

Relecturas del pasado

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO VI

Concha Lomba, Rebeca Carretero,
Alberto Castán y Mónica Vázquez (eds.)



Relecturas del pasado

Reflexiones sobre el gusto VI



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

EJEMPLAR PARA AUTOR

CONCHA LOMBA
REBECA CARRETERO
ALBERTO CASTÁN
MÓNICA VÁZQUEZ
(EDS.)

Relecturas del pasado

Reflexiones sobre el gusto VI



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza
EJEMPLAR PARA AUTOR

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © De los textos, los autores
- © De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social) 1.ª edición, 2023
- © De las imágenes: A. Monaco, Amazon Prime / RTVE, The Andy Warhol Museum, Archivo Arte Sacro Navarro, Archivo Diocesano de Pamplona, Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, Archivo fotográfico de la Superintendencia de Siracusa, Archivo General de Navarra, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Archivo del Monasterio de San Pedro de la Cardena, Archivo Municipal de Burgos, Archivo Municipal de Zaragoza, Archivo Storico della Città di Torino, Archivo Tintaura, Atkinson Art Gallery, Biblioteca Histórica de la Universitat de València, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Real de Madrid, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Berlinische Galerie, Centre Georges Pompidou, Colección Banco Santander, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Colección Várez Fisa, F. M. Baumann, Fable Pictures, Fundación Bancaja, Fundación Gala-Salvador Dalí, Fundación Proyecto Bachué, Fundación Residencia de Estudiantes, Galería Borghese, Galería Nacional de Arte Antiguo, Galería de los Uffizi, Galleria d'Arte Moderna de Turin, Getty Research Institute, Göteborgs Konstmuseum, Hispanic Society of America, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Kemper Art Museum, Kunstmuseum Basel, Library of the Congress, Lisbeth Salas / Movistar+, LWL-Museum für Kunst und Kultur, MAN Napoli, The Menil Collection, The Metropolitan Museum of Art, Ministerio de Cultura y Deporte, MoMA, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo de la Catedral de València, Museo Diocesano de Huesca, Museo Histórico Municipal de València, Museo Julio Romero de Torres, Marie-Lan Nguyen / Museo del Louvre, Museo del Louvre, Museo Magda Frank, Museo Nacional de Antropología de México, Museo Nacional del castillo de Fontainebleau, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Romano, Museo Nelson-Atkins, Museo d'Orsay, Museo Poldi Pezzoli, Museo Sorolla, Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, Museos Capitolinos, Marcus Cyron / Museos Estatales, Museos Estatales de Berlín, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Museos Vaticanos, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Patrimonio Nacional, Pinacoteca Antigua de Munich, Pinacoteca de Brera, Pinacoteca Nacional de Bolonia, Rijksmuseum, Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Talka Records & Films, Tate Collection, Victoria & Albert Museum, Wallace Collection.

Las opiniones expresadas en cada capítulo de esta obra, junto con su contenido, son propiedad y responsabilidad de su autor o autores. Los coordinadores de esta obra y el Servicio de Prensas de la Universidad de Zaragoza no se responsabilizan de sus contenidos, ni de su distribución fuera del canal establecido por la editorial.

Los artículos incluidos en esta publicación y firmados por Concha Lomba, José María Alagón, Juan Carlos Calvo, Rebeca Carretero, Jorge N. Díaz, Inés Escudero, Ascensión Hernández, Jonatan Jair López, Juan Carlos Lozano, Amparo Martínez, María Pilar Poblador, Susana Sarfson, María Josefa Tarifa, Blanca Torralba y Mónica Vázquez han sido redactados en el marco del grupo de investigación de referencia Vestigium, financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón.

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 550
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

 Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN 978-84-1540-487-5
Impreso en España
Imprime: Gistel Industrias Gráficas
D. L.: Z 2560-2025

ÍNDICE

| | |
|--------------------|---|
| PRESENTACIÓN | 9 |
|--------------------|---|

PONENCIAS

| | |
|---|-----|
| La realeza goda y la monarquía hispánica. Reinención de un reino perdido mil años después y pervivencia de su imaginario durante cuatro siglos <i>Víctor Mínguez Cornelles</i> | 17 |
| La evocación del Tardogótico en los diseños de arquitectura de la Edad Moderna <i>María Josefa Tarifa Castilla</i> | 39 |
| El pasado siempre vuelve. Relecturas de la Antigüedad en las artes plásticas del siglo xvii <i>Rebeca Carretero Calvo</i> | 59 |
| ¿Arte o naturaleza? Neoclasicismo y evocación del arte antiguo en torno a algunas experiencias formativas de Goya en Roma <i>María Elena Manrique Ara</i> | 81 |
| Conocimiento, difusión y recepción. Goya y los eruditos franceses del siglo xix <i>Juan Carlos Lozano López</i> | 103 |
| ¿Olvidando el pasado? La conquista de la modernidad en la pintura española entre los siglos xix y xx <i>Rafael Gil Salinas</i> | 123 |
| Relecturas del pasado y parálisis del presente en las vanguardias históricas <i>Jaime Brihuega Sierra</i> | 147 |

| | |
|--|-----|
| La reinterpretación de un mito: la Venus contemporánea <i>Concha Lomba Serrano</i> | 173 |
| La naturaleza muerta en el campo expandido: el papel del bodegón en las vanguardias históricas <i>Maité Méndez Baiges</i> | 199 |
| Relecturas del pasado: fuentes amerindias en el arte contemporáneo <i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i> | 219 |
| La arquitectura moderna frente a su pasado: entre la nostalgia, la libertad y la apropiación <i>Javier Pérez Segura</i> | 239 |
| La apropiación del pasado. Panorama de la pintura mural durante el primer franquismo <i>Mónica Vázquez Astorga</i> | 261 |
| ¡Abajo la sagrada hipóstasis! ¡Arriba la apocatástasis! Historia de la Iglesia y humor en <i>Simón del desierto</i> <i>Amparo Martínez Herranz</i> | 285 |
| Terrains vagues. Riletture (post)moderne del passato siciliano nella ricostruzione del Belice dopo il terremoto del 1968 <i>Gabriella Cianciolo Cosentino</i> | 303 |
| La historia como creadora de escenografías urbanas: la <i>Neue Altstadt</i> de Fráncfort <i>Ascensión Hernández Martínez</i> | 323 |
| Relectura de la historia reciente: la batalla del relato audiovisual sobre ETA <i>Santiago de Pablo Contreras</i> | 345 |

COMUNICACIONES

| | |
|---|-----|
| La técnica del mosaico aplicado a la arquitectura y su resurgimiento en el período de la posguerra: ejemplos de decoración musivaria en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro <i>José María Alagón Laste</i> | 369 |
| Relectura de la novela clásica <i>Genji Monogatari</i> en el arte japonés de la era Meiji (1868-1912): el caso de Ogata Gekkō <i>David Almazán Tomás</i> | 381 |

| | |
|--|-----|
| Elogio de lo <i>tosco</i> o la imagen románica en la historiografía artística en torno a 1900 <i>Lara Arribas Ramos</i> | 393 |
| El chantre Joaquín Ibáñez García (1720-1787), un coleccionista y bibliófilo en el Teruel del siglo XVIII <i>Juan Carlos Calvo Asensio</i> | 405 |
| Francisco Sanz de Cortes, el Salón Dorado del Palacio de Morata de Jalón (Zaragoza) y el recurso a la iconografía imperial <i>Jesús Criado Mainer</i> | 417 |
| El Compromiso de Caspe en su quinto centenario. El edificio de museo, archivo y biblioteca (1912-1916) ideado para la relectura de este <i>glorioso hecho histórico</i> <i>Jorge Nelson Díaz Castillo</i> | 429 |
| Ensalzar el Medievo, inventar al rey. La imagen del monarca de Aragón según la Renaixença <i>Francesc Granell Sales</i> | 441 |
| En la búsqueda de un clasicismo moderno: la obra del escultor Cruz Collado <i>Víctor Guerrero Serrano</i> | 453 |
| La catedral de Palencia en las postrimerías del siglo XIX, restauraciones y proyectos para recuperar la imagen medieval <i>Julián Hoyos Alonso</i> | 465 |
| Relecturas del siglo XVIII en clave comercial: nuevos datos sobre la Maison Goupil y los pintores españoles <i>Guillermo Juberías Gracia</i> | 477 |
| La instrumentalización de la historia reciente y los orígenes del Museo Nazionale del Risorgimento italiano de Turín <i>Jonatan Jair López Muñoz</i> | 489 |
| <i>Pero como es Picasso...</i> Encuentros, tensiones y otras polémicas: un puente artístico entre la España del exilio y el franquismo <i>Beatriz Martínez López</i> | 501 |
| La estancia del cardenal Ascanio Colonna en Zaragoza (1602-1605): la reforma de las casas del primer virrey italiano de Aragón <i>Marc Millán Rabasa</i> | 511 |
| Arte y androginia: intersexualidad y hermafroditismo en Isidore Ducasse y Dalí (1934-1950) <i>Iván Moure Pazos</i> | 523 |

| | |
|---|-----|
| De mitología historiográfica: el escultor valenciano Juan Muñoz <i>Carlos Enrique Navarro-Rico</i> | 533 |
| Retratadas vistiendo huipiles, entre el atractivo exótico y el empoderamiento femenino indígena <i>Esther Parpal Cabanes</i> | 545 |
| El descubrimiento de la tumba de Tutankamón: «King Tut», maldiciones, momias y tesoros en los locos años veinte <i>María Pilar Poblador Muga</i> | 557 |
| La recuperación del exotismo Mogol en la joyería india del siglo XXI: Viren Bhagat <i>María R. Dávila</i> | 571 |
| Pasados presentes o presentes pasados en <i>Andrekale</i> . Memorias artificiales en las calles contemporáneas de Hernani (Gipuzkoa) <i>Jone Rubio Mazkieran</i> | 581 |
| La percepción de la arquitectura y el urbanismo marroquíes a través de la literatura de viajes del entresiglo español. Un caso de estudio <i>Pablo Sánchez Izquierdo</i> | 591 |
| Manuel de Falla y el renacimiento del clave en los inicios del siglo XX <i>Susana Sarfson Gleizer</i> | 601 |
| <i>The World is 9</i> . Un sinfín de referencias históricas, artísticas y culturales en la obra fotográfica de Aïda Muluneh <i>Blanca Torralba Gállego</i> | 609 |
| Ser un esteta. Decadentes y Madrid años veinte <i>Angélica Ugarte Ortega</i> | 619 |
| El compositor Florencio Lahoz y la jota cosmopolita: el gusto por lo español en la Francia decimonónica <i>Marta Vela González</i> | 629 |
| Guido Reni en Aragón. La <i>Visión de san Felipe Neri</i> y su interpretación por Jusepe Martínez (1600-1682), pintor de Felipe IV <i>Álvaro Vicente Romeo</i> | 639 |
| La «reinención» del templo aprisionado: la restauración de la catedral de Siracusa a principios del siglo XX <i>María Rosaria Vitale</i> | 651 |
| La instrumentalización del pasado en el monasterio de San Pedro de Cardeña (Burgos). El proceso restaurador durante el período franquista <i>María José Zaparaín Yáñez</i> | 665 |

FRANCISCO SANZ DE CORTES, EL SALÓN DORADO DEL PALACIO DE MORATA DE JALÓN (ZARAGOZA) Y EL RECURSO A LA ICONOGRAFÍA IMPERIAL

Jesús Criado Mainar
Universidad de Zaragoza

El palacio de Morata de Jalón (1671-1676/77) es una pieza clave en la estrategia que el mercader zaragozano Francisco Sanz de Cortes diseñó para materializar su ascenso al estamento nobiliario por constituir el corazón de sus estados y una impactante expresión de su «triunfo» personal,¹ plasmado asimismo en la custodia que donó en 1675 a la iglesia parroquial de Santa Ana de dicha localidad.² No en vano, la actuación urbanística que conllevó este proyecto también afectó al templo, ampliado en ese momento e incorporado al conjunto como una de las alas laterales de la residencia.

En esta oportunidad y al hilo del argumento elegido para esta reunión, *Relecturas del pasado*, nos ocuparemos del Salón Dorado, el espacio de aparato que el V conde de Morata dispuso en el piso noble de este complejo barroco, orientado hacia el ahora inexistente jardín [fig. 1] y cuya bóveda soporta un rico contenido semántico merced a su decoración, casi hiperbólica, a base de motivos herál-

1 Los primeros estudios, centrados en las novedades tipológicas que ofrece el palacio y en la figura de Juan de Marca, su arquitecto, en BORRÁS GUALIS, G. M., «Recepción aragonesa de la tipología del palacio barroco», *Artígrama*, n.º 1 (1984), pp. 199-227, esp. pp. 211-217, y GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «Capítulo IV. Arquitectura civil privada: casas nobles y principales en Aragón», en BORRÁS GUALIS, G. M. (coord.), *Los palacios aragoneses*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991, pp. 146-153. Una contribución reciente en MENJÓN RUIZ, M., *Morata de Jalón. Un paseo por su historia*, La Almunia de Doña Godina, Tintaura, 2011, pp. 59-71.

2 CRIADO MAINAR, J., «¿Triunfo de José el Hebreo o de Francisco Sanz de Cortes? La custodia procesional de Morata de Jalón (Zaragoza) entre el Renacimiento y el Barroco», en *Estudios de Platería San Eloy 2022*, Murcia, 2022, pp. 65-78.

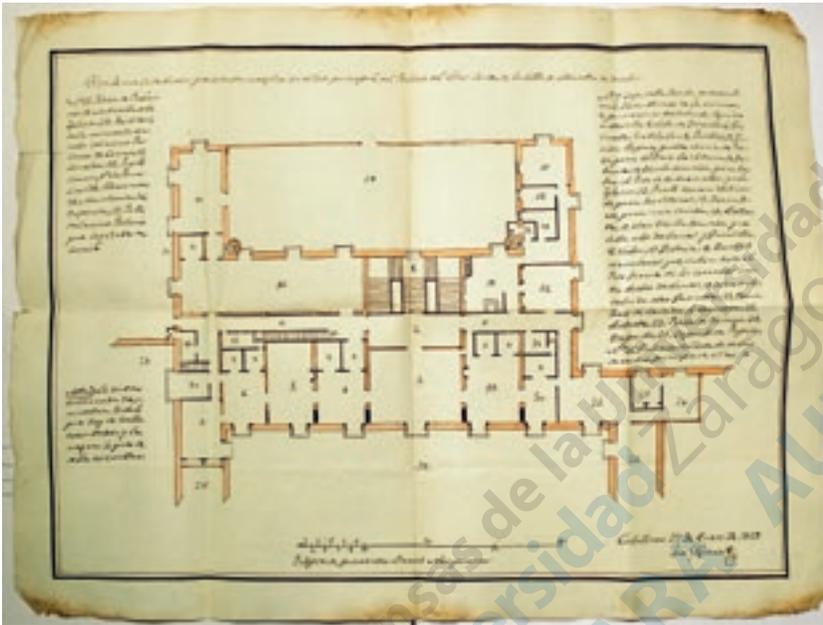


Fig. 1. Plano del palacio de Francisco Sanz de Cortes en Morata de Jalón. José Ricarte, 1819. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. Foto Santiago Cabello – Archivo Tintaura, S.L.

dicos y un conjunto de bustos de emperadores, confeccionados en yeso policromado que se alojan en los 16 lunetos abiertos en la base.

La propuesta que Sanz de Cortes desarrolló en Morata de Jalón entronca con una tradición iconográfica imperial que hunde sus raíces en la Edad Media pero que, en realidad, se consolidó en la Italia del Renacimiento a partir de la recuperación de fuentes literarias como las *Vitæ cesarum* de Suetonio; un texto que glorifica o denosta, según los casos y las circunstancias, a los primeros emperadores romanos y que ayudó a despertar el afán por el coleccionismo de esculturas antiguas, en particular los retratos con formato de busto. La imprenta desempeñó un papel decisivo en la difusión de este gusto erudito, que tuvo un primer hito en los retratos en forma de medallas «a la antigua» acompañados de comentarios de las *Illustrium imagines* (1517) de Andrea Fulvio,³ a los que seguiría la serie de grabados de los 12 césares de Marcantonio Raimondi (h. 1520), para la que el

3 [FULVIO, A.], *Illustrium imagines*, Roma, Iacobum Mazochtum, 1517. Sobre su influencia HASKELL, F., y PENNY, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990, p. 68.

autor se sirvió de monedas romanas.⁴ Más tarde, en la segunda mitad del siglo XVI y todo el XVII, a medida que las monarquías absolutas se consolidaban, lo haría también esta fórmula.

De los medallones «a la antigua» a los bustos de emperadores

El interés por el coleccionismo y el estudio de las monedas antiguas es una de las grandes contribuciones del humanismo a la formación del arte italiano del Renacimiento temprano. En poco tiempo los medallones con cabezas de perfil inspirados en acuñaciones romanas se convertirían en uno de los temas decorativos asociados a la nueva arquitectura «a la antigua» en todas sus expresiones, incluida su incorporación a la pintura o el relieve. Este uso alcanzó su apogeo a finales del Quattrocento en el norte de Italia, en empresas como la fachada de la cartuja de Pavía,⁵ favoreciendo una rápida difusión y su empleo generalizado en otros territorios europeos.

En ocasiones estas *imagines clipeatæ* eran mucho más que un complemento vistoso y refinado. La Cámara de los Esposos (1465-1474) del castillo de San Giorgio di Mantua, un extraordinario espacio de representación ubicado en el corazón del complejo, luce en su bóveda, en torno a un óculo fingido cenital, una trama arquitectónica en grisalla sobre campo de mosaico dorado que emula intencionalmente una decoración en estuco en la que se insertan ocho medallones con bustos de los primeros emperadores romanos, asimismo en blanco y negro e identificados con las oportunas inscripciones. Con esta obra de marcado acento arqueológico, Andrea Mantegna, un artista erudito muy atraído por la recuperación de los fundamentos de la cultura romana, dio forma a un referente de gran repercusión que asociaba el ejercicio del poder, en este caso el del marqués Luis II Gonzaga, a la Roma imperial evocada como fuente de autoridad y legitimación.⁶

Más allá del éxito de los tondos, cuya forma evocaba la de las monedas romanas, en la Florencia de mediados del Quattrocento se desarrolló entre algunos escultores del entorno de los Médici, en particular Desiderio da Settignano y sus

4 BARTSCH, A., *Le peintre graveur*, Viena, Imprimerie de J. V. Degen, vol. XIV, 1813, pp. 372-374, n.ºs 501-512. Para la datación de la serie GNANN, A., «Marcantonio Raimondi. 213. Vespasiano», en OBERHUBER, K. (ed.), *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Milán, Electa, 1999, p. 299.

5 Su parte baja luce una serie de *tondi* con personajes de la Antigüedad, entre ellos varios emperadores romanos. En BURNETT, A., y SCHOFIELD, R., «The Medallions of the “Basamento” of the Certosa di Pavia. Sources and influence», *Arte Lombarda*, n.º 120, 2 (1997), pp. 5-28.

6 CAMPBELL, S. J., *Andrea Mantegna. Humanist, Aesthetics, Faith and the Force of Images*, Londres-Turnhout, Harvey Miller y Brepols, 2020, pp. 203-211.

seguidores, la moda de esculpir relieves con bustos de formato rectangular y argumento variado, entre los que no falta el recuerdo de la Antigüedad y la temática imperial. Un soberbio relieve de *Julio César* del maestro Desiderio, ahora en el Museo del Louvre, ilustra bien esta nueva fórmula en el contexto que aquí interesa, pero no es, en absoluto, un *unicum*.⁷

Debemos situarnos ahora en el contexto español de las primeras décadas del siglo XVI. En el marco definido por estas claves, a las que se une el empeño en el coleccionismo de «antiguallas» —las consabidas monedas, inscripciones y, en menor medida, relieves y esculturas— que prendió lentamente entre miembros de la nobleza, algunos funcionarios de la Corona e integrantes del alto clero,⁸ se advierte una preocupación por reunir relieves «a la antigua» entre los que no faltan ejemplos de iconografía imperial. Miquel Mai, embajador de Carlos V en Roma entre 1528 y 1533, ocupa un papel destacado en la introducción de este gusto, pues a su regreso de la Ciudad Eterna trajo consigo un notable conjunto de relieves, varios con bustos de emperadores, rectangulares y circulares, que distribuyó por su ya desaparecida casa de Barcelona.⁹ A pesar de la dispersión de la colección, nos han llegado siete piezas que son notables recreaciones modernas sobre modelos antiguos.¹⁰

Aún sigue en pie, sin embargo, el patio de las casas segovianas de Francisco de Eraso, secretario de Carlos V y Felipe II, y desde 1565 señor de Mohernando.

7 CAGLIOTI, F., «Desiderio da Settignano. Les portraits de profil de héros et d'héroïnes de l'Antiquité», en BORMAND, M., PAOLOZZI STROZZI, B. y PENNY, N. (dirs.), *Desiderio da Settignano. Sculpteur de la Renaissance florentine*, París, Musée du Louvre, 2006, pp. 86-101, esp. pp. 94-96, y VACCARI, M.^a G., «15. Desiderio da Settignano. Jules César, vers 1460», en *Desiderio da Settignano...*, *op. cit.*, pp. 188-191. Para el desarrollo de esta fórmula MIDDLEDORF, U., «Die Zwölf Caesarem von Desiderio da Settignano», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florence*, XXIII, n.º 3 (1979), pp. 279-312.

8 BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º XIV (2002), pp. 117-135. Para las colecciones de la nobleza MORÁN TURINA, M., «Invirtiendo afanes y hacienda en reunir esculturas clásicas. Sobre algunos coleccionistas de antigüedades en la España del siglo XVI», en ARIAS MARTÍNEZ, M. (ed.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*, Madrid, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 2017, pp. 50-62.

9 En 1786 por las paredes del patio se mostraban «diez y seis cabezas de baxo relieve de mármol blanco sin adornos, que representan Césares Romanos, y otras que no son de Césares»; en BOSARTE, I., *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura, y arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Madrid, Antonio de Sancha, 1786, pp. 57-58. La cita en YEGUAS, J., «Miquel Mai embajador en Roma (1528-1533): erasmismo y mecenazgo», en HERNANDO, C. J. (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, Real Academia de España, 2007, p. 304.

10 GARRIGA, J., «Relleus renaixentistes amb bustos de cèsars i virtuts de la "collecció" de Miquel Mai», *D'art*, n.º 15 (1989), pp. 135-166; YEGUAS, J., «Miquel Mai...», *op. cit.*, pp. 304-316, y BELLASOELL MARTÍNEZ, J., *Miquel Mai (c. 1480-1546). Art i cultura a la cort de Carles V*, tesis de doctorado, Universitat de Girona, 2011, vol. I, pp. 169-186.

Don Francisco edificó su residencia junto al Torreón de Lozoya, en torno a un patio de dos alturas con columnas en dos de los lados y una galería columnaria orientada hacia la huerta. Las obras se ejecutaron entre 1564 y 1568, poco antes de la muerte del secretario (†1570).¹¹ Sobre las columnas del patio y la galería, confeccionadas en granito, se acomodaron tondos de caliza blanca con bustos de emperadores en altorrelieve, entre los que lucen inscripción únicamente los de Claudio, Galba, Tito, Vespasiano y ¿Trajano?¹² Aunque son manufacturas locales muy modestas, acreditan la asimilación de esta iconografía imperial por parte de un alto funcionario de la Corona.¹³

Los medallones del palacio del secretario Eraso se tallaron por las mismas fechas en las que llegaban a España las primeras series de bustos exentos de emperadores romanos, en su mayoría destinadas a la colección real. Como ha estudiado Sylvie Deswarte-Rosa, la primera es la que el cardenal Giovanni Ricci¹⁴ envió a Felipe II,¹⁵ recibida en Madrid en 1562 y formada por 12 bustos de césares romanos más otro de Carlos V; las piezas vinieron de la mano de los escultores Antonio Sormano y Giovanni Battista Bonanome, que una vez en Madrid se incorporaron al servicio real. Tres años después, en 1565, Bonanome hizo traer de Roma otra serie, la más extensa, que condujo su hermano Niccolò, también escultor: formada por 24 bustos, 12 de los primeros emperadores y los otros 12, a modo de complemento, desde Nerva hasta los hijos de Septimio Severo, fue ofrecida al rey que la rechazó en primera instancia si bien en 1578 la aceptó.¹⁶ Giovanni Battista vendió en 1565 al príncipe Carlos otro conjunto de los 12 primeros césares, acompañado de bustos de su abuelo y su padre. Y, para finalizar, el papa Pío V regalaría al monarca en 1568 una cuarta y última colección, formada por piezas que su antecesor, Pío IV, había mandado colocar en el Patio de las Estatuas del Belvedere del Vaticano.¹⁷

11 El palacio se edificó con la intención de que su propietario se retirase al mismo cuando cesara en su servicio a la Corona; algo que, como suele suceder, nunca ocurrió.

12 Los nombres de Tito y Vespasiano se repiten más de una vez.

13 CANTALEJOS SAN FRUTOS, R., *Patios porticados segovianos*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, 2000, pp. 39-46.

14 El cardenal Ricci mantuvo un fuerte vínculo con la Corona española. Había actuado como legado pontificio de Pablo III ante el emperador entre los años 1535 y 1544, y en 1550, una vez concluida su nunciatura en Portugal, sirvió como nuncio interino en España.

15 ZARCO DEL VALLE, M. R., «Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España», *CO.DO.IN.*, vol. IV, Madrid, Imp. de la Vda. de Calero, 1870, pp. 342-343 [carta del cardenal de Montepulciano a Felipe II, fechada en Roma a 14-XII-1561].

16 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Noticias varias sobre artistas de la corte en el siglo XVI», *BSAA*, xxxvii (1991), pp. 227-229, y pp. 234-236, docs. III y IV.

17 Seguimos el relato de DESWARTE-ROSA, S., «Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'œuvres d'art et envoi d'artistes», *Révue de l'art*, n.º 88 (1990), pp. 53-56.

De todas estas series, tan solo las remitidas por el cardenal Ricci y Pío V figurar en los inventarios levantados a la muerte del *rey Prudente*. La del purpurado combinaba piezas antiguas con otras de factura renacentista, mientras que la del pontífice estaba formada, al parecer, por retratos de la Antigüedad. Por su parte, la serie de 24 llegada en 1565, con piezas renacentistas confeccionadas a partir de modelos antiguos, se llevó a la Casa de Campo.¹⁸ Desde mayo de 2022 la recién remozada Galería Jónica del Museo del Prado exhibe ejemplares, tanto de época romana como del Renacimiento, que en su día formaron parte de las mismas.

Mientras la colección real se enriquecía con estos grupos de bustos imperiales, Per Afán de Ribera, primer duque de Alcalá y virrey de Nápoles (entre 1558 y 1571), mucho más inclinado al coleccionismo de antigüedades que su señor, hacía trasladar su fabulosa colección desde la ciudad partenopea hasta su residencia sevillana de la Casa de Pilatos. El duque expidió las piezas entre 1569 y 1571, y también hizo viajar al arquitecto Vermondo Resta y el escultor Giuliano Menichini con el encargo de que el primero acondicionara los espacios necesarios para exponer las obras en el palacio y el segundo las «restaurara», es decir, completara sus faltas y reparara los elementos dañados.

La colección que había formado el noble con el asesoramiento de varios consejeros comprendía piezas sobresalientes y, una vez más, un conjunto de 24 retratos de emperadores que el arquitecto distribuyó entre el patio mudéjar y el nuevo jardín,¹⁹ alojándolos en los óculos que se abrieron en sus muros. Una parte de las piezas se llevaron a Madrid en 1637, pero la Casa de Pilatos mantiene todavía un aspecto cercano al del siglo XVI, lo que la convierte en un caso único que su propietario, fallecido en Nápoles en 1571, no pudo disfrutar.²⁰ Los estudios efectuados en fecha reciente por Markus Trunk han corroborado el origen romano de muchas de estas esculturas, incluidas una parte de las que forman la serie de emperadores.²¹

18 Seguimos las conclusiones a las que llega el meticuloso estudio de SCHRÖDER, S., «Las series de los Doce Emperadores», *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, Museo del Prado, 2001, pp. 43-60. Para casos concretos véase el catálogo *online* de la pinacoteca.

19 Provisto de un cuerpo de edificio remodelado para servir como *antiquarium*.

20 LLEÓ CAÑAL, V., «El jardín arqueológico del primer duque de Alcalá», *Fragments*, n.º 11 (1987), pp. 21-32; LLEÓ CAÑAL, V., «Los jardines de la nobleza», en AÑÓN, C. y SANCHO, J. L. (eds.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 229-231, y LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos*, Madrid, Electa y Fundación Casa Ducal de Medinaceli, 1998, pp. 42-57.

21 TRUNK, M., «La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos en Sevilla», *El coleccionismo...*, *op. cit.*, pp. 89-100. Un análisis pormenorizado en TRUNK, M., *Die «Casa de Pilatos» in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs*, Maguncia, Philipp von Zabern, 2002, que no hemos podido consultar.



Fig. 2. Salón Dorado del palacio de Francisco Sanz de Cortes en Morata de Jalón. Juan de Marca, hacia 1675-1676. Foto Santiago Cabello – Archivo Tintaura, S.L.

El salón de aparato del palacio de Morata de Jalón

Las colecciones de bustos de emperadores romanos que reunió Felipe II, antiguos o esculpidos «a la antigua», no tenían un fácil encaje en sus necesidades de representación. Como hemos visto, los 24 que aceptó en 1578 pasaron a la Casa de Campo y ya en el siglo XVII (antes de 1623) sus otras dos series, tras varios intentos fallidos,²² se instalaron en el Jardín de Emperadores del Alcázar, al pie de la Torre Dorada II.²³ Esta última presentación, acorde con la que había aconsejado el cardenal Ricci, se aproxima a la acreditada en fecha temprana en la Casa de Pilatos, al fin y al cabo asimilable a la que tuvo la serie que remitió Pío V mientras se expuso en el Patio de las Estatuas del Belvedere. Fue común en el Renacimiento, pero difiere significativamente de la idea desplegada en el Salón Dorado de Morata de Jalón.

Mientras tanto, en la Roma del último tercio del siglo XVI las colecciones de bustos de emperadores, para entonces en su mayoría recreaciones que emulaban los cada vez más cotizados originales antiguos, estaban pasando al interior de los pala-

22 En concreto, de los años 1562 y 1570-1575, como relata DESWARTE-ROSA, S., «Le cardinal Ricci...», *op. cit.*, pp. 55-56, y p. 61, notas 36 y 37.

23 *Ib.*, p. 56, y p. 61, nota 41. El Jardín de los Emperadores tuvo una vida efímera, pues se desmanteló en 1674 para ampliar la plaza existente delante del Alcázar.

cios para decorar ámbitos consagrados, de forma directa o indirecta, a esta temática. Así, los Farnesio atesoraban dos, una de las cuales se exponía en el palacio familiar²⁴ junto a réplicas pictóricas de los *Doce Césares* (1536-1539) que Tiziano había pintado para el duque de Mantua y que, en 1652, tras diversas peripecias, acabarían en la galería sur del Alcázar madrileño, frente al Jardín de los Emperadores, antes de ser destruidas por el incendio de 1734.²⁵ Al escultor Giovanni Battista della Porta se debe otra serie (h. 1570-1580) que el papa Pablo V compró en 1609 a sus herederos, expuesta desde 1615 en el vestíbulo de la Galería Borghese.²⁶

A partir de 1600 la lista se vuelve interminable, por lo que resulta ocioso seguir acumulando ejemplos, aunque no está de más señalar que el gusto barroco acabaría imponiendo en el tercer cuarto del siglo XVII los conjuntos de pórvido rojo, un material muy lujoso que se asociaba desde la Antigüedad tardía a la púrpura imperial. De esta guisa es la serie que Cosimo Fancelli hizo en 1674-1676 para el *salone* del palacio Borghese de Roma, ahora en la sala IV de la Galería Borghese, en la que las cabezas, de pórvido, se ensamblan en delicados bustos de jaspe y alabastro.²⁷ E igualmente las dos confeccionadas pocos años después para la *Grande Galerie* y otros espacios anejos del palacio de Versalles, de características cercanas pero, si cabe, aún más aparatosas que la romana, al incluir una de ellas ornatos en bronce dorado.²⁸

Lo relevante para nosotros es que Francisco Sanz de Cortes acudió a esta misma retórica, romana e imperial, para decorar el salón de aparato de su palacio de Morata (finalizado en 1676)²⁹ [fig. 2] y para articular la custodia procesional

24 Eran obra de Tommaso della Porta el Viejo, autor de varias series más con esta iconografía. Su venta a los Farnesio en 1562, en BERTOLOTTI, A., *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, vol. I, Milán, Arnaldo Forlì ed., 1881, pp. 168-169, y IOELE, G., *Prima di Bernini. Giovanni Battista della Porta scultore (1542-1597)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 237-238, doc. n.º 1.

25 Lo que llegó a Madrid fueron los originales de Tiziano, que los duques de Mantua habían vendido en 1632 a Carlos I de Inglaterra y que Felipe IV compró en su almoneda. Por su parte, los Farnesio eran propietarios de una de las numerosas copias que se hicieron de estas célebres pinturas. Para su instalación junto a los bustos de emperadores en el palacio Farnesio de Roma véase JESTAZ, B., *L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1664*, Roma, École française de Rome, 1994, vol. III, n.º 3, p. 185.

26 IOELE, G., *Prima di Bernini...*, op. cit., pp. 21-22 y 194-195, cat. n.º 3. Giovanni Battista era sobrino de Tommaso della Porta el Viejo.

27 Formada por 16 piezas. En HIBBARD, H., «Palazzo Borghese Studies. II. The Galleria», *The Burlington Magazine*, CIV, n.º 706 (1962), pp. 11-12, y apéndice de las pp. 19-20.

28 Las cabezas de emperadores, de pórvido, eran piezas importadas de Roma. Los bustos, confeccionados en París, son obra de François Girardon, antiguo colaborador de Bernini. En MARAL, A., «La Grande Galerie et l'antique. La place de la sculpture», *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n.º 16 (2013), pp. 134-137.

29 Las cuentas del condado de Morata no revelan el nombre del escultor o estuquista responsable de la decoración de la bóveda del Salón Dorado ni tampoco el de los pintores que se encargaron de su policromado, incluidos las guirnaldas y paisajes pintados sobre tela.



Fig. 3. Divisa heráldica de Francisco Sanz de Cortes en el Salón Dorado de su palacio de Morata de Jalón. Anónimo, hacia 1675-1676. Foto Santiago Cabello – Archivo Tintaura, S.L.

que regaló al templo parroquial en 1675. En el nudo de esta última luce, en efecto, un llamativo relieve circular con el *Triunfo de José el Hebreo*, que debe interpretarse como una elegante evocación «a la antigua» de su propio triunfo sobre la vieja nobleza aragonesa, con la que él y sus herederos pleitearían durante muchos años por el uso de sus títulos nobiliarios: el de marqués de Villaverde (que Carlos II le concedió en 1670) y el de conde de Morata³⁰ (1675). La clave para una lectura anticuaria de esta preciosa jocalia eucarística está, no obstante, en el astil, que luce cuatro medallas con bustos que imitan monedas romanas, en la tradición de los *tondi* renacentistas a la que hemos aludido más arriba.³¹

El Salón Dorado se cubre mediante una bóveda de cañón con lunetos que reserva la sección central a la heráldica del comitente³² [fig. 3], destacada sobre

30 Don Francisco empezó a usar este segundo título tras la muerte en 1675 de Ana Polonia Manrique de Lara, IV condesa de Morata, a quien había comprado todas sus tierras y honores en 1665. Fue justamente el uso del mismo por parte de Sanz de Cortes, implícito en la adquisición, lo que desató la ira de la nobleza aragonesa.

31 Como ya intentamos argumentar en otra oportunidad, tanto el relieve triunfal del nudo como el astil con medallas «a la romana» son elementos reutilizados del siglo XVI. En CRIADO MAINAR, J., «¿Triunfo de José el Hebreo...», *op. cit.*, pp. 67-69.

Una reciente investigación ha permitido establecer que estos elementos de inspiración anticuaria incorporados a la custodia formaban parte en origen de una copa renacentista (hacia 1530-1535) que se ha puesto en relación con el orfebre flamenco Josse Vezeler. En CRIADO MAINAR, J., «Una nueva hipótesis en torno a la custodia procesional de Morata de Jalón (Zaragoza). Una posible copa de Josse Vezeler modificada en 1675», *Tvriaso*, XVI (2022-2023), pp. 119-134.

32 Que se repite un total de 47 veces.



Fig. 4. Detalle de uno de los lunetos de la bóveda del Salón Dorado del palacio de Francisco Sanz de Cortes en Morata de Jalón. Anónimo, hacia 1675-1676. Foto Santiago Cabello – Archivo Tintaura, S.L.

ornatos vegetales de esgrafiado en blanco sobre negro y perimetrada por una banda exterior de pinturas sobre tela adheridas al muro con unas vistosas guirnaldas vegetales. Entre los cinco escudos grandes de esta zona se insertaron otras cuatro bandas transversales con pinturas sobre tela de acento italiano en las que se plasmaron paisajes policromos en torno a medallones centrales en grisalla. Por su parte, en las secciones laterales, en el exterior de los lunetos se insiste en la ilustración de la heráldica del V conde de Morata, reservándose la parte interior de los mismos para alojar unas magníficas láureas de oro que destacan sobre campo esgrafiado de roleos blancos con fondo negro.

Estas láureas enmarcan unos *tondi* cóncavos, al modo de los existentes en la Casa de Pilatos de Sevilla, en los que se alojan los bustos de yeso, ligeramente perfilados en negro para marcar las facciones de los personajes y con toques de color [figs. 4 y 5]. No hay manera de saber a qué personajes se quiso representar con exactitud, aunque se trata, sin duda, de emperadores, antiguos antes que modernos, pues la mayoría luce una característica corona de laurel. No dudamos de que entre ellos se quiso evocar a *Los doce césares* de Suetonio.

Siguiendo la moda de los *saloni* de los palacios romanos, de la *Grande Galerie* de Versalles o incluso del Alcázar madrileño, Sanz de Cortes acudió a esta iconografía imperial para expresar su adhesión a Felipe IV, que le había otorgado todo su respaldo, y para reforzar su posición frente a los ataques de los nobles que discutían su legitimidad como V conde de Morata. Todo en un lugar recóndito y apartado, pero que para él y su linaje estaba revestido de un fuerte contenido simbólico, al constituir el corazón de sus estados.



Fig. 5. Busto de emperador en uno de los lunetos de la bóveda del Salón Dorado del palacio de Francisco Sanz de Cortes en Morata de Jalón, Anónimo, hacia 1675-1676. Foto Santiago Cabello – Archivo Tintaura, S.L.

Hoy por hoy, sin noticias documentales sobre su biblioteca y sin un estudio de sus inventarios de bienes y colecciones de arte, no resulta fácil ir más allá.³³ Pero ello no resta un ápice de interés a este notable caso de fascinación por lo antiguo: una realidad que nunca dejó de sacudir a la Europa de los siglos de la Edad Moderna, incluso en enclaves tan alejados de los grandes centros de poder como el palacio de Morata de Jalón.

33 Los trabajos de restauración que en breve se llevarán a cabo en la escalera noble y en el Salón Dorado permitirán, sin duda, realizar una revisión de la documentación del condado de Morata y un estudio pormenorizado de la bóveda y sus emperadores.