

Hallazgo de un *Salvator Mundi* en los sótanos de la Seo de Zaragoza

A *Salvator Mundi* found in the cellars of the Zaragoza Cathedral

JORGE ANDRÉS CASABÓN*
ISAAC GONZÁLEZ GORDO**
JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ***

El antiguo refectorio de la Seo de Zaragoza se levantó como un módulo de planta rectangular, de una sola altura, y cerrado mediante bóvedas de crucería, en el flanco oriental del complejo catedralicio cesaraugustano una vez superado el ecuador del siglo XVI. No obstante, este bloque único terminó dividiéndose en varios pisos o niveles mediante forjados intermedios relativamente poco tiempo después, en una horquilla temporal situada entre finales del siglo XVII y comienzos de la centuria siguiente. Los nuevos espacios resultantes sirvieron para alojar diferentes dependencias y oficinas, como el Archivo y Biblioteca Capitulares, que continuaron en funcionamiento en dicha sede hasta su reciente traslado al inmueble sito en la calle del Deán n.º 3, que se ha rehabilitado integralmente para albergar sus ricos fondos documentales y bibliográficos en las mejores condiciones posibles. Este cambio de ubicación se ha aprovechado para acometer labores de limpieza, saneamiento y consolidación en los sótanos del antiguo módulo del refectorio capítular, que continúa alojando el Museo de tapices en sus pisos superiores, así como en los bajos del bloque que lo separa de las capillas del lado de la Epístola de la Seo. Estos trabajos, llevados a cabo por la empresa Cantiluna (sociedad constituida por Pascual Cantín Sánchez y Conchita Valenzuela Luna), con el asesoramiento del arquitecto conservador de la catedral del Salvador, Mariano Pemán Gavín, se desarrollaron entre abril y octubre del año 2024.

La incursión en estos sótanos ha deparado el hallazgo de algunas piezas de interés, como el relieve en alabastro de un *Salvator Mundi* que

* Técnico del Archivo Capítular de la Seo de Zaragoza. Grupo Traza (Grupo de Investigación en Arte Medieval y Moderno en Aragón, del Gobierno de Aragón) (H33_23R). Dirección de correo electrónico: archivo@cabildodezaragoza.org. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0378-6232>.

** Restaurador-conservador de bienes muebles del Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: restauracion@cabildodezaragoza.org. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-2838-6001>.

*** Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. IP del Grupo Traza (Grupo de Investigación en Arte Medieval y Moderno en Aragón, del Gobierno de Aragón) (H33_23R). Dirección de correo electrónico: jif@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9671-2947>.





Fig. 1. Estado inicial de la obra (anverso).

se presenta en estas líneas [fig. 1], que se encontró protegido bajo una lona de plástico en el espacio situado en la trasera de la sacristía de la capilla de los Arcángeles. Allí se localizaron, además, algunos componentes del Monumento de Semana Santa del templo del Pilar, casi con toda seguridad, el realizado para las celebraciones pascuales de 1878;¹ dos arcones; los restos de la mazonería de un retablo del siglo XVIII, o un escudo de armas del cabildo catedralicio del Salvador, esculpido en piedra, con el Cordeiro Pascual portando el lábaro, que, atendiendo al formato del blasón, y a las características formales del relieve, pudo realizarse en el segundo

tercio del Quinientos, y en todo caso, antes de la unión de cabildos de la Seo y el Pilar, decretada mediante la bula *In apostolicae dignitatis* (1676).

Sirva la enumeración anterior para trasladar la idea del desorden imperante, y para reflejar que las piezas depositadas —por emplear un eufemismo— allí, se encontraron absolutamente descontextualizadas, resultando muy difícil determinar, incluso, si procedían de la Seo o del Pilar.

La pieza que nos ocupa está labrada en alabastro, en bajorrelieve, y presenta unas dimensiones de 98'7 x 82'5 x 22'4 cm. La imagen de Cristo se ha resuelto desde el torso, en disposición frontal, y figura inscrita en una media mandorla de perfil apuntado en cuyo marco se disponen los rostros, con las correspondientes tres parejas de alas explayadas, de cinco querubines. En la parte inferior, se desarrolla la representación convencional de una banda de nubes onduladas con una suerte de rayos de luz, en lo que parece simular un rompimiento de Gloria. El Redentor que emerge de ese cielo teofánico aparece representado con barba y largos cabellos, con mechones ligeramente ondulados que caen sobre sus hombros. Viste ornamentos eclesiásticos: un alba y una aparatosa capa pluvial,

¹ Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza [ACSZ], *Actas Capitulares*, 1878, pp. 20-21 (Zaragoza, 12-IV-1878). La noticia de la inauguración del nuevo monumento del Pilar en 1878 y la autoría del diseño del mismo, debido al pintor Julian Elola, aparece recogida en CALVO RUATA, J. I. y LOZANO LÓPEZ, J. C., «Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)», *Artigrama*, n.º 19, 2004, pp. 95-137, espec. p. 128.

con cenefas en los bordes, que se ajusta mediante una traba horizontal a la altura del pecho. Además, la figura aparece coronada con las tres potencias. En su mano izquierda porta un orbe que ha perdido la cruz con la que se coronaba, mientras que con la diestra realiza un particular gesto de bendición, con todos sus dedos curvados, más próximo al ademán codificado por la Iglesia oriental, que al utilizado por la latina.²

Examen organoléptico e intervención de restauración

La pieza se esculpió en un único bloque de alabastro. De hecho, tan solo contaba con un solo apéndice ensamblado, la cruz que coronaba el orbe, que, tal y como ya se ha adelantado, no ha llegado hasta nosotros. Se labró en bajorrelieve, recurriendo al empleo de diferentes instrumentos (bujardas, raspadores o gubias) con el fin de crear distintas texturas en la superficie de la piedra. La obra se doró al mixtión, y se policromó al óleo sin el aparejo preparatorio tradicional, pero ha sido repolicromada en diversas ocasiones, lo que evidencia su empleo prolongado a lo largo del tiempo.

Según los resultados de las muestras de policromía extraídas para su análisis químico,³ se detallan los siguientes estratos: la policromía original de las encarnaciones consta de dos capas de color ejecutadas al óleo; una primera capa de aspecto terroso que actúa a modo de imprimación, conteniendo pigmentos como yeso, calcita y trazas de tierras, albayalde y minio de plomo, y una segunda capa de color (situada en un estrato superior), de tonalidad rosada, compuesta por albayalde, bermellón y calcita, con trazas de negro carbón y de yeso. Ambas capas presentan un espesor muy fino, que oscila entre 25 y 35 micras [fig. 2].

Otras zonas de policromía original estudiadas son el fondo azulado del relieve y la capa pictórica presente en los ropajes de la figura de Cristo. En el caso del primero, aparece un solo estrato de mayor grosor, en el que predomina el pigmento azul índigo con trazas de tierra ocre, yeso y albayalde; lo que evidencia que la obra no se repolicromó en su totalidad, quedando dichas zonas con su acabado original.

Por otro lado, las ricas vestiduras del personaje lucen lacas, corlas,⁴ y decoraciones doradas a pincel. En los resultados de las analíticas, la laca de color rojizo aparece aplicada directamente sobre el alabastro, apor-

² MORRIS, D., *Posturas. El lenguaje corporal en el arte*, Barcelona, Blume, 2020, pp. 56-57.

³ El laboratorio que ha realizado el análisis químico de las muestras extraídas ha sido la empresa Larco Química y Arte SL.

⁴ En la zona de la barba de Cristo, se percibe una corla de tonalidad parda aplicada sobre el dorado.



Fig. 2. Estratigrafía de la carnación de la figura de Cristo Salvador. Micro muestra analizada por LARCO QUÍMICA Y ARTE SL (Dr. Enrique Parra Crego).

tando efectos translúcidos, propios de una técnica muy cuidada. La capa de dorado se extiende por la figura de Cristo (cabello, barba, potencias, cintas perimetrales del orbe, filetes que cierran la cenefa de la capa pluvial, y motivos vegetales de la misma); los querubines (cabello y perfiles de las alas), y los rayos de las formas ondulantes del plano inferior.

Tal y como ya se ha señalado, la obra ha recibido diferentes repolicromías a lo largo de su historia. En el caso de las encarnaciones, se diferencian dos, ejecutadas al óleo en momentos distintos, aplicadas cada una de ellas en dos capas, de aspecto rosáceo y fino espesor. Los aglutinantes detectados son aceite secante, resina diterpénica y goma laca. Ambas repolicromías muestran una factura tosca, muy alejada

de la calidad artística de la policromía original de la pieza, por lo que podrían identificarse con estratos pertenecientes a un periodo de tiempo bastante más avanzado.

En lo que se refiere al resto de recubrimientos contemplados, es preciso mencionar la existencia de una capa generalizada de yeso coloreado, aplicada en el cabello de los querubines (color anaranjado), así como en las vestiduras, las alas de los seres angélicos, y en las formas ondulantes del plano inferior (color grisáceo).

Pero, más allá del análisis detallado de las distintas capas pictóricas, interesa subrayar que la pieza se policromó estando encastrada en un muro.⁵ En efecto, a tenor de los restos de yeso perceptibles en los laterales de la parte superior del relieve, y de los motivos tallados en la parte inferior, que, al quedar ocultos, no llegaron a recibir policromía, cabe concluir que el relieve de Cristo Salvador se policromó *in situ* en su emplazamiento original.

⁵ En el reverso de la pieza aparece en la parte central un cajeado relleno de mortero, posiblemente como sistema de sujeción original del soporte pétreo.



Fig. 3. Proceso de limpieza físico-química.

El relieve permanece estructuralmente estable, y solo se observan pérdidas puntuales de soporte pétreo en la cruz que coronaba el orbe o en las terminaciones de las alas de los querubines, y no se detectan otras patologías como disgregación del soporte, presencia de fisuras o eflorescencias salinas emergentes. En lo que respecta a la conservación del dorado y policromía, pueden descubrirse importantes diferencias en función de la naturaleza de los recubrimientos o repolicromías detectados. Por una parte, la capa metálica presenta un estado de conservación óptimo debido a la gran reversibilidad del recubrimiento. Sin embargo, en el caso de las encarnaciones, las sucesivas repolicromías demuestran haber permanecido muy adheridas a la original, tornándose rígidas y muy poco reversibles, lo que ha deteriorado el estrato más antiguo.

La restauración de la pieza exigió, en primer lugar, la limpieza mecánica de la suciedad ambiental depositada en la totalidad de la superficie, mediante un proceso de aspirado con el fin de retirar los depósitos de polvo graso acumulado. A continuación, se llevaron a cabo las mediciones de ph y conductividad de la superficie de contacto, con el fin de certificar el intervalo de seguridad sobre el que poder actuar. Especialmente



Fig. 4. Estado final de la obra (anverso).

compleja resultó la limpieza físico-química de la policromía y dorados existentes. Para ello, se realizaron una serie de catas y ensayos de tratamiento, tanto en las zonas de policromía original como en el resto de zonas repolicromadas, y a partir de los resultados obtenidos, se planteó la posibilidad de retirar los recubrimientos añadidos con la finalidad de recuperar el aspecto original de la pieza. Dicho proceso se efectuó mediante el empleo de distintas soluciones acuosas y mezclas de disolventes orgánicos neutros [fig. 3].

Manteniendo un criterio conservativo y de máximo respeto hacia la obra, se procedió a la reintegración cromática de las pérdidas de estrato pictórico original, únicamente, en las encarnaciones de los elementos figurativos. En este caso, se adoptó la técnica cromática del puntillismo, haciendo uso de acuarelas por su fácil reversibilidad, de acuerdo al mismo procedimiento empleado en la restauración operada en el retablo mayor del Pilar hace tan solo unos años.⁶ Finalmente, la superficie del relieve se protegió mediante barnices de bajo peso molecular en disolvente hidrocarburo, a la espera de poder exponerlo en un emplazamiento adecuado [fig. 4].

Hipótesis sobre su posible cronología, origen y ubicación

Tal y como ya se ha adelantado, el *Salvator Mundi* se encontró absolutamente descontextualizado, por lo que resulta imposible determinar su procedencia exacta. No obstante, la iconografía de la pieza, así como algunos de sus detalles formales, remiten al efecto que debió de ofrecer el Dios Padre, inscrito asimismo en una mandorla —festoneada igualmente por rostros angélicos—, dispuesto por Pere Joan en el cuerpo del retablo mayor de la Seo en una horquilla temporal que la documentación permite situar entre 1440 y 1450, cuando, estando todavía en Zaragoza, el escultor catalán recibió las dietas para trasladarse hasta Nápoles para ponerse al servicio de Alfonso V *el Magnánimo*. Esta representación tendrá una vida muy corta, ya que, concluidas las nuevas escenas del cuerpo de la máquina, realizadas en alabastro por Hans de Suabia entre 1467 y 1473, la capitulación de los acabados, suscrita con este mismo artífice en este último año, terminará implicando la extracción de la imagen de la Divinidad —que se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña—, y la conversión de la aureola que la enmarcaba en un óculo expositor, tras el que se habilitará una capilla eucarística de reducidas dimensiones. Fallecido Ans de Suabia en 1478, esta operación será culminada por Gil Morlanes *el Viejo*, que todavía aparece cobrando por estos trabajos entre 1486 y 1488; fecha que permite establecer un límite superior, *ante quem*, para la realización de la pieza que nos ocupa.⁷

⁶ Restauración llevada a cabo desde el mes de diciembre de 2022 hasta el mes de marzo de 2023, por la empresa Isaac González Gordo. Conservación-restauración de obras de arte

⁷ Sobre la historia constructiva del retablo mayor de la Seo véase LACARRA DUCAY, M.^a C., *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General y Gobierno de Aragón, 2000; e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016, pp. 71-72, 80-89 y 111-115.

Pero, además de querer reproducir la obra de Pere Joan, cuyos estilemas pueden reconocerse, incluso, descendiendo al análisis de algunos detalles concretos, como los bucles que lucen los querubines, muy similares a los de los seres angélicos labrados por el escultor catalán en la mandorla de su Dios Padre (1440-1450) [fig. 5a]; la pieza que nos ocupa también acusa el impacto de la obra del maestro Ans. Así parecen evidenciarlo los motivos festoneados del plano inferior de la imagen, que recuerdan a las ondulaciones de las que emergen las figuras de Cristo, Moisés y Elías labradas por el maestro alemán en la escena de la Transfiguración (1467-1473).

Además, la relación del *Salvator Mundi* con el retablo mayor de la Seo también puede percibirse en la policromía que recubre la pieza. No en vano, la laca roja empleada, sobre todo, en la cenefa de la capa pluvial, resulta llamativamente similar a la aplicada por diferentes artífices —entre ellos, Bartolomé de Cárdenas, el Bermejo—, en el retablo mayor de la Seo entre 1481 y 1482.⁸

Teniendo en cuenta todas estas relaciones, nuestras pesquisas se dirigieron, principalmente, hacia el retablo mayor, y más concretamente, hacia las dos capillas que llegaron a disponerse justo a sus espaldas, habilitadas a dos alturas diferentes, superpuestas: la de San Jerónimo, y la del Sacramento. De la primera tan solo se tiene noticia a partir de una escueta anotación deslizada en el inventario de sacristía de 1608,⁹ pero su huella todavía resulta perceptible justo detrás de la máquina, al otro lado —y al mismo nivel— del presbiterio. Allí pueden observarse los restos de una hornacina de perfil ochavado conformada con piezas de alabastro de una calidad extraordinaria. Por su parte, la capilla eucarística se habilitó en altura, justo detrás del óculo expositor, a modo de trasagrario, y fue objeto de importantes actuaciones en el marco de las obras de recuperación de la cabecera románica de la Seo, llevadas a cabo bajo la dirección de Manuel Lorente Junquera entre 1959 y 1966. No obstante, ni las memorias de restauración preparadas por este arquitecto,¹⁰ ni la documentación relacionada con su adecuación última, encomendada al taller de los Hermanos Albareda,¹¹ consiguen arrojar luz alguna sobre la pieza que nos ocupa, que no llega, siquiera, a mencionarse.

⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Bartolomé de Cárdenas, alias el Bermejo, en Aragón. Una nueva perspectiva», en Molina Figueras, J. (ed.), *Bartolomé Bermejo* (cat. expo.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 84-103, espec. pp. 95-98.

⁹ ACSZ, *Inventario de Sacristía de 1609*, pp. 127-128.

¹⁰ Archivo General de la Administración [AGA], 26/214; y AGA, 26/252.

¹¹ ACSZ, Correspondencia Oficial del año 1964, concretamente en el mes de julio. Los dibujos de la clave, el sagrario y los proyectos de sagrarios para sustituir el existente en ACSZ, Trazas y planos, n.º 147.

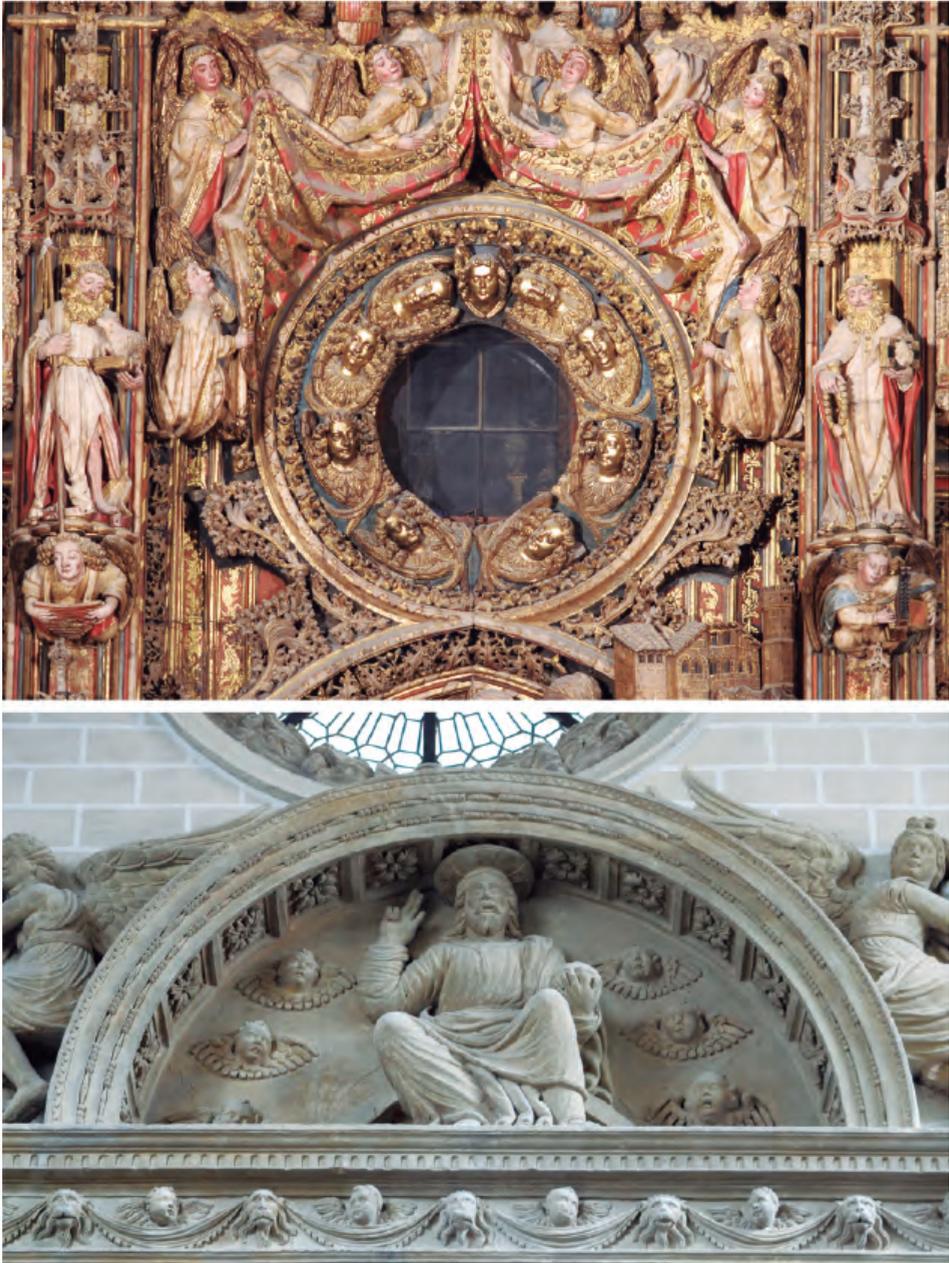


Fig. 5a (arriba). Detalle del óculo-expositor eucarístico. Retablo mayor de la Seo de Zaragoza.

Fig. 5b (abajo). Detalle de la imagen de Salvator Mundi. Portada del atrio de Pabostría de la Seo de Zaragoza.

En definitiva, debe reconocerse que continuamos sin conocer la verdadera procedencia de la pieza, que pudo formar parte de algunos de los retablos realizados para la Seo entre finales del siglo XV y los primeros compases de la centuria siguiente; o disponerse en alguno de los espacios por los que transcurría la vida conventual del cabildo regular (claustro, refectorio, dormitorio...), de los que la documentación apenas ofrece noticias, o quizás, y solo como última hipótesis, pudo llegar a formar parte de alguno de los accesos a la catedral. En este sentido, interesa recordar que, a tenor de los restos arqueológicos localizados, el tímpano de la primitiva portada románica dispuesta a los pies del templo estuvo presidido por un Cristo entronizado, y que, una vez destruido este acceso, su memoria tratará de evocarse —y de conservarse— en la nueva portada de la Pabostría, labrada en 1558. No en vano, el acceso aparece coronado por una suerte de tímpano, en el que se aloja la imagen de otro *Salvator Mundi*, muy similar a la que nos ocupa, solo que representado sedente, y rodeado asimismo por seres angélicos [fig. 5b].¹²

¹² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico e Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2005, espec. pp. 228-234.