



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

EL LIENZO DE SAN ANTONIO ABAD DE LA IGLESIA DE LA
ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA DE POZUELO DE ARAGÓN

Autora

Sandra Gracia Melero

Director

Jesús Criado Mainar

Historia del arte

2015

RESUMEN

Este Trabajo Fin de Grado (TFG) tiene como objetivo la realización del estudio histórico-artístico y del proceso de restauración de una pintura sobre lienzo de San Antonio Abad perteneciente a la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pozuelo de Aragón (Zaragoza). Esta obra, fechada en 1563 y firmada por un artista apellidado Espinosa, ha escondido desde el momento de su ejecución una segunda pieza sacada a la luz durante su reciente restauración: el indicador horario de un antiguo reloj mecánico del siglo XV procedente del Monasterio de Santa María de Veruela.

Como complemento de las investigaciones concernientes a este hallazgo, que han dado lugar a la publicación en fecha reciente (2015) de una monografía dedicada al reloj bajomedieval, aquí nos ocuparemos del estudio de la pintura sobre lienzo renacentista.

CONTENIDO

1. Introducción. Justificación de tema, objetivos y metodología	4
2. Estado de la cuestión	5
3. Arte pictórico durante el Segundo Renacimiento en Aragón	7
4. Lienzo de San Antonio Abad: análisis iconográfico e iconológico	10
5. Técnica de ejecución	14
6. Intervención de conservación-restauración	18
7. Conclusiones.....	22
Anexo I. Documentación fotográfica.....	24
Anexo II. Documentación gráfica.....	41
Anexo III. Análisis químicos	44
Anexo IV. Bibliografía y webgrafía	57
1. Bibliografía	58
2. Webgrafía.....	59

1. INTRODUCCIÓN. JUSTIFICACIÓN DE TEMA, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Guardado en la sacristía de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pozuelo de Aragón (en la comarca Campo de Borja, Zaragoza), se encuentra un lienzo de grandes dimensiones firmado y fechado en 1563, que representa a San Antonio Abad (fig. nº 1), recientemente restaurado en las instalaciones de la Escuela-Taller Juan Arnaldín de la Diputación de Zaragoza. En un primer momento este lienzo se hallaba adherido a una gran tabla de madera que le servía de soporte rígido, pero un grave rasgado situado en la parte izquierda de la tela dejó de manifiesto que la tabla estaba policromada. Tras sucesivas investigaciones y procesos de restauración, hoy en día se ha podido identificar como el indicador horario de un antiguo reloj mecánico del siglo XV procedente del Monasterio de Santa María de Veruela (fig. nº 2).

En una publicación muy reciente se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo de la *Tabla del Reloj*¹. Sin embargo, el lienzo de San Antonio Abad no ha recibido una atención equiparable. Este trabajo pretende centrarse en este óleo sobre lienzo que, pese a haber tenido una menor repercusión, también es una pieza muy relevante.

Por tanto, los objetivos de este Trabajo Fin de Grado (TFG) son los siguientes:

- Recopilar y sintetizar todas las referencias encontradas que versen sobre el cuadro de San Antonio Abad.
- Analizar la imagen y realizar un estudio sobre su iconografía.
- Establecer las circunstancias y el momento de su realización, analizar los aspectos técnicos y vincularlo con la introducción del soporte textil en la pintura aragonesa del Renacimiento.
- Recopilar los datos conocidos sobre la trayectoria del autor de la obra.
- Realizar un pequeño resumen sobre la intervención de restauración efectuada sobre la pieza.

Para poder llevarlos a cabo se ha seguido la siguiente estrategia de trabajo:

- Compilación de las fuentes bibliográficas en diversas bibliotecas como la María Moliner y la Biblioteca de Aragón. Realización de una búsqueda entre los

¹ CRIADO MAINAR, J., BORQUE RAMÓN, J.J. (eds.), *El «Relox viejo» de Veruela. Un testimonio de la relojería mecánica bajomedieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.

fondos de la Red Digital de Colecciones de Museos de España y recogida de otros posibles materiales que estén disponibles en red.

Con respecto a esto último, se han reunido publicaciones referentes a los bienes muebles de Pozuelo de Aragón y los municipios aledaños. Asimismo materiales relativos a la pintura del Segundo Renacimiento en Aragón, manuales y monográficos de iconografía e iconología, y la publicación ya citada en la que se da cuenta del proceso de restauración del bien.

- Contacto directo con la obra.

- Recopilación del material gráfico y fotográfico del cuadro durante el proceso de restauración².

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para poder realizar un análisis en profundidad de este bien cultural resulta necesario acudir a las publicaciones en las que ha sido citado hasta el momento. De esta forma se obtiene una panorámica en torno a lo que se ha podido investigar o apuntar sobre la obra en la que se centra este estudio. El lienzo de San Antonio Abad de Pozuelo de Aragón ha sido muy poco estudiado y los autores que se han referido al mismo se han movido en el ámbito de la hipótesis. Todo ello ante la falta de documentación referente al encargo de la obra y/o información concerniente al bien o al autor, coetánea a su realización.

La primera referencia bibliográfica se encuentra en el inventario del patrimonio artístico religioso de Pozuelo de Aragón, realizado por José Carlos Sancho Bas y Pedro Luis Hernando Sebastián y publicado en 1999³. En su comentario los autores apuntan que esta obra se hallaba anteriormente en la ermita de Santa Ana, si bien no puntualizan el origen de dicha información. Recogiendo la inscripción del libro que porta el santo, donde se consignó como su autor a un artífice denominado Espinosa y se anotó la fecha de realización (1563), vinculan a su artífice con el entallador zaragozano Cristóbal de

² Esto se ha realizado gracias a la colaboración de Ana Marín Usón, responsable del Departamento de Restauración de Arte Mueble de la Escuela Taller de la Diputación Provincial de Zaragoza.

³ SANCHO BAS, J.C., HERNANDO SEBASTIÁN, P.L., *Pozuelo de Aragón. Patrimonio histórico religioso*, Zaragoza, Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 93-94.

Espinosa⁴. Los autores apuntan, además, que esta pintura sobre lienzo se encuentra “pegada a tres grandes tablas”. Tras esto lanzan la hipótesis de que dichas tablas podrían haber pertenecido a un retablo de tradición gótica, a juzgar por el rostro que se entrevé a través de un rasgado que posee la tela en el lado izquierdo. Finalmente, dejan patente la necesidad de una restauración, pues la pieza se encontraba en muy mal estado de conservación en ese momento. Sugieren, por último, que esa deseable restauración permitirá recuperar la tabla sobre la que por entonces se disponía el lienzo.

La segunda referencia bibliográfica localizada sobre esta obra corresponde a la Dra. María del Carmen Lacarra y se incluye en una monografía sobre el pintor aragonés Blasco de Grañén⁵. En el texto, la autora cita un retablo realizado por Grañén en la iglesia de Pozuelo de Aragón, del que no se conservan restos; únicamente una de las cartas de pago que generó su realización. El rostro que aparece tras el rasgado de la obra del San Antón (fig. nº 3) se identifica en este libro como un trabajo coherente con el estilo de este pintor gótico, vinculando así las “tres tablas” al mencionado retablo, por desgracia perdido.

La fuente bibliográfica que aporta una información más precisa sobre el lienzo de San Antonio Abad es el libro publicado con motivo del hallazgo y estudio de la *Tabla del Reloj* del Monasterio de Veruela⁶. En ella se efectúan varias aproximaciones a este bien, tanto desde el punto de vista histórico como del de la restauración. A lo segundo nos referiremos más adelante, pero respecto a la cuestión de la autoría de nuestro lienzo, Jesús Criado Mainar plantea una hipótesis alternativa a la que en su momento formularon José Carlos Sancho Bas y Pedro Luis Hernando Sebastián, identificando al Espinosa que firmó el lienzo con Francisco de Espinosa, un pintor documentado en 1548 en Magallón (Comarca de Borja) –muy cerca, pues, del monasterio de Veruela– cuando contrató una serie de trabajos realizados en la localidad navarra de Fustiñana⁷.

⁴ Cristóbal de Espinosa aparece como partícipe en dos pleitos desarrollados en Zaragoza, uno de ellos enablado contra Juan Catalán y el otro contra Juan de Landerre (CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*. Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 448 y 516).

⁵ LACARRA DUCAY, M^a.C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C), Excma. Diputación de Zaragoza, 2004, pp. 91-93.

⁶ CRIADO MAINAR, J., BORQUE RAMÓN, J.J. (eds.), *El «Relox viejo» de Veruela...*, *op. cit.*

⁷ La noticia de 1548 sobre los trabajos de Francisco Espinosa en Fustiñana la publicó CASTRO, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944, pp. 73-74. La identificación de Francisco Espinosa como autor del San Antonio Abad en CRIADO MAINAR, J., “El cómputo del tiempo en el ámbito monacal. Reflexiones en torno al «Relox viejo» de Veruela”, en CRIADO MAINAR, J., BORQUE RAMÓN, J.J., *El «Relox viejo» de Veruela...*, *op. cit.*, pp. 186-187.

Como puede apreciarse, las fuentes documentales no brindan toda la información necesaria sobre esta obra, siendo preciso recurrir a su estudio material, incluido el complejo proceso de conservación y restauración llevado a cabo en la misma, para lograr una aproximación coherente.

3. ARTE PICTÓRICO DURANTE EL SEGUNDO RENACIMIENTO EN ARAGÓN

La época del Segundo Renacimiento en Aragón, entendiéndolo como el periodo comprendido entre los años 1540 a 1580, fue un momento de gran prosperidad económica y especial relevancia en lo que al ámbito de la artes se refiere. Si bien es cierto que el campo de la escultura, y con él el de la retabística, gozaron de una relevancia especial, la técnica pictórica sufre una paulatina renovación hacia la *maniera romana*, primer paso que desembocará en el denominado Romanismo⁸. Esta renovación supone que en todo el territorio nacional se produzca una coexistencia de modelos y estilos diferentes que, particularmente en el caso de Aragón, conforman un panorama heterogéneo sin muchos focos o escuelas en los que encontrar unidad⁹.

Este periodo se caracterizó por la importantísima transformación que supuso el cambio de concepción de la disciplina artística. Los avances en esta cuestión vinieron dados por la llegada de profesionales en contacto con la revolución que se estaba viviendo en Europa (tal y como ejemplifican los italianos Tomás Peliguet y Pietro Morone, según indica la Dra. Carmen Morte García)¹⁰, pero sobre todo en Italia. En el territorio italiano ya se había alzado a los pintores a la cúspide de la pirámide de las disciplinas artísticas. Los artistas plásticos pasaron a ser supervisores de proyectos que aunaban varios gremios, además de enriquecerse culturalmente con grandes conocimientos técnicos y multidisciplinarios.

⁸ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento...*, op. cit., pp. 661-664.

⁹ MORTE GARCIA, C., "La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo", *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, p. 264.

¹⁰ *Ibidem*, p. 264.

A través de grabados italianos y nórdicos, que por aquella época ya llegaban a gran parte del territorio español, las obras de Miguel Ángel, Rafael o Daniel Volterra y el llamado “manierismo flamenco” influyeron profundamente en la plástica aragonesa desarrollada entre la década de los cincuenta y los setenta (tal y como puede verse, por ejemplo, en la capilla mayor de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona)¹¹.

Este gusto por lo italiano llegó a calar entre los mecenas tanto eclesiásticos como nobiliarios. A esto debemos que temáticas profanas como la mitológica y, sobre todo, la del retrato, estén en boga en la pintura, y las formas de la Antigüedad se vean reflejadas en la arquitectura, con ejemplos tan emblemáticos como la casa de Zaporta en Zaragoza.

Pero esta influencia italiana no se verá en la organización de los talleres artísticos, ya que estos mantienen el sistema gremial medieval¹². Podemos afirmar que la pérdida de importancia y calidad del foco zaragozano hizo que tomaran más protagonismo los talleres comarcales. En este periodo ya no era tan habitual realizar encargos a los talleres de la capital, sino que se recurría con mayor frecuencia a los que se encontraban en la propia comarca. Dentro de estos focos artísticos podemos destacar los de las Cinco Villas, la Jacetania, Tarazona y Calatayud, y de menor importancia quizás, Huesca y Barbastro. Esta disociación o pluralidad enriqueció en gran medida el panorama artístico aragonés, ya que muchos de estos focos se encontraban en zonas limítrofes, permitiendo así el traspaso de influencias con regiones como Navarra¹³ (en especial de la localidad de Sangüesa)¹⁴.

Los talleres de pintura en esta época conformaban un panorama muy competitivo, aunque “rara vez superaban la cifra de cuatro miembros, computado maestro, un obrero y dos aprendices”¹⁵, y esta es una de las razones por las que en muchas ocasiones se realizan subarriendos y contrataciones temporales de obreros.

¹¹ *Ibidem*, pp. 290-294; y CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 156-167.

¹² CARDESA GARCÍA, M. T., “El arte religioso en los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Comarca de la Hoya de Huesca*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2006, p. 188.

¹³ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 661-664.

¹⁴ CRIADO MAINAR, J., “Las artes plásticas del Renacimiento en la comarca de la Cinco Villas”, *Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2007, pp. 212-216.

¹⁵ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 39.

Como se ha apuntado anteriormente, los talleres organizaban su actividad según el modelo medieval. De esta forma, eran las cofradías las que regulaban aspectos tales como los procesos de formación, las categorías profesionales o las pruebas de nivel para obtener el rango de maestro. Es en 1502 cuando se fecha la fundación de la Cofradía de Pintores de San Lucas de Zaragoza¹⁶, la única agrupación de este tipo existente en el Reino por aquel entonces. Ésta va a ser un referente en todo el territorio aragonés en lo que a la práctica plástica se refiere.

Con respecto al desarrollo de la formación en los talleres, el aprendiz comenzaba firmando un acuerdo con el maestro para que éste le transmitiera el oficio durante un periodo de entre cinco y seis años para los pintores. Las cláusulas del mismo solían repetirse en las diferentes disciplinas. El maestro debía ofrecer al aprendiz hospedaje, sustento y atuendo (entregándole una vestimenta completa al finalizar su periodo de enseñanza). Así mismo, el aprendiz debía acudir al trabajo; si faltaba una jornada debía compensarlo con dos jornadas más de trabajo, algo similar a lo que sucedía si éste estaba enfermo (aunque el maestro tenía la obligación de ampararle en estos casos)¹⁷.

Los trabajos realizados por estos aprendices iban aumentando en dificultad y especificidad conforme avanzaban los años, siendo común la preparación de los pigmentos, la de los soportes, y posteriormente la práctica del dibujo y la familiarización con la técnica de la pintura y el dorado. Tras este periodo de formación, los aprendices podían pasar a integrarse en la plantilla de obreros o vincularse a otro taller que tuviera para él un mayor interés (algo muy habitual en la época para perfeccionar la práctica)¹⁸.

El concejo de Zaragoza reformó los estatutos de la Cofradía de Pintores de San Lucas de la Ciudad del Ebro en 1517, y es aquí donde encontramos referencias sobre el modo en el que se efectuaban las pruebas de maestría¹⁹. Para acceder al nivel de maestro en pintor de retablos, pintor de cortinas y dorador debía realizarse una prueba práctica en la que se evaluaba la realización de una pintura sobre tabla y una cortina de pincel. Tras superar esta prueba y obtener el rango de maestro, era muy habitual que el pintor

¹⁶ *Ibidem*, pp. 18-23.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 23-24.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 24-31.

¹⁹ ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. I, 1915, pp. 5-9; y MORTE GARCIA, C., “La pintura aragonesa...”, *op. cit.*, p. 280.

comenzara su andadura viajando a otras ciudades en busca de trabajo, ya que se requería de un gran poder adquisitivo y estar bien relacionado para formar un taller propio²⁰.

Parece, pues, que, tanto por la proximidad de Pozuelo de Aragón como del Monasterio de Santa María de Veruela a Tarazona, se debe relacionar la creación de la pintura de Espinosa con el foco artístico de la ciudad del Queiles. Los talleres de pintura turiasonenses atraviesan por entonces un momento dulce en su historia. De acuerdo con el análisis del Dr. Jesús Criado Mainar, poco a poco se van independizando de los dictámenes de la capital zaragozana e irán introduciendo las novedades italianizantes, gracias por supuesto a la llegada de artistas como Alonso González en 1546, o del pintor Pietro Morone en 1551. La pintura mural se llevó aquí la mejor parte, quedando la de caballete en un segundo plano. Además de los trabajos de Pietro Morone, podemos conjeturar que Espinosa estaría al tanto de las producciones pictóricas de Hernando de Ays (autor del retablo de la Capilla de la Coloma en San Francisco de Borja) o de las de Juan de Varáiz, este último en posesión de un taller en Tarazona desde 1566²¹.

4. LIENZO DE SAN ANTONIO ABAD: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

La pintura al óleo sobre lienzo objeto de estudio en este TFG está dedicada al fundador del movimiento eremítico antoniano: San Antonio Abad (fig. nº 4).

El artista lo retrata vistiendo la túnica de sayal blanco y marrón propia de su Orden sobre la que se dispone un manto negro con capucha en el que se puede distinguir ahora, gracias al proceso de limpieza efectuado durante su restauración, la *tau* o cruz potenziada. San Antón, representado ya en una edad avanzada, luce la preceptiva tonsura monacal –muy generosa– y porta una larga barba blanca. Dispuesto en actitud erguida, con su mano izquierda se apoya en un largo báculo abacial del que pende una esquila mientras que con la derecha sujeta un libro abierto. A los pies le acompaña un lechón, que es uno de sus atributos iconográficos más comunes. El santo se dispone ante

²⁰ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del... op. cit.*, pp. 32-35.

²¹ *Ibidem*, pp. 124-126.

un paisaje imaginario en el que se identifica una ciudad a la derecha, con una iglesia en primer plano, un árbol de tronco sinuoso a la izquierda y un fondo montañoso.

A mediados del siglo XVI la principal fuente de información para los artistas a la hora de crear escenas sacras seguía siendo la *Leyenda dorada*²², una recopilación hagiográfica debida al fraile dominico Santiago de la Vorágine (h. 1228-1298). El Capítulo XXI de este repertorio constituye la base textual de nuestra pintura, donde Santiago de la Vorágine se apoya en lo que San Atanasio y San Jerónimo habían escrito sobre San Antonio Abad.

El texto comienza retratándolo como un santo que “despreció los bienes de este mundo y disfrutó de los celestiales”²³. Nació hacia 251²⁴ en una familia acomodada de una aldea egipcia llamada Qeman, pero a la edad de veinte años Antonio Abad quedó huérfano y heredó las riquezas que sus padres poseían. Vendió todo su patrimonio para repartirlo entre los pobres y tras esto se aisló en el desierto para llevar una vida eremítica. Según recoge Juan Carmona Muela, San Antón vivió durante veinte años en un sepulcro abandonado, comiendo únicamente una vez al día pan y sal²⁵.

Nos ha llegado una gran cantidad de ejemplos y escenas que plasman a este santo luchando contra las tentaciones que criaturas demoníacas presentaban ante sus ojos, pero en la pintura de Pozuelo de Aragón San Antón aparece únicamente retratado con sus atributos más característicos y en un ambiente aislado de la sociedad, aunque manteniendo una referencia a la misma.

Los atributos, que principalmente se incluyen para facilitar la identificación del santo por parte de los fieles, sirven también para ilustrar momentos de su vida. En primer lugar, se puede apreciar la *tau* bordada en azul sobre su hombro derecho (fig. nº 5). Este elemento representaba la vida futura en el antiguo Egipto, aunque también supone para las Sagradas Escrituras católicas un elemento profiláctico ante enfermedades contagiosas y frente a la muerte súbita²⁶. Esto acompaña a su situación como santo *antipestoso*, y es precisamente Louis Réau quien afirma que esta condición,

²² *Ibidem*, pp. 107-111.

²³ *Ibidem*, p. 107.

²⁴ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos. T.2, Vol.1*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 108.

²⁵ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 1999, pp. 31-33.

²⁶ Este símbolo fue el que Aarón pintaba con sangre del cordero pascual en las puertas de los judíos durante el Éxodo de Egipto, para que así el ángel exterminador respetara a estas familias (RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, *op. cit.*, T.2, Vol.1, p. 112).

que no parece estar evidenciada en los escritos de San Atanasio y San Jerónimo, vendría dada a través de la evolución de su iconografía y la inclusión de este elemento en su culto²⁷.

Otro de sus atributos es el bastón o muleta que en este caso, en lugar de estar rematado por la tau, toma forma de báculo abacial (fig. nº 6). En este ejemplo San Antón lo sujeta con su mano izquierda y de su parte superior pende la tradicional esquila símbolo de su condición de ermitaño. Al igual que lo que sucedía con la luz de las velas y los cirios, el tintineo de estas esquilas servía para ahuyentar las tentaciones de los demonios²⁸.

En la mano derecha San Antonio sostiene un libro con guardas de cuero (fig. nº 7). Éste es el *Libro de la regla de los antonitas*, y gracias a la limpieza realizada en el proceso de restauración, en él se puede leer:

Quid retribuam Domino pro ómnibus, quae retribuit mihi calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo. Memento, Domine, David, et omnis mansuetudinis eius: sicut iuravit Domino, votum vovit Deo Jacob. Cur pater nos desoris. Miserere mei, deus secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam. Amplius lava me ab iniustitia mea et a delicto meo munda me. Espinosa me fecit, anno mil quinientos sesenta y tres.

Este texto corresponde a los Salmos 115 (115,12 y 115,13-14), 131 (131,1 y 131,2) y 50 (50,3 y 50,4) y se completa al final con la referencia a la autoría y el año de realización a la que ya nos hemos referido. De esta forma, la traducción de las dos páginas de este libro es la siguiente:

¿Cómo pagaré al Señor por todo lo que me ha dado? Tomaré el cáliz de la salvación e invocaré el nombre del Señor. Oh Señor, acuérdate de David, y todas sus tribulaciones: como lo juró al Señor hizo una promesa a Dios de Jacob. ¿Por qué el Padre nos asola? Ten piedad de mí, oh Dios, conforme a tu gran misericordia, y de acuerdo a la multitud de tus piedades borra mi iniquidad.

²⁷ *Ibidem*, T.2, Vol.1, p. 108.

²⁸ *Ibidem*, T.2, Vol. 1 p. 113.

Lávame aún más de mi maldad, y límpiame de mi pecado. Espinosa me hizo, año mil quinientos sesenta y tres²⁹.

Finalmente se dispone a sus pies quizás su más famoso atributo, el cerdo. Esta zona de la pintura fue una de las que más sufrió durante el proceso de arranque del lienzo de la *Tabla del Reloj* (fig. nº 8). Por ese motivo, durante la intervención tuvo que integrarse cromáticamente (fig. nº 9).

Teniendo la referencia fotográfica se decidió recuperar la silueta del animal, ya que era un elemento capital para la identificación del santo y un acompañante muy conocido por los fieles de Pozuelo de Aragón. Esta iconografía pertenece únicamente a la tradición occidental, ya que este animal y la familiaridad que Antón tiene con él, no se verían de forma positiva en Oriente por la poca afinidad que estos le tienen a esta especie. El cerdo, domesticado por San Antón, se vincula a la Orden por el sentido curativo que el tocino posee ante el denominado *fuego de San Antón*. Esta enfermedad era la erisipela gangrenosa, contraída por la ingesta de pan de centeno con el parásito del tizón. Las personas que enfermaban, además de sufrir un grave desecamiento de las extremidades hasta poder llegar a la necesidad de su amputación, padecían graves alucinaciones auditivas y visuales con bestias y diablos. De este último síntoma pueden provenir, según afirma Louis Réau, los relatos de las Tentaciones de san Antonio Abad. Los cerdos de la Orden de San Antonio podían pastar libremente y, además, en los pueblos eran los encargados de recolectar la basura de las casas³⁰.

Ya sea por su sencillez y su indiferencia ante la riqueza, como por el poder que posee de ahuyentar enfermedades, San Antonio Abad ha sido muy representado y venerado por los fieles, sobre todo durante el siglo XV y principios del siglo XVI. Todavía está muy activo el culto que en Pozuelo de Aragón se tiene a este santo, pueblo en el que podemos encontrar otros ejemplos de obras dedicadas al mismo, además de ser uno de los patronos de este municipio.

²⁹ http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_INDEX.HTM (consultada durante el mes de abril de 2015).

³⁰ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, op. cit., T.2, Vol.1, p. 111.

5. TÉCNICA DE EJECUCIÓN

Tras la observación directa de la obra cuando todavía se encontraba adherida a la *Tabla del Reloj*, puede afirmarse que ésta sirvió como soporte rígido al lienzo del San Antón desde el inicio. La falta de funcionalidad y la descontextualización de la obra del siglo XV, además del cambio de modas, seguramente propició la reutilización de la misma a modo de soporte, buscando una mayor consistencia y perdurabilidad al lienzo a policromar (fig. nº 29).

No hay que olvidar que nos situamos en la segunda mitad del siglo XVI, momento en el que este soporte, ligado a la técnica del óleo, comienza a hacerse habitual en el mercado gracias a la influencia veneciana. Los recursos de esta técnica permitían un mayor desarrollo del naturalismo en las imágenes, además de incrementar la funcionalidad, flexibilidad y ligereza a las obras con el soporte textil, aunque como afirma Rocío Bruquetas Galán, “el óleo sobre lienzo no será plenamente aceptado hasta que ocupe el digno lugar de las historias de pincel de los retablos”³¹. Por esta razón, en las primeras décadas en las que se comienza a utilizar la técnica del óleo sobre lienzo es muy común recurrir al uso de tableros para reforzar los reversos de las obras³². Esto podía responder a la continuidad de costumbres anteriores y poseer sin duda un carácter profiláctico, ya que el material lúneo resulta normalmente más resistente que el textil.

El soporte escogido para la realización de esta obra es, por tanto, de carácter celulósico, probablemente un tejido de lino. La tela es fina y de trama cerrada, con ligamentos de tipo tafetán simple, existiendo una densidad media de 11 hilos de urdimbre por 10 hilos de trama en un cm². Las fibras de la tela se torsionan en forma de “S”, de manera, por tanto, sencilla. Las tramas que corresponderían a la parte móvil del telar son más gruesas y se sitúan en sentido horizontal, y las urdimbres por tanto en posición vertical. Todo esto supone una heterogeneidad e irregularidad en el grosor de la tela (fig. nº 10).

³¹ BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 258.

³² Esto no ocurría, por ejemplo, en la ya plenamente implantada técnica del temple sobre tela (las sargas y los aguazos), ya que poseían un carácter más efímero o temporal por tratarse normalmente de decoraciones visibles únicamente en Cuaresma, en actos funerarios, celebraciones civiles, etc. Por este perfil transitorio no se deseaba para ellas la perdurabilidad a largo plazo, por lo que no precisaban de mucho refuerzo, además de buscarse la facilidad en el almacenaje.

Casi con total seguridad podemos afirmar que la tela se aprestó con cola de conejo, práctica habitual en esta técnica ya que de esta forma se evitan muchos de los movimientos y fluctuaciones del tejido, corriendo menos peligro así de desadhesión la capa de preparación y las capas inmediatamente superiores. Cennino Cennini apunta la necesidad de aplicar esta capa previa a la preparación con cola, aunque no necesariamente tan fuerte como la utilizada en las tablas. La mezcla que propone el tratadista es la de añadir, además de la cola de conejo a alta temperatura, una pequeña cantidad de yeso apagado y almidón o bien un poco de azúcar³³. Es muy difícil precisar si el artista siguió los dictámenes de Cennini, ya que en los análisis químicos no se incluyó una muestra de la tela de la obra. Además de esto, cabe destacar que la impregnación del reverso de la tela para ser adherida a la tabla con cola fuerte desvirtuaría casi con total seguridad los resultados de cualquier análisis.

Para acondicionar el soporte y así poder aplicar el color se recurrió a una preparación magra de producción manual que, tras la visión directa de la obra, se percibió como una capa fina e uniforme de coloración blanca. Esta capa de preparación, visible durante el proceso de restauración sobre todo en las zonas de lagunas (fig. 11), se compone de cola de conejo, sulfato cálcico y basanita, además de mostrar trazas de calcita, negro carbón vegetal (seguramente procedente del dibujo preparatorio), cloruro de sodio y arcillas.

Tal y como se apunta en los análisis químicos (ver Anexo 3), esta preparación es más propia de la técnica sobre tabla, comprensible teniendo en cuenta que esta obra se encuentra en el periodo en el que todavía los artistas no estaban del todo familiarizados con el uso de la tela como soporte del óleo. Este sustrato de preparación se compone de dos capas diferenciadas aglutinadas con cola animal: en primer lugar encontramos un comúnmente denominado “yeso basto” y después un “yeso fino”. La primera de las capas se constituye de yeso y basanita, y posee una textura irregular debido a la molienda de los materiales, encontrando granos de hasta 75 μ (micras). Esta primera capa de 200 μ de grosor, tiene la función de eliminar y alisar las irregularidades de la tela. Posteriormente, y para preparar el lecho óptimo necesario para aplicar después la pintura, encontramos esa cama de “yeso fino”³⁴ que cuenta con 100 μ de espesor. A

³³ CENNINI, C., *El libro del arte*, Madrid, Akal, 1988, pp. 156-158 y 201-202.

³⁴ La utilización de este tipo de yeso, también denominado “yeso mate” (dihidratado), es patente en las últimas capas de preparación porque no es posible su rehidratación y fraguado (BRUQUETAS GALÁN,

diferencia de la anterior, ésta se caracteriza, como es habitual, por un aspecto más regular y una granulometría más fina y trabajada, componiéndose de un yeso más puro e hidratado.

Tal y como se puede apreciar en los análisis químicos (ver Anexo 3, muestra LSA-1), sobre la preparación encontramos una capa aislante de cola animal y tazas de negro de carbón vegetal, lo que correspondería, casi con total seguridad, al dibujo preparatorio.

La película pictórica aplicada por el artista es grasa, ya que utiliza el aceite de nueces como aglutinante. Este aceite es semisecante (posee un secado más lento, lo que permitiría trabajar más el color) y conforma una capa más quebradiza. Es utilizado, pese a esto, por los pintores en los colores blancos y azules por su aspecto trasparente, ya que de esta forma no viran a tonos amarillentos como ocurre con el aceite de linaza³⁵. Resulta curioso e inusual, por tanto, que Espinosa utilizara este aglutinante de forma generalizada³⁶.

Predominan los pigmentos minerales, existiendo un tono generalizado cálido y medio característico de las tierras coloreadas. Entre los pigmentos presentes en los análisis del laboratorio (ver Anexo 3) podemos observar cómo en la muestra que corresponde a la zona de la carnación se utilizó albayalde³⁷, lacas rojas³⁸ y bermellón³⁹. Por otro lado, en la muestra de la zona del manto encontramos tierra ocre, pardo orgánico⁴⁰, negro carbón⁴¹ y minio de plomo⁴². Con respecto a esto, Enrique Parra

R., *Técnicas y materiales de la pintura española...*, op. cit., p. 361.), actuando, por tanto, como una capa aislante.

³⁵ VILLARQUIDE JEVENOIS, A., *La pintura sobre tela I: historiografía, técnicas y materiales*, Madrid, Editorial Nerea, 2004, p. 223.

³⁶ Este hecho caracteriza por tanto la producción artística de este pintor, y posiblemente del taller en el que trabajó. Por ello, podría ser el eslabón con el que iniciar una investigación más profunda.

³⁷ $2\text{PbCO}_3 + \text{Pb}(\text{OH})_2$ Éste es quizás el pigmento artificial más utilizado en la pintura desde la Antigüedad. Posee un alto grado secativo, es difícil que se cuartee (alto grado de flexibilidad y de dureza) y es muy cubriente (BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española...*, op. cit., p. 152; y http://goya.fmc.cie.uva.es/consultas/cons_sin.htm consultado en septiembre de 2015).

³⁸ Desconocemos qué tipo de laca roja se utilizó, ya que este pigmento puede obtenerse por medio de colorantes vegetales (como el de la *Caesalpinia brasiliensis*) o animales (como el del insecto *kermes vermilio*). En BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española*, op. cit., p. 179.

³⁹ Este pigmento natural, compuesto por sulfuro de mercurio (HgS), seca muy lentamente y es muy sensible a la luz, ya que los rayos UV hacen que se torne a un color negruzco (http://goya.fmc.cie.uva.es/consultas/cons_sin.htm consultado en septiembre de 2015).

⁴⁰ Estos dos últimos pigmentos están conformados por la descomposición meteorológica de rocas que contienen manganeso. Esto hace que resulten muy higroscópicos (inestables ante cambios termohigrométricos) pero a su vez, resistentes a la luz (http://goya.fmc.cie.uva.es/consultas/cons_sin.htm consultado en septiembre de 2015).

Crego⁴³ concluye que la relación entre los colores de la obra y los pigmentos utilizados es la siguiente:

- Blancos: albayalde, calcita
- Negros: negro carbón
- Rojos: laca roja, bermellón
- Amarillos: ¿laca amarilla?
- Pardos: tierra ocre, pardo orgánico
- Anaranjados: minio de plomo

La capa de color es de manufactura elaborada, ya que se compone de varias sustancias filmógenas superpuestas de color, y posee un grosor medio de 40 a 50 μ que permite la adaptación a los movimientos del soporte. La textura es lisa, para lo que es necesaria una aplicación con pincel. A simple vista no se aprecia la existencia de veladuras.

En principio no se apreciaron restos de ningún tipo de resina o barniz de manera generalizada, aunque tras los resultados de los análisis químicos se puede precisar que existen restos de dos barnices diferentes en composición y en momento de aplicación. En primer lugar hay rastros de lo que posiblemente fuera el barniz original de carácter oleoso, aunque casi no existían restos del mismo antes de la intervención. Un segundo barniz fue detectado e identificado como una resina de conífera (con trazas de oxalatos y arcillas) (ver Anexo 3). Este es el barniz aplicado de forma poco homogénea, como podía verse en la zona del libro que porta el santo con su mano derecha (fig. 12). Estas resinas se retiraron durante la limpieza química ya que distorsionaban la contemplación de la obra.

⁴¹ También denominado negro de humo. Este pigmento se obtiene al quemar aceites y maderas de distinta procedencia (http://goya.fmc.cie.uva.es/consultas/cons_sin.htm consultado en septiembre de 2015).

⁴² Pigmento obtenido por medio de la calcinación del blanco de plomo ($6 \text{ PbO} + \text{O}_2 \rightarrow 2 \text{ Pb}_3\text{O}_4$). Como consecuencia de esto resulta un material de rápido secado y que forma una película lisa, brillante y sin tendencia a craquelar (BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española...*, op. cit., pp. 187-188).

⁴³ Doctor en Ciencias Químicas responsable de la realización de los análisis químicos de las muestras (Larco Química y Arte, S.L.).

6. INTERVENCIÓN DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Aquel rasgado que dejaba ver el lienzo de San Antonio Abad, por entonces un misterio, resultó ser una de las dos fases lunares representadas en la zona central de la *Tabla del Reloj* del Monasterio de Veruela. Como ya hemos dicho, este rasgado fue el detonante para intervenir en ambos bienes.

En abril de 2011 el equipo de restauración de la Escuela-Taller Juan Arnaldín, perteneciente a la Diputación Provincial de Zaragoza y dirigido por Ana Marín Usón, comenzó la primera fase de la intervención⁴⁴.

En este primer momento, y tras realizar análisis radiográficos que mostraron las capas superficiales de la pintura sobre tabla (fig. nº 13), se tomó la decisión de llevar a cabo una intervención que permitiera desvincular ambas obras.

Tras diferentes ensayos se realizó un empapelado con adhesivo termoplástico. De esta manera se protegió la policromía del lienzo del San Antón de la fuerza de tracción necesaria para separar ambas obras (fig. nº 14). La dificultad del proceso supuso la extracción del lienzo en pequeños fragmentos, llegando a un total de ochenta y nueve piezas (fig. nº 30), siendo simultáneo este proceso con el empapelado provisional de la policromía. Finalmente, y ya obtenidos todos los fragmentos del lienzo, éstos se unieron provisionalmente y de forma generalizada con otro empapelado a base del mismo adhesivo y un papel japonés más grueso que el anterior, con el fin de dotar al conjunto de mayor consistencia.

La segunda fase de la intervención se inició en noviembre de 2012, correspondiendo con el inicio de la sucesiva Escuela-Taller Juan Arnaldín II⁴⁵. Tras recabar de nuevo la documentación y realizar nuevos análisis gráficos, se procedió a retirar los diversos empapelados en varias etapas con un disolvente derivado del éter de petróleo (fig. nº 15). A la vez, se consolidaba la capa pictórica en las zonas necesarias con varios adhesivos sintéticos. Tras esto se realizó la limpieza, humectación y preparación del soporte para el posterior reentelado.

⁴⁴ Véase MARÍN USÓN, A., “La restauración de la «tabla» del «Relox viejo»”, en CRIADO MAINAR, J., BORQUE RAMÓN, J.J., *El «Relox viejo» de Veruela...*, ob. cit., pp. 189-223.

⁴⁵ El equipo estaba conformado por la coordinadora del taller Ana Marín y las restauradoras Noelia Lario, Marta Pérez y Sandra Gracia.

Lo que resulta verdaderamente interesante es la intervención llevada a cabo en el soporte, que necesitó de un análisis crítico muy profundo de la obra, ya que su fragmentación suponía un gran reto. En primer lugar se efectuó la unión de los fragmentos con pequeñas grapas de banda adhesiva utilizada en conservación de obra gráfica, siendo un material muy adecuado ya que resultaba muy respetuoso con la obra (con fácil aplicación y sin necesidad de impregnar el tejido o someterlo a color) (fig. nº 16). Un largo proceso fue el de colocación de parches e injertos, ya que el cuadro presentaba numerosísimas pérdidas de soporte. La tela escogida fue de lino, afín al original en aspecto y resistencia, y el adhesivo una resina acrílica que no necesita de calor en su aplicación y aportaba poca humedad al soporte (fig. nº 17).

A continuación se vio necesario realizar otra consolidación de la capa pictórica en la mesa de baja presión y succión⁴⁶, recurriendo de nuevo a un adhesivo sintético que, aunque menos afín a la obra que los naturales, suponía una reducción en el aporte de humedad, algo muy recomendable para lo complejo del estado del soporte (fig. nº 18).

Continuando con la intervención en el soporte, y dada la evidente fragmentación del mismo, era necesario un reentelado. Este proceso de restauración supone una modificación muy importante en la obra, por lo que siempre que se realice deberá ser porque sea estrictamente necesario. Este caso era uno de ellos, ya que las alteraciones del tejido no le permitían un movimiento natural a la hora de responder a los cambios termohigrométricos. Tras varios análisis y ensayos que buscaban la técnica y materiales óptimos y personalizados para la obra, se escogió un procedimiento innovador, el uso de tela de vela de barco, adaptándolo a las particularidades de este caso. Este nuevo material permitía algo que se buscaba en el reentelado: que este quedara semitransparente para dejar ver la tela original y todas las intervenciones realizadas en el soporte.

La heterogeneidad del lienzo precisó una capa de intervención que unificara el conjunto de las piezas del soporte para así proceder al reentelado de manera más segura y cómoda. Según los estudios realizados por Gustav A. Berger⁴⁷ y los ensayos

⁴⁶ Esta operación atendió a las recomendaciones de la Dra. Ana María Calvo Manuel tras la participación del equipo de restauración en el curso *Avances en los tratamientos de pintura sobre lienzo y aplicaciones de los sistemas de succión y calor*, celebrado los días 18 y 19 de junio de 2013 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

⁴⁷ BERGER, G.A, *Conservation of paintings: research and innovations*, Archetype Publications, 2000, pp. 63-70.

pertinentes, se decidió optar por grandes tiras de remay fijadas mediante un adhesivo en spray (utilizado en procesos de documento gráfico y reposicionable) (fig. nº 19).

Con respecto a la colocación de la tela de vela, en primer lugar se ideó un doble bastidor de tensión para preparar y poder tensarla sin que esta se deteriorara. Éste poseía una hendidura corrida por todo su perímetro, en la que se fueron introduciendo espigas sujetando la tela de vela con unas pequeñas cintas que favorecían su retirada. Ya que la obra iba a ser manipulada en sucesivos procesos antes de colocarla en su bastidor definitivo, se pusieron una serie de pletinas metálicas en el perfil del bastidor para sujetar así la tela de vela también con imanes. Tras este tensado se aplicó el adhesivo sintético termoplástico sobre la tela de vela; esto se realizó mediante calor, presión y succión. Finalmente, y ya colocando el bastidor interno que tensaba la obra, se volvió a reactivar el adhesivo en la mesa de baja presión y succión, aportando además calor con la misma para adherir la tela de reentelado al lienzo original (fig. nº 20).

Dejando temporalmente de lado el tratamiento del soporte, se procedió a realizar el análisis crítico de la imagen y valorar los sucesivos procesos de limpieza y retirada de sustancias filmógenas. Los análisis químicos corroboraban la hipótesis del equipo de restauración. Como ya se ha apuntado anteriormente, además de contar la superficie con un barniz original oleoso, existían dos capas más de resinas, la última de ellas muy oxidada y pigmentada (ver Anexo 3). Era necesario, por tanto, para una contemplación y lectura adecuadas de la imagen, la retirada de estos barnices por el alto nivel de oxidación y la irregularidad en la aplicación de alguno de ellos, esto último provocando zonas de coloración más oscuras.

Se realizaron test de solubilidad y de disolventes orgánicos neutros según la metodología de Paolo Cremonesi. Tras ellos se escogió una primera mezcla química de un éster y un compuesto de sulfuro. Para añadir polaridad y, por tanto, fortaleza en las zonas con barniz más incrustado, se le añadió a la mezcla anterior tres gotas de un alcohol bencílico creando así una segunda composición. Durante el proceso de limpieza se pudieron identificar una serie de repintes, en las zonas verdes y en las zonas negras del manto, que cubrían zonas desgastadas, los cuales se retiraron con la primera mezcla. Todo este proceso de limpieza se realizó en la mesa de baja presión y succión para facilitar la evaporación de los disolventes, y también fue necesario el uso de bisturí en zonas de mayor acumulación de suciedad (fig. nº 21).

Como se ha apuntado anteriormente, la obra contaba con una gran cantidad de faltas en el soporte y de lagunas en la capa pictórica. Por ello se procedió a la colocación de los injertos con un adhesivo polivinílico, ya que no necesitaba de aporte de calor (algo que habría puesto en riesgo la efectividad del reentelado) (fig. nº 22).

Se había decidido dejar la obra en el bastidor de tensión durante los procesos intermedios con el fin de poder intervenirla en la mesa de baja presión y succión en caso de que fuera necesario. Así pues, una vez finalizados todos estos procesos, llegó el momento del traslado a su bastidor definitivo mediante un sofisticado sistema de tensión perimetral a base de ojete remachados sobre la tela de barco, interponiendo unas pequeñas cintas que asegurasen el remache, y atornillando estos posteriormente al bastidor (fig. nº 23).

Para preparar las lagunas para la integración cromática, éstas se estucaron con un adhesivo sintético y yeso de Bologna, aplicando posteriormente un barniz en spray para aislarlas (fig. nº 24). La extensión de las lagunas ocupaba gran parte de la imagen, por lo que se aplicaron tintas planas con aerógrafo para facilitar la posterior integración. Para ello se enmascaró la película pictórica, previamente aislada por la aplicación anterior de barniz, con látex. Tras liberar la pintura del látex se procedió al proceso de integración cromática, escogiendo la técnica del *rigatino*⁴⁸ primero con acuarelas y luego con pequeños retoques de pigmentos al barniz (fig. nº 25). Este proceso fue largo y laborioso por la gran cantidad de pintura perdida, siendo necesario recurrir a fotografías y gráficos que facilitaran la comprensión de algunas figuras casi en su totalidad perdidas, como ocurría con uno de los principales atributos del santo, el cerdo (fig. nº 26).

Para finalizar este complejo proceso de restauración, se barnizó la obra con un barniz de bajo peso molecular. Esta característica permite una similar reflexión de la luz (y, por lo tanto, un parecido aspecto) a los barnices tradicionales, pero poseyendo una mayor resistencia a la oxidación⁴⁹ (fig. nº 27).

⁴⁸ Técnica implantada por Umberto Baldini que integra las lagunas, permitiendo la discernibilidad del original y la reversibilidad (BALDINI, U., *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Vol.1, Nardini Editore, 1994).

⁴⁹ Este análisis responde a los estudios realizados por el químico-restaurador René de la Rie (Universidad de Ámsterdam), divulgados por medio de una gran cantidad de publicaciones y conferencias por todo el mundo.

Todo proceso de restauración, como ocurre con éste, debe ir acompañado de un seguimiento e inspecciones periódicas. De esta forma se comprueba el estado de conservación de la obra y la asimilación de los diferentes procesos llevados a cabo en la misma. Además de esto, resulta importantísimo mantener unas condiciones de conservación óptimas, teniendo especialmente presente los cambios termohigrométricos de la estancia, las radiaciones lumínicas y evitando la manipulación por personal no cualificado.

7. CONCLUSIONES

El fatigado y maltrecho lienzo de San Antonio Abad de Pozuelo de Aragón, reveló allá por 2011 lo que sería un gran descubrimiento para el patrimonio aragonés: el indicador horario del “Relox viejo” de la iglesia del Monasterio de Santa María de Veruela. Desde aquel instante pasó a un segundo plano, pero no hay que olvidar que gracias a él ahora podemos disfrutar de este magnífico reloj bajomedieval.

Nuestra disciplina se articula en muchas ocasiones en torno a los grandes hitos artísticos que han ido marcando el devenir de los estilos y periodos. Esto produce a todas luces una visión fragmentada de la realidad, pues obras como la del San Antonio Abad también merecen estudios y análisis pese a no tener una calidad o interés tan elevados. El tiempo y los recursos invertidos en la recuperación de este bien, ideando innovadoras técnicas de conservación y restauración (que están mereciendo investigaciones posteriores), denotan que en la conservación de nuestro patrimonio no deberían establecerse este tipo de diferenciaciones.

Tras el estudio de este lienzo hemos podido constatar que pese a la falta de documentación y seguramente la dificultad del camino, sería conveniente poder investigar la enigmática autoría de Espinosa desde el punto de vista de las técnicas artísticas, ya sea por el temprano uso del textil como soporte o por la conveniencia de llevar a cabo comparaciones con los análisis químicos efectuados a obras de otros artistas de la época.

Al inicio pudimos ver que la ejecución de esta obra se enmarcaba en los primeros momentos de la utilización de tela como soporte de la pintura al óleo en Aragón.

Pensábamos entonces que esta vía podía resultar muy interesante tanto para conocer el contexto artístico del momento, como para situar la obra en un taller o círculo más concreto. Sin embargo, pudimos comprobar que no existen muchos estudios que valoren la pintura renacentista aragonesa desde el punto de vista de la técnica artística, algo que consideramos sería muy útil e interesante a la hora de datar bienes y vincularlos a talleres o autores concretos.

El hallazgo y estudio de ambas obras es un ejemplo de que, en estas últimas décadas, la disciplina va abriéndose a un horizonte más multidisciplinar. El trabajo de los historiadores del Arte se ve claramente enriquecido con el de otros profesionales, tales como químicos o restauradores, aportando diferentes puntos de vista que ayudan a incrementar nuestro conocimiento en torno a los bienes culturales.

Por fortuna, todavía pueden verse juntas ambas obras, el lienzo de San Antonio Abad y la *Tabla del Reloj*, que, pese a sus innumerables diferencias, han compartido el mismo camino durante los últimos siglos. Ambos son otros tantos reflejos de su tiempo y demuestran la importancia de la conservación de nuestro patrimonio cultural. Algo que en ocasiones se olvida, ya sea por la coyuntura económica o más bien por el desinterés.