

EL RETABLO DE SANTA LUCÍA Y SANTA BÁRBARA EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE BORJA (ZARAGOZA) Y SU RESTAURACIÓN*

ELENA AGUADO GUARDIOLA**
JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ***

El retablo objeto de estudio se encuentra en la capilla de Santa Lucía y Santa Bárbara, emplazada en el claustro de la iglesia parroquial de Santa María de Borja (Zaragoza). Con motivo de la restauración de parte de las pinturas que lo componen, llevada a cabo en el año 2000, se pudo constatar la existencia, en uno de los lienzos, de la firma de su autor, acompañada de la fecha y lugar de realización. Este hallazgo —por desgracia excepcional en la pintura barroca aragonesa, en la que no abundan inscripciones tan detalladas— hizo oportuna una investigación en profundidad acerca de la propia obra y del artista, así como la descripción de su estado de conservación y de la intervención a la que ha sido sometida.

La conveniencia de este trabajo viene dada también por la escasez general de autorías fidedignas en la pintura aragonesa del siglo XVII, carencia que contrasta de forma notable con el gran número de pintores de los que se tiene constancia documental y con el también numeroso conjunto de obras que, pese a las pérdidas y desapariciones, ha llegado hasta nosotros¹.

La posibilidad que en esta ocasión se nos brinda de adjudicar con

* Nuestro agradecimiento por su colaboración a la cofradía de Santa Lucía y especialmente a su hermano mayor, don Mariano del Caso; a los responsables de la parroquia de Santa María y en particular al párroco don Florencio Garcés y a Luis Sánchez por las facilidades dadas para la consulta del archivo parroquial; a don Emilio Jiménez Aznar por su inestimable ayuda para el acceso a los fondos del archivo histórico de protocolos notariales de Borja; y a don Jacinto del Caso, por su labor e iniciativa en la salvaguarda y promoción del patrimonio artístico.

** Licenciada en Historia del Arte. Investiga sobre la escultura zaragozana del siglo XVII y en la actualidad se dedica a la restauración y conservación de bienes culturales.

*** Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arte aragonés moderno y contemporáneo.

¹ Fenómeno éste que se puso especialmente de manifiesto a raíz del expurgo de noticias artísticas existentes en los protocolos notariales de Zaragoza comprendidas entre los años 1613-1696 que llevaron a cabo, como trabajo de tesis de licenciatura, varios equipos de investigadores dirigidos por el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis durante el periodo 1979-1985. El resultado y las conclusiones de estos trabajos, en lo que se refiere al último tercio del siglo XVII, puede verse en: ALMERÍA GRACIA, José A. y otros, *Las Artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1983. Una de estas tesis, la firmada por Rosa M.^a Tovar, correspondiente al periodo 1694-1696, proporciona, como se verá más adelante, la única referencia documental de que disponemos hasta la fecha sobre el autor de las pinturas del retablo.

rigor y certeza una obra a su autor y de este modo ayudar a fijar su personalidad y filiación artística resulta por tanto un camino adecuado para ir clarificando el panorama todavía confuso de la pintura aragonesa del siglo XVII.

La capilla

La capilla se sitúa en el tramo más occidental de la crujía norte del claustro mudéjar, frente al acceso a éste desde la calle Goya. Inicialmente dedicada a Santa Bárbara, su construcción fue promovida por el Cabildo en septiembre de 1652, finalizando las obras cuatro años más tarde², y para ello se aprovechó el hueco creado por el acusado esviaje (unos 7° aprox.) en dirección este-oeste existente entre el muro sur de la iglesia y el muro norte del claustro. La apertura de la capilla supuso también la invasión de la planta baja del antiguo Hospital de Peregrinos —situado en la plaza de Nuestra Señora de la Peana, a los pies de la iglesia y comunicado con ésta—, lo que explica la ausencia de vanos de iluminación exterior³.

La fundación de ésta y de otras capillas coetáneas se enmarca en un momento de penurias económicas para la entonces colegiata que obligaron a vender terrenos del cementerio y a fundar nuevos espacios de devoción para particulares, proceso que también trajo consigo, lamentablemente, la alteración física y conceptual del espacio claustral⁴.

La capilla presenta planta trapezoidal irregular y en su lado occidental se abre una pequeña estancia rectangular; por el lado sur se cierra mediante una sencilla verja de madera labrada y hierro forjado rematada con una cruz, mientras por el lado oriental se abre en altura un vano de medio punto abierto en fecha indeterminada para captar iluminación natural de la capilla contigua, dedicada a la Virgen de las Nieves. En la

² Archivo Parroquial de Santa María (APSM), *Notas históricas de la iglesia colegial de St.ª M.ª de Borja por el Rdo. Lic. D. Roque Pascual Lorente, cura párroco*, libro III (manuscrito inédito), 1930-1950, fol. 245. Dato recogido en BRESSEL, Carlos; LOMBA, Concha; y MARCO, Ricardo, *Borja: arquitectura y evolución urbana*. Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón-Delegación de Zaragoza, 1988, p. 47. Las noticias recopiladas por D. Roque Pascual (cura párroco de Santa María entre los años 1925 y 1951), en siete volúmenes manuscritos, proceden de los documentos (fundamentalmente libros de *gestis*) conservados en el archivo parroquial y constituyen, a pesar de sus imprecisiones, una fuente excepcional de datos para la historia del monumento y de la propia ciudad de Borja.

Una escueta mención a la capilla encontramos en GUITART APARICIO, Cristóbal, *La ex-colegiata de Santa María de Borja*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1970, p. 23.

³ BRESSEL, Carlos y otros, *op. cit.*, p. 53.

⁴ BRESSEL, Carlos y otros, *op. cit.*, p. 59. Existe en la actualidad un proyecto para reabrir los arcos cegados de tres de las cuatro crujías.

actualidad cubre con una extraña solución de techumbre plana con pechinas, pues la bóveda original —probablemente de aristas y de la que queda únicamente el arranque del ángulo sureste— se hundió; la estancia colateral cubre con bóveda de medio cañón con lunetos ciegos. El aspecto general que la capilla presenta en cuanto a su concepción arquitectónica es bastante austero, con total ausencia de elementos ornamentales, habituales en otras capillas claustrales (cornisas, molduras, frisos, motivos heráldicos, inscripciones...).

El mismo año en que finalizaron las obras de la capilla (1656) el gremio de espadadores solicitó al Capítulo de Santa María la creación de una cofradía bajo la advocación de Santa Lucía, solicitud que fue aceptada por los capitulares el 15 de diciembre de dicho año⁵, y en enero de 1658 pidieron a esa misma institución les fuera concedida la capilla de Santa Bárbara, petición que fue igualmente aprobada⁶.

El retablo

El retablo de Santa Lucía y Santa Bárbara ocupa el frente de la capilla y está encastrado en el muro norte de la misma, ajustándose a toda su anchura (390 cms.) y altura (360 cms.) así como a la forma semicircular del luneto de la bóveda original que cubría la estancia (Figura 1).

En la actualidad presenta un altar moderno que vino a sustituir a otro muy modesto compuesto por un tablero sobre dos estúpites.

El retablo consta de banco, cuerpo de un solo piso con tres calles y ático muy desarrollado también de tres calles. El banco se encuentra divi-

⁵ Ver apéndice documental, documento número 1.

Aunque la creación de la cofradía fue aceptada en 1656, su fundación mediante bula del papa Alejandro VII se retrasó hasta 1663, dato que figura en las portadas de los libros de la cofradía: APSM, *Libro de la Cofradía de St.ª Lucía Virgen i Martir, fundada en la Iglesia Collegial de Borja, por el Oficio de Labradores, gremio de Espadadores por Bulla del Papa Alexandro Septimo, en el año de 1663 = El qual libro tiene principio en el de 1742*, portada, s.f. Es éste el libro más antiguo de la cofradía que se ha conservado, pues el anterior, al que se hace referencia en diversos lugares como «el libro viejo» y que cubriría el periodo 1663-1742, se halla en paradero desconocido. Existen otros libros de la cofradía que abarcan desde 1820 hasta la actualidad (pues aquélla permanece en activo).

N.B.: Los espadadores eran los encargados de limpiar el lino y el cáñamo con la espadilla antes de proceder al hilado.

⁶ Ver apéndice documental, documento número 2.

En los años siguientes a la concesión de la capilla, la cofradía del gremio de espadadores solicitó también licencia al Capítulo para algunas intervenciones y mejoras. Así, el 13 de octubre de 1668 pidió permiso, que le fue concedido, para obrar en una pared de la capilla con el fin de hacer un «carnero» (carnario) para enterrar a los cofrades (APSM, *Libro Quinto de Gestis Desde el 2 de Enero de 1660 Hasta 3 de Enero de 1684*, fol. 139 v.) y el 16 de febrero de 1691 se les concedió licencia para poner una lámpara fuera de su capilla que sirviera para iluminar ese ángulo del claustro (APSM, *Libro Sexto de Gestis Desde 1 de Enero de 1684 Hasta el 19 de Diciembre de 1698*, fol. 162 v.).



Fig. 1. El retablo de Santa Lucía y Santa Bárbara, vista de conjunto durante el proceso de restauración de los lienzos del cuerpo.

dido en tres casas separadas por cuatro plintos; la decoración es de tipo vegetal, dorada, muy sencilla y esquematizada, tanto en los extremos de las casas como en los plintos. El cuerpo está dividido en tres calles separadas por pilastras cajeadas con el mismo tipo de ornamentación, que también es utilizado para remarcar los perfiles y molduras del resto de la mazonería y para cubrir las zonas macizas de ésta no ocupadas por las pinturas. En la calle central se sitúa una hornacina con fondo de cuarto de esfera dorado donde se sitúa sobre peana la imagen de la titular, de factura popular y repintada, que sustituyó a otra imagen anterior, de calidad mediana, que actualmente se encuentra sobre el altar y que sí conserva su policromía original; ambas imágenes presentan, como atributo típico de la santa, la bandeja con los ojos, que en el caso de la talla que ocupa la hornacina aparece por duplicado en plata⁷. En las calles laterales y enmarcados en finas molduras doradas con adorno vegetal se disponen los lienzos de *Santa Lucía* (izquierda) y *Santa Bárbara* (derecha), pinturas que serán objeto de comentario posterior. Un entablamento moldurado sencillo da paso al áti-

⁷ En las «Memorias de las alajas de la Capilla», que aparecen al comienzo de los libros de la cofradía a modo de escueto inventario de sus bienes, se menciona la donación de diversos «ojos de plata» por parte de cofrades como resultado de rogativas o exvotos.

co, muy desarrollado y rematado en medio punto. En el centro se sitúa una hornacina poco profunda en arco muy rebajado que alberga una imagen de *Santa Bárbara* que parece conservar su policromía original⁸. Esta imagen, como la antigua de Santa Lucía, tuvo uso procesional (en la actualidad sólo la imagen titular de Santa Lucía lo tiene) y pudo ser realizada a raíz de la fundación de la cofradía en 1663, siendo por tanto anterior al retablo donde fue posteriormente acomodada. Así parece indicarlo la concesión de licencia al cirujano Pedro Barber, por parte del Capítulo de Santa María, el 21 de abril del año 1664, para hacer a su costa una peana destinada a una imagen de Santa Bárbara, de bulto y «muy bien adornada», realizada a expensas de aquél, para que la imagen saliera en procesión en el Rosario y el Corpus⁹. No obstante, es preciso hacer notar que la hornacina superior no parece adecuarse demasiado bien a las dimensiones de la imagen que alberga. Flanqueando a ésta y separados por sendas pilastras cajeadas se disponen dos tondos enmarcados, rodeados de enjutas decoradas, con lienzos que representan a un santo-mártir con hábito de canónigo (izda.) y a *Santa Teresa escritora* (dcha.), pinturas que más adelante se analizarán. Todo el retablo, salvo las decoraciones vegetales y las molduras doradas, ha sido repintado en color ocre crudo.

En cuanto a la autoría y cronología del retablo, adjuntamos la capitulación, inédita, pactada en el año 1692 entre el Capítulo de la cofradía de Santa Lucía y Santa Bárbara y el carpintero, vecino de Borja, Francisco Chavarría (o Echeverría)¹⁰. Sobre este artífice local poseemos todavía escasas noticias, aunque podemos deducir de algunos datos extraídos de protocolos notariales borjanos su vinculación profesional (tal vez mediante los habituales contratos de sociedad o compañía) con otro maestro carpintero, Andrés de Liçalde¹¹, quien es citado en la referida capitulación como probable autor de las trazas del retablo y de quien sabemos realizó

⁸ APSM, «Memoria de las alajas de la Capilla», en *Libro de la Cofradía de St.ª Lucia Virgen i Martir... 1820*, s.f. En dicha memoria se citan «Tres imágenes, dos de St.ª Lucia; y una de Santa Barbara», que con toda probabilidad son las descritas anteriormente.

⁹ APSM, *Libro Quinto de Gestis Desde 2 de Enero de 1660 hasta 3 de Enero de 1684*, f. 26 r.

GARCÍA, Rafael, *Datos cronológicos para la historia de la M.N., M.L. y F. Ciudad de Borja*. Zaragoza, Tipografía del Hospicio Provincial, 1902, p. 145. En esta obra, que repasa los acontecimientos más notables sucedidos en la población, se habla del orden seguido en la procesión del Corpus Christi y se menciona que, tras los pendones de las cofradías y las cruces, salían las peanas, y de éstas las dos primeras eran precisamente la de Santa Bárbara —santa que además, según el mismo autor (p. 125), tenía desde 1648 en Borja su propia ermita, hoy dedicada a Santa Clara— y la de Santa Lucía.

¹⁰ Ver apéndice documental, documento número 3. Agradecemos la noticia de la existencia de esta capitulación a don Emilio Jiménez Aznar, quien ha realizado un laborioso trabajo de expurgo de documentos para la historia artística de la comarca de Borja, todavía inédito.

¹¹ Sirva como ejemplo de esta relación profesional y mercantil un acto de vendición efectuado el 15 de diciembre de 1695 donde aparecen citados ambos carpinteros. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Borja (A.H.P.N.B.), notario Juan Francisco Amigo, 1695, sig. 2543, fols. 131 v-132 r.

también pequeños trabajos para otras cofradías borjanas. Poco se puede añadir respecto de la capacidad profesional y la valoración artística de ambos artífices, Chavarría y Liçalde, a partir de esta única obra —que, por lo demás, es de una entidad discreta— y sólo la confrontación con otros encargos de igual o mayor importancia podría permitir la caracterización artística de ambos.

Es preciso aclarar que en el documento notarial de 1692 se hace referencia a una cédula de capitulación y concordia pactada anteriormente y que la capitulación propiamente dicha aparece inserta, lo que hace suponer que la firma del contrato hubo de retrasarse con respecto al acuerdo inicial para su realización. Un dato más que avala esta idea es que en el contrato se fija la fecha de entrega de la obra para el dos de diciembre de 1692, mientras el documento va fechado el 31 de diciembre de ese mismo año. Por otro lado, no se han localizado las ápoas de los dos plazos de pago acordados entre las partes¹², por lo que no puede determinarse la fecha exacta de terminación de la obra, aunque en cualquier caso puede situarse entre 1693 y 1696, año éste en que fueron firmados los lienzos. Tampoco puede afirmarse, pues la capitulación no es demasiado explícita en este sentido, que el trabajo de Chavarría y Liçalde incluyera la realización de alguna imagen policromada.

Las pinturas

Los lienzos que ocupan las calles laterales del cuerpo representan a las titulares de la capilla, Santa Lucía (izquierda) y Santa Bárbara (derecha). Pintados al óleo, son de formato rectangular y tienen unas dimensiones de 115 x 85 cms.

El lienzo de Santa Lucía (Figura 2) nos presenta a la protagonista de pie, en posición frontal aunque ligeramente girada hacia su izquierda y en actitud estática levemente animada por la flexión de su pierna derecha y por el vuelo de los ropajes, especialmente del manto rojo que la envuelve. La santa sostiene la palma del martirio en su mano derecha y la bandeja con los ojos en la izquierda. El fondo es neutro aunque ofrece un efectista juego de luces y sombras que modelan el espacio y desta-

¹² Con esa finalidad se han revisado los protocolos del AHPNB correspondientes al periodo 1692-1696 de los siguientes notarios: Francisco Marín, Pedro Jerónimo Amad, Diego de Enciso, Juan Gerónimo Pérez, Juan Francisco Serrano, Juan Francisco Amigo y Joaquín Lamana, sin obtener resultados positivos.



Fig. 2. El lienzo de Santa Lucía durante el proceso de restauración.



Fig. 3. El lienzo de Santa Bárbara (detalle) durante el proceso de restauración.

can a modo de aureola el rostro de la santa. Dominan en el cuadro los tonos cálidos, dorados y tornasolados.

El lienzo de Santa Bárbara (Figura 3) nos la presenta en posición simétrica a la de su compañera, es decir, con su pierna izquierda flexionada y girada suavemente hacia su derecha, lo que indica claramente que el pintor tuvo en cuenta la situación de los lienzos en el conjunto del retablo. Cruza su mano derecha sobre el pecho mientras con la izquierda sostiene la palma del martirio y la torre de tres ventanas que apoya sobre un alto plinto. En la base de éste puede leerse la inscripción: «Josephus Urroz faci^t, Cesaraug^a, 1696», que nos proporciona el nombre del autor, el lugar y la fecha de realización de las pinturas (Figura 4).

Al mismo autor corresponden con toda probabilidad —aunque el estado de conservación de las pinturas impidan su correcta visualización— los dos lienzos circulares de 75 cms. de diámetro situados en las calles laterales del ático. En el tondo de la izquierda se ha representado a un personaje ataviado con hábitos de canónigo, de tres cuartos y sobre un fondo abierto poco definido, con los brazos extendidos y la cabeza girada en actitud de oración hacia el ángulo superior derecho, donde se sitúa un angelito sobre nubes con la corona y la palma del martirio. Estos símbolos, así como su rostro joven e imberbe y las ropas corales de canónigo

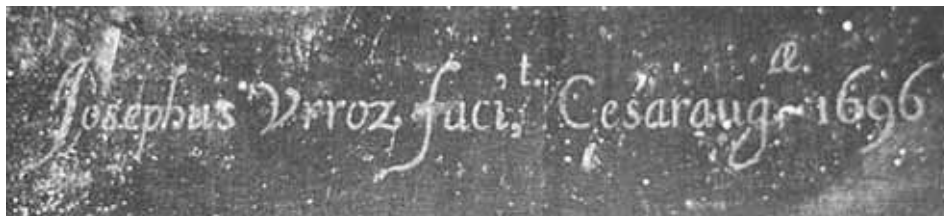


Fig. 4. Detalle con la inscripción en el lienzo de Santa Bárbara.

que viste hacen pensar, a falta de otros atributos particulares, en el inquisidor Pedro Arbués, quien hacía pocos años (en 1664) había sido beatificado por el papa Alejandro VII¹³. Destaca en el lienzo el tratamiento lumínico y volumétrico dado al cuerpo y los brazos, así como las calidades y detalles de los ropajes (roquete con bocamangas, manto, piel de armiño...).

En el tondo de la derecha aparece Santa Teresa de Jesús en una de sus representaciones más habituales: de medio cuerpo, en actitud reflexiva y concentrada en su trabajo intelectual. Se sitúa en un interior (su celda conventual), ataviada con el hábito carmelita, ante una mesa, con una pluma en su mano derecha y sujetando un libro abierto con la izquierda. Sobre ella vuela un cortinaje y en el ángulo superior izquierdo está la paloma del Espíritu Santo. La santa ha sido representada levemente girada hacia su derecha, contrarrestando la inclinación del personaje del otro tondo (como sucede con los lienzos del cuerpo).

El autor

En todas estas pinturas, José Urroz se nos presenta como un artista conocedor del oficio, especialmente hábil para el modelado de las figuras y para el tratamiento volumétrico de los ropajes, y algo menos para la representación de rostros y manos, faltos de consistencia y expresividad. Correcto en el dibujo, aunque con ligeros defectos de construcción anatómica, destaca también en el tratamiento del color, en la calidades de las vestiduras y en los efectos lumínicos tanto de las figuras como de los escenarios. Sobre la pincelada y el modo de trabajo, de los que se habla más

¹³ Parece descartable la identificación del personaje representado con San Raimundo de Fiteiro (o Raimundo Serra), personaje ligado a la ciudad de Tarazona, de cuya catedral fue canónigo, puesto que en la pintura no aparece la característica cruz de lises de la orden militar de Calatrava fundada por él en 1158. Por otro lado, su elevación a los altares no se produjo hasta 1702, fecha que sobrepasa ligeramente la cronología de las pinturas.

extensamente en el apartado de restauración, pueden señalarse, por un lado, los gruesos empastes utilizados, y por otro la valentía de algunos detalles gestuales, lo que incide en el conocimiento de la técnica y cierta soltura en el medio. Exceptuando el detallismo empleado en las joyas (alfileres, prendedores y pendientes) y algunos pliegues que resultan demasiado rígidos, el color y la luz se imponen al dibujo, lo que sitúa a nuestro artista en la onda artística de los pintores de la generación que trabaja en el último tercio del siglo XVII. Aunque no conocemos otras obras firmadas o atribuidas a José Urroz, podemos sin duda incluirlo en la abultada nómina de artistas de sólida formación y mediana calidad artística que atendieron la notable demanda de pintura devocional existente en Aragón —y especialmente en una ciudad como Borja, con un elevado número de iglesias y fundaciones conventuales— durante toda la centuria.

La única referencia documental que poseemos sobre el pintor se refiere a una cantidad de dinero (300 libras jaquesas) que un José Gracián de Urroz Sánchez, pintor, recibe el día 7 de mayo de 1696 de manos de Bernardo Casabona como legado testamentario de su madre, Agustina Sánchez¹⁴. Este Bernardo Casabona había enviudado de Agustina de Urroz, hermana de José Gracián, y de esta forma se convirtió en heredero universal de Agustina Sánchez, razón por la que debe pagar al pintor la cantidad fijada en el testamento.

Sobre el origen de José Gracián de Urroz nada podemos afirmar por el momento, aunque podría especularse sobre la procedencia navarra de su apellido.

Acerca de cómo se pudo producir el contacto previo entre los encargantes del retablo (la cofradía de Santa Lucía y Santa Bárbara) y el pintor, podemos lanzar una hipótesis no confirmada que se basa en la localización de algunos documentos notariales borjanos correspondientes al notario Francisco Marín (el mismo que dio fe de la capitulación del retablo), fechados en la década de 1690, donde aparece una Antonia de Urroz —tal vez familia del artista—, casada con el notario Roque Santafé y ambos domiciliados en Borja¹⁵. Por otro lado, Santafé aparece citado en varias

¹⁴ Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza (AHPZ), notario Diego Jerónimo Montaner y Lope, 1696, sig. 508, fols. 579 r-581 r. Documento citado en modo regesta en TOVAR GRACIA, ROSA M.^a, *Documentación artística en los años 1694-1696 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza* (tesis de licenciatura dirigida por Gonzalo M. Borrás Gualis y leída en junio de 1980), tomo II, doc. 570, p. 544. También aparece citado del mismo modo en ALMERÍA GRACIA, JOSÉ A. y otros, *Las Artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*. Zaragoza, IFC, 1983, p. 301.

¹⁵ AHPNB, notario Francisco Marín, 1694, fols. 106 r-107 v. Antonia de Urroz nombra procurador suyo a su esposo Roque Santafé.

— AHPNB, notario Francisco Marín, 1695, fols. 163 v-167 r. Testamento de Antonia de Urroz.

ocasiones en los libros de *gestis* de la iglesia de Santa María, con la que aquél debía de tener una relación profesional¹⁶.

Estado de conservación previo de los lienzos y su restauración

Primera aproximación

Los cuadros de *Santa Lucía* y *Santa Bárbara* son telas sin bastidor que cubrían los vanos rectangulares del cuerpo del retablo donde estaban alojados. Para sujetarlos, las molduras de madera que hacen las veces de marco, clavadas sobre el retablo, presionaban los bordes de los lienzos en todo su perímetro. Así, atenzados por las molduras, debieron sustentarse durante un tiempo hasta que la presión fue cediendo por la contracción de las maderas. Entonces, por efecto de la gravedad, los lienzos fueron descolgándose sin llegar a desprenderse. Al perderse la tensión se formaron las arrugas que recorren ambos lienzos en sentido transversal. Arrugas que, al ser los cuadros rebarnizados a lo largo de los años, se fueron haciendo cada vez más rígidas.

Finalmente, las molduras cedieron ante el peso de los lienzos. El contorno de las telas se clavó entonces a la tablazón de fondo del retablo con multitud de puntas de hierro. Con los mismos clavos se sujetaron los bordes de los agujeros provocados por los quemazos de las velas en el lienzo de *Santa Bárbara*.

En ese estado, arrugados, rígidos, clavados, oscurecidos y agujereados, se habían conservado los lienzos hasta que se ha intervenido sobre ellos (Figuras 5 y 6).

Análisis macroscópico

Descolgados los lienzos, se procedió a su análisis macroscópico para concluir los materiales y procesos de los que se valió Urroz en su creación y el tiempo en su posterior transformación.

Las telas de lino fueron preparadas por el artista con cola de glutina e imprimadas, en caliente, con varias capas fluidas de sulfato de calcio (yeso), agua y cola. Ya repasada con los hierros, esta preparación quedó lisa y dispuesta a recibir la materia pictórica.

¹⁶ Sirva como ejemplo el nombramiento de Santafé en marzo de 1665 como procurador del Cabildo de Santa María para ir a Tarazona a resolver un tema de tributos (APSM, *Libro Quinto de Gestis Desde el 2 de Enero de 1660 Hasta 3 de Enero de 1684*, fol. 62 v.).

En primer lugar se abordaron los fondos planos de los cuadros, utilizándose tierras ocre (óxido de hierro) bien empastadas con el aceite. Posiblemente Urroz entonó sobre el ocre otros matices del fondo para conseguir los efectos de profundidad y perspectiva a la vez que manchaba los lienzos con los gruesos empastes de óleo que configuraron el volumen inicial de las figuras.

Los pigmentos que se molieron con el aceite fueron posiblemente tierras ocre y tostadas para las gamas de marrones. Los blancos de plomo (albayalde) fueron también empastados con el azul (para evitar su futura oxidación) o los rojos para las carnaciones. Los tonos rojos puros se corresponden con el bermellón y los negros son de carbón.

El buen estado de conservación de la película pictórica después de tres siglos evidencia gran dominio de las técnicas y profundo conocimiento del comportamiento de los materiales.

El artista utilizó pinceles de cerdas gruesas y su rastro formó empastes densos y texturas expresivas. Con estas pinceladas se apuntaron: las primeras proporciones, las líneas fundamentales de los volúmenes, los primeros claroscuros y las calidades de telas, carnaciones y atributos iconográficos. Las manchas de este momento coinciden en sus tonos con las futuras luces del cuadro y el claroscuro definitivo se conseguiría después mediante superposición de veladuras más oscuras.

Sobre las primeras masas de color se trazaron, con pincel suave, los detalles del dibujo con un gesto más meditado y lento. Del mismo modo se procedió con las primeras luces y sombras que ponían de relieve el buen conocimiento del dibujo que atesoraba el artista.



Fig. 5. El lienzo de Santa Lucía antes de su restauración.



Fig. 6. Detalle del lienzo de Santa Bárbara antes de su restauración.

Conseguidas así las anatomías de las formas, las envolvió con pince-ladas que, con poca carga de pigmento y algo de barniz añadido al acei-te, iban creando veladuras y sacando sombras en las figuras y los fondos.

Sólo al final, Urroz escribió su nombre, la fecha y el lugar de su fac-tura sobre el cuadro de *Santa Bárbara*.

Análisis organoléptico y diagnosis

Como ya se ha comentado, el soporte estaba rasgado, agujereado por los clavos y quemado en determinadas zonas. Además, había perdido la flexibilidad y presentaba sequedad y arrugas.

La preparación se encontraba oxidada, deshidratada y craquelada por los movimientos de la tela y la tensión provocada por los barnices supe-riores. Las lagunas de esta capa han sido provocadas por las arrugas del lino.

Las arrugas y los movimientos de las telas, así como su rigidez, acre-centada por el envejecimiento de los barnices superficiales, habían desa-tado las craqueladuras de la película pictórica. Esta, a su vez, evidenciaba la natural oxidación de la materia pictórica. Por lo demás, la película se encuentra bien asentada y, a la luz ultravioleta, no existen repintes ni rein-tegraciones posteriores a la ejecución de las obras.

Con respecto a la capa superficial, el barniz de acabado está oscure-

cido y oxidado. Existen sobre él humos y grasas ambientales. En época posterior se aplicaron con torpeza varias capas de barniz sobre los cuadros que oscurecieron creando goteos y chorreos sobre la superficie de la obra.

Por último, se encuentran sobre estas capas salpicaduras de la pintura con la que se repintó, en su día, el retablo que alojaba los lienzos.

Intervención de restauración

Descolgados los lienzos y una vez eliminado el polvo y las primeras capas de suciedad se procedió a refrescar el soporte y los barnices de la última época.

Tras esta operación, pareció oportuno proseguir la limpieza con disolventes para adelgazar y esponjar los barnices superficiales, resecos y rígidos, antes de estirar los lienzos.

Una vez eliminadas estas primeras capas se vieron muy atenuadas las arrugas y el lino recuperó parte de su flexibilidad. Por ello, se procedió al estirado y planchado de las telas, sin apremio, a muy baja temperatura y con poca presión, manteniendo siempre el grado de humedad apropiado en los cuadros.

Estirados los lienzos, se concluyó la fase de limpieza con procedimientos químicos y mecánicos.

Los soportes se consolidaron con la aplicación de injertos de fibras de lino fatigado y las lagunas se estucaron para consolidar la capa de preparación.

La reintegración de las lagunas se hizo con pigmentos al barniz fácilmente reversibles y, por último, se dio una capa de barniz *dammar* sobre ambos cuadros.

Los lienzos han sido recrecidos con nuevos bordes de lino fatigado para ser fijados sobre bastidores móviles de madera que se acomodarán al retablo.

APENDICE DOCUMENTAL

1

1656, diciembre, 15

Borja

«A 15 de Diciembre se junto Cap^o En el qual se allaron (*se citan los nombres de los capitulares asistentes*) en el qual se leyo un memorial de los espadadores en el qual pidian a el Cap^o. que si querian admitirlos que arian una Cofradia sub la invocacione de la S^a. S^a. Lucia y se resolbio que la Iglesia los admite.»

APSM, *Libro Quarto de Gestis Desde 20 Enero del año 1627 Hasta 2 Enero 1660*, fol. 401 r.

2

1658, enero, 11

Borja

«Assimismo dio razon el Dr. Aguerre de que los que desean ser confrades de Santa Lucia piden la Capilla de St^a. Barbara para en ella erigirla conq. pondran en el quadro principal de dicha Capilla a St^a. Barbara y St^a. Lucia y se resolvio que se les de la dicha Capilla conq. Celebren la fiesta de S^{ta}. Barbara tambien en ella y conq. se coloquen alli dos altares el uno para Ntra. Señora del Rosario y el otro para el S^{to}. Cristo de la Columna y conq. se hayan de enterrar alli todos sin poder hacer decir ni celebrar misas ni otros sufragios en otra parte y conq. hagan luego el rejado y con otros cabos a beneficio de la Iglesia que reglara en el acto que se testificara».

APSM, *Libro Quarto de Gestis Desde 20 Enero del año 1627 Hasta 2 Enero 1660*, fol. 412 v.

3

1692, diciembre, 31

Borja

El Capítulo de los prior, mayordomos y cofrades de la cofradía de las gloriosas Santa Lucía y Santa Bárbara, en la iglesia colegial de Borja, reunidos en la sala mayor de las casas de la propia habitación del prior mosen Juan Ximénez, de una parte y de la otra Francisco Chavarria, carpintero, vecino de esta ciudad, pactaron capitulación para hacer el retablo de dicha capilla y altar, con las siguientes condiciones y obligaciones (inseratur):

«Item fue tratado y concertado entre dichas partes que el dicho Francisco Chavarria a de azer y trabajar el dicho retablo; cerrado con arco llenando la testera de la capilla conforme un diseño y traza de conforme una que a traído y mostrado Andres de Liçalde según requiere la Capilla de los Prior, secretario, tesoreros y del señor mosen Juan Ximenez.

Item fue pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho retablo lo aya de dar dicho oficial echo, trabajado y puesto para el dia dos del mes de diciembre del presente año contando de el Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo de mil seiscientos nobenta y dos.

Item fue pactado entre dichas partes que la dicha cofradia a de dar y pagar al dicho Francisco Chavarria por concierto y precio ajustado es a saber treinta libras de moneda jaquessa en dos plazos y pagas iguales, en esta forma la mitad por todo el mes de henero proxime viniente de dicho año y la otra mitad para el mismo dia que lo diere puesto y parado dicho retablo en el mismo año».

Siguen las cláusulas de obligación y cumplimiento. Testigos Miguel Gómez y Nicolás López, labradores de Borja.

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Borja (AHPNB), notario Francisco Marín, sig. 2602, fols. 14 v-17 v.