



Anàlisi d'un ric repertori de tècniques de policromia: el retaule major de l'església de Sant Pau de Saragossa¹

L'evolució de la policromia té un punt d'inflexió a la primera meitat del segle XVI quan coexisteixen les tècniques gòtiques i les que es consolidaran a partir d'aquest moment. Les anàlisis fisicoquímiques per estudiar la policromia del retaule de Sant Pau han servit per posar de manifest l'heterogeneïtat de materials i tècniques en aquest conjunt decoratiu. Encara que hi ha constància de la convivència de diferents tallers artesanals, aquests aconseguen, tanmateix, una bona integració dels motius representats.²

Marisa Gómez González. Instituto del Patrimonio Cultural de España. marisa.gomez@mcu.es

DESCRIPCIÓ GENERAL I HISTÒRIA DEL RETAULE

El retaule major de l'església de Sant Pau de Saragossa està recolzat sobre el mur de l'antic altar. Emmarcat pel guardapols, és de forma escalonada, igual que molts altres retaules tardogòtics.³ En origen, estava format per un sotabancal, un bancal, dos cossos i cinc carrers, sent el carrer central de major grandària que els laterals per tal de destacar el sant titular i el Calvari monumental que remata l'obra. En el bancal s'intercalen històries de la Passió amb figures exemptes dels quatre evangelistes i dos pares de l'església. Les vuit escenes laterals dels dos cossos estan dedicades a la vida de sant Pau. Tant el guardapols com els dossers o vases d'adorn que cobreixen les escenes porten una rica ornamentació. Dos àngels que porten un escut coronen la polsera i dos profetes de l'Antic Testament s'allotgen en els laterals. Els pilars alberguen nombroses figuretes de Sants i Pares de l'Església amb diferents edats, gèneres i tipologies (figura 1).

La primera idea d'un retaule de pintura amb la figura de sant Pau d'alabastre es va substituir per un conjunt d'escultura de fusta. El contracte, a nom de Damià Forment, de l'escultura i l'arquitectura del retaule de Sant Pau data de finals de 1511, quan l'artista d'origen valencià havia acabat el bancal d'alabastre del retaule de Santa Maria, traslladat avui a l'església del Pilar. Forment havia de fer la maçoneria, el Crucificat del Calvari, les figures dels quatre evangelistes del bancal, una custòdia avui desapareguda i la imatge de Sant Pau. Segons sembla, el mestre realitzà el disseny i els models en fang, dirigí els treballs i va donar els "últims tocs". Un deixeble d'aquest període que sembla que hi va intervenir, és Lucas Giraldo. Les tasques escultòriques s'acabaren entre finals de 1516 i començament de 1517. Una cop exposat el retaule "en blanc", a l'octubre d'aquest any es contractà a Simó Gurra per policromar una escena. Altres pintors residents a Saragossa continuaren els treballs de policromia fins al 1521 segons consta en els arxius. Entre els nombrosos pintors que

intervingueren, destaquen el valencià Simó Gurra i el castellà Juan Chamorro (cobraments al 1520 i 1521). La documentació històrica recollida indica que hi van treballar a més, Miguel Gil de Palomar, Francisco Giner i Maestre Enrique, aquest últim potser d'origen francès. Al 1524 van encarregar a Forment engrandir el guardapols. Aquest fou daurat entre 1529 i 1531 participant, entre d'altres, Antonio de Aniano. Posteriorment el retaule es protegí amb dos grans llenços, actualment desmuntats.⁴

A la dècada de 1720 es va substituir el sagrari original per un òcul acristallat amb una decoració floral i dos àngels, es modificà la part superior de la fornícula de sant Pau i es va construir una capella a esquenes del retaule. Finalment, es col·locà en el centre del bancal una pintura sobre taula de Jerónimo Cósida, pintor italià de la segona meitat del segle XVI, que representa la *Mare de Déu de l'Esperança*. Carlos Rosic al 1744 aprofità per dirigir una neteja i repintat del retaule, que afectà especialment les carnacions i la policromia del bancal.

El sotabancal original també ha desaparegut i ha estat substituït per un altre del segle XX. Al 1961, *Estudio de Arte Urdaniz* va reposar algunes peces de la maçoneria i daurà amb "or alemany" peces reposades. Al 1981, *Artes Decorativas Navarro* reposà peus i mans d'alguns personatges, desmuntà les portes del retaule i va fer una neteja superficial. L'última restauració data de l'any 2002 al 2005 i ha estat dirigida per l'*Instituto del Patrimonio Histórico Español* (IPHE).⁵

¹ Aquest article ha estat traduït del castellà al català per Ona Curto Graupera, estudiant de tercer curs de Conservació i Restauració d'Escultura de l'ESCRBCC.

² Aquest article forma part de la tesi doctoral de Marisa Gómez González dirigida per Margarita San Andrés Moya.

³ Teresa GÓMEZ ESPINOSA i Marisa GÓMEZ GONZÁLEZ, «Policromía tardogótica española», *Actes del Congrés Internacional "Ao Modo da Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado da Arte 1415-1580"*, Lisboa, 2005, p. 265-278.

⁴ *El retablo Mayor de San Pablo de Zaragoza. Restauración 2006*, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón, 2007.

⁵ Ana Carrassón, restauradora d'escultura (IPHE), féu la proposta i dirigí els treballs; Rocío Bruquetas, doctora en Història de l'Art i restauradora de pintura (IPHE), coordinà la restauració de la taula de Cósida. *Artelan* fou l'empresa contractada per a l'execució.

1. Imatge general del retaule
(Fotografia: A. Ceruelo).



OBJECTIUS I METODOLOGIA USADA EN LES ANÀLISIS

El treball analític ha contribuït al diagnòstic de l'estat de conservació del retaule i a l'assessorament durant el progrés de la restauració.⁶ La interpretació dels resultats ha tingut en compte els següents punts:

- Identificació i localització dels materials en mostres representatives de les diferents tipologies del repertori tècnic de la policromia.
- Detecció de recobriments bruns i repintats procedents d'anteriors intervencions desafortunades.
- Estudi de les alteracions que desvirtuen la policromia: pèrdues de relleu i llacunes existents en els brocats, desgasts superficials i exfoliacions.
- Assessorament sobre els aspectes materials que poden condicionar la intervenció.

Encara que sempre es pensa que els estudis científics i tècnics han de precedir a la restauració, la primera visió és bastant sucinta i més encara en una obra monumental. Un nombre molt reduït de mostres i de presa de dades ens proporciona molta poca informació. Normalment els pintors treballen de forma més minuciosa en les parts de major rellevància o més properes a l'espectador. En aquest retaule a més han intervingut diversos tallers.

L'estudi del suport i de la policromia del retaule de Sant Pau començà amb la inspecció visual *in situ* i la presa de micromostres acuradament seleccionades. Durant la restauració vam

⁶ M^a Luisa GÓMEZ GONZÁLEZ, *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid: Cátedra, Ministerio de Cultura, 2005 (4a. edició).



2. Detall de la vestimenta d'un personatge amb bandes d'atzurita decorades amb or mat (Fotografia: J. Baztán).

fer tres visites. La primera d'elles fou al començament, una vegada muntada la bastida, aspirada la brutícia superficial i abans que qualsevol tasca de fixació introduís nous compostos que poguessin interferir en els resultats de les anàlisis. La segona va tenir lloc després que els restauradors haguessin anotat les característiques tècniques del retaule. L'última ens va servir per resoldre els dubtes pendents, abans de començar la reintegració. El seguiment analític del procés contribueix a aprofundir en l'estudi i a resoldre els nous dubtes, qüestions, apreciacions i problemes que van sorgint. El contacte continuat amb l'obra dels restauradors ens adverteix sobre les dificultats i ens ajuda a reflexionar sobre els matisos que cal tenir en compte per a un diagnòstic correcte.

Sempre que sigui possible, l'examen físic, principalment radiogràfic i les anàlisis amb instruments portàtils, com és la fluorescència de rajos X aplicada directament sobre la superfície, han de precedir l'anàlisi fisicoquímica. Aquest no ha estat el cas del retaule de Sant Pau perquè l'accés va resultar molt difícil i l'IPHE no disposava dels mitjans actuals. Així, doncs, l'estudi de caracterització va començar amb l'extracció de micromostres representatives ($\leq 1\text{mm}$). Per tal de minimitzar la presa, una mostra de cada grup contenia tots els estrats i estava destinada a ser estudiada amb mètodes complementaris, mentre que altres eren superficials o contenien una sola capa, per tal de ser analitzades amb mètodes més específics. Les parts de difícil accés, situades al darrere de les escultures, les cantonades i les zones internes de les caixes, ens van servir com a mostres de referència per determinar els materials originals "verges" sense contaminar que havien quedat relegats al repintar la superfície visible a l'espectador. Els estadis inacabats de la policromia, denominats "àrees reservades", ens ajudaren a identificar els aglutinants en capes suficientment pures d'aparell, bol, etc. A l'últim, les acumulacions superficials de vernissos en forma de gotes ens facilitaren l'anàlisi dels recobriments.

3. Microfotografia de la làmina prima de la mostra del daurat aplicat directament sobre atzurita de la figura anterior. El bol s'ha estès a tota la túnica, incloses les bandes blaves (Fotografia: M. Gómez).



4. Detall d'una planxa de brocat juxtaposat del fons d'una caixa del cos del retaule (Fotografia: M. Gómez).

vam poder identificar i localitzar les làmines metàl·liques i els pigments inorgànics de la policromia. Seguidament, efectuarem la determinació genèrica d'aparells, recobriments, adhesius i aglutinants amb un espectròmetre d'infrarojos per transformada de Fourier (FT-IR) Bruker-Equinox 55, mitjançant bancada i mostres dispersades en pastilles de bromur de potassi.

Les anàlisis específiques de materials orgànics es van fer per tècniques cromatogràfiques. Vam utilitzar la cromatografia de gasos - espectrometria de masses (GC-MS, QP5050 Shimadzu) per determinar els aglutinants, adhesius i vernissos oleoresinosos, cromatografia de capa fina (TLC) i cromatografia líquida d'alta resolució (HPLC) en els colorants vermells, i cromatografia líquida d'alta resolució (HPLC, Waters 660E, injector automàtic 717 i detector Diodo 996) per a les proteïnes.⁸

RESULTATS DE LES ANÀLISIS I LA RESTAURACIÓ

L'examen preliminar del retaule indicava que conservava gran part de la seva policromia original, encara que aquesta hagués perdut el seu aspecte primitiu, especialment a la part baixa, per trobar-se oculta rere una capa de pols superficial, vernissos enfosquits i nombrosos repintats, aplicats per maquillar la "neteja" de 1981. Inicialment pensàvem que l'esmentada policromia no era particularment delicada, encara que molt aviat ens fascinà la varietat del seu repertori tècnic i la seva integració en el conjunt. La repetició de motius contrasta amb les diferències en l'execució dels daurats brunyits i mats, els punxonats, les colradures sobre plata, els brocats aplicats, els esgrafiats i els estofats a punta de pinzell. Constitueix un exemple singular d'un període de transició, reflectint així la confluència entre tendències natives i centreeuropees, fins el punt de semblar un mostrari de les tècniques artesanals vigents. Coexisteixen les tècniques artístiques tardogòtiques, com els brocats aplicats, que imitaven els brodats en or dels teixits de l'època i que caigueren en desús a causa de problemes d'estabilitat, amb els assaigs i titubeigs propis de la instauració de nous sistemes, com els estofats i els esgrafiats. És difícil saber quina va ser la relació entre Damià Forment i els pintors que executaren la policromia, molt nombrosos en aquest cas, segons constata la historiadora Carmen Morte. No sembla que sigui la mateixa que tingueren després el mestre escultor i el pintor Andrés Melgar en el retaule major de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, que es manifesta en el virtuosisme dels motius representats.⁹

Les anàlisis de sant Pau ens han permès caracteritzar la policromia renaixentista, els repintats i els recobriments. L'ordre seguit en la descripció i identificació dels materials, d'interior a exterior, està en consonància amb la seva elaboració des de l'inici fins al moment actual.

⁷ Realitzada per Montse Algueró.

⁸ Amb l'ajuda de M^a Antonia García (GC-MS), Ángela Arteaga (TLC) i Jana Sanyova de l'IRPA (HPLC per tal de confirmar la identificació de colorants).

⁹ Damián Forment escultor renacentista. *Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Saragossa: Fundación Bancaja, Diputación de Zaragoza, Fundación El Monte, 1996.



5. Microfotografia d'una mostra de brocat juxtaposat. Veladura de sang de drago sobre l'or, estany alterat i pasta translúcida del farcit del brocat (Fotografia: M. Gómez).



6. Detall de la vestidura del personatge amb rombes verds i vermells sobre plata i brocats aïllats de l'escena de Sant Pau davant de Neró (Fotografia: J. Baztán).

7. Microfotografia de la mostra d'un motiu brocat de la figura anterior. Estany alterat amb vestigis molt escassos d'or, pasta opaca ataronjada del farcit del brocat i "sis" adhesiva que enganxa el brocat al fons de la vestimenta (Fotografia: M. Gómez).





8. Detall del mantell de sant Joan del Calvari. Els esgrafiats blaus de la sanefa s'han aplicat sobre un fons de laca vermella (Fotografia: J. Baztán).

Hem comptat amb Milagros Vaillán, especialista cubana en identificació de fustes, que distingí dos tipus: pi i ginebrer en aquest retaule. Els restauradors associaren el ginebrer a les figures de petites dimensions i el pi a la resta de la fusta. També localitzaren algunes tires de llenç en unions del retaule.

La superfície de la fusta es va cobrir amb un aparell o preparació. Aquest va començar amb una impregnació de cola, seguida per capes successives de "guix gris", de gran gruix comparat amb la resta de capes pictòriques (~5 mm), on vàrem identificar anhidrita (sulfat de calci anhidre) i cola animal. En algunes zones posteriors, en les carnacions dels personatges exempts i en les parts sortints de les grans figures dels relleus, el guix viu

va resultar inexistent o molt menor. L'estrat superior, d'espessor bastant inferior, contenia "guix blanc" (guix, guix mort o sulfat de calci dihidratat) i cola animal. L'aparell de les carnacions va finalitzar amb una impregnació aïllant de cola animal.

La major part de l'arquitectura del retaule estava daurada i brunyida. La capa de bol vermell era bastant prima (< 20 µm), rica en aglutinant i de color menys homogeni i compacte que el d'altres retaules renaixentistes sobre fusta. El bol vermell del retaule és una argila els components majoritaris de la qual són el silici, l'alumini i el ferro, acompanyats de quantitats molt petites de calci, sofre i potassi, aglutinats amb cola animal. Detectàrem el mateix tipus de bol sobre els pans de plata brunyits i colrats. En les parts posteriors, les carnacions i els cabells de les figures dels relleus, pròximes als camps daurats, apareixia una finíssima capa d'argila vermella (~5 µm), indicant que els pintors del retaule van estendre més enllà el bol sense seguir els perfils. Els pans d'or fi (~24 quirats) cobrien l'arquitectura i moltes de les vestimentes dels personatges del retaule, excepte les carnacions i alguns esgrafiats, veladures vermelles i verdes, realitzats sobre plata brunyida.

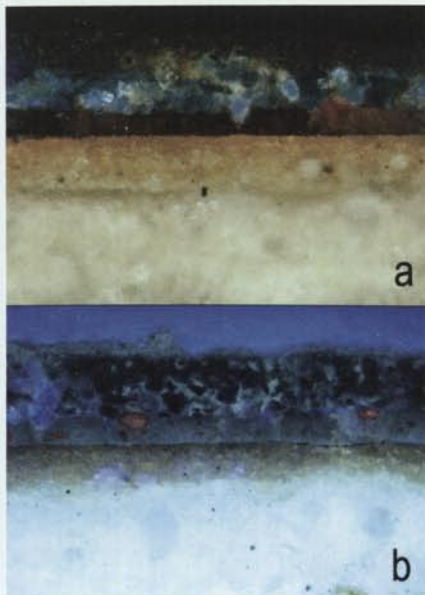
Els daurats mats dels cabells, els cossos dels lleons, etc. s'aplicaren sobre una base mordent pigmentada o "sisa", de color bru ataronjat, composta per oli de llinosa, terra vermella i mini. Vam observar també una decoració daurada al mordent directament sobre un fons d'atzurita (figures 2 i 3). Una altra excepció són els daurats dels brocats, que s'adhereixen directament a la làmina d'estany.

Els brocats aplicats omplien les escenes del bancal, tant en les arquitectures de les caixes com en les vestimentes. Tots ells eren juxtaposats excepte els motius aïllats de la vestimenta de l'escena de *Sant Pau davant de Neró*. Carmen Morte els relaciona amb Chamorro i el Mestre Enrique, mencionant que Giner només sembla usar-los en *l'Ecce Homo*.

L'execució dels brocats aplicats seguia un ordre de tasques molt precís i repetitiu. L'estany és el metall mal-leable que dona la forma al relleu del motlle, mentre que la pasta adhesiva que manté l'estructura ha d'assecar ràpidament per tal de facilitar la separació d'aquest. Posteriorment es daura l'estany per imitar els tèxtils brodats amb or i finalment s'adhereix el relleu a la superfície policromada.

La pasta dels brocats juxtaposats de sant Pau era una mescla de resina de colòfonia i cera d'abelles, de color bru fosc i aspecte translúcid (figures 4 i 5). Les preparacions microscòpiques ens van demostrar una lleugera superposició dels relleus que formaven la seqüència ornamental, una vegada daurats, abans d'adherir-se sobre la superfície embolada i aparellada. L'adhesiu era una mescla mordent pobre en pigment, que conté oli de llinosa i una petita proporció de terres.

9. Microfotografies amb il·luminació incident i polaritzada (a), i fluorescència amb làmpada UV (b) d'una mostra de la sanefa de la figura anterior. Atzurita sobre kermes, pa d'or brunyit, bol vermell i aparell de guix (Fotografia: M. Gómez).



Contràriament, la pasta ataronjada de farcit dels brocats aïllats de la vestimenta trobada a *Sant Pau davant de Neró*, era opaca, compacta i estava formada per oli de llinosa, cerussa, mini i terra vermella. Aquests brocats es van adherir amb una "sisa" a un fons de rombes vermells i verds transparents sobre plata (figures 6 i 7).

Les escenes de major grandària dels cossos superiors intercalaven els daurats amb colradures, veladures, esgrafiats i estofats a punta de pinzell. Els colors utilitzats van ser el vermell, el blau, el verd i el blanc. El pigment blau és l'atzurita natural, el blanc és la cerussa i el verd és un pigment de coure, probablement verdet, dissolt en l'aglutinant. Tanmateix, en les veladures vermelles sabem que es van utilitzar tres laques de diferent origen i naturalesa: el kermes, obtingut a partir d'un insecte que colonitza el ginebrer, avui enfosquit; la sang de drago, més lilosa i soluble en alcohol, de l'escorça d'un arbre oriünd de Canàries; i la roja, menys usada aquí, extreta de l'arrel d'una planta.

Els motius dels esgrafiats eren senzills, geomètrics i sense grans matisos. La majoria estaven fets amb atzurita al tremp. Una raresa la constitueix el blau de les sanefes de la túnica de sant Joan del Calvari, estès sobre una fina capa vermella de kermes per tal de donar-li una entonació més violeta (figures 8 i 9). Els restauradors comprovaren que la sang de drago mai anava esgrafiada, a diferència del kermes, en el qual vam detectar ocasionalment una fina imprimació opaca blanquinosa que servia de base a la capa transparent. La documentació històrica va relacionar amb Gil de Palomar els daurats de les vestimentes de sis esculpetes del segon pis; malgrat haver estat encomanada a Gurrea la *Conversió de Sant Pau*, la seva tècnica semblava més la de Chamorro. Hi havia labors sobre plata en el fons de la caixa de *Sant Pau davant de Neró* (figura 10), en les figuretes dels pilars del primer pis i en les escenes del bancal; en una d'elles vam identificar ou com a aglutinant d'una colradura.

Les carnacions originals estaven compostes de dues capes executades a l'oli ($< 40 \mu\text{m}$) i l'aglutinant era l'oli de llinosa. Els acabats de cerussa, terres i vermelló, finament mòlts, eren una mica més foscos en els homes i intensificaven el color dels personatges en els llavis, galtes, genolls, etc. (figures 11 i 12). L'estrat de base contenia mini per tal d'accelerar l'assecatge. L'aparell més gruixut en les carnacions de Giner portava els estrats de guix gris i guix mat, a diferència de la resta.

La taula de Jerónimo Cósida portava un aparell fi de guix blanc i cola. La superfície pictòrica era plana i els pigments identificats van ser la cerussa, l'atzurita, el groc de plom i estany, el vermelló i el negre carbó, aglutinats amb oli de llinosa.

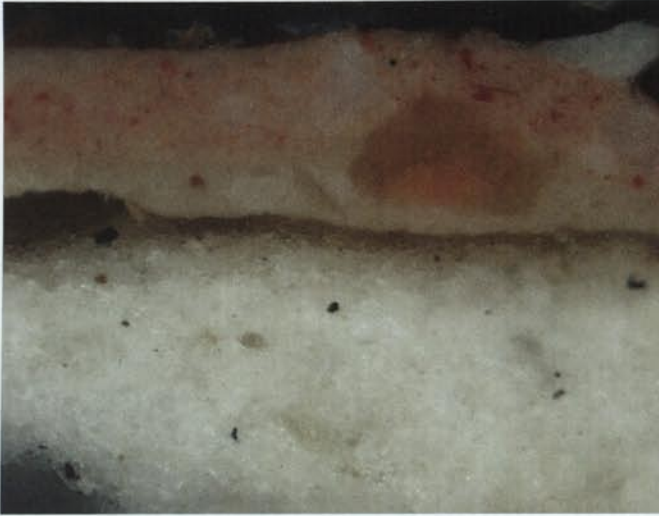
La determinació dels aglutinants en l'original i en els repintats, així com l'anàlisi dels vernissos enfosquits facilità la neteja, que va resultar forçosament molt àrdua, especialment pel que fa al bancal. La policromia original s'ocultava especialment per una o més repolicromies grolleres d'aspecte i composició diferent, que esmussaven la talla, particularment al primer pis



10. Estofat sobre plata en el fons de la caixa de Sant Pau davant de Neró (Fotografia: M. Gómez).

11. Detall de la imatge de sant Pau. La carnació és clara però amb tocs rosats molt vius en els llavis, les galtes, el nas i el lòbul de l'orella (Fotografia: J. Baztán).





12. Microfotografia de la carnació del lòbul. El to rosat s'ha aplicat sobre una capa ataronjada de fons que conté mini. L'aparell de guix porta una impregnació final aïllant de cola animal i li manca la capa de guix gruixut (Fotografia: M. Gómez).

i a les escenes del bancal. Hi havia policromies daurades de qualitat inferior (~22 quirats) i blaus d'esmalt, imputables a la transformació patida al segle XVIII i repintats propis del segle XX que contenien or fals (llautó), blanc d'Espanya, barita, verds de cobalt i veronès. En el bancal es van detectar a més colradures sobre plata, efectuades en el segle XX, fetes amb resina copal i goma laca. La major part dels fons estava repolicromada: el blau situat darrere de les cresteries superiors i del Calvari, les arquitectures de les escenes dels dos cossos i del bancal, així com gran part de les vestimentes dels personatges del primer cos i del bancal i totes les carnacions de les figures.

Un espès vernís de tipus oliós, de 10 a 15 µm, compost per oli de llinosa cobria gran part del retaule, aportant-li una entonació fosca, en especial a totes les carnacions i la part baixa.

Quant a la restauració, l'arquitectura del retaule no presentava greus problemes d'assentament, tot i que va ser necessari corregir o reforçar la subjecció d'algunes figuretes, parts de la maçoneria i del guardapolvo. També es van reduir les deformacions d'alguns elements i se'n van recol·locar d'altres que havien estat desplaçats. Les exfoliacions provocades pels canvis higromètrics i els espessos repintats es van assentar amb cola animal aplicada en calent. No es van reintegrar les llacunes de la fusta, però sí que es reintegraren les carnacions més visibles i es van velar algunes mancances de policromia sobre l'aparell. La protecció final de la superfície es va fer a brotxa amb una resina acrílica. En la taula de Jerónimo Cósida, després de fixar els escassos aixecaments es va procedir a l'eliminació del vernís, es va efectuar la reintegració cromàtica de les petites llacunes i es va envernissar amb resina dammar.

Análisis de un rico repertorio de técnicas de policromía: el retablo mayor de la iglesia de San Pablo en Zaragoza

La evolución de la policromía tiene un punto de inflexión en la primera mitad del siglo XVI donde coexisten las técnicas góticas y las que van a asentarse a partir de ese momento. Los análisis fisicoquímicos para estudiar la policromía del retablo de San Pablo han servido para poner de manifiesto la heterogeneidad de materiales y técnicas en este conjunto decorativo. Aunque hay constancia de la convivencia de diferentes talleres artesanales, éstos logran, sin embargo, una buena integración de los motivos representados.¹

Marisa Gómez González. Instituto del Patrimonio Cultural de España. marisa.gomez@mcu.es

DESCRIPCIÓN GENERAL E HISTORIA DEL RETABLO

El retablo mayor de la iglesia de San Pablo de Zaragoza va apoyado sobre el muro del antiguo altar. Enmarcado por el guardapolvo, es de forma escalonada, al igual que otros muchos retablos tardogóticos.² En origen, estaba formado por un sotabanco, un banco, dos cuerpos y cinco calles, siendo la calle central de mayor tamaño que las laterales para destacar el santo titular y el Calvario monumental que remata la obra. En el banco se intercalan historias de la Pasión con figuras de bulto de los cuatro evangelistas y dos padres de la iglesia. Las ocho escenas laterales de los dos cuerpos están dedicadas a la vida de san Pablo. Tanto el guardapolvo como los doseles o chambranas que cubren las escenas llevan una rica ornamentación. Dos ángeles que portan un escudo coronan la polsera y dos profetas del Antiguo Testamento se alojan en los laterales. Los pilares albergan numerosas figurillas de Santos y Padres de la Iglesia con diferentes edades, géneros y tipologías (figura 1).

La primera idea de un retablo de pintura con la figura de san Pablo en alabastro se sustituyó por un conjunto de escultura en madera. El contrato, a nombre de Damián Forment, de la escultura y la arquitectura del retablo de San Pablo data de finales de 1511, cuando el artista de origen valenciano había terminado el banco en alabastro del retablo de Santa María, trasladado hoy a la iglesia del Pilar. Forment debía hacer la mazonería, el Crucificado del Calvario, las figuras de los cuatro evangelistas del banco, una custodia hoy desaparecida y la imagen de San Pablo. Según parece, el maestro realizó el diseño y los modelos en barro, dirigió los trabajos y dio los "últimos toques". Un discípulo de ese periodo que parece haber intervenido, es Lucas Giraldo. Las labores escultóricas habían acabado entre finales de 1516 y comienzos de 1517. Una vez expuesto el retablo "en blanco", en octubre de ese año se contrató a Simón Gurrea para policromar una escena. Otros pintores residentes en Zaragoza continuaron los trabajos de policromía hasta 1521 según consta en los archivos. Entre los numerosos pintores que intervinieron, destacan el valenciano Simón Gurrea y el castellano Juan Chamorro (cobros en 1520 y 1521). La documentación histórica recogida indica que trabajaron además Miguel Gil de Palomar, Francisco Giner y Maestre Enrique, éste último tal vez de origen francés. En 1524 encargaron a Forment agrandar el guardapolvo. Éste fue dorado entre 1529 y 1531 participando, entre otros, Antonio de Aniano. Posteriormente el retablo se protegió con dos grandes lienzos, actualmente desmontados.³