

## LOS LACASA: UNA SAGA DE ESCULTORES ARAGONESES DEL SIGLO XVIII

## THE LACASA DYNASTY OF ARAGONESE SCULPTORS IN THE 18TH CENTURY

Alberto Aguilera Hernández

*Institución "Fernando el Católico". Centro de Estudios Borjanos*

Orcid: 0000-0002-3288-3923

email: albertoaguileraher@yahoo.es

### RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto el estudio de la problemática en torno a la saga de los Lacasa, una familia de artistas borjanos a la que pertenece el escultor Simón Diego Lacasa Castro (\*1708-†1764), identificado tradicionalmente como el autor de la escultura de San Miguel, titular de esta iglesia parroquial de Borja (Zaragoza) y de notabilísimo mérito artístico. Ahora, nuevas fuentes documentales le adjudican una serie de obras encargadas en su ciudad natal, pero un análisis crítico de los textos parece apuntar a que la autoría de la mayor parte corresponda a otro escultor llamado Diego Lacasa, quizá su padre.

**Palabras clave:** Escultura / Aragón / Cartagena / siglo XVIII.

### ABSTRACT

The purpose of the present article is to study problems surrounding the Lacasa dynasty, a family of artists from Borja to which the sculptor Simón Diego Lacasa Castro (\*1708-†1764) belonged. He has traditionally been identified as the author of the sculpture of St. Michael, to whom the parish church of San Miguel at Borja (Zaragoza) is dedicated, a work of notable artistic merit. Now, new documentary sources assign to him a series of works commissioned in his native city, but a critical analysis of the texts would seem to suggest that most of them correspond to another artist called Diego Lacasa, perhaps his father.

**Keywords:** Sculpture / Aragón / Cartagena / 18<sup>th</sup> century.

## 1. INTRODUCCIÓN

Fue en 1902 cuando García (1902: 300), secretario del M.I. Ayuntamiento de Borja, publicó que el prestigioso jurisperito natural de la ciudad, Tomás Martínez Galindo (\*1671-†1736), siendo oidor de la Real Audiencia de Valencia,<sup>1</sup> «mandó construir de su cuenta la imagen y camarín de San Miguel, pues hasta entonces no hubo más que un cuadro en el retablo». La cita se refiere a la escultura titular de una de las iglesias parroquiales de esta localidad aragonesa, precisamente la dedicada al arcángel, que sitúa en 1730 y atribuyó a la gubia de otro borjano, el escultor Simón Lacasa, al parecer afincado en Huesca por esas fechas, aunque como es habitual en él no reveló sus fuentes.

A pesar del empaque artístico de la talla que se expone en el Museo de la Colegiata de Borja, los datos biográficos sobre su autor han sido muy escasos hasta el presente. Únicamente Gracia (2005: 551-552) lo documentó como hijo de Diego Lacasa y de Rosa Castro a partir de su partida de bautismo, de 28 de octubre de 1708, pero llamando la atención sobre el hecho de que con tan solo veintidós años tuviera la cualificación necesaria para acometer la hechura de una obra de gran calidad.

Independientemente de esta problemática, sobre la que profundizamos más adelante, lo cierto es que de las noticias que facilitan sendos autores hemos bebido sistemáticamente aquellos otros que nos hemos ocupado del tema (Gracia, 2003: 49-50; Arias de Saavedra, 2011: 144; Gracia y Aguilera, 2014: 247-248; Carretero y Lapuente, 2020: 127-128). Ahora, la localización de nuevas fuentes documentales en el Archivo de la Colegiata de Santa María de Borja (=ACSMB), inéditas hasta hoy, posibilita profundizar en el perfil biográfico y profesional de nuestro artista y, posiblemente, también en los de otros miembros de la familia.

Así pues, y con el objetivo de dotar de mayor claridad a nuestro estudio, hemos optado por dividirlo en dos apartados diferentes, aunque inevitablemente conectados. En el primero trazamos una biografía actualizada del personaje en el marco del contexto local de las cuatro ciudades donde, en principio, lo sitúan las fuentes: Borja, Zaragoza, Huesca y Cartagena, mientras que en el segundo analizamos las obras que le adjudica esta nueva documentación, si bien la mayor parte pudieron ser realizadas por Diego Lacasa, un escultor diferente a Simón Diego, quizá su propio padre.

## 2. DATOS SOBRE LA SAGA DE LOS LACASA

Simón Diego Lacasa Castro, hijo de Diego José y Rosa, fue bautizado en la parroquia de San Miguel de Borja el 28 de octubre de 1708.<sup>2</sup> Los abuelos paternos de nuestro protagonista eran Jerónimo y Gracia Jiménez, que se casaron el 22 de julio de 1665<sup>3</sup> y procrearon a Diego José en 1679,<sup>4</sup> en tanto que los maternos eran Bartolomé y Ana Ruiz, vecinos de Zaragoza. Diego José y Rosa contrajeron matrimonio en la parroquia de la colegiata borjana, el 20 de febrero de 1702 con cierta prisa, «aviendo precedido una sola amonestacion y dispensadas las otras dos por el señor vicario general»<sup>5</sup> como señaló Gracia (2005: 552). Es posible que el motivo fuese que el 14 de noviembre de ese mismo año se cristianara a la primogénita de la pareja, María Antonia Benita,<sup>6</sup> la única hermana documentada del artista.

Nada más se conocía del recorrido biográfico y profesional de Simón Diego Lacasa hasta que hacia mediados de la centuria se afincó en Cartagena junto con su esposa María Villamón, natural de Daroca (Zaragoza), al menos con anterioridad a marzo de 1753, según confirma la partida de bautismo de su hija Antonia Javiera, a la que le siguieron Domingo Simón (1755),

<sup>1</sup> En torno a este destacado personaje borjano, véanse, entre otros: Molas, 1995: 31-49; Gracia, 2005: 664 y Arias de Saavedra, 2011: 135-150.

<sup>2</sup> ACSMB. Fondo: parroquia de San Miguel. «Quince libris de la iglesia parrochial de San Miguel de la ciudad de Borja», f. 124v. (Borja, 28-X-1708). Sig. Ant. 2. Sig. Act. SM 2.

<sup>3</sup> ACSMB. «Libro intitulado de Quince libris de la yglesia colegial de la ciudad de Borja, a donde se escriben los bautizados, confirmados, casados, muertos y excomulgados», f. 295v. (Borja, 22-VI-1665). Sig. Ant. 20. Sig. Act. SM.<sup>a</sup> 12.

<sup>4</sup> ACSMB. Fondo: parroquia de San Miguel. «Quince libris de la iglesia parrochial de San Miguel de la ciudad de Borja», f. 62r. (Borja, 17-III-1679). Sig. Ant. 2. Sig. Act. SM 2.

<sup>5</sup> ACSMB. «Libro yntitulado de Quince libris de la yglesia colegial de la ciudad de Borja», f. 321v. (Borja, 20-II-1702). Sig. Ant. 21. Sig. Act. SM.<sup>a</sup> 13.

<sup>6</sup> ACSMB. Fondo: parroquia de San Miguel. «Quince libris de la iglesia parrochial de San Miguel de la ciudad de Borja», f. 111r. (Borja, 14-XI-1702). Sig. Ant. 2. Sig. Act. SM 2.

Simón Tadeo (1757), Rosa María (1760) y José Antonio (1763). Lacasa pudo sentirse atraído por las oportunidades profesionales que le brindaba formar parte de la nómina de artistas de la Maestranza del Arsenal de esta ciudad y, de hecho, figura en su plantilla a partir de enero de 1759, pero nada excluye que se incorporase antes (Ortiz, 1998: 107-108).

De cualquier modo, aquí se ocupó de tallar los mascarones de proa y las decoraciones escultóricas de las popas de los nuevos buques por ocho reales al día, aunque en mayo de 1761 ascendió a la máxima categoría, retribuida con diez reales, y que solo estaba por debajo del maestro mayor, por entonces José Ganga Santa Cruz. Por otro lado, debe hacerse notar que desde su llegada a Cartagena el escultor estuvo vinculado con la iglesia parroquial de Santa María de Gracia, donde fueron bautizados todos sus hijos, enterrados aquellos que murieron a temprana edad, como Rosa María (1761) y Antonia Javiera (1762), e incluso él mismo, el 11 de septiembre de 1764, concretamente en la capilla de la cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Paso del Prendimiento, a la que pertenecía (Ortiz, 1998: 107-108).

Para profundizar en el estudio de la figura de Simón Diego Lacasa ha resultado fundamental un interesante libro relativo al legado y mayorazgo que instituyó el jurista borjano Tomás Martínez Galindo,<sup>7</sup> fiscal en la Real Audiencia de Sevilla (1707-1716), en la de Valencia (1716-1720) y, finalmente, oidor en esta última (1720-1736), así como autor en 1713 y 1715 de obras de reconocido prestigio en el ámbito de la jurisprudencia. Pero para lo que a este trabajo se refiere, más allá de los datos biográficos destacan aquellos otros que tienen que ver con su labor de promoción artística a partir de la renovación que operó del exorno de la capilla de la Santísima Trinidad de la colegiata de Borja, propiedad de su familia, donde Simón Diego Lacasa tuvo un papel protagonista según el autor de la crónica.

«Por los años de 1730 y 1732 renobo y adorno la capilla que oy conserbamos en el cuerpo principal de la yglesia colegial de esta ciudad, que por ser un retablo antiquissimo hizo el que oy esta, siendo su escultor Simon Lacasa, natural de esta ciudad, que bino de Huesca, donde vibia, y Domingo Lacueba, maestro dorador de Cariñena. Y el quadro se pinto en Valencia por dos mugueres hermanas, hijas de un pintor que murio y quedaron huerfanas. Se pusieron las armas por remate en el retablo y en el frontis de la capilla, que lo es pribilegiada, por los mismos maestros».<sup>8</sup>

Por fortuna, la información no se ciñó únicamente a este retablo, sino que también se enumeran otros encargos para Borja atribuidos a Lacasa y al dorador Domingo Lacueva, natural o afincado entonces en Cariñena (Zaragoza), autoría que constaba por la correspondencia que se había conservado o gracias a la transmisión oral.

«Y por aquellos años se hizo y doro la peana de Nuestra Señora de la colegial; la de San Nicolas de Bari de la misma y se retocaron las ymanes (*sic*). La de San Sebastian de la cofradia se hizo la ymagen y peana; el San Miguel de la parroquia y su camarín, que antes solo habia un quadro en el retablo y aun esta en la pared de la yglesia».<sup>9</sup>

Estos trabajos pueden ser las «muchas mejoras» que, a juicio de García (1902: 300), Martínez Galindo encomendó a Lacasa para la colegiata de Santa María, por lo que no descartamos que el autor llegara a consultar esta misma fuente, aunque a nuestro entender el pretendido mecenazgo del jurisconsulto se limitó exclusivamente al mencionado retablo de la Santísima Trinidad según puede deducirse de una lectura pausada del manuscrito. Ahora bien, si el escultor al que se refiere este último es el Simón Diego bautizado en 1708, debe reconocérsele una pericia y maestría impropia de un joven que ejecutaría las obras que son objeto de estudio entre los doce y los veintidós años de edad, puesto que estas no se circunscriben a 1730 o 1732 como erróneamente señala la fuente documental, sino desde 1720.

7 ACSMB. *Libro con datos biográficos de Tomás Martínez Galindo y del legado instituido en su testamento redactado por Joaquín Pérez*, s.f. Sig. Ant. Caja septiembre 1. Sig. Act. En proceso de catalogación.

8 ACSMB. *Libro con datos biográficos de Tomás Martínez Galindo y del legado instituido en su testamento redactado por Joaquín Pérez*, s.f. Sig. Ant. Caja septiembre 1. Sig. Act. En proceso de catalogación.

9 ACSMB. *Libro con datos biográficos de Tomás Martínez Galindo y del legado instituido en su testamento redactado por Joaquín Pérez*, s.f. Sig. Ant. Caja septiembre 1. Sig. Act. En proceso de catalogación.

A este respecto, y siempre hipotéticamente, debe tenerse presente que los trastornos y saqueos sufridos por la ciudad durante la Guerra de Sucesión pudieron hacer que las partidas de bautismo no se cumplimentaran en el momento, sino tiempo después, deslizándose por esta razón algunos errores, entre ellos de tipo cronológico. Tanto es así que la revisión de 1762 del Catastro de Ensenada adjudica a Lacasa unos sesenta años de edad, lo que retrasaría su nacimiento hacia 1702, una solución que tampoco nos convence dado que ese año fue en el que se casaron sus padres y nació su hermana.

Por ende, cabe preguntarse sobre la veracidad y exactitud de una crónica que es clara a la hora de adjudicar toda esta producción artística a la gubia de Simón Lacasa y a los pinceles de Domingo Lacueva. Para intentar dar una respuesta satisfactoria hemos revisado los libros de actas del cabildo, las cuentas de la primicia de la colegiata y los de la administración de cuentas del Santuario de Misericordia que recogen datos y pagos de buena parte de estos encargos, aunque en el periodo comprendido entre 1720 y 1731 y no en 1730 o 1732 como afirma el manuscrito según hemos adelantado. Asimismo, «Diego Lacasa»,<sup>10</sup> «Domingo, el dorador»,<sup>11</sup> «Domingo»<sup>12</sup> o «Diego Lacasa y Manuel Tristan, maestros de Zaragoza»<sup>13</sup> son los artífices que se asocian con la ejecución de los mismos, por lo que parece razonable pensar que Domingo sea, en efecto, el dorador Domingo Lacueva identificado en el manuscrito, pero el caso de «Diego Lacasa» es mucho más problemático porque Simón Lacasa recibió el nombre de Diego cuando fue bautizado en 1708, mientras que su padre también se llamaba Diego José.

Así pues, y a modo de recapitulación, hasta la fecha disponemos de una crónica manuscrita que atribuye a Simón Lacasa una serie de trabajos artísticos; con la partida de bautismo de Simón Diego Lacasa Castro, hijo de Diego José, cristianado en 1708; y con referencias en otras fuentes a un tal Diego Lacasa como autor de algunas de estas obras. Lamentablemente, no nos ha sido posible localizar contratos, ápoacas ni otro tipo de documento que pueda contribuir a clarificar esta cuestión, la cual tendría visos de resolverse si Diego José, el padre de Simón Diego, fuera escultor, lo que todavía no han confirmado las fuentes aunque se trata, ciertamente, de la hipótesis más plausible en el estado actual de conocimiento y la que vamos a hacer nuestra a lo largo de este estudio.

### 3. APROXIMACIÓN AL CATÁLOGO ARTÍSTICO DE LOS LACASA

#### 3.1. INTERVENCIONES EN LAS ANDAS Y BUSTO PROCESIONAL DE SAN NICOLÁS DE BARI DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA (1720 - 1721)

La cofradía de San Nicolás de Bari, existente ya en 1221,<sup>14</sup> era una congregación de clérigos seculares integrantes del capítulo de la iglesia de Santa María y, a partir de 1452, del capítulo de la colegiata, cuando la iglesia matriz de la ciudad adquirió tal condición (Aguilera y Gutiérrez, 2019: 52-60), aunque de ella también podían formar parte algunos laicos distinguidos. La visita pastoral girada a la localidad en 1569 menciona que el retablo de la capilla de San Nicolás, sita en el claustro, era una obra de pincel presidida por una imagen de bulto del santo obispo (Escribano y Aperte, 1981: 147), la cual sería sustituida por el busto procesional que se conserva actualmente (84 x 60 x 45 cm).<sup>15</sup> Este fue encargado el 3 de marzo de 1596 al escultor zaragozano Martín Escudero (FIG. 1) junto con su correspondiente peana procesional, obras que se concluyeron el 21 de octubre de ese mismo año.<sup>16</sup>

10 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v. (1724).

11 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 27r. (1727).

12 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 44v. (1731).

13 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. IV, f. 96r. (1722).

14 ACSMB. *Testamento de don Pascual, sobrino de Pedro Pedriz, arcediano de Calatayud*, (Borja, ¿?-VI-1221). Sig. Planera, bandeja 4, carpeta 8, doc. n.º 144.

15 A nuestro entender, que los cofrades de San Nicolás optaran por renovar su imagen titular siguiendo la característica tipología aragonesa del busto vino motivada por su participación en las procesiones del Corpus Christi y de la Virgen del Rosario, esta última el tercer día de la Octava del Espíritu Santo, en las que hasta bien entrado el siglo XVII únicamente participaban bustos de la colegiata y del convento de San Francisco. Sobre este mismo asunto nos detenemos más adelante con el busto procesional de la Virgen del Rosario, «vulgo de la Peana».

16 AHPNB. *Capitulación y concordia entre la cofradía de San Nicolás y el escultor Martín Escudero sobre la hechura del busto y peana de San Nicolás*. Notario: Martín de Aoiz, t. 1785, ff. 57r-59r. (Borja, 3-III-1596 y 21-X-1596).



Figura 1. Busto procesional de San Nicolás de Bari. (Foto: Enrique Lacleta Paños)

Ya en el siglo XVIII, la actuación documentada, presumiblemente a cargo de Diego Lacasa, vino determinada por el acuerdo que tomaron los cofrades el 7 de diciembre de 1720, conviniendo «que se retoquen las andas y efigie de San Nicolas a expensas de la cofradía». <sup>17</sup> De las gestiones pertinentes se responsabilizó el beneficiado Jerónimo Amigo, y ambos trabajos estaban concluidos con seguridad el 7 de diciembre de 1722, cuando el reparto de las propinas a los cofrades fue de menor cuantía que en otros años por el «gasto de la peana y aver dorado el santo». <sup>18</sup>

Tanto en el caso de la peana procesional, que puede tratarse de la actual del Corpus aunque sumamente transformada, como en el de la imagen, la intervención del escultor se debió limitar a alguna reparación, mientras que el grueso de la actuación correría por cuenta de Domingo Lacueva que, al menos en el busto, ejecutó un estofado con labores vegetales y un cuidadoso trabajo a punta de pincel, como se aprecia en las flores de la capa pluvial. Con todo, es de lamentar que no se hayan conservado los libros de cuentas de la cofradía de estos años, que arrojarían más luz sobre la dimensión real de estos encargos.

<sup>17</sup> ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 183. (Borja, 7-XII-1720).

<sup>18</sup> ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 262. (Borja, 7-XII-1722).

### 3.2. EL RETABLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL PARA LA IGLESIA DEL SANTUARIO DE LA VIRGEN DE MISERICORDIA (1722 - 1739)



Figura 2. Retablo de San Miguel Arcángel. (Foto: Enrique Lacleta Paños)

Hace ya más de un siglo que Garriga (1902: 32) aseguró que el retablo de San Miguel (4.26 x 3.16 m), que se ubica en la segunda capilla del lado del evangelio de la iglesia del Santuario de Misericordia (Borja, Zaragoza),<sup>19</sup> fue sufragado por unos sacerdotes que quisieron permanecer en el anonimato. En realidad, a tenor de un análisis más pausado de la documentación, su hechura, dorado y policromado fue un proyecto compartido por varias personas que se prolongó algunos años en el tiempo

En efecto, aunque sabemos que en noviembre de 1695 se acomodó un retablo en esta capilla,<sup>20</sup> debía tratarse de una obra reaprovechada que se instaló provisionalmente, dado que en las últimas voluntades de Francisco González de León, fallecido el 5 de junio de 1702,<sup>21</sup> se legaron treinta reales de a ocho «para hacer o comenzar un retablo para la capilla de San Miguel». <sup>22</sup> Con este importe, y con la donación del salario de varios años que los eclesiásticos contadores del Santuario de 1722 destinaron a la causa,<sup>23</sup> fue cómo se pudieron

acometer los trabajos a finales de ese año, puesto que en el mes de diciembre tenemos pagos a «Diego Lacasa» y a un tal Manuel Tristán, ambos identificados como maestros de Zaragoza,<sup>24</sup> que lo concluyeron en mayo del año siguiente<sup>25</sup> (FIG. 2). En consecuencia, si este Diego Lacasa fuera en realidad Diego José, el padre de Simón, no cabe duda de que la familia se habría trasladado a Zaragoza, posiblemente en busca de mejores oportunidades profesionales.

Por otra parte, aunque algunas fuentes señalan que su dorado y policromado, en junio de 1739, corrió a cargo del canónigo Manuel Jiménez,<sup>26</sup> ministro del Santuario durante treinta y ocho años, no nos parece probable por dos razones. En primer lugar porque los libros de cuentas del complejo religioso de la Virgen recogen el desembolso de setenta y siete libras para pagar esta intervención y la practicada en el retablo de la ermita del Calvario,<sup>27</sup> y también porque tenemos la seguridad de que el 7 de octubre de 1730 José Ruiz de Pereda, en calidad de vicario general de la diócesis de Tarazona, decretó que no se cuestionase la posesión de un viña moscatel que los ejecutores testamentarios de los cónyuges Manuel Jaca y Manuela Casamayor entregaron al cabildo por la donación de cincuenta libras para ayudar al dorado de

19 En torno al origen del Santuario, debe tenerse en cuenta que la devoción hacia una imagen gótica de la Virgen, venerada en la colegiata de Borja, experimentó un crecimiento extraordinario a finales del siglo XV y primeras décadas del siguiente, lo que condujo a que en 1539 se comenzase la reedificación de la antigua ermita de Santa Eulalia, ubicada a unos 4.5 km de la ciudad, con objeto de trasladar a ella la imagen mariana. Así fue configurándose el complejo que hoy conocemos como Santuario de Misericordia, un importantísimo centro de peregrinación interregional gestionado hasta el siglo XIX por el cabildo colegial (Garriga, 1902: 29-43; Pardos, 1978: 107-126).

20 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. III, f. 269v. (1695).

21 ACSMB. Fondo: parroquia de San Miguel. «Quince libris de la iglesia parrochial de San Miguel de la ciudad de Borja», f. 293r. (Borja, 5-VI-1702).

22 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. III, f. 371r.

23 ACSMB. *Origen de la ermita de Nuestra Señora de Misericordia, sita en la partida llamada antiguamente Santa Eulalia*, p. 18.

24 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. IV, f. 96r. (1722).

25 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. IV, f. 106v. (1723).

26 ACSMB. *Origen de la ermita de Nuestra Señora de Misericordia, sita en la partida llamada antiguamente Santa Eulalia*, ff. 57v., 73r. y 73v.

27 ACSMB. *Libro de cuentas del Santuario de Misericordia*, t. IV, f. 199v. (1739).

la obra.<sup>28</sup> Sea como fuere, lo que sí parece claro es que en esta última actuación no intervino el carriñense Domingo Lacueva.

Desde el punto de vista estructural, el retablo de San Miguel consta de un banco y cuerpo único delimitado por dos molduras de hojas de acanto y rocalla a modo de aletones, y está presidido por un gran lienzo del titular que toma como modelo la conocida obra que Guido Reni (\*1575-†1642) pintó en 1636 para la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de los capuchinos de Roma. En el ático, de una sola casa cuadrada, se acomoda la pintura al óleo de la Virgen del Pilar tal y como se veneraba en su Santa Capilla de Zaragoza. Esto es, reproduciendo la talla gótica de la Virgen sobre la santa columna, cubierta con el manto alto decorado con joyas y, a cada lado, los ángeles donados por Felipe II (1556-†1598) en 1596 (Centellas, 1995: 143-144). Su presencia la justificamos en la profunda devoción que tenía por esta advocación Francisco González de León, uno de los promotores del retablo<sup>29</sup> según hemos expuesto.

En lo que respecta a los elementos decorativos, deben destacarse el gran tarjetón central entre festones de flores y elementos vegetales en el banco, en cuyos extremos se sitúan los plintos cajeados y recuadrados decorados con ménsulas donde apean las pilastras del cuerpo, ornamentadas en la parte central por guirnaldas vegetales y frutales y por dos cabezas de querubines en la zona superior central. A su vez, el entablamento presidido por otra cartela precede al ático, que se flanquea por dos volutas profusamente decoradas con motivos florales, vegetales, hojas de acanto y con una venera por remate.

### 3.3. EL RETABLO DE LA CAPILLA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA (1723)

La realización del retablo de San Miguel debió ser determinante para que, unos dos meses después de finalizarse, el jurista Tomás Martínez Galindo encargara otro para la capilla que su familia poseía en el lado de la epístola de la nave de la colegiata, bajo la titularidad de la Santísima Trinidad, que por sus evidentes paralelismos con el primero también cabe asignar a Diego Lacasa y Manuel Tristán. Si bien no podemos entrar a valorar la historia de este importante espacio donde se erigía el altar privilegiado, las familias que lo poseyeron a lo largo del tiempo o los litigios que mantuvieron sobre la propiedad, creemos necesario recalcar que no fue hasta el 12 de febrero de 1701 cuando se reconoció su pleno dominio a favor de Josefa de Aineto, viuda de Juan Antonio Martínez —hermano de Tomás— y de su hijo Melchor Martínez. Por esta razón, el 20 de marzo de 1706, una vez solventados todos los problemas judiciales, este último solicitó al cabildo su autorización para proceder a la reparación de la capilla<sup>30</sup> mientras que su madre, en su testamento de 16 de mayo de 1721, la eligió como lugar de sepultura y la legó a sus hijas Victoria y Tomasa, pero prohibiéndoles que alguna vez la vendieran a algún miembro de la familia Sánchez.<sup>31</sup>

Por razones que no hemos podido clarificar los deseos de Josefa de Aineto no se vieron cumplidos, puesto que en 1830 el propietario de este espacio, que se emplazaba entre las capillas de San Esteban —perteneciente a José Sangil Heredia<sup>32</sup>— y de San Antón Abad, era Tomás Sánchez. Sin embargo, en el contexto de la reforma neoclásica de la nave de la colegiata operada desde 1791, el arquitecto Francisco Bonet diseñó y levantó de nueva planta una nueva capilla en 1831 sobre el espacio en el que antes se localizaban las tres anteriores, en el tercer tramo del lado de la epístola, (Martínez, 2015: 332-339, 383-384), que se dedicó a San Esteban

28 ACSMB. Decreto de José Ruiz de Pereda, vicario general de la diócesis de Tarazona, sobre la propiedad de una viña moscatel, sita en la partida de las Crucilladas, que los ejecutores testamentarios de Manuel Jaca y Manuela Casamayor, cónyuges de Borja, entregaron al cabildo de la colegiata de Santa María por la donación de cincuenta libras que el matrimonio legó para ayudar a la realización del retablo de San Miguel para la iglesia del Santuario de Misericordia. (Tarazona, 7-X-1730). Sig. Ant. Caja abril 4. Sig. Act. En proceso de catalogación.

29 AHPNB. Promesa y obligación de Francisco González de León, mancebo, de fundar en su capilla de la Virgen del Pilar de la iglesia del convento de San Francisco de Borja una serie de misas y sufragios, la fiesta de la Virgen del Pilar y una salve cantada el día de la víspera. Notario: Joaquín Lamana, t. 2637, ff. 60r-60v. (Borja, 8-IV-1702).

30 ACSMB. Libro de Gestis, t. VII, f. 454v. (Borja, 20-III-1706).

31 AHPNB. Testamento de Josefa de Aineto, viuda de Juan Antonio Martínez. Notario: Miguel Antonio Poyanos, t. 2680, ff. 69r-73r. (Borja, 16-V-1721). Finalmente, falleció el 26 de julio. AHPNB. Fe de muerte de Josefa de Aineto, viuda de Juan Antonio Martínez, y apertura de sus últimas voluntades. Notario: Miguel Antonio Poyanos, t. 2680, ff. 76r-78r. (Borja, 26-VII-1721).

32 Sobre este personaje: Aguilera y Gracia, 2018: 267-276.

porque el único particular que contribuyó con los gastos de reedificación fue José Sangil pero, llamativamente, se colocó el retablo de la Santísima Trinidad. Esta decisión condujo a que el 29 de octubre de 1831 Sangil elevara un memorial exigiendo al cabildo la reposición de su retablo y de sus armas,<sup>33</sup> aunque solo fue atendido mínimamente, reemplazándose el lienzo original de la Santísima Trinidad, actualmente perdido, del que solo conocemos que fue realizado por dos hermanas valencianas huérfanas, por el de San Esteban, una obra de buena calidad de siglo XVII que fue necesario mutilar para acomodarla a su nuevo espacio.

A partir de los datos expuestos la identificación del actual retablo de San Esteban con el antiguo de la Santísima Trinidad está fuera de toda duda, por más que no dispongamos de demasiados datos sobre su proceso constructivo. En este sentido, solo hemos confirmado que el 27 de agosto de 1723 los capitulares ya eran conocedores de que se quería instalar un nuevo retablo en la capilla, por lo que acordaron estar atentos para que la fábrica de la colegiata no sufriera ningún desperfecto,<sup>34</sup> mientras que el 1 de octubre encargaron al canónigo doctoral que entablara una negociación con los dueños para que regalaran el retablo antiguo a la iglesia del Santuario de la Virgen de Misericordia,<sup>35</sup> lo que no sabemos si llegó a conseguirse.



Figura 3. Retablo de La Santísima Trinidad, en la actualidad de San Esteban. (Foto: Enrique Lacleta Paños)

De cualquier forma, el retablo conservado nunca ha merecido la atención de los investigadores con la excepción de Delgado (2001: 129-134), que lo situó erróneamente a finales del siglo XVII aunque analizó con minuciosidad el programa ornamental desplegado en la mazonería, cuya traza se compone de sotobanco, banco y cuerpo, rematado en un ático semicircular abocinado (5.20 x 3.55 m). En él, Lacasa y Tristán recuperaron buena parte de los motivos decorativos que habían utilizado en el de San Miguel, aunque ahora están trabajados con mayor calidad como evidencian el tarjetón central y festones laterales del banco, o las guirnaldas de granadas abiertas con manzanas, higos, melocotones o limones del cuerpo. Además, peras, girasoles, narcisos, rosas membrillos, lirios, hojas de acanto, rocalla y cabezas aladas de querubines talladas completan la rica decoración junto con motivos dorados cincelados y estofados que corrieron por cuenta de Domingo Lacueva según la crónica que contiene el libro del legado de Tomás Martínez Galindo.

Mención especial merecen las columnas estriadas de orden corintio que encontramos en el cuerpo, con el tercio inferior revestido con talla figurativa representando a la virtud teologal de la Fe y a la cardinal de la Prudencia, que proceden de un mueble litúrgico anterior. Por su parte, la nube con rayos luminosos colocada sobre el lienzo de San Esteban, con el anagrama de la Virgen María en su interior, no nos parece original, pero sí el remate con el escudo de armas del comitente, en un cartela decorada con flores de narciso, membrillos, racimos de uva y una cabeza alada de querubín (FIG. 3).

33 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. XVII, ff. 470v.-471r. (Borja, 29-X-1831).

34 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 286. (Borja, 27-VIII-1723).

35 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 289. (Borja, 1-X-1723).



### 3.4. LA PEANA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA Y LA INTERVENCIÓN SOBRE EL BUSTO PROCESIONAL (1724 - 1731)

A los pocos meses de haberse concluido el retablo de la Santísima Trinidad, el cabildo encomendó al canónigo doctoral Juan Antonio Pérez y al beneficiado Juan Gómez «el ajuste de la peana de Nuestra Señora».<sup>36</sup> El acuerdo, de 14 de julio de 1724, se refiere al busto procesional de la Virgen del Rosario (80 x 75 x 42 cm), actual patrona de la ciudad y conocida popularmente como «de la Peana»<sup>37</sup> (FIG. 4).



Figura 4. Busto procesional de la Virgen del Rosario. (Foto: Enrique Lacleta Paños).

<sup>36</sup> ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 303. (Borja, 14-VII-1724).

<sup>37</sup> Esta denominación se popularizó porque la imagen de bulto redondo era conducida en andas o peana en las procesiones «de los misterios y festividades de Nuestra Señora, como son: Purificación, Anunciación, Asunción, y Natividad y Visitación», y también en la del Corpus y «la procesion general que se aze en el tercero día de Pasqua de Spiritu Santo». ACSMB. *Capitulación y concordia otorgada entre el justicia, jurados y concejo de la ciudad de Borja; el prior, canónigos y capítulo de la colegiata de Santa María de dicha ciudad y el padre fray Juan Beltrán, como procurador del ministro provincial de los dominicos del reino de Aragón, en relación con la fundación del convento de San Pedro mártir*, (Borja, 10-III-1636). Sig. Ant. Caja diciembre 10-12. Sig. Act. En proceso de catalogación.

En torno a su origen se han propuesto hasta el momento tres hipótesis diferentes. La primera defiende que se trata de la titular de la cofradía de los notarios (Jiménez, 2011: 1229-1235),<sup>38</sup> la segunda que fue adquirida por la del Rosario (Morte, 1989: 95-97)<sup>39</sup> y la tercera, no argumentada por escrito, la vincula con el esclarecido linaje de los Vera, quizá porque el 25 de mayo de 1585 el cabildo vendió la capilla de la Virgen del Rosario a María de Vera y Torrellas, señora de Lituénigo y San Martín, ambos enclaves de la provincia de Zaragoza (Aguilera, 2021: 16-18, 68-70 y 82-86).

Sin embargo, todas ellas deben rechazarse si, como hemos defendido en varias ocasiones (Aguilera, 2014: 149-180; 2021: 21-24), nos encontramos ante una obra del Primer Renacimiento aragonés encargada por el cabildo para utilizarse en las procesiones de las festividades de la Virgen María (Natividad, Anunciación, Visitación, Purificación y Asunción) y en las generales de la Virgen del Rosario y del Corpus Christi, en conexión con la popularización en Aragón de los bustos-relicarios a partir de los donados en 1405 por Benedicto XIII (\*1328-†1423) a la Seo de Zaragoza y al Santuario de las Santas Masas (Esteban, 1993: 95-112; Criado, 2000: 216-217).<sup>40</sup>

La peana de la Virgen propiamente dicha (50 x 100 x 57 cm) es una bella obra de planta ochavada realizada en madera ensamblada, dorada y tallada en sus cuatro caras con cabezas aladas de querubines, rosas, lirios y narcisos en su parte central. (Morte, 1989: 95-96; Delgado, 2001: 154). Se trata de un trabajo elegante y airoso en su diseño gracias a la importancia que su autor otorgó a las curvas, contrastando el juego del movimiento convexo del perfil de la zona central, con los cóncavos del pie y de la parte superior, donde se resaltan motivos vegetales y anagramas de la Virgen (FIG. 5).



Figura 5. Peana de la Virgen del Rosario. (Foto: Enrique Lacleta Paños).

El escultor, posiblemente Diego Lacasa a tenor de su mención en algunos pagos vinculados con esta obra, la concluyó por veinticuatro libras jaquesas ese mismo año<sup>41</sup> y, a nuestro juicio, su confección vino motivada por un cambio en el lugar de exposición de los bustos de la Virgen y de San Nicolás a la veneración pública, puesto que el maestro albañil Manuel Navarro y un tal Goyo también percibieron entonces dos libras y cuatro sueldos por «hazer los nichos para la Virgen y San Nicolas»,<sup>42</sup> y que el propio Diego Lacasa cobró ocho libras y dieciséis sueldos por «cortarlos» durante dieciséis días.<sup>43</sup>

38 Esta cofradía agrupaba a los notarios públicos de número de la ciudad en virtud del privilegio que otorgó Carlos I (1516-†1558) en las Cortes de Monzón de 1542. Sus constituciones establecieron la obligación de asistir a vísperas y completas el día anterior a la fiesta, a la misa del día del Rosario, jornada en la que se renovaba la junta, y a la de difuntos del día siguiente (Aguilera, 2021: 19).

39 Esta cofradía propiamente rosariana se fundó el 1 de enero de 1582 en la colegiata, si bien hubo intentos previos. (Aguilera 2021: 19-20 y 65-66).

40 En este contexto se circunscribe también el busto de San Nicolás de Bari que hemos analizado con anterioridad.

41 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v.

42 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v.

43 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v.

Transcurridos unos pocos años, concretamente en la reunión celebrada por el cabildo el 29 de marzo de 1727, se resolvió «dorar la peana de Nuestra Señora y a su sagrada imagen»,<sup>44</sup> una actuación que debió correr por cuenta de Domingo Lacueva y que se le remuneró con cincuenta libras jaquesas.<sup>45</sup> A este dorador, por lo tanto, se deben los estofados con labores vegetales del manto de la Virgen, el trabajo a punta de pincel de las flores rojas y azules de la túnica y el dorado de la peana, en tanto que Lacasa pudo responsabilizarse de dotar a la imagen de los ojos de cristal.<sup>46</sup> Sea como fuere, el último gasto documentado relativo a la peana nos conduce a 1731, cuando Lacueva la dio por concluida de manera definitiva.<sup>47</sup>

### 3.5. LOS PEDESTALES PARA LOS BUSTOS PROCESIONALES DE SAN NICOLÁS DE BARI Y DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA (1725)

El 5 de enero de 1725, tras haberse restaurado el busto procesional de San Nicolás de Bari en 1720-1721, y una vez realizada la peana para el de la Virgen del Rosario en 1724, el cabildo asumió hacer «unos pies con su adorno para las dos ymagenes de Nuestra Señora y San Nicolas quando se ponen en el altar mayor»,<sup>48</sup> quedando bajo la responsabilidad de los beneficiados Jerónimo Amigo y Juan Gómez «el ajuste con el oficial en la mayor conveniencia».<sup>49</sup> Ambos fueron labrados ese mismo año por tres libras y cuatro sueldos,<sup>50</sup> pero en esta ocasión las cuentas de la primicia no revelan la identidad del escultor, aunque de nuevo podría tratarse de Diego Lacasa.

En la actualidad creemos que solo se ha conservado el pedestal de San Nicolás, sin duda el actual que sustenta el busto (15 x 65 x 48 cm). Se trata de una sencilla obra en madera dorada y de planta ochavada cuyo cuerpo alterna de nuevo formas cóncavas y convexas y aloja una sencilla ornamentación vegetal y floral en su superficie (FIG 6).



Figura 6. Pedestal de San Nicolás de Bari. (Foto: Enrique Lacleta Paños).

### 3.6. LA ESCULTURA DE SAN MIGUEL Y EL CAMARÍN DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE BORJA (¿1730-1732?)

El último encargo documentado hasta la fecha, tradicionalmente atribuido a Simón Lacasa hacia 1730 o 1732, fue la escultura titular de la parroquia de San Miguel, que siempre se ha vinculado con el mecenazgo del jurista Tomás Martínez Galindo, aunque no parece que fuera así. De cualquier modo, la autoría era conocida desde comienzos del pasado siglo (García, 1902: 300), si bien noventa años antes Lahuerta (1812: 2) llamó la atención sobre «el merito que tienen la imagen del santo titular» de esta iglesia, pero sin desvelar su autor. La talla, por consiguiente, era la que presidía el retablo mayor, realizado en 1692 según algunos autores (Bressel, Lomba y Marco, 1988: 73) aunque lo que se hizo entonces fue policromar y dorar su mazonería (Carretero y Lapuente, 2020: 126-127), que ya existía desde por lo menos el 9 de noviembre de 1676.<sup>51</sup>

44 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 390. (Borja, 29-III-1727).

45 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 32v. (1728). Los trabajos no debieron realizarse en Borja, al menos los de la peana, ya que hemos constatado el pago de un sueldo por su traslado f. 31v. (1728). Por otra parte, tenemos que advertir que las cuentas de la primicia no se inician a comienzos de año, razón por la que una parte de los gastos realizados en 1727 aparecen reflejados en el siguiente.

46 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 32r. (1728).

47 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 44v. (1731).

48 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 318. (Borja, 5-I-1725).

49 ACSMB. *Libro de Gestis*, t. VIII, p. 318. (Borja, 5-I-1725).

50 ACSMB. *Libro de la primicia*, t. V, f. 15v. (1724). Insistimos en que la aparente contradicción de que el acuerdo del encargo de los pedestales se tomara en 1725, y los gastos de su realización figuren en 1724 se justifica en que las cuentas de la primicia no comenzaban con la entrada de año.

51 AHPNB. *Testamento de Manuela de Falces, viuda de Jaime de Alcañiz*. Notario: Pedro Jerónimo Amad, t. 2357, ff. 572v.- 580r. (Borja, 9-XI-1676). La testadora legó trescientos sueldos jaqueses para este fin.

En este caso, ignoramos si la escultura debe atribuirse a Simón Lacasa como asegura la crónica manuscrita sobre la vida y el legado de Martínez Galindo, pues para entonces ya podía tener alrededor de veintidós o veinticuatro años, o bien a Diego Lacasa, su supuesto padre. Independientemente de esta problemática la intervención no se limitó a su ejecución, sino que también se reformó el cuerpo del retablo mayor de este templo parroquial para dotarle de un camarín donde pudiera ser venerada en sustitución de un lienzo barroco del arcángel. En relación con el destino posterior del mueble litúrgico cabe mencionar que en 1868 la parroquia de San Miguel quedó anexionada a la de San Bartolomé, razón por la que en el decreto diocesano de 30 de junio de 1956, por el que la iglesia quedaba definitivamente execrada, se ordenó el traslado de todo el conjunto a la parroquia del apóstol para que el santo recibiera culto en ella,<sup>52</sup> aunque en 1961 todavía no se había producido.<sup>53</sup> De hecho, creemos que nunca llegó a instalarse en este último templo, demolido en los años sesenta del pasado siglo para levantar uno moderno y que conllevó la enajenación o destrucción de la mayor parte de su exorno artístico. Este fue el triste destino del retablo, del que solo conocemos que era de un «dorado riquísimo»<sup>54</sup> y que se vendió a un anticuario de Madrid, el 10 de octubre de 1976, por 300.500 pesetas,<sup>55</sup> junto con el frontal del altar de *scagliola* partido en varios trozos valorado en otras tres mil pesetas.<sup>56</sup>



Figura 7. Escultura de San Miguel. (Foto: Enrique Lacleta Paños).

Mejor fortuna corrió la imagen de San Miguel, una escultura de bulto redondo (170 x 132 x 100 cm) en madera tallada que nos presenta al arcángel como *Princeps Militae Angelorum* sobre una peana (26 x 105 x 64 cm) (FIG. 7). Su atuendo militar se compone de una coracina o lorica que deja al descubierto las mangas y el faldellín, un manto rojo, yelmo en la cabeza y grebas en los pies. A su vez, en la mano derecha blande una espada que mantiene alzada, dispuesta a asentar el golpe de gracia a los cuatro demonios sobre los que se alza triunfante entre las llamas del infierno, mientras que con la izquierda amarra a dos de ellos a través de unas cadenas postizas.

Su autor, fuera quien fuese, ideó una composición compleja, elegante y sumamente efectista a partir del juego de curvas y contracurvas y del movimiento abierto y agitado generado por una brisa mística que disemina por todo el espacio circundante los cabellos del arcángel, los penachos del casco o las alas, además de los

52 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé, *Decreto diocesano por el que se reduce a usos profanos no sórdidos a la iglesia de San Miguel, cerrada al culto hace años, la cual pasará a la condición de execrada, mientras que la imagen titular de San Miguel con su retablo se trasladarán a la iglesia de San Bartolomé, donde se procurará que reciba culto, Asimismo, también se llevarán las campanas y, a la mayor brevedad, se retirarán los signos exteriores de su antigua condición.* (Tarazona, 30-VI-1956). Sig. SB 444.

53 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé. *Carta del Rvdo. D. Jesús García en la que comunica al Rvdo. D. José María Martínez, cura regente de la iglesia de San Bartolomé, el envío de los documentos relativos a la iglesia de San Miguel y que, una vez aprobado el decreto de execración, el obispo le entregará la imagen y el altar de San Miguel. Asimismo, le indica que la casa de la fundación de D.ª Josefina Pablo Almau conviene aceptarla.* (Tarazona, 27-VI-1961). Sig. SB 447.

54 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé. *Inventario de todas las obras artísticas de la iglesia de San Bartolomé a enajenar distribuidas por lotes con sus tasaciones correspondientes.* (Borja, 1965-1975). Sig. SB 410.

55 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé. *Control definitivo y válido de las ventas de las obras enajenadas que formaban parte del patrimonio artístico de la iglesia de San Bartolomé.* (Borja, 1967-1977). Sig. SB 420.

56 ACSMB. Fondo: parroquia de San Bartolomé. *Inventario de todas las obras artísticas de la iglesia de San Bartolomé a enajenar distribuidas por lotes con sus tasaciones correspondientes.* (Borja, 1965-1975). Sig. SB 410. Sobre el frontal, véase: Carretero y Lapuente (2020: 121-151). Aunque las autoras, tomando como referencia la información publicada en el blog del Centro de Estudios Borjanos, aseguran que el pequeño trozo en el que basan su estudio fue rescatado cuando el frontal estaba a punto de ser introducido en una hormigonera, debe descartarse ese destino a tenor de las fuentes documentales que ahora presentamos.



Figura 8. Escultura Del Arcángel San Miguel Venciendo Al Demonio, Obra De Luisa Roldán (Foto: Del Autor).

paños, en especial los del manto. Todo ello, junto con el hecho de que el peso recaiga exclusivamente en el pie izquierdo, a la vez que mantiene el derecho en el aire, confiere al grupo escultórico de un equilibrio inestable que insinúa la ingravidez del arcángel en pleno vuelo y lo vincula a los modelos barrocos precedentes, en particular al *San Miguel venciendo al diablo* que esculpió La Roldana (\*1652-†1706) en 1692 para el Monasterio de El Escorial, y a otros más o menos contemporáneos próximos a una elegancia ya de gusto rococó (FIG. 8).

El santo de porte atlético y vigoroso, de rostro sereno y rasgos juveniles, incorpora como postizos ojos de cristal y ribetes de puntillas en el manto, mangas y faldellín, con la intención de dotarle de mayor realismo, mientras que los demonios, calvos, con orejas puntiagudas, cuernos, rabo y garras se retuercen entre serpientes y llamas del infierno. La escena se completa con la policromía muy cuidada que nuestra crónica manuscrita asigna a Domingo Lacueva, la cual alterna zonas enteramente doradas como las alas y las grebas; los estofados reproduciendo motivos florales a punta de pincel en las mangas y faldellín; el estofado de la coraza y el manto o las carnaciones del arcángel con aspecto de porcelana en contraposición a la piel rojiza de los demonios.

Finalmente, debemos subrayar que el relato biográfico manuscrito sobre el jurisconsulto borjano indica que, una vez concluida la talla de San Miguel, Simón Lacasa —o Diego Lacasa vista la problemática que gira en torno a ambos— retornó a

Huesca y Domingo Lacueva a Cariñena, «a trabajar en su yglesia nueva que por aquellos se enpezo. Y se puede decir que ai, todo lo dorado, es de su mano hasta que murio». <sup>57</sup> A partir de entonces perdemos la pista de todos ellos hasta que en 1753 encontramos a Simón afincado en Cartagena, donde se labró un futuro en el taller de escultura de su Real Arsenal hasta su muerte, en 1764.

### 3.7. LA IMAGEN TITULAR DE LA COFRADÍA DE SAN SEBASTIÁN DE BORJA Y SU PEANA PROCESIONAL: ¿OBRAS DE SIMÓN DIEGO LACASA Y DOMINGO LACUEVA?

El cronista del libro sobre el legado de Martínez Galindo también afirma que Simón Lacasa y Domingo Lacueva realizaron la imagen titular de la cofradía de San Sebastián y su peana procesional. En esta ocasión no es necesario dilucidar la autoría entre Simón y Diego Lacasa porque ambas obras, felizmente conservadas, se atienen a la tradición escultórica romanista, por lo que lo único que pudieron realizar cualquiera de los dos artífices es alguna reparación. No obstante, entra dentro de lo posible que Domingo Lacueva las repolicromara, pero en un momento que no hemos podido fijar con exactitud ya que no se han conservado los libros de cuentas de la cofradía de San Sebastián para este periodo.

<sup>57</sup> ACSMB. Libro con datos biográficos de Tomás Martínez Galindo y del legado instituido en su testamento redactado por Joaquín Pérez, s.f. Sig. Ant. Caja septiembre 1. Sig. Act. En proceso de catalogación. El dato parece ser cierto porque la antigua fábrica medieval de la colegiata de Cariñena fue derribada en 1694 para levantar el actual templo barroco (Moliner, 1980: 126-127).

#### 4. CONCLUSIONES

De todo lo expuesto en líneas anteriores queda patente que, la tantas veces citada crónica manuscrita sobre el jurista Tomás Martínez Galindo, asegura que hacia 1730 o 1732 Simón Lacasa, un escultor natural de Borja que entonces se encontraba afincado en Huesca, y el dorador Domingo Lacueva, posiblemente de Cariñena, realizaron una serie de trabajos artísticos en la ciudad. Sin embargo, el análisis de otras fuentes documentales de la colegiata de Santa María viene a confirmar que estos encargos se produjeron en el periodo comprendido entre 1720 y 1731 aproximadamente, lo que supone reconocer que Simón Lacasa se hizo cargo de ellos a partir de los doce años de edad, puesto que fue bautizado el 28 de octubre de 1708 con los nombres de Simón Diego. Precisamente, esta circunstancia, junto con el hecho de que su padre se llamase Diego José y que algunas referencias y pagos de estas obras involucren directamente en su realización a un tal Diego Lacasa, nos hacen proponer como hipótesis que, al menos una parte de ellas, con la salvedad quizá de la escultura de San Miguel, fueran realizadas por su progenitor.

Sea como fuere, de lo que no cabe duda es de que estos encargos propiciados por particulares, cofradías y cabildo de la colegiata vinieron a renovar profundamente la retabística del momento, introduciendo novedades tan importantes como el empleo de la rocalla en el retablo de San Miguel del Santuario de Misericordia en 1722, que volvió a utilizarse al año siguiente en el de la Santísima Trinidad. Por su parte, en el plano escultórico, la peana para el busto procesional de la Virgen del Rosario y, en especial, la imagen de San Miguel arcángel, son dos claros testimonios que reflejan la evolución desde una tradición barroca anterior hacia una sensibilidad más refinada y formas estéticas de gusto rococó que los Lacasa contribuyeron a implantar en Borja.

#### 5. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Hernández, A. (2014). La procesión del Corpus Christi en la ciudad de Borja: una aproximación histórica al desfile eucarístico. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 57, 149-180. [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/72/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/72/_ebook.pdf)
- Aguilera Hernández, A. (2021). El legado de la Orden de Predicadores en Borja. *Archivo Dominicano*, 42, 11-93. <https://archivodominicano.dominicos.org/ojs/article/view/dominicos-borja>
- Aguilera Hernández, A. y Gracia Rivas, M. (2018). José San Gil Heredia y la reorganización del Hospital *Sancti Spiritus* de Borja (Zaragoza) en el siglo XIX. En *Redes hospitalarias: historia, economía y sociología de la sanidad*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 267-276. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3735>
- Aguilera Hernández, A. y Gutiérrez González, F. (2019). El claustro de la colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza): una aproximación cronoconstructiva desde la arqueología y la historia. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 62, 51-90. [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/70/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/70/_ebook.pdf)
- Arias de Saavedra Alías, I. (2011). Los Fiscales de la Audiencia de Sevilla en el Siglo XVIII. Notas para su historia. *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 129-150. <https://www.modernalia.es/items/show/2016>
- Bressel Echeverría, C., Lomba Serrano, C. y Marco Fraile, R. (1988). *Borja: arquitectura y evolución urbana*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- Carretero Calvo, R. y Lapuente Mercadal, P. (2020). Un fragmento de *scagliola* del siglo XVII en Borja (Zaragoza): estudio histórico-artístico y petrológico. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3, 121-152. <https://santanderestudiospatrimonio.unican.es/index.php/sanespat/article/view/47>
- Centellas, R. (1995). El poder de la imagen: iconografía de la Virgen del Pilar. En *El Pilar es la columna. Historia de una devoción*. Zaragoza: Gobierno de Aragón / Ayuntamiento de Zaragoza, 133-151.
- Criado Mainar, J. (2000). La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500: Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña, *Aragón en la Edad Media*, 16, 215-236.
- Delgado Echeverría, J. (2001). *Jardín cerrado. Flora escondida en la colegiata de Santa María de Borja*. Borja: Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico».

- [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/22/60/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/22/60/_ebook.pdf)
- Escribano Sánchez, J. C. y Jiménez Aperte, M. (1981). Iglesias medievales en la comarca de Borja. I. Borja. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 7-8, 109-232. [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/13/00/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/13/00/_ebook.pdf)
  - Esteban Lorente, J. F. (1993). La escultura en plata en Aragón en el siglo XVI. En *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza: Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 95-112.
  - García, R. (1902). *Datos cronológicos para la historia de la M. N., M. L. y F. ciudad de Borja*. Zaragoza: Tipografía del Hospicio Provincial.
  - Garriga y Nogués, M. R. (1902). *Historia y descripción del Santuario de Nuestra Señora de Misericordia de Aragón*. Barcelona: Tipografía de la Casa Provincial de Caridad.
  - Gracia Rivas, M. (2003). *El Museo de la Colegiata*. Borja: Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico».
  - Gracia Rivas, M. (2005). *Diccionario biográfico de personas relacionadas con los veinticuatro municipios del antiguo Partido Judicial de Borja*. Borja: Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico», vol. 1. [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/08/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/08/_ebook.pdf)
  - Gracia Rivas, M. y Aguilera Hernández, A. (2014). Museos de Arte Religioso en Borja. *Artigrama*, 29, 239-258. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/29/2monografico/10.pdf>
  - Jiménez Aznar, E. (2011). Las cofradías de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad de Borja. *Altar mayor*, 144, 1229-1235.
  - Lahuerta, fray J. de. (1812). *Descripción geográfico-histórica de la ciudad de Borja*. Borja. Ms. E-168 de la Real Academia de la Historia.
  - Martínez Molina, J. (2015). *La reforma neoclásica de la Colegiata de Santa María de Borja y sus proyectos previos (1791-1831)*. Borja: Centro de Estudios Borjanos de la Institución «Fernando el Católico».
  - Molas Ribalta, P. (1995). Manteístas en Valencia, 1707-1759. *Revista de Historia Moderna*, 13-14, 31-49. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/4873>
  - Moliner Espada, E. (1980). *Historia de Cariñena*. Zaragoza: Librería General.
  - Morte García, C. (1989). Nuestra Señora de la Peana. En *María en el arte de la ciudad de Borja*. Borja: M.I. Ayuntamiento, 95-97.
  - Ortiz Martínez, D. (1998). *De Francisco Salzillo a Francisco Requena. La escultura en Cartagena en los siglos XVIII y XIX*. Cartagena: Asociación Belenista de Cartagena - La Unión.
  - Pardos Bauluz, E. (1978). *El Santuario de Misericordia y el Hospital de Sancti Spiritus de Borja*. Soria.