

El San Miguel venciendo al demonio del Museo de Arte Sacro de Teruel: una obra firmada del escultor Manuel Guitarte (h. 1746-1821) *

Saint Michael Defeating the Devil from the Museum of Sacred Art in Teruel: a Signed Work by the Sculptor Manuel Guitarte (ca. 1746-1821)

REBECA CARRETERO CALVO

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza. Calle Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza

rcc@unizar.es

ORCID: 0000-0002-1754-1597

Recibido/Received: 02/01/2025 – Aceptado/Accepted: 07/05/2025

Cómo citar/How to cite: Carretero Calvo, Rebeca: “*El San Miguel venciendo al demonio* del Museo de Arte Sacro de Teruel: una obra firmada del escultor Manuel Guitarte (ca. 1746-1821)”, *BSAA arte*, 91 (2025): 229-248. DOI: <https://doi.org/10.24197/zdrmyv92>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: El Museo de Arte Sacro de Teruel custodia una imagen de *San Miguel arcángel venciendo al demonio* de pequeñas dimensiones realizada en madera dorada y policromada, firmada por el escultor Manuel Guitarte. Este texto analiza esta inédita pieza, busca sus posibles modelos y recaba información documental acerca de este artífice turolense del siglo XVIII.

Palabras clave: San Miguel; Manuel Guitarte; Museo de Arte Sacro de Teruel; escultura; siglo XVIII.

Abstract: The Museum of Sacred Art in Teruel preserves a small-sized image of Saint Michael the Archangel defeating the devil, made of gilded and polychrome wood, signed by the sculptor Manuel Guitarte. This text analyses this unpublished sculpture, looks for possible models and gathers information about this 18th century Teruel artist.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: Escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna* (PID2022-141043NB-100); y del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025).

Deseamos mostrar nuestro agradecimiento a los profesores Aurelio Á. Barrón, Jesús Criado y Pedro Luis Hernando, a Ricardo Martín, del Grupo de Estudios Masinos, y al investigador Álvaro Vicente por su generosa ayuda en la elaboración de este trabajo.

Keywords: Saint Michael; Manuel Guitarte; Museum of Sacred Art in Teruel; sculpture; 18th century.

En el Museo de Arte Sacro de Teruel se expone una pequeña escultura de madera dorada y policromada con la representación de *San Miguel venciendo al demonio* (fig. 1) en cuyo pedestal –en la zona inferior trasera– se encuentra la firma de su autor: *Manuel Guitarte. Fecit.* (fig. 2). En las páginas que siguen estudiaremos la imagen, buscaremos sus posibles modelos y reuniremos toda la información que ha sido posible recabar para aproximarnos a su autor.



Fig. 1. *San Miguel venciendo al demonio*. H. 1750-1775.
Manuel Guitarte.
Museo de Arte Sacro. Teruel.
Foto: Aurelio Á. Barrón
García

Aunque no podemos descartar por completo que esta pieza pudiera proceder de alguna de las poblaciones de la diócesis turolense,¹ entre la documentación conservada en el museo no se dejó constancia de ello destacando únicamente su pertenencia al obispado de Teruel.



Fig. 2. Detalle de la firma. *San Miguel venciendo al demonio*. Manuel Guitarte. H. 1750-1775. Museo de Arte Sacro. Teruel. Foto: Aurelio Á. Barrón García

1. ANÁLISIS DE LA ESCULTURA Y POSIBLES MODELOS

Pese a que, como decimos, ignoramos las circunstancias de la llegada de la talla al museo y, por tanto, desconocemos su emplazamiento original y el contexto de su encargo, sus pequeñas dimensiones y delicadeza nos llevan a proponer que quizá se tratara de una imagen de devoción privada. Además, sus características formales la acercan a las de las esculturas napolitanas que durante los siglos XVII y XVIII arribaron a España por iniciativa de coleccionistas particulares tanto del más alto ámbito político o social –virreyes o nobles– como del eclesiástico y que posteriormente fueron donadas a instituciones religiosas, de las que contamos con varios casos en el territorio aragonés.²

En efecto, es una escultura en la línea de las napolitanas, tan célebres en la época, y en concreto próxima a las representaciones de San Miguel realizadas por Nicola Fumo, como la custodiada en el cenobio de las concepcionistas descalzas de Ágreda (Soria),³ fechada hacia 1692⁴; Jacobo Bonavita –1694, colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)⁵–; Lorenzo Vaccaro –1715-1716, Los Angeles County Museum of Art, procedente del convento de las agustinas recoletas de Salamanca⁶–; o de Domenico Antonio Vaccaro, hijo del anterior que continuó con los modelos de su padre –como en el San Miguel del Museo de la Cartuja de San Martino de Nápoles (fig. 3)–. Estas obras, de gran belleza y tamaño reducido, sirvieron como inspiración a escultores hispanos para la

¹ Como ocurrió, por ejemplo, con la magnífica escultura de San Sebastián firmada por Geörg Stieger procedente de la parroquial de Cuevas de Almudén, estudiada recientemente en Cambra Sánchez-Gil (2023): 443-462.

² Carretero Calvo (2014): 119-131; (2016): 141-159.

³ Estella Marcos (2007): 100 y 103-104.

⁴ Marcos Villán (2024): 174-175. La imagen de la pieza es accesible en <https://bit.ly/4ojG0Xt>

⁵ Carretero Calvo (2014): 124-125; (2016): 141-159.

⁶ Martínez Leiva (2018): 113-125.

creación de sus propias imágenes, siendo un ejemplo paradigmático de ello el gran *San Miguel* (1692) de Luisa Roldán (fig. 4), instalado en origen en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, hoy en la Galería de las Colecciones Reales en Madrid. Aunque menos conocidos, también debemos citar los arcángeles de Alejandro Carnicer –1736, iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid)⁷–, o del vallisoletano Felipe de Espinabete –1751, Museo Nacional de Escultura de Valladolid⁸–.



Fig. 3. *San Miguel*. Domenico Antonio Vaccaro. Antes de 1745. Museo de la Cartuja de San Martino. Nápoles.
Foto Guy-Michel Leproux

En la pieza turolense, a través de un alarde técnico muy destacable, San Miguel pisa con el pie derecho al mal –representado en forma de personaje masculino con alas similares a las de un murciélagos y cola ondulada tumbado sobre unas llamas candentes dispuestas directamente en la base de la peana–,

⁷ Albarrán Martín (2007): 32-33.

⁸ Fernández González (2015): 264-265.

mientras que el izquierdo lo mantiene en un casi imposible equilibrio (fig. 5). El demonio, con gesto de horror, vuelve el rostro hacia su verdugo y agita al mismo tiempo los brazos en cuyas manos ha perdido casi todos los dedos, aunque es posible que en la diestra portase un bidente o atributo similar.



Fig. 4. *El arcángel san Miguel venciendo al demonio*. Luisa Roldán. 1692.
Foto Galería de las Colecciones Reales,
Patrimonio Nacional
[inventario 10034690]. Madrid.
<https://bit.ly/3XaLDft>

El arcángel va ataviado como un *miles celeste* a la manera de un centurión romano con la coraza ajustada al torso ricamente ornada con motivos fitomorfos dorados esgrafiados, guardamalletas y mascarones en la caída de los hombros. Viste debajo una amplia túnica que, mediante un broche circular, deja al descubierto la pierna derecha. Está policromada exquisitamente repleta de flores y tallos vegetales realizados a punta de pincel simulando tisús, espolines o tafetanes, cuyo origen se encuentra en las fábricas de textiles de Lyon y en los tejidos valencianos que imitaban los modelos franceses. Se complementa con un

postizo de puntilla de encaje dorado pegado en la orilla de la túnica, tanto en la zona inferior como en las mangas. Las características de esta policromía son las habituales de la etapa conocida como rococó o chinesca desarrollada en territorio hispánico entre 1735 y 1775 aproximadamente.⁹



Fig. 5. *San Miguel venciendo al demonio*. Manuel Guitarte.
H. 1750-1775.
Museo de Arte Sacro. Teruel.
Foto: Aurelio Á. Barrón García

Sobre el hombro derecho luce un artificio y volado *paludamentum* de color escarlata que le rodea con un extraordinario movimiento. Unos lujosos coturnos a juego con la coraza completan el atuendo del soldado de Dios.

Su rostro, de suave modelado y dotado de ojos vítreos, muestra una belleza feminea y una gran serenidad que contrasta con la desesperación de Satán.

La acentuada curvatura del cuerpo del arcángel se compensaría con la lanza que en origen sostendría con ambas manos y con la que amenaza de muerte al

⁹ Bartolomé García (2001): 198-202.

demonio, que no ha llegado a nuestros días. No obstante, la mano derecha parece fruto de una intervención posterior.

Se trata de una escultura de composición abierta, serpenteante, cargada de diagonales, que rompe con la frontalidad y muestra una importante deuda con la grandilocuencia y teatralidad barrocas, por lo que nos encontramos ante una bella síntesis entre el espíritu y la fuerza del barroco, manifiesta en el gran movimiento del arcángel, la exuberancia de su capa y la gestualidad y pavor del demonio, y la nueva estética rococó, revelada en la inexpresividad del soldado celestial, en la delicadeza de la pieza y en su rica policromía ya mencionada.

Está instalada en una peana de base octogonal y perfil moldurado en escocia, asentada sobre cuatro pequeñas patas curvas, totalmente dorada y ornada con motivos cincelados en forma de “ces” y hojas.

Para la creación de esta imagen, consideramos que Guitarte debió tomar como modelo el grabado del mismo tema que Nicolas Beatrizet (fig. 6) llevó a cabo entre 1525 y 1565¹⁰ a partir de la tabla de Rafael, fechada en 1518 y conservada en el Museo del Louvre. La posición del arcángel, el vuelo de la capa –más espectacular en la escultura turolense–, la decisión en su gesto y la concentración en su rostro, así como la situación de los brazos para asir una lanza –que la talla ha perdido– ayudan a corroborarlo.



Fig. 6. *San Miguel venciendo al demonio*. Nicolas Beatrizet. 1525-1565, a partir de composición de Rafael. Foto Rijksmuseum. Ámsterdam.
<https://id.rijksmuseum.nl/200154699>

¹⁰ Citamos el ejemplar custodiado en el Rijksmuseum: <https://id.rijksmuseum.nl/200154699> (consultado el 13 de diciembre de 2024).



Fig. 7. *La caída de los ángeles rebeldes*.
Philippe Thomassin, según dibujo de Cristoforo Roncalli *Il Pomarancio*. 1618. Cortesía de la National Gallery of Art, Washington.
Compartida bajo la licencia Creative Commons Zero ([CC0](#))



Fig. 8. *San Miguel venciendo al demonio*.
Adriaen Millaert, según composición de Rubens, publicado en Amberes por Cornelis Galle I. H. 1650.
© The Trustees of the British Museum.
Compartido bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional ([CC BY-NC-SA 4.0](#))



Fig. 9. *La caída de los ángeles rebeldes*. Jacobus Neeffs, según composición de Rubens, editada por Gillis Hendricx. Entre 1640-1677

© The Trustees of the British Museum. Compartido bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional ([CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/))

Esta representación fue versionada por otros artistas como Marco Pino en el *San Miguel* (1573) de la iglesia de Sant'Angelo a Nilo de Nápoles;¹¹ el pintor y grabador Francesco Potenzano en 1583;¹² el francés Philippe Thomassin, según dibujo de Cristoforo Roncalli *Il Pomarancio*, en la estampa de *La caída de los ángeles rebeldes*, datada en 1618 (fig. 7);¹³ Francesco Maffei en el óleo sobre piedra de hacia 1656 propiedad del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, pero depositado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña;¹⁴ o Luca Giordano en la pintura de hacia 1663 conservada en los Museos Estatales de Berlín.¹⁵ En todas estas composiciones la imagen del arcángel guarda una estrecha relación con la del que nos ocupa. Sin embargo, no sucede lo mismo con la figura del demonio

¹¹ Zizza, Andrea (2003): 181, tav. 37.

¹² Francisco Pacheco se sirvió de esta misma fuente en su *San Miguel* (1637) de la iglesia dedicada al arcángel de Sevilla, en la actualidad en paradero desconocido, pero conocido gracias a una fotografía antigua reproducida en Bassegoda (1999): 128. La reproducción del grabado se encuentra en Buffa, Sebastian (ed.) (1982): 35.

¹³ Se conserva un ejemplar de este grabado en la National Gallery de Washington. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56176.html> (consultado el 2 de diciembre de 2024).

¹⁴ <https://bit.ly/3KjG0qh> (consultado el 8 de diciembre de 2024).

¹⁵ <https://id.smb.museum/object/865361/der-heilige-michael> (consultado el 3 de diciembre de 2024).

que es, salvando las distancias cualitativas, especialmente similar a la plasmada por Luisa Roldán en la escultura escurialense. En ambos casos, la representación del mal es más próxima a la que aparece en el grabado de Adriaen Millaert, según composición de Rubens, publicado en Amberes por Cornelis Galle I y fechado hacia 1650 (fig. 8);¹⁶ o, incluso, al diablo que se cubre ante el ataque de San Miguel en la estampa de *La caída de los ángeles rebeldes* de Jacobus Neeffs, también según composición de Rubens, editada por Gillis Hendricx, datada entre 1640 y 1677 (fig. 9).¹⁷

2. APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN DEL ESCULTOR MANUEL GUITARTE

La documentación exhumada ha permitido sacar a la luz a dos escultores homónimos, padre e hijo, cuyas figuras trataremos de discernir en este apartado.

La primera vez que localizamos documentado a un escultor llamado Manuel Guitarte es el 8 de octubre de 1754 contratando la confección del retablo de San José de la parroquial de Mas de las Matas (Teruel), financiado por el ayuntamiento y la cofradía de la misma advocación de la villa.¹⁸ Guitarte debía “hacer el retablo conforme esta la traza, y adornara la pilastrilla exterior con su adorno correspondiente en banquillo, cornisa, pilastra y pedestal”. Asimismo, tenía que llevar a cabo “un florón para la bobeda del crucero sobre el altar mayor con alguna ventaja a los otros que executara fray Gasión con un angel al remate”. La obra, que debía estar concluida en el plazo de dos años, fue ajustada en 225 pesos “de ocho reales de plata cada peso” pagados tanto en dinero como en especies –trigo y alubias–. Además, de ser necesario, la villa entregaría “medicina y sirvientes a sus criados y mancebos en tanto que trabajen en el retablo”. La alusión a “fray Gasión” podría hacer referencia a fray Joaquín Gasión, religioso servita –procedente probablemente del convento de Cuevas de Cañart (Teruel)– y maestro escultor, que el 12 de marzo de 1742 fue contratado para la confección

¹⁶ Citamos por el ejemplar conservado en el British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1891-0414-820 (consultado el 3 de diciembre de 2024).

¹⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-3-5 (consultado el 3 de diciembre de 2024).

¹⁸ Archivo Diocesano de Zaragoza (ADZ), Parroquias (María, Mas de las Matas, Mata (La), Monforte, Cofradías (Mas de las Matas), Mesones): *Libro de cuentas de la cofradía de los mancebos su patron el señor San Joseph. Año de 1717. Y asimismo se contienen en este libro las cuentas de la señora Santa Agueda que las debera pasar la villa todos los años por haver nombrado su primer mayoral en el año 1731*, ff. 16-16 v. El libro contiene la cuenta de “lo que recibe Manuel Guitarte en pago del retablo” (ff. 17-17 v.) y una nota en la que se refiere que el 26 de diciembre de 1756 el ayuntamiento contó “las piezas serradas de la madera del retablo del señor San Joseph y se allaron existentes sesenta y cuatro tablas, tablones y cayrones que se entregaron a Jayme Alcañiz y asimismo medios trajes once y trajes cuatro”. José Pastor, mayoral de la cofradía, recibió toda la madera el 22 de enero de 1758 (f. 18).

del retablo de Santa Águeda que en el plazo de dos años debía instalarse en la capilla de la Virgen del Rosario de la parroquial de la villa.¹⁹

Como ya advertimos, existieron dos escultores con el nombre de Manuel Guitarte –padre e hijo–, por lo que el autor del retablo de San José de Mas de las Matas parece tratarse del padre. Esta hipótesis quedaría corroborada, en primer lugar, porque la firma del escultor incluida en la capitulación (fig. 10 arriba) no concuerda con la que aparece en los documentos exhumados de fechas posteriores que suscribe el hijo. Y, en segundo, porque, como vamos a comprobar a continuación, el resto de documentación localizada lo ratifica.

Catorce años después –23 de febrero de 1768– Manuel Guitarte, vecino de Mas de las Matas, incoó un proceso en compañía de los también escultores Pedro Fueyo, igualmente masino, y Bernabé Mendoza, de Calanda (Teruel), para denunciar ante Francisco de Gracia, canónigo de la Seo zaragozana y juez de Pías Causas de Zaragoza y su arzobispado, una serie de irregularidades en el procedimiento de encargo y contratación del retablo de San Félix de la iglesia parroquial de Mas de las Matas,²⁰ cuya reliquia llegó a la villa desde Roma el 29 de septiembre de 1756.²¹ Los denunciantes aseguraron que el 20 de diciembre de 1767 dicho mueble fue adjudicado “despoticamente” a Juan Antonio Martín, residente en Cerollera (Teruel), “supuesto escultor, si quiere al hijo de este, por el precio que les parecio”. Fueyo, Guitarte y Mendoza diseñaron sus respectivas trazas para optar a la confección del retablo, e incluso Mendoza aportó una interesante “memoria de algunos reparos” que debían introducirse en la propuesta realizada por Juan Antonio Martín –o por su hijo– que los tres llegaron a examinar.

En el transcurso del proceso Manuel Guitarte afirmó haber sido examinado como maestro escultor “por el gremio de la ciudad de Teruel”, mientras que Bernabé Mendoza dijo serlo por el de carpinteros, ensambladores, escultores y entalladores de Zaragoza.²²

Además, en el pleito se citó a Pedro Llovet, escultor de Alcañiz, que, como veremos, se convertirá en consuegro de Guitarte años más tarde.

Sin embargo, es gracias a la demanda interpuesta por Manuel Guitarte el 11 de julio de 1769 contra Francisco y Juan Pastor, labradores, vecinos de Aguaviva (Teruel), por la propiedad de una masía con pajar, corrales, era y tierras que

¹⁹ ADZ, Parroquias: Libro de cuentas de la cofadria, s. f.

²⁰ ADZ, Sección Pías Causas, Letra P, ligamen 3. Documento mencionado en Martín Costea (1996): 485.

²¹ Martín Costea (2005). En la p. 20 se publica un grabado fechado en la segunda mitad del siglo XVIII de la urna que custodiaba las reliquias del santo.

²² En efecto, lo fue el 29 de junio de 1749. Véase Muñoz Sancho (2018): 317. Este escultor, natural de Sos (Zaragoza), fue el autor del retablo mayor del santuario de la Misericordia de Borja en 1754 (Bressel Echeverría *et alii* (1988): 100), y del de Cretas (Teruel) en 1762 (Camps Juan *et alii* (2008): 93). Asimismo, está documentado en Belmonte (Teruel) en 1748 en Thomson Llisterri (1998): 116, 128 y 399.

perteneció a su madre Antonia Serrano,²³ por la que conocemos numerosos datos acerca de su familia. El escultor pretendía recuperar la posesión de dichos inmuebles –que para entonces ostentaban los Pastor–, para lo que tenía que demostrar que le correspondían. Con esa intención presentó copia de las capitulaciones matrimoniales de sus abuelos llamados Antonio Serrano, hijo de los difuntos Joseph Serrano y Gracia Sancho, habitantes en la Cañada de Velilla (Teruel), y Jerónima Barberán, hija de Bautista Barberán y Jerónima Arjona, habitantes en Mas de las Matas (Teruel), firmadas el 15 de agosto de 1701. Asimismo, se anotó que Cristóbal Guitarte y Bárbara Belmonte, sus abuelos paternos, suscribieron su testamento en Valderrobres (Teruel) el 3 de octubre de 1701 ante el notario José Francisco Roda. No obstante, parece que Bárbara Belmonte dictó unas nuevas voluntades en Teruel en 1732 o 1733 –se apuntan ambas fechas– en la botiga del notario José Salesa.²⁴ Por su parte, Antonio Serrano, escultor, y Jerónima Barberán, habitantes en Mas de las Matas, otorgaron las suyas el 1 de septiembre de 1713 nombrando a su única hija, Antonia Medarda Serrano, como su heredera. La niña había nacido el 7 de septiembre de 1712 y fueron sus padrinos Juan Bautista Barberán, su abuelo, y Antonia Barberán, su tía. Antonio Serrano debió fallecer en 1716, mientras que Jerónima le sobrevivió hasta el 6 de marzo de 1738.

Antonia Serrano se casó con el escultor Manuel Guitarte –primero de este nombre–, hijo del también escultor Cristóbal Guitarte²⁵ y de Bárbara Belmonte, ya mencionados.²⁶ El 1 de agosto de 1762 Antonia, habitante en Cantavieja (Teruel), enferma de gravedad pues falleció ese mismo año, ordenó un codicilo testamentario dejando a su marido, para entonces vivo, y cuatro hijos: María Ana, Juan, Miguel y Manuel –segundo de este nombre–. Este último, Manuel Guitarte de Manuel, como se autodenominó en la causa, vecino en julio de 1769 de Mas de las Matas, demandó civilmente a Francisco y Juan Pastor, por la propiedad de la masía que perteneció a su bisabuelo materno Juan Bautista Barberán, que después pasó a su abuela materna Jerónima Barberán y luego a su madre Antonia Serrano. Sin embargo, según se puso de manifiesto en el proceso, el 10 de marzo de 1716, tras el fallecimiento de su abuelo Antonio Serrano, José Barberán y Pedro Asensio menor, habitantes en Mas de las Matas, como tutores legales de

²³ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHProvZ), J/010065/2, de donde extraemos todos los datos que comentamos a continuación. Este proceso fue citado en Martín Costea (1996): 487-488, aunque con diferente lectura en algunos aspectos a la que ofrecemos nosotros.

²⁴ Ana M.ª Gimeno localizó al matrimonio todavía vivo hasta al menos 1731. Gimeno Picazo (2003): 19.

²⁵ Fue autor de dos retablos para la catedral turolense (uno en la capilla de San Juan Evangelista y otro en la sala capitular, ambos en 1729) documentados en Tomás Laguía (1959): 129-130.

²⁶ Cristóbal y Bárbara fueron padres de otros dos hijos: Pedro, también escultor, y Mariana que se casó con el escultor Pedro Ortiz con el que tuvo a María Teresa, nacida en 1730, Joaquín Cristóbal en 1731, y Josefa María Bárbara en 1733. Esteras Martín (1976): 153; Gimeno Picazo (2003): 20 y 33.

su madre –que para entonces solo contaba 4 años–, vendieron la propiedad a los Pastor buscando, supuestamente, el beneficio de su pupila.

El 24 de junio de 1769, antes de iniciar la causa, Manuel Guitarte nombró al mercader Francisco Camañes como su procurador, indicó que era vecino de Mas de las Matas, pero “al presente hallado en la villa de Alcorisa”, así como ser “mayor de edad de veinte y cinco años”. El también escultor Miguel Ortín y el maestro de primeras letras Joaquín Soriano, ambos residentes en Alcorisa (Teruel), asistieron como testigos al acto (fig. 10 abajo). La presencia del desconocido escultor Miguel Ortín nos lleva a preguntarnos si se trataría de uno de los discípulos o colaboradores habituales de Guitarte.

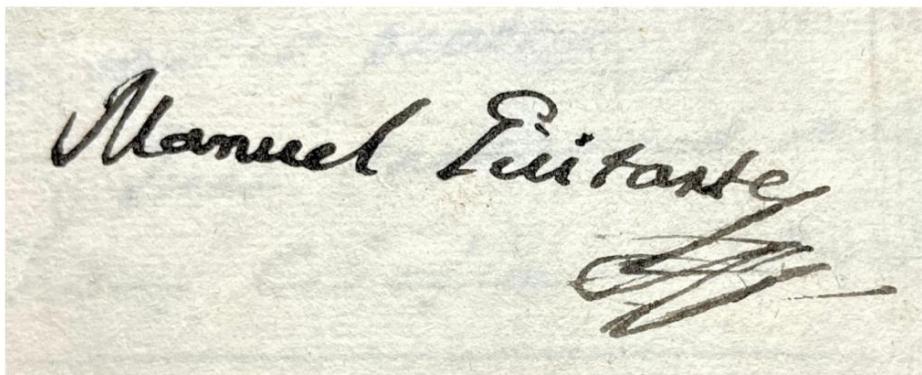
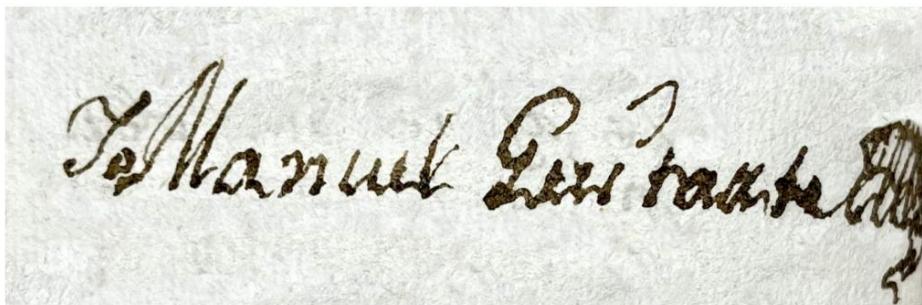


Fig. 10. Detalle de la firma de Manuel Guitarte *padre*. Capitulación del retablo de San José de la iglesia parroquial de Mas de las Matas. 1754. ADZ, Parroquias: Libro de cuentas de la cofradía, f. 16 v. (arriba). Detalle de la firma de Manuel Guitarte *hijo*. Proceso interpuesto por el escultor en 1769. AHProvZ, J/010065/2, f. 19 (abajo). Fotografías de la autora

Por razones que no se aclararon, la causa se demoró hasta el 23 de septiembre de 1789, fecha en la que Manuel Guitarte declaró encontrarse en la villa de Castel de Cabra (Teruel), pero ser vecino de Alcañiz (Teruel), y nombró nuevo procurador. Sin embargo, el proceso seguía estancado y para 1791 Francisco y Juan Pastor ya habían fallecido. Por fin, el 22 de junio de 1792 se dictó el fallo

denegando la propiedad de la masía a Manuel Guitarte. Ocho días más tarde, el escultor apeló la decisión judicial y el 8 de julio designó en Alcañiz otros representantes legales. En esta segunda fase de la demanda, ahora contra los hijos y herederos de los Pastor, se aseguró a través de varios testigos que hacía más de cuarenta años que Antonia Serrano, madre del litigante, había realizado diligencias para recuperar los inmuebles, pero que su esposo, el escultor Manuel Guitarte, “no quiere poner pleyto en la masada, pero si lo pone le ha de costar muchos dineros”.²⁷ Esta información nos lleva a proponer que Manuel Guitarte *padre* debió fallecer poco antes de julio de 1769, momento en el que su hijo homónimo decidió incoar la causa (fig. 11).

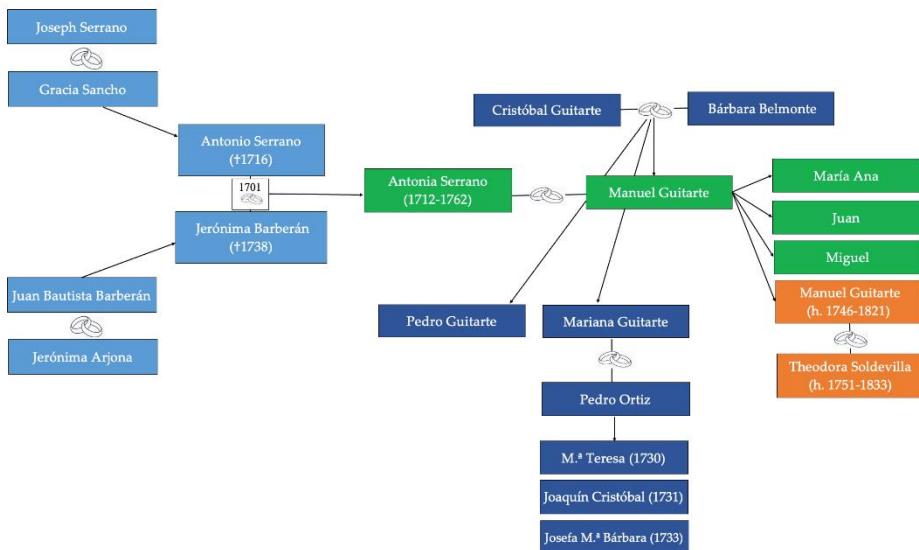


Fig. 11. Árbol genealógico del escultor Manuel Guitarte *padre*. Elaboración de la autora

El nuevo fallo se dictaminó el 9 de junio de 1795 en Zaragoza ratificando la sentencia de 22 de junio de 1792 y dejando en manos de los hijos y herederos de Juan y Francisco Pastor la masía que tiempo atrás había pertenecido a Antonia Serrano, madre del escultor Manuel Guitarte.

Gracias a esta rica documentación hemos podido saber que antes del inicio del pleito –en junio de 1769– el escultor era vecino de Mas de las Matas, quizás su localidad natal, pero que se encontraba en Alcorisa, y que en ese momento contaba con más de 25 años, por lo que tuvo que nacer hacia 1744 aproximadamente. Este hecho corrobora que él no es el Manuel Guitarte que proyectó el retablo de San José de Mas de las Matas en 1754, sino que este fue su

²⁷ En palabras del testigo Juan Ballesteros, vecino de Alcorisa, de 69 años. AHProvZ, J/010065/2, f. 45 v.

padre –como se recordará, escultor del mismo nombre–. En septiembre de 1789 Manuel Guitarte *hijo* era vecino de Alcañiz, aunque se hallaba temporalmente en la localidad turolense de Castel de Cabra.

El 19 de septiembre de 1790 viajó hasta Alcorisa para presentar tres proyectos distintos para la confección del retablo mayor de la ermita de San Sebastián, obra que fue destruida durante la Guerra Civil.²⁸ El 2 de octubre de ese mismo año suscribió la adición al acuerdo para dorar la caja del órgano de la colegiata de Alcañiz junto con los doradores Miguel Ballester, Lamberto Sorolla y Víctor Fabregat.²⁹ Aunque el documento no especifica las tareas a realizar por parte de Guitarte, se entiende que asistiría a los doradores en su faceta de escultor.

En fecha que desconocemos Manuel Guitarte contrajo matrimonio con Teodora Soldevilla, natural de Alcañiz e hija de Francisco Soldevilla y María Ballester. La pareja concibió al menos cinco vástagos: María Serafina Antonia, nacida el 12 de octubre de 1772;³⁰ Josefa Antonia de Todos los Santos, el 1 de noviembre de 1777;³¹ Vicente José, el 19 de julio de 1779;³² Pedro Pascual, el 23 de octubre de 1782;³³ y Sebastián, que debió llegar al mundo hacia 1791.³⁴ Antonia y Josefa Soldevilla, hermanas de Teodora, actuaron como madrinas de los niños.³⁵

El escultor falleció el 3 de julio de 1821 a los 75 años, por lo que debió nacer hacia 1746 –fecha que coincide aproximadamente con la mencionada en el pleito de la masía–. En su partida de defunción se indica que era natural de Mas de las Matas, aunque en las referencias de los bautismos de sus hijos se asegura que procedía de Torre de Arcas (Teruel). En el momento de su muerte únicamente vivían su hija María y su hijo Sebastián.³⁶ Dictó sus últimas voluntades dos días antes en compañía de su esposa ante el notario alcañizano Vicente Soldevilla, quizá pariente de esta. Para entonces Manuel estaba gravemente enfermo –lo que le impidió firmar–, mientras que Teodora se encontraba en perfecto estado de salud. Ambos deseaban ser enterrados en el cementerio de la colegiata alcañizana y dejaron como herederos a sus hijos Sebastián y María, con la condición de que el primero trajera “de los bienes de la herencia igual cantidad que a la referida María le fue mandada y entregada en la capitulación matrimonial que fue

²⁸ Gil Atrio (1954): 151-153; Fernández Villanova (2010): 223.

²⁹ Thomson Llisterri (2022): doc. 53.

³⁰ Archivo de la Parroquia de Santa María la Mayor de Alcañiz (APSMA), Libros parroquiales, t. XVIII (1770-1777), f. 63 v.

³¹ APSMA, Libros parroquiales, t. XVIII (1770-1777), f. 222 v.

³² APSMA, Libros parroquiales, t. XIX (1778-1784), f. 57. Vicente José recibió la confirmación el 11 de septiembre de 1781. APSMA, Libros parroquiales, t. XIX (1778-1784), f. 332 v.

³³ APSMA, Libros parroquiales, t. XIX (1778-1784), f. 172 v.

³⁴ Aunque no hemos localizado la partida de bautismo de Sebastián, su padre y su madre lo citan en sus respectivas defunciones en 1821 y 1833, asegurando que para entonces tenía 30 y 40 años, respectivamente.

³⁵ Antonia lo fue de María y Josefa del resto.

³⁶ APSMA, Libros parroquiales, t. I de fallecidos (1818-1851), f. 26.

otorgada para el matrimonio que contrajo con don Thomas Llobed”, repartiendo el resto en partes iguales. Nombraron a mosén José Moya, coadjutor de la colegiata, y a mosén Miguel Guitarte, coadjutor de la parroquial de Valderrobres (Teruel), como ejecutores testamentarios. El carpintero Marcos Ponz y el albañil Miguel Galbe, vecinos de Alcañiz, actuaron como testigos del acto.³⁷

Cinco años más tarde, Teodora vendió a su yerno Tomás Llovet y a su hija María, vecinos de Zaragoza, un olivar en tres bancales por precio de 258 libras jaquesas.³⁸

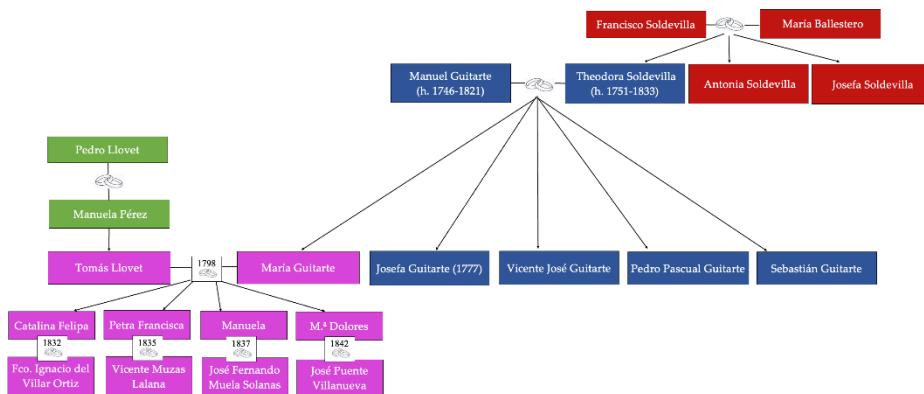


Fig. 12. Árbol genealógico del escultor Manuel Guitarte *hijo*. Elaboración de la autora

En efecto, el 20 de junio de 1798 María Guitarte, hija de Manuel y Teodora, firmó su capitulación matrimonial con el escultor Tomás Llovet, hijo del también escultor Pedro Llovet y de Manuela Pérez, todos vecinos de Alcañiz, y se casaron en la colegiata de Santa María el 2 de agosto de ese mismo año.³⁹ Establecida en Zaragoza, la pareja tuvo cuatro hijas llamadas Catalina Felipa, Petra Francisca, Manuela y María Dolores. Todas se casaron en la capital aragonesa: Catalina Felipa en 1832 con Francisco Ignacio del Villar Ortiz; Petra Francisca en 1835 con Vicente Muzas Lalana; Manuela en 1837 con José Fernando Muela Solanas; y María Dolores en 1842 con José Puente Villanueva.⁴⁰ María Guitarte falleció el 7 de noviembre de 1832 a los 60 años, mientras que Tomás Llovet, primer

³⁷ Archivo Municipal de Alcañiz (AMA), Protocolos Notariales, Vicente Soldevilla, años 1813-1821 / 1823-1827, sign. 2509, ff. 17-17 v. (Alcañiz, 1-VII-1821).

³⁸ AMA, Vicente Soldevilla, años 1813-1821 / 1823-1827, sign. 2509, ff. 16 v.-17 (Alcañiz, 24-XI-1826).

³⁹ Thomson Llisterri (2002): 142-143 y doc. 54, 445-446.

⁴⁰ Información exhumada del Archivo Diocesano de Zaragoza por Juan Ramón Royo, su director, y publicada en <https://www.basilicasantaengracia.es/ante-el-segundo-centenario-de-la-imagen-de-jesus-camino-del-calvario-de-tomas-llovet/> (consultado el 11 de diciembre de 2024).

académico escultor de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, le sobrevivió hasta 1848 (fig. 12).⁴¹

Teodora Soldevilla murió el 5 de julio de 1833 a la edad de 82 años, sin testar y en presencia de Sebastián Guitarte, su único hijo supérstite para entonces.⁴²

A Manuel Guitarte se atribuye el relieve de la Trinidad del edificio de la Lonja de Alcañiz, fechado a comienzos del siglo XIX.⁴³ En 1808 llevó a cabo junto con su yerno Tomás Llovet los retablos de la ermita de San Cristóbal de Mazaleón (Teruel),⁴⁴ destruidos durante la Guerra Civil. La investigadora Teresa Thomson lo localizó mencionado en la matrícula industrial de Alcañiz en 1820,⁴⁵ falleciendo, como apuntamos, el 3 de julio del año siguiente a los 75 años.

CONCLUSIONES

Las características formales de la escultura y su policromía aconsejan fechar esta pieza en el tercer cuarto del siglo XVIII y destacarla como un ejemplo de la calidad artística alcanzada para entonces por su artífice. Sin embargo, aunque está firmada, la existencia de dos escultores homónimos –padre e hijo– no permite asegurar con rotundidad quién de los dos es el autor. Salvo en la confección del retablo de San José de la parroquial de Mas de las Matas, Manuel Guitarte *padre* apenas está documentado, mientras que es Manuel Guitarte *hijo* de quien conocemos más información, sobre todo a través de los dos pleitos comentados. El hecho de que, al menos hasta ahora, dispongamos de más obra documentada sobre el hijo, sepamos que fue maestro examinado por el gremio de la ciudad de Teruel y que destacó como un prolífico escultor de retablos en toda la provincia en la segunda mitad del siglo XVIII, así como que emparentó con la familia Llovet a través del matrimonio de su hija María, nos llevan a proponerlo, si bien sin total seguridad, como el autor del *San Miguel venciendo al demonio* del Museo de Arte Sacro de Teruel aquí estudiado.

Como se recordará, Manuel Guitarte firmó la obra empleando el término latino “*fecit*”, sin duda, orgulloso de su trabajo, pero lo hizo en la zona inferior trasera de la peana, en la cara más oculta de la pieza,⁴⁶ razón por la que había pasado completamente desapercibida hasta ahora. Esta inscripción fue realizada a punta de pincel, es decir, en la fase de policromado de la obra y, por tanto, de

⁴¹ Véase <https://bit.ly/44kd9uR> (consultado el 11 de diciembre de 2024). Sobre Tomás Llovet puede consultarse: Rincón García (1984): 39-56; González Hernández (1995): 359-382.

⁴² APSMA, Libros parroquiales, t. I de fallecidos (1818-1851), f. 153.

⁴³ Vidiella y Jasá (1927): 349.

⁴⁴ Pérez Temprado (1908): 15-16.

⁴⁵ Como publica en https://www.catalogoculturalbajoaragon.es/artistico_monumental/relieve-de-la-trinidad-lonja/ (consultado el 26 de noviembre de 2025). Asimismo, se incluye una fotografía del relieve de la Trinidad.

⁴⁶ Véanse las consideraciones de este tipo de prácticas en Peña-Velasco (2018): 599-614.

acabado de la escultura. Esta capa pictórica, necesaria para que la imagen sea verosímil, debía ser ejecutada por pintores especializados,⁴⁷ aunque hubo casos muy conocidos –como los de Alonso Cano o Francisco Salzillo– en los que el imaginero combinó ambas artes.⁴⁸ Aunque no hemos podido corroborarlo,⁴⁹ es posible que Manuel Guitarte fuera uno de ellos. Además, pocos años después, merced a la Real Orden de 16 de abril de 1782, el monarca permitió

á todos los Escultores el preparar, pintar y dorar, si lo juzgasen presiso ó conveniente, las estatuas y piezas que hagan propias de su Arte hasta ponerlas en el estado de perfeccion correspondiente, y que los Gremios de Doradores, Carpinteros, y de otros oficios que hasta ahora los han molestado por esta ú otra razon semejante, no puedan impedirlo en lo sucesivo bajo la pena de cuatro años de destierro que se impondrá á los que lo intentaren, consintieren ó aprobaren, además de satisfacer los daños o perjuicios que causaren.⁵⁰

Con este estudio, hemos dado a conocer una interesante imagen del arcángel San Miguel en la que predominan las líneas sinuosas y dinámicas, así como la teatralidad de las poses y la gestualidad de los protagonistas, sobre todo en la figura del demonio vencido. Estos rasgos, propios del barroco, siguieron explotándose prácticamente hasta finales del siglo XVIII con el objetivo de conmover al fiel, aunque mezclándolo con el gusto rococó en el que prima lo gracioso, lo delicado y lo menudo, tal y como advertimos igualmente en esta pieza turolense.

La obra documentada conocida de Manuel Guitarte, hijo y nieto de escultores, es –al menos hasta este momento– relativamente escasa, mientras que su obra conservada se reduce en la actualidad al relieve de la Trinidad de la Lonja de Alcañiz que se le atribuye y a esta talla firmada custodiada en el Museo de Arte Sacro de Teruel. Gracias a ellas y a la información de archivo aportada en este estudio podemos proporcionarle un pequeño espacio en la Historia del Arte del siglo XVIII.

⁴⁷ Actualmente se está reflexionando sobre este tema y reivindicando la figura del policromador en la escultura española de la Edad Moderna en las exposiciones *Luisa Roldán, escultora real* (2024-2025, Museo Nacional de Escultura, Valladolid), *Gregorio Fernández y Martínez Montañés. El arte nuevo de hacer imágenes* (2024-2025, Fundación Las Edades del Hombre, catedral de Valladolid) y *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro* (2024-2025, Museo Nacional del Prado, Madrid).

⁴⁸ Buchón Cuevas (2012): 197-199.

⁴⁹ Sin revelar sus fuentes, en la página web Cazarabet de Mas de las Matas se expresa que “en 1788 ya se había completado el retablo mayor, aunque aún quedaban por pagar doscientas veinte libras al escultor y dorador Manuel Guitarte, y ochenta libras al carpintero. También se habían colocado las campanas en el campanario, entre ellas la gran Juana María, de doscientas arrobas de peso”. En <https://www.cazarabet.com/faro/textos/campanas/index.htm> (consultado el 9 de diciembre de 2024).

⁵⁰ Buchón Cuevas (2012): 214.

BIBLIOGRAFÍA

- Albarrán Martín, Virginia (2007): “El escultor Alejandro Carnicero en Valladolid”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 11, 30-41.
- Bartolomé García, Fernando R. (2001): *La policromía barroca en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava.
- Bassegoda, Bonaventura (1999): “Pacheco y Velázquez”, en Alfredo J. Morales (coord.): *Velázquez y Sevilla* (catálogo de exposición). Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 124-139.
- Bressel Echeverría, Carlos *et alii* (1988): *Borja, arquitectura y evolución urbana*. Zaragoza, Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- Buchón Cuevas, Ana M.^a (2012): “Pintar la escultura: apuntes sobre doradores de los siglos XVII y XVIII en Valencia”, *Ars Longa*, 21, 197-214.
- Buffa, Sebastian (ed.) (1982): *The Illustrated Bartsch 34, Formerly volumen 17 (part 1)*. Nueva York, Abaris Books.
- Cambra Sánchez-Gil, Álvaro (2023): “El San Sebastián del Museo de Arte Sacro de Teruel: una escultura inédita de Georg Stieger (1657-1720)”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6, 443-462.
- Camps Juan, Juan Luis *et alii* (2008): *A costa de Cretas... La iglesia parroquial y la ermita. Dos joyas de la Corona de Aragón*. Cretas, Juan Luis Camps Juan.
- Carretero Calvo, Rebeca (2014): “Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona”, *De Arte*, 13, 119-131.
- Carretero Calvo, Rebeca (2016): “Dos esculturas del napolitano Jacobo Bonavita en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)”, en Wifredo Rincón García y María Izquierdo Salamanca (eds.): *Actas de las VII Jornadas Internacionales de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, pp. 141-159.
- Estella Marcos, Margarita (2007): “La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión”, en Letizia Gaeta (ed.): *La Scultura meridionale in Età Moderna ne suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Lecce, Mario Congedo Editore, vol. II, pp. 93-122.
- Esteras Martín, Cristina (1976): “Documentos inéditos de artistas que trabajaron en Teruel en los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Teruel*, 55-56, 143-160.
- Fernández González, María del Rosario (2015): “San Miguel Arcángel”, en María Bolaños (ed.): *Museo Nacional de Escultura: colección*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, pp. 264-265.
- Fernández Villanova, David (2010): *Alcorisa en la Edad Moderna*. Alcorisa, Ayuntamiento de Alcorisa.
- Gil Atrio, Cesáreo (1954): *Alcorisa y sus tradiciones*. Alcorisa, Ayuntamiento de Alcorisa.
- Gimeno Picazo, Ana M.^a (2003): *Las artes en Teruel en el siglo XVIII* (Tesis Doctoral). Universidad de Zaragoza.
- González Hernández, Vicente (1995): “Datos inéditos sobre el escultor aragonés Don Thomás Llovet”, *Seminario de Arte Aragonés*, 47, 359-382.

- Marcos Villán, Miguel Ángel (2024): “18. San Miguel Arcángel”, en Miguel Ángel Marcos Villán / Pablo F. Amador Marrero (coords.): *Luisa Roldán, escultora real* (catálogo de exposición). Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 174-175.
- Martín Costea, Antonio (1996): “De Artistas y Constructores: la familia Guitarte”, *Mas de las Matas*, 15, 483-491.
- Martín Costea, Antonio (2005): *San Félix, presbítero y mártir: Vicisitudes de su Martirio y Reliquia*. Mas de las Matas, Parroquia de San Juan Bautista.
- Martínez Leiva, Gloria (2018): “St Michael defeating the Devil by Lorenzo Vaccaro. A sculpture to intercede for the souls of several important owners”, *Journal of the History of Collections*, 30(1), 113-125.
- Muñoz Sancho, Ana M.^a (2018): “Gremio contra Academia. Exámenes de maestría del gremio de carpinteros, ensambladores, escultores y entalladores de Zaragoza en el siglo XVIII”, *Artigrama*, 33, 299-324.
- Peña-Velasco, Concepción (2018): “Para memoria de los tiempos venideros: mensajes ocultos en la escultura religiosa española de los siglos XVII y XVIII”, *Bulletin hispanique*, 120(2), 599-614.
- Pérez Temprado, Lorenzo (1908): “De artistas y constructores”, *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, 2, 11-19.
- Rincón García, Wifredo (1984): *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*. Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Thomson Llisterri, Teresa (1998): *Las artes en el Bajo Aragón en la primera mitad del siglo XVIII. Estudio documental*. Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- Thomson Llisterri, Teresa (2002): *Las artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII. Estudio documental*. Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses y Ayuntamiento de Alcañiz.
- Thomson Llisterri, Teresa (2022): *Noticias y documentos para la historia de Santa María la Mayor de Alcañiz*. Disponible en: <https://bit.ly/4pAWlb7> (consultado el 11 de diciembre de 2024).
- Tomás Laguía, César (1959): “Las capillas de la catedral de Teruel”, *Teruel*, 22, 5-159.
- Vidiella y Jasá, Santiago (1927): “Un rector de Valdeltormo. Vida y obras del ilustre bajoaragonés D. Evaristo Colera Soldevilla (conclusión)”, *Universidad. Revista de cultura y vida universitaria*, 4/2, 323-354.
- Zezza, Andrea (2003): *Marco Pino. L'opera completa*. Nápoles, Electa.