

Varia

REVELACIONES DE UNA PINTURA RESTAURADA DE TOMÁS GINER, PINTOR DE ZARAGOZA (DOC. 1458+1480)

MARÍA CARMEN LACARRA DUCAY*
CHRISTINE LARSEN**

Resumen

La restauración de esta tabla ha permitido un mayor acercamiento a la obra del gran pintor gótico aragonés Tomás Giner (1458-1480).

A través de las inscripciones durante el tratamiento de restauración tenemos nuevos datos de interés sobre las circunstancias históricas de la obra, especialmente en torno a la vida del arzobispo don Dalmau de Mur, sobre la datación de la pintura y sobre la edad del pintor al acabarla.

La restauration de cette peinture sur bois nous a permis une meilleure compréhension de l'oeuvre du grand peintre gothique d'Aragon, Tomas Giner (1458-1480).

Grâce aux inscriptions apparues pendant les travaux de restauration nous avons de nouveaux renseignements sur les circonstances historiques autour de cette peinture, spécialement sur la vie de l'archevêque Don Dalmau de Mur, sur la datation et l'âge du peintre au moment de conclure son oeuvre.

* * * * *

I. El pintor y la obra. (M.^a Carmen Lacarra)

El maestro Tomás Giner, pintor, vecino de la ciudad de Zaragoza, ocupa con su actividad profesional el tercer cuarto del siglo XV. Estuvo casado con Isabel González con quién tuvo un hijo llamado Francisco, que continuaría al frente del taller a la muerte de su padre¹.

La primera mención sobre Tomás Giner es del año 1458 en que acuerda con Francí Gomar *fustero habitant en Çaragoça* realizar la pintura y dorado del cuerpo, coronamiento, y mazonería de un retablo cuyo pie, formado por sotabanco y banco, esculpía en alabastro Gomar, destinado a la capilla del palacio arzobispal de Zaragoza. La obra había sido encar-

* Catedrática de Historia del Arte Antiguo y Medieval de la Universidad de Zaragoza.

** Licenciada en Historia del Arte y Restauradora de Arte mueble.

¹ Isabel González, al enviudar, contraería segundo matrimonio con el pintor Jaime Lana, antiguo discípulo de su marido. J. Cabezudo Astraín: «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9, (1957), p. 67.

gada por el arzobispo Dalmau de Mur pocos meses antes de su fallecimiento, en 1456, y estaría terminada tres años después².

De las tres tablas que configuraban el cuerpo del retablo, con mazonería tallada por Gomar, se conservan en el palacio arzobispal de Zaragoza la tabla central, con las figuras erguidas de San Martín de Tours y de Santa Tecla, titulares del retablo³, y la que ocupaba la calle lateral derecha con San Agustín y San Lorenzo. Se han extraviado tanto la tabla correspondiente al lado izquierdo del cuerpo del retablo, con San Vicente y San Valero, como la del coronamiento que ocupaba el Calvario.

Posiblemente fuera durante la prelatura don Francisco Ignacio de Añoa y Busto (1742-1764) en que se edificó un nuevo oratorio en el palacio arzobispal y se hizo un nuevo retablo, con un bellissimo lienzo de la Inmaculada Concepción, firmado por Francisco Bayeu y Subías en 1758, cuando se desmontó el retablo gótico del viejo oratorio cuyas tablas se guardaron en una dependencia del palacio⁴.

A la pérdida de las dos tablas de Tomás Giner que completaban el cuerpo del retablo hay que sumar el hecho de que el sotabanco y banco, tallados en alabastro por Gomar, que servían de base de sustentación a las pinturas, abandonaron el palacio Arzobispal al ser vendidos a un anticuario de Madrid, a principios del siglo XX, para acabar sus días, después de permanecer un tiempo en una galería de arte parisina, en el Museo Metropolitano de Nueva York⁵.

Las tablas que se han conservado en Zaragoza se dieron a conocer públicamente por vez primera, en la *Exposición Retrospectiva de Arte, 1908*,

² R. Steven Janke: «The Retable of Don Dalmau de Mur y Cervelló from the Archshop's Palace at Saragossa: A Documented Work by Francí Gomar and Tomás Giner», *Metropolitan Museum Journal* 18, The Metropolitan Museum of Art 1984. Documentos 9, 13 y 15, pp. 65-83. El retablo estaba ya comenzado para el 18 junio de 1456, día en que Gomar reconoce haber cobrado 1.700 sueldos por orden del señor Arzobispo, en parte de pago que se le debía por hacer y colocar el retablo de piedra en la capilla del palacio arzobispal.

³ En el banco se representaban dos escenas de la leyenda de San Martín y dos de la leyenda de Santa Tecla y en el centro la escena de Pentecostés, en altorrelieve. R. S. Janke, ob. cit., pp. 66-71.

⁴ A. Anson Navarro: «10, Inmaculada». En: *María en el Arte de la Diócesis de Zaragoza*, 1988, Año Mariano. Arzobispado de Zaragoza. Comisión Técnica de Patrimonio Diocesano, Zaragoza, 1988, pp. 60-61. Sobre las obras emprendidas en la primitiva capilla del palacio arzobispal por el arzobispo Mur, en 1446, véase: R. Chiribay Calvo: «Algunos apuntes para el conocimiento del Palacio Arzobispal de Zaragoza», *Aragonia Sacra*, I (1986), pp. 29-51.

⁵ «Advierto que en el Catálogo aparecen como expuestas por un D. Antonio Magaña, que es el nombre del mayordomo del Arzobispo, que por lo visto, al vender (¡) la escultura del retablo de su procedencia, no vendió las tablas. Estas las vi yo colocadas en una sala del Palacio en 1899, mientras que las notabilísimas esculturas se mantenían en el abandonado oratorio del piso bajo, de donde se arrancarían. Las vendió el anticuario Sr. Parés (calle del Príncipe, esquina a Santa Ana, en Madrid). E. Tormo y Monzó: «La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII, 1909, p. 69, nota 2.

y publicadas en el catálogo de la muestra editado en Zaragoza y París en 1910⁶. Con posterioridad fueron nuevamente expuestas con ocasión de la muestra titulada, *El Espejo de Nuestra Historia, La Diócesis de Zaragoza a través de de los siglos*⁷, y una de ellas, la que ocupaba la calle central como titular, dedicada a San Martín de Tours y a Santa Tecla, se expuso recientemente en la muestra titulada *La pintura gótica hispano flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, celebrada en Barcelona y en Bilbao en el año 2003⁸.

Esta es la tabla a la que aquí dedicamos un breve comentario que compartimos con el informe realizado por la restauradora Christine Larsen, restauración que tuvo lugar en otoño del año 2002.

La restauración de la pintura de San Martín y de Santa Tecla eliminaba antiguos repintes, los últimos efectuados después de 1908. Y destacaba, a su vez, un conjunto de textos que a modo de *grafitti* se encuentran en el cuerpo de la tabla y en el libro abierto que en sus manos tiene San Martín.

En el cuerpo de la tabla, partida por la punta de la Tau que sostiene Santa Tecla, su atributo habitual, aparece la palabra: *Constantia*, identificada como Constancia una de las virtudes menores, que significa firmeza y perseverancia de ánimo en las resoluciones y en los propósitos; solía estar grabada en las medallas renacentistas y en la escultura funeraria.

¿Alusión, tal vez, a la entereza espiritual de la santa oriental, discípula de San Pablo, que supo afrontar los más crueles martirios para no renunciar a la fe? o ¿manifestación de la devoción a Santa Tecla por parte del Arzobispo Mur, adquirida durante su prelatura tarraconense⁹, donde promovió la realización del retablo mayor de la catedral y en cuyo banco se representan seis escenas de las Leyenda de Santa Tecla?¹⁰.

En el libro que sostiene San Martín de Tours aparecen cuatro grupos de palabras, tres de las cuales se encuentran en la página de la derecha del observador, y uno en la de la izquierda. Los textos están escritos

⁶ Texto histórico y crítico por Mr. Emile Bertaux. «Tablas del siglo XV procedentes de un retablo pintado para D. Dalmacio de Mur arzobispo de Zaragoza», pp. 53-54, láminas 8 y 9.

⁷ Zaragoza, 5 de octubre 1991, 6 de enero, 1992.

⁸ M.^a C. Lacarra Ducay: Ficha 26: «Tomás Giner, San Martín de Tours y Santa Tecla», pp. 254-257.

⁹ El culto de Santa Tecla, protomártir de la iglesia de Oriente, cuya leyenda está estrechamente asociadas con el apóstolado de San Pablo, fue adoptado por la iglesia de Occidente. Su culto se mantuvo durante toda la Edad Media porque se la invocaba contra la peste y contra los incendios. En la catedral de Tarragona se conserva su brazo relicario.

¹⁰ Obra del escultor barcelonés Pere Joan y colaboradores, cuya primera piedra colocó el propio Dalmau el 5 de abril de 1429.

para la lectura directa del observador, a la inversa, pues, de la fingida escritura del libro. No se trata, entonces, de un texto integrado en la tabla, sino añadido con intenciones y finalidad oscuras.

La lectura de los textos no resulta fácil a pesar de su aparente claridad. Expongo aquí una primera lectura a la espera de un análisis más detallado de los mismos. Avanzo que todos son de contenido religioso.

En el margen superior, en tres líneas

Tibi soli p(e)cavi
Mi(ser)ere mei
Ut laudem.

Las dos primeras recogen dos fragmentos de versículos del Salmo 50(51) «Miserere»: el 6, *Tibi soli peccavi et malum coram te feci; ut iustifecris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris*¹¹, y del 3, *Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam; et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam*¹².

Problema aparte lo constituye el contenido de la tercera línea. No corresponde al mismo salmo ni a otro salmo, ni se encuentra tal cual en ningún texto bíblico ni evangélico.

El segundo texto aparece interlineado entre las líneas 10 y 18 de la misma página. Solo resulta legible de forma segura la primera línea

D(omi)ne Jhe(su)Xpi(ste). 1.3.

Es hipotética la segunda

¿qui hominem?

Y resulta imposible la lectura del resto de las seis líneas de que consta.

En el margen inferior aparece un tercer texto, cuya primera línea no resulta comprensible:

¿Dlpi ma pacit?

La segunda, en cambio, puede leerse como

IV. 13. p(inx?)i in. 31. annorum etate.

Que podría ser interpretado como la fecha de terminación de la pieza, el 13 de abril de 1459, por Tomás Giner que tenía entonces 31 años de edad.

¹¹ Contra ti, contra ti solo he pecado,
 lo malo a tus ojos cometí.
 Por que aparezca tu justicia cuando hablas
 Y tu victoria cuando juzgas.

¹² Tenme piedad, oh Dios, según tu amor,
 por tu inmensa ternura borra mi delito.

Por fin, en el margen inferior de la página de la derecha, puede leerse

In sec(u)l(u)m protestor

Y, a continuación un rasgueado en forma de rectángulo con circuli-
llos. Que podría, libremente, ser interpretado como las iniciales mayúscu-
las (TG), a modo de firma, de Tomás Giner.

Todos los textos han sido puestos por la misma mano y con poca
diferencia de tiempo.

¿Quién los puso, con qué finalidad, y qué significan exactamente?

Entramos aquí en una interpretación siempre arriesgada.

Don Dalmau de Mur fallecería en su palacio arzobispal de Zaragoza
el 12 de noviembre de 1456, después de haber hecho testamento ante el
notario zaragozano Juan de Pitiellas, conservado en copia posterior de
fines del siglo XVI, en un manuscrito misceláneo, de manos del también
notario zaragozano Miguel Diaz de Altarriba¹³.

Como opinión personal, pienso que Tomás Giner retrata a don Dal-
mau en la fisonomía del santo apóstol de las Galias e introduce los sal-
mos de sufrimiento o lamentaciones dirigidas a Dios, como una oración
por el alma del prelado difunto, cuyos pecados ruega le sean perdon-
ados. La inclusión de textos tomados del Salmo «Miserere», de carácter
penitencial, parece acorde con las circunstancias históricas de una obra
cuyo comitente, el arzobispo de Zaragoza don Dalmau de Mur y Cerve-
lló (1431-1456) ya había fallecido antes de ver terminado su encargo.

La palabra *Constantia*, situada junto a la imagen de Santa Tecla, vir-
gen y mártir, patrona de Tarragona, ciudad que había sido la sede pre-
cedente del prelado durante bastante tiempo (1419-1431), alude posi-
blemente a la firmeza de carácter del señor Arzobispo, a su perseverancia
y fortaleza durante su larga vida como prelado¹⁴.

No menos interés ofrece, en mi opinión, lo que puede considerarse
como la datación de la pintura, 13 de abril de 1459, y la notificación de
la edad del pintor, de 31 años, al acabar su trabajo. Sería, pues, una obra

¹³ Las últimas voluntades de don Dalmau de Mur se recogen en tres documentos: el testamento propiamente dicho, que incluye licencia del pontífice Eugenio IV (1431-1447), datada en Roma el día 7 de enero de 1432, escrito en latín, y dos cédulas o codicilos complementarios, en catalán, todos ellos hológrafos y sin fecha expresa. Los tres documentos fueron entregados al notario Pitiellas el día 15 de abril de 1454: es ésta, pues, la fecha que podemos considerar como de su testamento.

No se conservan ni los documentos originales ni el protocolo de Juan de Pitiellas. De éste véase: A. Durán Gudiol (+) y M.^a Carmen Lacarra Ducay: «El testamento de don Dalmau de Mur y Cervelló, Arzobispo de Zaragoza (1431-1456). Nuevas observaciones», *Aragonia Sacra*, XI, 1996, pp. 49-62.

¹⁴ Fue obispo de Gerona (1415-1420), luego arzobispo de Tarragona, la ciudad de Santa Tecla (1420-1431) y finalmente arzobispo de Zaragoza, su último destino (1431-1456).

que coincide con la madurez profesional de un artista, que justificaría un encargo de tanta responsabilidad.

Ese mismo año, 1459, se le menciona como *píntor del retaulo mayor de la Seu de Çaragoça, habitant en la dita ciudat*. Su trabajo habría consistido, verosímilmente, en policromar la parte alta del retablo que por entonces concluía Francí Gomar en alabastro y madera, es decir, las puertas que flanquean el banco y el coronamiento, anterior al actual¹⁵.

Al que no tardarían en llegar otros compromisos para la misma catedral, como la pintura del retablo de San Vicente mártir para la capilla de dicha advocación cuya tabla central, conservada en el Museo Nacional del Prado, evidencia similitud estilística con el retablo del arzobispo Mur¹⁶.

Y en 1474 se le encargaba un retablo para la capilla que Francisco Climent, mercader, construía en la Seo, de la invocación de las Santas Justa y Rufina entre San Jaime y San Clemente; capilla y retablo estaban terminados en 1478.

El hecho de que se le encomendaran obras de tanta importancia como el retablo de la capilla del palacio arzobispal y la policromía del retablo mayor de la catedral, denota la existencia de una carrera artística previa, con cierto reconocimiento público, de la que no se conocen noticias documentales. Y es evidente que su nombramiento posterior, el 3 de noviembre de 1473, como pintor del príncipe heredero del reino de Aragón, Fernando, rey de Sicilia (Fernando II el Católico), no hace sino corroborar una trayectoria profesional llena de éxitos.

Y si se recuerda que Tomás Giner falleció en Zaragoza, el día 29 de septiembre del año 1480, podemos deducir que su nacimiento habría tenido lugar en 1428, posiblemente en la misma ciudad. Y la fecha del óbito del artista correspondería a la edad de 58 años, según se sabe por la documentación de archivo¹⁷.

¹⁵ M.^a C. Lacarra Ducay: *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Librería General, S.A. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, p. 111.

¹⁶ En 1460 el Cabildo concedió licencia para la edificación de varias capillas en la catedral de la Seo. Entre otras... a Bernardo de Villalva, arcediano de Zaragoza, y a Jaime Hospital, canónigo y arcediano de Belchite, para reedificar la capilla del «invictísimo» San Vicente, y enterrarse en ella. La tabla titular (185 x 117 cms) abandonó Zaragoza en 1869 y desde 1920 forma parte de las colecciones del Museo Nacional del Prado con el número 1334.

¹⁷ J. Cabezudo Astraín: «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9, (1957), p. 75. Publica el acta de muerte de Tomás Giner, (Notario Joan de Altarriba).

2. Restauración de la tabla de San Martín de Tours y de Santa Tecla, obra de Tomás Giner. (*Christine Larsen*)

Estado de conservación

Con motivo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña *Bartolomé Bermejo y su época. La pintura gótica hispano flamenca*, en febrero-mayo de 2003, se procedió a restaurar la tabla de *San Martín de Tours y Santa Tecla*.

Se encontraba colgada en las dependencias privadas del Palacio Arzobispal de Zaragoza, en unas condiciones ambientales poco propicias para una buena conservación de la obra. La temperatura era alta y la humedad relativa muy baja debido a la calefacción existente.

Estas circunstancias habían producido una merma de la madera y falta de humedad en la misma produciendo alteraciones importantes en los diferentes componentes de la obra. Habían aparecido acusados levantamientos y abolsamientos entre el soporte, la capa de preparación y la capa pictórica en toda la superficie, provocando desprendimientos de color y la aparición de grietas verticales en la unión de los tablones.

Técnica de realización

San Martín de Tours y Santa Tecla es una obra realizada con tres técnicas pictóricas (técnica mixta) sobre tabla de gran tamaño, 167 x 109 cm, en la cual los personajes alcanzan la talla real. La utilización de tres técnicas como son el dorado al agua, el temple y el óleo en una misma obra es muy habitual en la época en la que fue pintada, entre 1458 y 1459.

El maestro utiliza el dorado al agua en los fondos y en los nimbos, decorados con incisiones y punteados. Emplea profusamente la técnica del pastillaje para decorar y dar realce a los motivos decorativos y simbólicos. Estos los encontramos en la mitra, en el pomo del báculo, y en el borde del manto de San Martín, en la corona, en el atributo «T» (tau) y en el borde del manto de Santa Tecla, dando forma a los contornos y a las piedras preciosas coloreadas con corladuras con que se enriquecen sus atavíos.

El artista emplea la técnica del temple para el manto de San Martín, la túnica de Santa Tecla (estofado) y el repostero rojo adamascado que aparece detrás de las figuras, enriquecidos con corladuras o goma laca mezclada con pigmentos.

El óleo es utilizado por Tomás Giner para pintar las carnaciones, los elementos arquitectónicos y el manto verde de Santa Tecla. Como téc-

nica innovadora para la época, permite crear una pintura luminosa y transparente consiguiendo los matices deseados con las veladuras.

Tratamiento de restauración realizado

En primer lugar y antes del traslado de la obra al estudio de restauración, se protegió la capa pictórica con papel japonés y «coletta» para evitar desprendimientos de la misma y asegurar su integridad.

Consolidación de la madera

La tabla presentaba orificios típicos de un ataque de insectos xilófagos no activos en la actualidad. Afortunadamente, el grado de devastación y la distribución del deterioro provocados por estos insectos no había llegado a afectar gravemente la estabilidad del soporte.

Fijación y consolidación de capas

En la superficie pictórica constituida por las capas de protección, pictórica y preparación, eran visibles las tres formas de desprendimiento típicas de obras en soporte de madera: lagunas de capas, acusados levantamientos y abolsamientos.

Resultó como adhesivo más idóneo por su compatibilidad, reversibilidad, estabilidad y grado de fijación con los materiales originales, la cola animal o cola de conejo, base del fijativo llamado «coletta».

Carpintería

Para afianzar las juntas de las tablas que conforman la obra se realizaron 11 colas de milano en madera de pino curada y tratada contra los insectos xilófagos.

Las juntas abiertas y las grietas se subsanaron mediante un enchuleado, insertando pequeñas cuñas de madera de menor densidad que la original utilizando como adhesivo acetato de polivinilo diluido en agua.

Limpieza de la película pictórica y barnices alterados

La limpieza de policromías y barnices alterados se realizó, en función de la técnica pictórica empleada, de su estado de conservación, así como de la densidad, de la composición de las capas de protección oxidadas y de la suciedad existente.



*Fig. 1. San Martín de Tours y Santa Tecla.
Visión general de la obra después de la restauración. Foto: C. Larsen.*

Las policromías al temple presentaban una capa de protección de goma laca muy oxidada e irregular. Bajo esta capa de protección había una densa capa de suciedad muy adherida a la policromía.

En el manto azul de San Martín y el fondo rojo de brocado, existía una capa muy fina de goma laca oxidada y suciedad, siendo estas zonas muy sensibles a los disolventes.

Durante la limpieza del fondo rojo apareció claramente pintada la palabra *Constantia* debajo del atributo «T» (tau) que lleva en la mano derecha Santa Tecla.

El color verde del manto de Santa Tecla, que en su composición contiene gran parte de pigmento «verdigrés» (utilizado por los pintores hasta el siglo XVI), ha sufrido un pardeamiento del resinato de cobre, fenómeno irreversible y presenta hoy en día un aspecto irregularmente pardo.

Durante esta fase de la limpieza, apareció bajo la capa de suciedad y barnices oxidados unos textos manuscritos realizados por una misma mano en los bordes de las páginas del libro abierto que sostiene San Martín de Tours. Estaban pintados al óleo dentro de la gama cromática utilizada en el conjunto de la obra y se ubican entre las líneas negras y rojas que simulan el texto y encabezamiento del mismo. No existía retoque o repinte que los tapara sino suciedad y barnices oxidados.

Este hallazgo aportaba nuevos datos sobre el significado de la obra y la biografía de su autor, que se comentan en la primera parte de este artículo por María del Carmen Lacarra.

Eliminación de repintes

En diferentes épocas, posteriores al siglo XV, la tabla sufrió numerosos repintes y retoques realizados al óleo.

Se localizaban en distintas zonas de la obra como en el fondo, en los dos personajes titulares y en el pavimento y son los siguientes:

Repintes en el fondo de la parte superior de la obra: un fondo azul simulando cielo, bajo el cual apareció un fondo dorado trabajado con repicado y líneas incisas, formando pequeños cuadrados con decoración floral. Este fondo se repintó entre 1908 y 1918 tal como atestiguan las fotografías que se publican en el catálogo de la «*Exposición Hispano Francesa*» celebrada en Zaragoza en 1908 (ver catálogo de Emile Bertaux editado en 1910, p. 54, lámina 8), en las cuales el fondo es dorado, y las fotografías del Archivo Más realizadas en 1918, donde aparece el fondo pintado de azul.

Repintes en la figura de San Martín de Tours: la caña del báculo episcopal aparecía repintada en negro, la mano derecha del Santo, el manto azul, el alba, la casulla estaban transformados por los repintes.

Repintes en la figura de Santa Tecla: la túnica de color rosa ocultaba un tejido de brocado del mismo color finamente labrado con la técnica del estofado, el borde inferior con decoración de armiño y la palma de martirio que lleva en la mano izquierda se encontraban igualmente retocados.

Repinte en el pavimento de cerámica: Después de realizar las pruebas de limpieza se llegó a la conclusión de que este repinte era muy antiguo, probablemente del siglo XVI y escondía el suelo original y los zapatos de las dos figuras. La cata que se hizo reveló que el pavimento era muy parecido al que aparece en la tabla de San Vicente Mártir del Museo Nacional del Prado, cuyo retablo fué encargado para la Seo de Zaragoza en 1460 a Tomás Giner (C. Lacarra, ver catálogo de la exposición: *Bartolomé Bermejo. La pintura gótica hispanoflamenca*, p. 256).

La premura de tiempo por razones de la exposición programada en Barcelona y, de acuerdo con la Comisión de Patrimonio del Arzobispado de Zaragoza, obligó a realizar únicamente una cata. El levantamiento de este repinte quedaba pendiente de realizar para una etapa posterior, hoy en fase de realización.

La restauración de esta tabla ha permitido un mayor acercamiento a la obra del maestro Tomás Giner, profesional inmerso dentro de técnicas antiguas e innovadoras al mismo tiempo, que señalan la evolución del estilo gótico tardío hacia el del renacimiento. Aporta nuevos datos a través de las inscripciones aparecidas durante el tratamiento de restauración y de los repintes encontrados, realizados en diferentes épocas con el fin de adaptar la obra a las nuevas corrientes pictóricas.

La posibilidad que se ha presentado ahora de concluir su restauración y la de realizar la de la tabla de San Agustín y San Lorenzo perteneciente al mismo retablo y conservada en las mismas dependencias privadas del Palacio Arzobispal de Zaragoza, podrá completar, sin duda, los conocimientos sobre la obra de este destacado maestro aragonés.

Equipo de restauración:

María Pilar Bea.
Christine Larsen.
Irene de Orueta.

Informe de restauración:

Christine Larsen.



Fig. 2. Detalle de las figuras de San Martín de Tours y de Santa Tecla. Foto: C. Larsen.



Fig. 3. La inscripción Constantia aparece debajo de la Tau de Santa Tecla.
Foto: C. Larsen.



Fig. 4. Detalle de las inscripciones aparecidas en el libro que sostiene San Martín.
Foto: C. Larsen.



Fig. 5. Detalle de la anterior. Foto: C. Larsen.

