



**4. Tesis
doctorales**

ANA MARÍA MUÑOZ SANCHO

**EL ESCULTOR CARLOS SALAS (H. 1728-1780) EN EL CONTEXTO
DE LA OBRA DE LA SANTA CAPILLA DEL PILAR
Y LA DECORACIÓN DEL NUEVO TEMPLO BARROCO**

Junio de 2021 [Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidente: *Dr. Alfredo José Morales Martínez (Universidad de Sevilla)*

Secretario: *Dr. Juan Carlos Lozano López (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. María Concepción de la Peña Velasco (Universidad de Murcia)*

Esta tesis doctoral aborda el estudio del escultor académico Carlos Salas (h. 1728-1780), personalidad artística de primer orden cuya obra se desarrolló en su mayor parte en Zaragoza, a donde se trasladó, tras completar su formación en la Real Academia de San Fernando y su afianzamiento profesional en la obra del Palacio Real de Madrid, para participar en la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar y el nuevo templo barroco. El prestigio alcanzando en la obra pilarista le granjeó encargos en empresas de suma relevancia para el arte español de la segunda mitad del siglo XVIII, de las que, sin embargo, no se ha ocupado la historiografía. Así pues, se planteó como objetivo principal de esta tesis la elaboración de un estudio en profundidad de la figura del escultor Carlos Salas, incluyendo tanto aspectos biográficos como artísticos, todo ello complementado con un catálogo crítico y razonado de su obra.

La elaboración del estudio ha conllevado el análisis del complejo y extenso contexto histórico artístico en el que se inserta su obra. Además del madrileño, académico y áulico, que informa su personalidad artística, dicho contexto viene marcado por los dos ejes fundamentales que caracterizan el panorama de la escultura zaragozana de la época en que Salas trabajó y vivió en la capital del Ebro: por una parte, la profunda dicotomía Gremio-Academia que, traducida en continuados enfrentamientos judiciales, marcó el desempeño de la profesión de escultor desde mediados del Setecientos; por otra parte, la obra de la construcción y decoración de la Santa Capilla del Pilar y del nuevo templo barroco, según el proyecto del arquitecto Ventura Rodríguez, dada la gran envergadura de la empresa y su alcance en la evolución posterior del arte aragonés.

Para la consecución del objetivo fijado se ha adoptado la siguiente metodología de trabajo:

1. La recopilación bibliográfica y de fuentes manuscritas sobre la figura de Carlos Salas, la Santa Capilla del Pilar y la decoración del nuevo templo barroco, la pugna entre Gremio y Academia y su reflejo en el panorama artístico zaragozano, la escultura española y europea coetánea, así como sobre otros aspectos contextuales que configuraron cada una de sus realizaciones artísticas.

2. La consulta de los fondos documentales y gráficos conservados en diferentes archivos eclesiásticos y civiles de las ciudades relacionadas con la vida y la obra de Carlos Salas: Barcelona, Madrid, Zaragoza, Huesca, Jaca, Tudela, Tarragona y Barcelona, de los cuales merece especial mención el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza. El estudio de la obra pilarista de Carlos Salas ha conllevado la consulta exhaustiva de sus fondos documentales, a partir de cuyo análisis aportamos datos pormenorizados sobre la gestación de cada una de las realizaciones que comprende el proceso de decoración escultórica de la Santa Capilla y de las naves circundantes del templo, documentando los encargos y contratos de numerosos artífices, precisando las autorías, tanto de ejecución como de concepción de los programas iconográficos de los distintos ciclos decorativos, y sus cronologías. Asimismo, se aporta un conjunto documental que recoge la relación epistolar de Ventura Rodríguez con los comisionados de la Junta de Nueva Fábrica y los artistas en relación con los aspectos conceptuales y prácticos de la obra hasta 1766, en que se interrumpe *de facto*. Una documentación no estudiada hasta ahora, imprescindible para conocer el contexto del gran obrador artístico en que se convirtió desde el momento mismo de su comienzo, permitiendo una aproximación a las circunstancias y factores que conformaron cada hecho artístico.

3. Trabajo de campo, consistente en la visita de las obras conservadas de Carlos Salas para la realización de fotografías, mediciones y recogida de otros datos relevantes para la elaboración del estudio y del catálogo razonado.

Finalmente, se ha redactado la tesis doctoral quedando organizada en dos volúmenes. El primero recoge la *Introducción* y el *Estudio* propiamente dicho; el segundo, el *Catálogo* razonado y dos apéndices, uno bibliográfico y otro documental.

En el primer volumen, tras el apartado de *Introducción*, donde nos referimos a la elección y justificación del tema, los objetivos de la investigación, la estructura en que se ha configurado la tesis y el estado de la cuestión sobre el tema, da comienzo el *Estudio* con un esbozo exclusivamente biográfico de Carlos Salas, seguido de su biografía artística analizada en las distintas etapas que la conforman. Está dividido en ocho capítulos que recogen todo lo relacionado con su quehacer artístico y el contexto general en que se desarrolla su obra.

Los dos primeros capítulos incluyen una aproximación a la formación inicial que podría haber recibido en su Barcelona natal, y a la posterior en Madrid en el seno de la Real Academia de San Fernando bajo la dirección de los escultores más significados del momento, Giovan Domenico Olivieri y Felipe de Castro, hasta ganar una pensión en Roma y ser nombrado individuo de mérito de aquella institución. Se analiza también su afianzamiento profesional en la obra del Palacio Real y en la ejecución, y posterior dirección, de algunas de las decoraciones efímeras para las celebraciones de la entrada pública de Carlos III, intervención que hemos documentado en esta investigación.

En el tercer capítulo se analiza la dicotomía que caracterizó a la escultura zaragozana de mediados del Setecientos, como circunstancia de plena vigencia en el momento de la llegada de Carlos Salas a la capital aragonesa para trabajar en la Santa Capilla: la confrontación Gremio-Academia y los numerosos pleitos que emprendió la corporación de carpinteros contra los escultores que no admitieron

el sometimiento a su obsoleta normativa, cuyos expedientes judiciales han revelado la práctica gremial en relación con los exámenes de maestría, aparte de muchos otros datos en relación con los artífices y los talleres. Además de la tipología y contenido de las pruebas, desconocidas hasta ahora por no haberse conservado los libros del gremio, su estudio permite establecer los aspectos diferenciales entre los dos sistemas de aprendizaje de los futuros escultores: el tradicional basado en la práctica de taller y el académico, contexto este de la Junta Preparatoria de la Academia zaragozana, en el que desarrolló Carlos Salas su tarea docente.

El capítulo cuarto recoge el estudio de la primera fase de su participación (1762-1765), a propuesta de Ventura Rodríguez, en la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar y otros ámbitos del nuevo templo como el trascoro, empresa artística que constituye la otra vertiente contextual definitoria del panorama artístico zaragozano. Su relevancia y significación se constata tras el análisis de la extensa documentación inédita, analizada en esta investigación y, en gran parte, incluida en el *Apéndice documental*.

Las realizaciones de Carlos Salas en el Pilar se prolongan en una segunda fase (1767-1780) que se analiza en el capítulo quinto. Da inicio con su asentamiento definitivo en Zaragoza para la continuación de la decoración del *Recinto Angélico* con la realización de su mejor obra, el trasaltar de *La Asunción de la Virgen* y, posteriormente, el ornato del Coreto y de las naves circundantes o *quadro* de la Santa Capilla, tareas en las que se ocupará hasta su muerte en 1780. Asimismo, se estudian las circunstancias que dieron lugar a la autoría de Salas en el programa iconográfico del gran ciclo pictórico que, en bóvedas y cúpulas, plasmaron Francisco y Ramón Bayeu y Francisco de Goya, y que el escultor concibió relacionando los temas ya representados por él en el trasaltar y el Coreto.

Correspondiente al mismo periodo cronológico, en el capítulo sexto se estudian los encargos que le reportó su creciente prestigio, dentro y fuera de las fronteras aragonesas. Atendidos de forma simultánea a su dilatada obra en el Pilar, dan comienzo con el retablo de San Vicente Mártir para su capilla de la Seo zaragozana. Ya en la provincia de Huesca, se analiza el proyecto de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, la autoría de Salas y la dirección de la obra, además del trabajo escultórico que tradicionalmente se le atribuía. También en tierras oscenses, el diseño y ejecución del retablo mayor, del tabernáculo de la capilla del Sagrario y otros muebles litúrgicos para la iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes de Sariñena. Antes de abordar los encargos que atendió fuera de las fronteras aragonesas, se dedica un apartado al estudio de los dibujos ideados por Carlos Salas y llevados a las planchas por los grabadores más relevantes de Zaragoza. Los siguientes apartados incluyen el estudio de las obras realizadas en Navarra y en Cataluña; para la iglesia del convento de Capuchinas de Tudela, su retablo mayor; en Tarragona, la escultura para la nueva capilla de Santa Tecla de la catedral. El capítulo finaliza con el estudio del proyecto de Carlos Salas para la decoración escultórica de carácter alegórico-mitológico del edificio de la Lonja de Barcelona, sede de la entidad encargante, la Real Junta de Comercio de aquella ciudad, obra documentada en el curso de esta investigación.

En el capítulo séptimo se estudian las obras atribuidas tradicionalmente al escultor por la historiografía, además de las que proponemos para completar su catálogo, otras rechazadas y aquellas que se le asignaron por presentar cierta influencia del artista o meras concomitancias formales. El capítulo octavo y último se ocupa de las obras documentadas historiográficamente, pero desaparecidas o no identificadas, o de las que no se tiene noticia alguna desde la atribución inicial.

Esta investigación doctoral nos ha permitido extraer unas *Conclusiones* generales que hemos agrupado en torno a siete cuestiones:

1. Respecto a su biografía, relaciones familiares y sociales

Carlos Salas Vilaseca procedía de una familia barcelonesa de baja posición social y sin antecedentes artísticos. Se habría trasladado a Madrid en una fecha indeterminada, ciudad en la que también aparece el núcleo familiar, dependiente económicamente del artista. Así, cuando el escultor asume la segunda fase de trabajos en el Pilar fijan definitivamente su residencia en Zaragoza. La documentación muestra a nuestro artista como un hombre de acusado perfil familiar, volcado en su trabajo, permaneciendo soltero durante toda su vida. Pero su posición de artista reputado conllevó la relación con los más destacados del momento, tanto los vinculados con la Academia de San Fernando y la Corte, como con los aragoneses, como Francisco Bayeu y sus hermanos, con un trato casi familiar que incluyó a Francisco de Goya. También se relacionó con destacadas personalidades pertenecientes a las élites cultas e ilustradas de la ciudad de Zaragoza, entre las que se contaban numerosos miembros del clero y de la nobleza relacionados con las obras y proyectos artísticos más importantes de la época. Con algunos de ellos mantuvo una estrecha amistad, tal como ha revelado la documentación.

2. Sobre su meritoria formación en el entorno académico y cortesano

No se ha hallado noticia alguna sobre una posible formación inicial en Barcelona, pero de haber existido, algún maestro de mentalidad académica pudo orientarle respecto a su traslado a Madrid para completarla en la recién fundada Real Academia de San Fernando. Una vez allí, fue discípulo de sus directores, Giovan Domenico Olivieri y Felipe de Castro, haciéndose merecedor de los galardones más importantes y de una pensión en Roma, máxima aspiración de los alumnos de la Academia. Sus méritos le permitieron trabajar en la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo bajo los mismos directores, forjando así su perfil profesional. Tras ser nombrado académico de mérito en 1760, llegó a ser director de escultura de algunas de las decoraciones efímeras levantadas en Madrid en honor de Carlos III. La relación con los artistas del entorno académico y cortesano, vanguardia de la escultura española del siglo XVIII, no solo determinó su formación como artista, sino también la evolución de su estilo a lo largo del tiempo. Por otra parte, la educación académica le reportaría una preparación intelectual que se ocupó de desarrollar durante toda su vida, y así lo reflejan su testamento y otras referencias documentales alusivas a la posesión de una biblioteca de literatura y tratados artísticos. Todo ello lo muestra como un artista cultivado y formado para concebir o abordar obras según los preceptos artísticos del academicismo, condición que no se daba entre las de la mayoría de

los escultores activos pertenecientes a las corporaciones gremiales. Igualmente, constituyó el bagaje intelectual que pudo verter a su labor docente en la Academia zaragozana.

3. Sobre el conflicto Gremio-Academia como realidad paralela a la gran obra de la construcción y decoración de la Santa Capilla y el templo del Pilar

La dicotomía Gremio-Academia que se da en la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII discurre paralelamente al tiempo de la construcción y decoración de la Santa Capilla y del nuevo templo del Pilar, durante el que se desenvuelve la mayor parte de la obra de Carlos Salas. El enfrentamiento entre ambas concepciones artísticas se tradujo en una sucesión de pleitos que el Gremio de Carpinteros, Escultores, Ensambladores y Entalladores emprendió contra los escultores de tendencia academicista que ejercieron su profesión sin someterse al sistema corporativo de carácter artesanal que negaba la liberalidad de su arte. Los expedientes judiciales conservados nos han permitido conocer uno de los principales aspectos de la práctica gremial, como son los exámenes de maestría impuestos a cuarenta y un aspirantes al grado de maestro entre los años 1718 y 1768, estableciendo claramente las diferencias en la formación de los futuros escultores en el seno del taller tradicional y en los establecimientos académicos, así como en el modo de entender el ejercicio de la profesión. Aunque no involucrado en dichos litigios, desde su condición de académico de mérito y como director de escultura de la Academia zaragozana, Carlos Salas mantuvo una postura activa en el conflicto ante la Real Academia de San Fernando por la defensa de los escultores y de la labor desarrollada por el establecimiento, frente a ciertas prácticas gremiales abusivas y practicadas todavía en 1779, a pesar de las leyes promulgadas por la monarquía ilustrada.

4. Sobre su actividad como escultor de prestigio, con especial significación de la obra realizada en el Pilar

Su actividad profesional se desarrolla entre Madrid, Zaragoza, la provincia de Huesca, Tudela, Tarragona y Barcelona. Sus primeras obras, en Madrid, llevadas a cabo en el Palacio Real Nuevo (1756-1759), fueron positivamente valoradas, logrando con su primer trabajo independiente —la talla de una de las medallas para las sobrepuestas de la galería principal— una de las tasaciones más altas de la serie. Con su valoración como artista en aumento, fue contratado para la ejecución de los arcos de triunfo de la calle de las Carretas y los adornos de la Carrera de San Jerónimo, y después, para la dirección de los trabajos de escultura del arco de la calle de Alcalá (1760), arquitecturas efímeras proyectadas por Ventura Rodríguez. Fue también este arquitecto quien lo incluyó en el reducido grupo de escultores a quienes consideró capacitados para realizar la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar, empresa artística más importante de la España de la segunda mitad del siglo XVIII después del Palacio Real. Entre 1762 y principios de 1765, primera fase de la decoración del *Recinto Angélico*, talló nueve de las doce medallas marmóreas de las sobrepuestas y ocho esculturas de estuco sobre las cúpulas de la fachada norte. A esta fase también corresponden las esculturas de *La Fe* y *La Esperanza*, en madera policromada, más dos puertas talladas para el trascoro del nuevo templo, zona que, inaugurada en 1718, se

estaba redecorando, intervención que ha sido documentada durante la realización de esta tesis. Tras una estancia en Madrid de dos años, la segunda etapa zaragozana de Carlos Salas dio comienzo en 1767 con el encargo del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* (1767-1768) en la Santa Capilla, pieza capital de su ornato escultórico, concebido por Ventura Rodríguez como altar mayor del templo. Nuevos requerimientos de la Junta de Fábrica y del Cabildo para la decoración del Coreto y de las naves del templo, y otras oportunidades profesionales surgidas gracias a la fama y el renombre que le reportaban las obras, determinaron su establecimiento definitivo en la ciudad y la apertura de un taller propio donde atender los importantes encargos que recibió en los trece años siguientes, hasta su muerte en 1780.

Convertido ya en el artista de referencia del Cabildo y del arte aragonés, realizó importantes obras para dentro y fuera de las fronteras aragonesas. Además del retablo de San Vicente Mártir para su capilla de la Seo de Zaragoza (1767), fue director de las obras de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña (1768), cuyo proyecto habría llevado a cabo en Madrid en 1765, gran empresa de patrocinio regio que se prolongó durante toda su vida artística, y que hemos documentado hasta su inauguración en 1802. Siguiéron las obras del gran retablo mayor y del tabernáculo de la capilla del sagrario, en madera dorada y policromada, para la nueva iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (1769-1772), más ciertos ornamentos de estuco en la iglesia y otras dependencias del cenobio. Fuera de Aragón, es autor del retablo de la iglesia del convento de la Inmaculada Concepción y del Corazón de Jesús de Capuchinas de Tudela (1770-1780), con una labor escultórica de extraordinaria calidad en madera policromada en blanco y dorado, obra que, hasta la fecha, no ha podido ser documentada. Desde Cataluña fue requerido para la realización de tres relieves marmóreos para el altar más otros dos en estuco en los brazos del transepto en la nueva capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona (1774-1775), espléndido conjunto que marcó un hito en la introducción de las tendencias barroco-clasicistas de carácter académico en un territorio dominado por las actuaciones en línea tradicional de los artífices locales. El proyecto de decoración de la Casa Lonja de Barcelona (1777-1780) cierra la biografía artística de Carlos Salas. Documentado en esta investigación, fue un encargo de la Real Junta de Comercio para el edificio que iba a convertirse en el centro neurálgico político y mercantil de la Ciudad Condal. Para ello ideó un ciclo de temática alegórico-mitológica cuyo programa y modelos pudieron inspirar el ornato de la decoración definitiva realizada pocos años después.

5. Facetas artísticas

Su gran versatilidad como artista le permitió desarrollar exitosamente otras facetas no destacadas por la historiografía, patentes en el variado carácter de las obras que emprendió. A través de ellas se muestra poseedor de una vasta cultura artística que cultivó a lo largo de su vida. Diseñó retablos y otros muebles litúrgicos en clara línea clasicista, algunos de avanzada concepción para su fecha como el tabernáculo de la capilla del Sagrario de la cartuja de las Fuentes, demostrando su criterio en el manejo de colecciones de estampas o tratados como fuente de

inspiración. Abordó obras tan diversas como la dirección y ejecución de arquitecturas efímeras en la capital de España. Como arquitecto inventivo ideó el proyecto completo de reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña, incluyendo la excavación de su necrópolis con criterios próximos a la arqueología moderna, y su decoración escultórica en mármol, estucos y bronce, además de la concepción de su programa iconográfico. Igualmente, el concebido para el ciclo pictórico que ilustra las bóvedas y cúpulas pintadas por los hermanos Bayeu y Goya en el Pilar de Zaragoza, o el alegórico-mitológico de la decoración de la Lonja de Barcelona. Fue inventor de composiciones para grabados de temática mitológica o religiosa, abiertos por los grabadores más relevantes de Zaragoza. Académico de mérito por la Academia de San Fernando, la docencia en el seno del proyecto ilustrado de la Junta Preparatoria de la Academia zaragozana fue otra faceta de su condición de artista. Su bagaje intelectual y su genuina formación en el ideario académico debieron hacer de él buen conocedor de las pautas pedagógicas que debían guiar la enseñanza de los futuros escultores según los postulados del academicismo ilustrado.

6. Sobre los comitentes de sus obras

El carácter de la comitencia de Carlos Salas es el mismo que caracteriza a la escultura española del siglo XVIII. Refleja el predominio eclesiástico o religioso, pero acusa el aumento de las obras civiles fomentadas por la Ilustración, cuyas manifestaciones artísticas se incorporaron a los catálogos de los mejores artistas.

Trabajó para instituciones eclesiásticas casi exclusivamente y algunas de sus obras más relevantes fueron también de patrocinio regio, como la Santa Capilla del Pilar o la reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña, si bien estos encargos partieron del cabildo zaragozano, por indicación de Ventura Rodríguez, y del abad y capítulo del monasterio pinatense. Igualmente, al arzobispo de Tarragona, el aragonés Juan Lario y Lancis, pudo deberse la elección de Salas para la decoración escultórica de la nueva capilla de Santa Tecla de su catedral. Sin embargo, fueron miembros de la pequeña nobleza quienes lo requirieron para realización del retablo, tabernáculo de la capilla del Sagrario y ornatos de la iglesia y otras dependencias de la cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes y, posiblemente, para el retablo del convento de Capuchinas de Tudela. No obstante, el vacío documental que se observa en torno a algunas de sus realizaciones podría ser el resultado de encargos provenientes de acuerdos o contratos privados favorecidos por sus relaciones personales. Respecto a las obras de carácter civil, Carlos Salas inició su biografía artística con obras madrileñas como la decoración del Palacio Real o las arquitecturas efímeras levantadas por su ayuntamiento con ocasión de determinados eventos relacionados con la monarquía. Ya al final de su vida, por iniciativa del marqués de Palmerola le fue encargada la decoración del nuevo edificio de la Lonja de Barcelona, donde había ubicado su sede la Real Junta de Comercio.

7. Sobre su estilo artístico y evolución

En su Barcelona natal Carlos Salas pudo tener un periodo formativo juvenil de asunción de los principios elementales del dibujo y de la escultura, si bien no influiría en el estilo que desarrolló posteriormente. Este se forja de manera deter-

minante en la recién fundada Real Academia de San Fernando como discípulo de Giovan Domenico Olivieri y Felipe de Castro, por lo que su estilo se adscribe ya al clasicismo académico. Sin embargo, en la escultura de Salas predomina la influencia del italiano, con quien aprendería la técnica de talla del mármol. Esa influencia se intensifica progresando en el taller del Palacio Real y, posiblemente, en el de la iglesia de las Salesas Reales, perdurando en toda su obra. Es palmaria en sus primeras realizaciones en la Santa Capilla y la escultura del nuevo trascoro del Pilar, y en las imágenes del retablo de las Capuchinas de Tudela. Por medio de una técnica de blando y suave modelado, en todas ellas plasmó la elegancia, la delicadeza y la belleza ideal, junto al canon de raíz genovesa aprendidos en la escultura y composiciones de Olivieri.

Alcanza su madurez estilística con el gran relieve de *La Asunción de la Virgen* del trasaltar de la Santa Capilla, entre los de mayor calidad artística del Setecientos español. De clara raíz barroca, talla figuras de sereno equilibrio y gran belleza formal, profundizando en la búsqueda del clasicismo. Éste se acentúa en el conjunto del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, proyectado por él. Obra de patrocinio regio, con absoluta correspondencia entre forma y función responde a las exigencias de un encargo de connotaciones religiosas y conmemorativas, históricas y políticas. Las nítidas formas clásicas del altar y de su escultura son reflejo del espíritu de una obra llevada a cabo según los postulados del academicismo ilustrado. Probablemente, el clasicismo que debió infundir, también, el estilo de los relieves y esculturas del programa alegórico-mitológico que ideó para el edificio de la Lonja de Barcelona.

Sin embargo, la evolución del estilo de Carlos Salas no es lineal, pues obedece a las exigencias de los comitentes, como es patente en el retablo de San Vicente Mártir de la Seo de Zaragoza o en el de la iglesia de la cartuja de las Fuentes y en el tabernáculo de su capilla del Sagrario. En estas obras asume elementos barroquizantes como la madera policromada y dorada o la incorporación de postizos en las imágenes. No obstante, la escultura sigue mostrando la contención y serenidad clasicistas, y se dispone sobre estructuras arquitectónicas inspiradas en fórmulas de Ventura Rodríguez, influencia que después aparecerá en toda la escultura y arquitectura aragonesas. En la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona vuelve a la tradición berninesca de las composiciones que recuerdan las de la Santa Capilla del Pilar, aunque atemperada por las formas clásicas de imágenes que responden más al sereno equilibrio academicista que informa el trasaltar de *La Asunción*.

Carlos Salas es una figura fundamental para entender la escultura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Diferenciándose del barroquismo de José Ramírez de Arellano, su máximo exponente hasta 1765, introdujo el lenguaje de la escultura cortesana, clasicista y de raíz italianizante a partir de sus realizaciones en la Santa Capilla del Pilar. Sin embargo, a pesar del éxito de su obra, su influencia es difícil de determinar pues no tuvo discípulos, aparte de Pasqual de Ypas que heredó su taller continuando en el estilo del maestro. El arte de Carlos Salas fue imitado puntual y superficialmente por algunos artífices en obras anónimas que tomaron como modelo las del catalán, mientras que durante la

primera mitad del siglo XIX se impuso el peso de la tradición barroca difundida por las fórmulas de la escuela de los Ramírez.

El segundo volumen de esta tesis está configurado por el *Catálogo* crítico y razonado, integrado por cuarenta y dos fichas correspondientes a las obras documentadas y conservadas de Carlos Salas, así como de aquellas de las que se dispone de alguna referencia visual o gráfica, además de las obras atribuidas. Le sigue un *Apéndice bibliográfico* donde se recogen las fuentes manuscritas consultadas y la bibliografía utilizada para la elaboración de la tesis. El trabajo concluye con un *Apéndice documental* formado por doscientos cincuenta y un documentos ordenados cronológicamente, relativos a la vida y obra de Carlos Salas o de interés para nuestra investigación.

FRANCISCO JAVIER GALÁN PÉREZ

FACHADAS MEDIA: ARTE PÚBLICO Y TECNOLOGÍA

Julio de 2021 [Director: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidente: *Dr. Javier Gómez Martínez (Universidad de Cantabria)*

Secretaria: *Dra. Ana Serrano Tierz (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. Maria Giovanna Mancini (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)*

La presente tesis doctoral analiza, primero, el origen de las fachadas media desde los ámbitos técnicos y tecnológicos hasta los más puramente estéticos y artísticos, para avanzar hasta la respuesta artística que produjo su avance en el urbanismo y la política global. Así, se da cuenta de aquellas obras de arte creadas en fachadas media, y que emplazan a este poderoso producto del capitalismo situándolo frente a sí mismo, dentro del contexto de los siglos XX y XXI.

Como resultado de la proliferación de dispositivos electrónicos visuales integrados en fachadas y arquitecturas urbanas en todo el mundo, y cuya denominación más común es la de “fachadas media”, viene desarrollándose durante las últimas dos décadas una literatura académica cuya heterogeneidad de enfoques muestra un complejo universo técnico, arquitectónico, filosófico y artístico. Se trata de todo un mundo de disertaciones, conducentes todas ellas a discursos que rara vez terminan ahí, en el medio analizado, sino que se sirven del mismo para construir objetividades que no siempre constituyen un acierto humanista. En este fenómeno de abundancia semántica, un rasgo común a identificar es la misantropía tecnológica, el materialismo histórico, el uso político de las artes y la cultura y la opacidad en el pensamiento. Lejos de apartar la mirada por este y otros motivos, parece sensato, justo y razonable esclarecer los ejes principales sobre los que ha venido pivotando el desarrollo de las fachadas media para

ejercer una fuerza de progreso que identifique, valore y contribuya al desarrollo de aquellas áreas de conocimiento más cercanas a la producción de obras no publicitarias, no propagandísticas o no partidistas, donde además se hallan, como se prueba aquí, los más ostensibles vacíos. Me refiero, de forma inequívoca, al resultado obtenido por la libre producción artística en fachadas media dentro del contexto del arte urbano no objetivizado ni domesticado.

Obras de arte que no reparan en desestabilizar un medio estable (las fachadas media) concebido siempre bajo la sombra de áreas de conocimiento que, como se prueba en el trabajo de tesis, son sólidas, cerradas y opacas, y que en lugar de servir a mayor gloria de gestores o arquitectos de renombre, han buscado captar y servirse de la naturaleza de lo circundante y sus formaciones socio-digitales para recuperar las ecologías originales del lugar tales como las subculturas, las obsesiones, los peligros o la lógica del usuario, entre otras cuestiones para, desde la perspectiva artística, acabar recuperando la ciudad tangible, así como hacer visible a lo invisible.

Los objetivos, por tanto, se resumen en:

- El análisis de aquellos planteamientos académicos que hayan tratado el tema de las fachadas media, partiendo de aquellas ciencias que han documentado su génesis y su desarrollo en lo técnico, lo arquitectónico, lo estético y lo artístico, para reportar los mejores ejemplos de fachadas media existentes.
- La puesta en relieve, el análisis y la lógica inserción de las fachadas media en el hilo histórico-artístico del siglo XX y lo que se lleva transcurre del XXI, aproximándose a tales obras en su contexto urbanístico, histórico y técnico, a través de una selección de casos de estudio.
- La acotación, en cada caso de estudio, de aquellas obras artísticas resultantes del encuentro de las visiones publicitaria y arquitectónica con la artística y social.

El caso del medio que nos ha estado ocupando es el de algo creado para, sobre todo y a lo largo de toda su historia, vender y venderse.

Desde el punto de vista tecnológico el avance durante el último siglo es notorio, desde las primeras publicidades lumínicas hasta el advenimiento del sistema LED. En la actualidad los retos se encuentran en el desarrollo de procesadores (hardware) capaces de mover cada vez mayores cantidades de información hacia las fachadas media de forma más asequible, puesto que al ser desarrollos *ad hoc* su coste se dispara. A su vez, son muy necesarias las investigaciones como las de Dalsgaard y Halskov, quienes tienen en consideración aquellos aspectos difíciles de encontrar en el desarrollo tecnológico: las personas.

Sin embargo, a lo largo de esta investigación se pone de manifiesto que no hay motivos para ser optimistas en cuanto a poner al ser humano en el centro de todo desarrollo tecnológico. Se nos ofrecen los adelantos tecnológicos como algo bueno para la vida. Pero no lo son, o al menos, no lo son para la vida. Serán buenos, seguramente, para ciertos aspectos de la vida, o de la vida de algunos. Y decimos aquí que no son buenos para la vida porque, de toda la literatura académica hallada durante la presente investigación, la consideración hacia la vida

en los desarrollos tecnológicos es ausente. Nadie trata la contaminación lumínica más allá de siquiera nombrarla (en alguna ocasión) o el gasto de energía que supone poner en marcha estas estructuras visuales. Tiempo habrá de colegir en futuras investigaciones los avances tecnológicos con los efectos para la salud o la vida.

En el apartado arquitectónico el resultado no es mejor, dado que la arquitectura y el arquitecto no han reparado en auparse a los discursos emanados desde el poder y la propaganda: *¿Quieren fachadas muy luminosas, muy grandes, espectaculares quizá? Las tenemos.* Lejos de contribuir a desarrollar urbanismos y edificios que sirvan a sus ocupantes, se han ocupado con gran eficiencia de perseguir hacer lo que la fórmula propagandística y publicitaria les pedía: Grandes sistemas de propaganda y publicidad, eso sí, integrados en las formas de las ciudades o en las formas que para las ciudades querían sus gestores. Un ejercicio de continuismo que, nos aclara Mumford, sirve para perpetuar aquella máquina social en la que intervienen y se movilizan cientos de personas cuyo fin es hacer un proceso automatizado, especializado, a una velocidad, la máxima que se pueda realizar, con un fin de producción masiva y por supuesto que sea invariable, que sea exacta en todos los productos que sacan. Y nos atrevemos a decir, sean estos productos el cómo nos vestimos, el qué comemos, el cómo nos comportamos, y por ende el qué y cómo pensamos.

Encontramos esta arquitectura de la propaganda y la ingeniería que no mira a la vida en las *smart cities*. Nadie sabe a ciencia cierta lo que son las *smart cities*. Pueden ser esto o aquello, pueden servir para una cosa y su contrario, pero hay un rasgo común identitario que las califica: No dudan en hacer uso de la creación artística y la cultura para exaltar supuestos valores añadidos a las ciudades. De ahí que encontremos, y nos centremos como ocurre en la presente tesis, en la reacción de los artistas frente a semejante contexto de dominio.

La vida de ese mundo retratado en el cine no era otro que el mundo en que vivimos, la tierra que pisamos. El cine bebe de las fuentes de la realidad, pero al ser una narrativa sujeta a mediar masas le dota apariencias, algo distintas, bajo difusas fronteras entre lo real y lo dispar. Una distopía o una historia exaltada, de acuerdo, pero que no narra la vida no vivida, sino aquello que podemos identificar en mayor o menor grado con la nuestra. Sea esa vida algo pasado, presente o futuro.

Hemos visto a través de las diferentes propuestas para la Historia del Arte que la tecnología para las fachadas tiene un gran impacto en las ciudades. Mucho gira en torno a ellas, y por ellas pasa la ciudadanía. Algo que no ha pasado desapercibido para el arte, que se ha visto en una sencilla y a la vez vasta dicotomía: la del trabajar para el ornamento de una ciudad por venir con la tecnología como aglutinante, o en la de trabajar para recuperar la ciudad de las manos de quienes, además, dicen tener la tecnología. Hoy sabemos que eso último tampoco es cierto, dado que es el ser humano quien crea la tecnología y no al contrario. La tecnología, podemos decir ya mismo, no cambia a la persona. Es la persona la que cambia a la tecnología para mejorar su trabajo, su alimentación, su vestimenta, su pensamiento, su vida o la de los demás.

Sabiendo entonces para lo que se estaban empleando las fachadas, muchos artistas decidieron tomar otro camino y que nos es de interés, del que aquí hemos venido dando testimonio a través de lo expresado en la introducción y los diferentes casos de estudio presentes a lo largo de toda la tesis doctoral. Diferentes ciudades en diferentes épocas. Diferentes procedimientos para acabar en el momento en que, llegados a confrontar la obra de arte, nos hallamos ante el “recuperar la ciudad”, a la que hemos llamado de muchas maneras: Zitat Lichtemberg, Instant city, Las Vegas, La Défense, la gran manzana o la Milla Digital, entre otras.

Recuperar la ciudad no es retornarla a un estado preexistente, ni implica llevarla a resignificar espacios para su uso más o menos cultural, sino que se trata de implantar cierta cadena de valores que se ve intervenida, cuando no rota, por aspectos que poco o nada tienen que ver con la vida. Obras de arte que se encuentran, como se observa en el caso de estudio de Nueva York, íntimamente ligadas a la semiótica del poder trasladada al lenguaje de la calle. En *A Logo For America*, nos parece fácil distinguir el total del continente americano de los Estados Unidos de América, cuando sin embargo es práctica totalmente habitual denominar como “América” a este país por sus propios habitantes. Jaar habla de la perspectiva de los “otros americanos”, los no estadounidenses, quienes también habitan en América, pero que se ven excluidos de la definición de americanos por los “americanos”. Y lo hace en el centro de la ciudad más importante de los EEUU.

En *Protect me from what I want*, los aforismos de la artista Jenny Holzer juegan a camuflarse como eslóganes publicitarios del día a día, y lo logra. *Morir por amor es bello pero estúpido* o *Protégeme de lo que quiero* son rápidas frases rítmicas, acompañadas cual eslogan publicitario. Holzer comprende el medio, el mensaje, y se apodera rápidamente del mismo.

En *Media Mass (Local News)* de Les Levine, es aún más disciplente con los medios de masas, y en vez de proponer logotipos o emplear la sugerencia propagandística, convierte el tótem publicitario en una orden: “Mata”, “muere”, “roba” o “viola” son consecuencia de entender el medio como no solo de grandes públicos y/o transmisión de información interesada, sino que lo plantea como un policía de masas, que ordena el comportamiento mediante una fina lluvia de mensajes compulsorios.

Los tres ejemplos, seleccionados en estas líneas, de la fachada media del One Times en la Times Square lograron ganar para el arte segundos de respuestas y años de referencias. Demostraron que se podía recuperar la ciudad de un lenguaje exclusivista. Durante el tiempo que *Messages to the Public* funcionó y hasta su cancelación abrupta, podemos afirmar que hubo una extraña hibridación de una compañía interesada en hacerse ver como benefactora de artistas, así como una serie de artistas interesados en subvertir el lenguaje que la propia compañía empleaba para vender tiempo de emisión publicitaria.

En el caso de París, Zaragoza, Las Vegas, Moscú o Berlín se trata de pasar por varios escenarios donde se datan hechos que siguen una lógica. En un París que ha sido referente (y sigue siéndolo) de la modernidad a nivel global en arte

y arquitectura, diseño y un sinfín de áreas de conocimiento, el desarrollo de la arquitectura y la propaganda es proyectado en el tiempo con una muy marcada perspectiva empresarial. No en vano la cartelería de neones nacería allí, siendo explotada desde el primer momento que los canales comerciales lo permitieron. Si tomamos como ejemplo el proyecto de Citroën para la torre Eiffel, y vemos la línea comercial que marca durante todo el siglo XX, era lógico ver un punto final en el concierto de Jean-Michel Jarre. El audiovisual lumínico para las masas es un producto genuinamente parisino, siendo seguido por todas las demás grandes ciudades.

Pero Berlín, inspirada en el nuevo desarrollo de la ciudad de Moscú y al contrario que París, experimentará una convivencia entre el modelo de comportamiento “masivo” que mencionamos en las ciudades media con un espíritu social, cultural y artístico muy por encima de otras capitales del mundo. De entre la mezcla de escombros y lápiz de labios surgieron multitud de iniciativas singulares y colectivas de toma de “control del medio”, esto es, descapitalizarlo tal como Zevs hace con el rapto de la “chica Lavazza” y exigir dinero a cambio, o directamente entregarlo a la sociedad como el Chaos Computer Club, a la par que las grandes corporaciones comenzaban a replicar los modelos de empleo de las artes para hacer refulgir su marca como “preocupadas y ocupadas” en la cultura y las artes, aunque eso supusiera traer “grandes nombres”, no necesariamente ligados a la cultura local o que simplemente no tenían nada que ver con la misma.

En el caso de Zaragoza se conocían algunos de los aspectos que se mencionan líneas arriba y para el que hubo un trabajo de búsqueda no solo de aquello que se muestra en el primer y segundo estudio de caso, es decir, el trabajo con la semiótica de la publicidad para el poder o a través del deber social del arte, sino que también se decidió desproveer a la fachada media de su condición de fachada como tal, y al desligarla de cualquier hilazón de sus contenidos interiores de aquello que pasaba dentro del edificio, se logró liberar a los/as artistas de *Estrategia y Táctica. Esquinas Fluorescentes* de cualquier obligación de respetar ninguna ley corporativa o institucional. Madrid es la toma en consideración de una postura del todo lógica. Una fachada media es un medio, no solo un medio donde vehiculizar contenidos videográficos, sino que medio como médium artístico con el que experimentar. De ahí que aquí pongamos en valor el democratizar una fachada media, posibilitando el que cualquier persona desde cualquier parte del mundo pueda emplear una sencilla aplicación para generar contenidos en la fachada del centro MediaLab Prado.

Finalmente, e inspirado en la apuesta en Madrid por la democratización de las fachadas media, se realizó la primera edición de la Academia de Fachada Media de Zaragoza. La historia, debería decirse, continuará.

ELENA PILAR DE FRUTOS CONDÓN

JAPÓN Y LOS MASRIERA, UNA SAGA DE CREADORES CATALANES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y PRIMERA DEL XX

Octubre de 2021 [Directora: Dra. Elena Barlés Báguena
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. Lourdes de los Ángeles Terrón Barbosa*
(Universidad de Valladolid)

Secretario: *Dr. Vicente David Almazán Tomás* (Universidad de Zaragoza)

Vocal: *Dra. Muriel Gómez Pradas* (Universitat Oberta de Catalunya)

El Japonismo es un concepto que hace referencia a la presencia, el impacto, la moda y la influencia de Japón en la cultura y el arte occidental que, con epicentro en París, se extendió con enorme fuerza por Occidente durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Este fenómeno también afectó a España. En especial, tuvo una singular presencia en Cataluña, particularmente en Barcelona donde en 1888 se celebró la Exposición Universal, en la que el pabellón de Japón tuvo un enorme impacto. Una buena parte de los artistas del Japonismo en España se encuentran en el ámbito catalán donde hubo muchos pioneros. En este contexto, fue muy destacada la saga barcelonesa Masriera.

Esta tesis doctoral ha tenido como fin estudiar las relaciones que los miembros de la familia Masriera, saga de artistas catalanes de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX, establecieron con Japón, su cultura y su arte, a lo largo de su fructífera trayectoria vital y profesional por la que fueron ampliamente reconocidos tanto a nivel nacional como internacional. Concretamente nos referimos a Josep Masriera i Vidal (1810-1875), primero de la saga, gran maestro platero; pero sobre todo a sus hijos, que continuaron el trabajo de su progenitor como orfebres: Josep Masriera i Manovens (1841-1912), Francesc Masriera i Manovens (1842-1910), Frederic Masriera i Manovens (1846-1932) y el hijo de Josep Masriera i Manovens, Lluís Masriera i Rosés (1872-1958).

En primer lugar, abordamos el origen de la saga con la figura de Josep Masriera i Vidal, que tuvo cinco hijos, de los cuales tres se interesaron por el mundo del arte, Josep, Francesc y Frederic, que se formaron en el taller familiar. Josep Masriera i Manovens fue, además de diseñador de joyas, pintor, coleccionista, escritor, un tenaz impulsor y difusor de la cultura y un activo miembro de distintas Academias de Ciencias, Artes y Letras. Francesc Masriera i Manovens, fue orfebre, coleccionista y pintor, destacando principalmente por sus retratos a bellas mujeres de la burguesía y por su inspiración en las artes fuera de Europa, por lo que es un referente en el ámbito del Orientalismo y del Japonismo. Frederic Masriera i Manovens, fue fundidor, escultor y un gran emprendedor que llevó a cabo distintos proyectos empresariales.

Posteriormente, hemos trazado la formación profesional de Lluís Masriera i Rosés, que fue orfebre y diseñador de joyas, pintor, escritor, dramaturgo, escenógrafo y crítico de arte. Con 17 años viajó a Ginebra para especializarse en los esmaltes y en 1900 viajó a París para visitar la Exposición Universal donde descubrió los trabajos del joyero René Lalique, que inspiraron su nueva colección de joyería presentada en diciembre de 1901. A partir de este momento se consagró como el mejor joyero de Barcelona. Cuando murió su padre (1912) se ocupó del negocio familiar, se asoció con Joaquim Carreras y constituyó la sociedad Masriera y Carreras, dedicada a la venta de joyería y platería. Fue entonces cuando se emprendieron reformas en el taller familiar y se inauguró como Museo. Del mismo modo en esta fecha Lluís heredó la colección particular de arte familiar (entre la que había objetos japoneses), y la amplió. Respecto a su faceta como dramaturgo, en el año 1921 fundó su propia compañía de teatro Belluguet con la que cosechó múltiples éxitos.

Uno de los objetivos principales de esta tesis doctoral ha sido definir la vinculación de los Masriera con Japón, su cultura y su arte, para ello establecimos las vías a través de las cuales muchos ciudadanos catalanes y particularmente los Masriera pudieron conocer el arte japonés: las Exposiciones Universales e Internacionales que se celebraron en las capitales occidentales, donde Japón presentó sus más preciados productos artísticos vinculados con su tradición cultural. También, el comercio de arte japonés. En torno a 1870 aparecieron en Barcelona una serie de establecimientos donde se podían encontrar piezas de arte de Asia Oriental, tal y como había sucedido años antes en las capitales europeas. Otra de las vías de conocimiento del arte y la cultura nipona que tuvieron los miembros de la saga fue su círculo de amistades, entre las que destacamos a Apelles Mestres y Alexandre de Riquer. Asimismo, los museos de arte que se abrieron en distintas capitales europeas o en Barcelona y las exposiciones que se realizaron de este arte y que con gran probabilidad los Masriera visitaron fue otro cauce de conocimiento de las manifestaciones artísticas del archipiélago nipón. Finalmente señalamos que otra de las vías fundamentales fueron los numerosos libros, así como artículos en prensa diaria, revistas ilustradas o de carácter cultural que, sobre Japón, su cultura y su arte se publicaron durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX tanto a nivel nacional como internacional. Hemos podido documentar que los Masriera dominaban varios idiomas y que leyeron textos sobre arte y cultura de Japón, tanto españoles como extranjeros.

Gracias a los contactos y a las posibilidades que los Masriera tuvieron para adquirir obras artísticas japonesas, pudieron atesorar una más que notable colección de arte nipón que fue una de las partes más singulares del conjunto de piezas de diferente procedencia que fueron recopilando a lo largo de tiempo. Por su importancia le hemos dedicado en nuestro trabajo un bloque específico, en el que intentamos analizar su origen y evolución, su naturaleza, actual paradero y valoración global. Creemos que la colección nipona debió de iniciarse a partir de finales de la década de 1860 de la mano de Francesc y Josep Masriera y luego ampliada y heredada por Lluís. Sabemos que desde 1932 hasta el estallido de la Guerra Civil española estas piezas se expusieron en el Museo de las Artes Decorativas de

Pedralbes. Posteriormente Lluís depositó algunas de estas piezas en la Junta de Museus de Catalunya y en 1942, solicitó el retorno de las mismas, que guardó en la casa familiar de Sant Andreu de Llavaneres, donde estuvieron hasta su muerte. Posteriormente sus familiares se repartieron estas piezas y otras fueron vendidas.

Es muy difícil llegar a conocer por completo esta colección porque muchas obras se han dispersado en colecciones particulares y muchas de ellas se encuentran en paradero desconocido. No obstante, gracias a las fuentes consultadas hemos podido identificar cuarenta piezas de calidad más que notable, datadas en su mayoría en los periodos Edo (1603/1615-1868), Meiji (1868-1912) y Taisho (1912-1926) que se corresponden con los gustos, naturaleza y tipologías características de las colecciones que se forjaron en nuestro país de la época del Japonismo. Entre ellas se encuentran: esculturas (algunas budistas), máscaras de teatro, tapices de seda y pinturas, objetos lacados, entre los que destaca el gran arca *nanbam*, estampas y *ehon* del género *ukiyo-e*, quimonos y abanicos. Otros objetos de marfil, bambú, cerámica, madera o metal, armaduras con sus complementos, guardamanos de la espada japonesa (*tsuba*), así como la gran sombrilla protagonista de las obras pictóricas de Lluís Masriera, un palanquín y un maniquí nipón. Dicha colección no tuvo la envergadura, ni la calidad de otras que forjaron en la misma época en Cataluña, caso de la colección de la familia Mansana, pero tiene un singular interés.

Otro objetivo de nuestra tesis doctoral ha sido valorar la presencia de Japón en la producción artística, ensayística o teatral de los Masriera. Fueron muchos eruditos y críticos de arte en Europa que a partir del siglo XIX comenzaron a difundir sus ideas sobre el arte japonés. En España, uno de ellos fue Josep Masriera i Manovens. En sus disertaciones puso en valor, difundió y reivindicó el arte nipón, así como la huella que este dejó en el arte occidental. De entre sus numerosas publicaciones hemos de destacar las tituladas *Influencia del estilo japonés en las artes europeas* (1884) y *Arte moderno* (1901), con las que se convirtió en uno de los autores precursores en llamar la atención sobre la impronta que el arte y la cultura de Japón estaban dejando en las manifestaciones artísticas occidentales. En cuanto a Francesc Masriera, es claro ejemplo de artista japonista, ya que en sus pinturas incluye motivos florales y animalísticos propios del arte nipón o piezas características de la cultura japonesa, y especialmente objetos relacionados con la mujer japonesa: quimonos, abanicos, sombrillas y elementos propios de la indumentaria de las damas niponas. El Japonismo asumido por Francesc es más bien superficial ya que la impronta nipona no afectó a sus recursos expresivos y características estilísticas.

Una parte importante de nuestra investigación ha sido el estudio del Japonismo en la obra artística de Lluís Masriera: en sus pinturas, en sus piezas de orfebrería y joyas y en sus obras teatrales. Uno de los capítulos imprescindibles en nuestro trabajo de investigación ha sido el que presenta una panorámica del conocimiento que Lluís tuvo del arte nipón para plasmarlo posteriormente en toda su producción artística. En este hemos querido mostrar que al igual que otros muchos artistas japonistas, Lluís no estuvo en Japón, pero a pesar de ello se impregnó de su cultura. Las fuentes de conocimiento del arte nipón fueron

múltiples y diversas; su contexto familiar y su círculo de amistades, las exposiciones universales, internacionales y nacionales a las que acudió y en las que participó, sus viajes etc. Pero también sabemos que pudo realizar lectura de libros sobre Japón, bien escritos en francés, inglés y español, así como artículos que se publicaban en la prensa diaria y en las revistas culturales o ilustradas españolas.

A partir de 1904 encontramos distintas obras de Lluís Masriera que pueden adscribirse al Modernismo en el que tan hondo impacto tuvo el arte nipón. En estas obras de las que hemos incluido una catalogación no solo emplea temáticas originales japonesas, sino que también introduce formatos horizontales emulando a los *emakimono*, o recursos expresivos como la disposición de la composición, con elementos de amplio tamaño en los primeros planos o en diagonal, o el tratamiento suave, fino y elegante de las líneas y formas de las figuras femeninas. El culmen de su obra como artista en el ámbito pictórico es *Sombras reflejadas* del año 1920.

También se aprecia el Japonismo en su producción joyera. Hemos pretendido comentar una selección de piezas realizadas por el taller Masriera, fundamentalmente diseñadas por Lluís a partir del año 1900, que pueden calificarse como Modernistas, que revelan la impronta de Japón. Toda la saga Masriera trabajó los esmaltes y participó en múltiples exposiciones, pero fue Lluís quien desarrolló la técnica de una manera soberbia y se especializó en el esmalte *plique à jour*. Sus joyas se caracterizan por sus formas volumétricas, su temática, su rica ornamentación, y por sus estructuras. Los ecos de lo japonés se aprecian en su composición y formas, pero sobre todo por sus temáticas, ya que muchas de ellas muestran motivos propios del repertorio artístico japonés como: flores del cerezo, ponías, crisantemos, hojas de arce, ginkgos, mariposas, libélulas, garzas, grullas, cisnes, aves fénix, dragones, y otras temáticas del folclore nipón como las mujeres aladas y las sirenas.

Finalmente, una faceta ciertamente desatendida de la trayectoria de Lluís Masriera era su estrecha vinculación con el mundo de la dramaturgia. A partir de muy diferentes fuentes, hemos abordado su trayectoria profesional en este campo en el que destacó por su amplia producción de obras, por su labor de creador total, músico, compositor, diseñador de vestuarios, de escenarios, actor, etc., y por haber fundado su propio teatro en el taller familiar de la calle Bailén. Su extenso bagaje cultural y su pasión por el género, hizo que se convirtiera en un auténtico hombre del teatro y así fue reconocido en la sociedad de su tiempo. Las obras teatrales que nos han interesado son aquellas que están inspiradas en el País del Sol Naciente y que consideramos japonistas, estas son: *Okaru* (1921) y *Fantasia Japonesa* (1931). *Okaru* es una pieza articulada en tres actos, que relata una historia de amor en Japón, cuyos decorados incluían los objetos japoneses de la colección particular (incluso los actores vestían quimonos), dando lugar a una obra ambientada totalmente en Japón. La obra fue precedida por un coloquio denominado “Conferencia sobre algunas costumbres japonesas”, pronunciado por el propio artista. *Fantasia japonesa*, también esta contextualizada en Japón, en la era Heian (794-1185), y se inspira en la crónica *La historia de Genji*, de Murasaki Shikibu y en *El libro de la almohada de la dama Sei Shonagon*. La escenografía teatral

fue muy detallada y estudiada, basada en la arquitectura tradicional nipona y en la estética del *mono no ware* (concepto nipón que podríamos traducir como la tristeza o el *pathos* de las cosas). Ambas piezas teatrales tuvieron un gran éxito, gracias a su temática innovadora, inspirada en el País del Sol Naciente que tanto atraía a la sociedad del momento, y gracias al tratamiento tan exquisito que Lluís Masriera otorgaba a cada decorado, cada diálogo y cada movimiento de los actores. El público pudo descubrir el mundo nipón a través de los ojos de Lluís Masriera, cautivado por las imágenes tópicas de Japón como todo aquello que rodea a la estética de las damas, (quimonos, sombrillas, abanicos, etc.), las *geishas*, los samuráis, los bellos paisajes como los del monte Fuji, las flores del cerezo, los crisantemos, etc.

Para terminar, señalaremos que la investigación llevada a cabo a lo largo de esta tesis doctoral nos ha permitido demostrar, ahondar y corroborar, a través de una metodología de investigación y el análisis histórico-artístico, el Japonismo de la familia Masriera y sus facetas como creadores influyentes y difusores de la influencia de la cultura, el arte y la historia nipona en la esfera artística e intelectual y como coleccionistas.

ELENA ANDRÉS PALOS

**ANA MANRIQUE DE LARA, CONDESA DE PUÑONROSTRO:
ENTRE LA CORTE DE LOS AUSTRIAS Y ZARAGOZA**

Enero de 2022 [Directores: Dra. Carmen Morte García,
Dr. Juan Carlos Lozano López (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. Concepción Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza)*

Secretario: *Dr. René Jesús Payo Hernanz (Universidad de Burgos)*

Vocal: *Dra. Maddalena Bellavitis (Universidad de Udine)*

La presente tesis doctoral aborda el estudio biográfico de Ana Manrique de Lara y Piñeiro, condesa de Puñonrostro (1560-1615) y su vínculo con la cultura y las artes desde un punto de vista transversal y multidisciplinar. La trayectoria vital de Ana Manrique es un recorrido por la historia social, política, religiosa y artística de 1560 a 1615. Su larga y prolífica trayectoria en la corte imperial y española como dama y camarera mayor de reinas e infantas, sirvió para forjar su carácter y para establecer un círculo de influencias que la acompañarán a lo largo de su vida. Su leal servicio a la Monarquía Hispánica, su religiosidad o su inclinación hacia la cultura y las artes literarias, la convierten sin duda en una mujer destacable de la Edad Moderna española.

El silencio bibliográfico sobre la vida de mujeres como Ana, ha provocado durante décadas el estudio parcial de estas personalidades, que pasaron a la

Historia como meras referencias bibliográficas a la sombra de los hombres que las acompañaron en sus vidas; padres, esposos o hermanos. Esta imagen no se correspondió con la realidad y así lo demuestran los estudios de género en diferentes ámbitos, que invitan a seguir reconstruyendo biografías de mujeres que forjaron las vivencias de los sitios reales, siendo testigos privilegiados y activos de lo que allí acontecía. Por otro lado, los datos biográficos sobre Ana Manrique, remiten a una fuerte personalidad con anhelos de gobernar su propia vida de forma independiente, algo que es inevitable destacar y la convierten en uno de los casos excepcionales del Siglo de Oro.

Uno de los factores que influyeron en la elección del tema de investigación, fue el interés por los estudios de patrocinio y mecenazgo femenino —en auge durante las últimas décadas—, y por el papel que desempeñaron las mujeres en torno al poder y la cultura en las cortes europeas de la Edad Moderna. El estudio de personalidades como Ana Manrique facilita la comprensión del contexto histórico, social y cultural de la Edad Moderna española desde un punto de vista amplio, pero también igualitario. De ese modo puede conocerse el rol femenino en diferentes entornos primando el cortesano, en el que la mujer ha sido estudiada como parte de un colectivo, principalmente en el caso de las damas de palacio. Por todo ello es necesario cubrir algunas carencias y reivindicar los estudios individuales de estos sujetos, que fueron partícipes de su tiempo en todos los ámbitos. Asimismo, la investigación sobre el linaje de la condesa, su personalidad y pensamiento adelantado a su época, han sido motivos suficientes para tratar de profundizar en un estudio biográfico y recuperar su memoria en la mayor medida posible.

Exponer el motivo por el cual se eligió el presente tema, supone volver la vista hacia el último año del Grado en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, cuando desarrollamos las prácticas en la catedral del Salvador. Durante ese periodo pudimos conocer *in situ* la capilla de Nuestra Señora de las Nieves —panteón funerario de los hermanos Manrique— y desarrollar un breve estudio sobre su historia. Al año siguiente, el trabajo final de investigación del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte versó sobre la fundadora de la capilla, Ana Manrique y Piñeiro. Tras finalizar el trabajo, surgió el interés de profundizar en todos los aspectos posibles de la biografía de la condesa, su relación con las artes y la cultura, y la fundación de la capilla en la catedral zaragozana de un modo más amplio y completo.

La progresiva búsqueda de documentación inédita en diferentes archivos nacionales e internacionales, el desarrollo del estudio biográfico de la condesa de Puñonrostro y su vínculo con la cultura, confirmaron la existencia de una gran personalidad femenina, que al igual que otros casos, había sido opacada y olvidada por la historiografía. Además del desarrollo de su biografía, se consideró necesario abordar el estudio de la dote de novia de la condesa de 1589, así como de su inventario *post mortem* de 1615 y 1616. Estos dos conjuntos documentales permitieron trazar una evolución vital y cultural de Ana Manrique, a través de la interpretación de los bienes que atesoró a lo largo de su vida. Por otra parte, fue esencial tanto el estudio de su retrato perteneciente a la colección de la Casa

de Lobkowicz en República Checa —el único localizado por el momento— así como del panteón funerario de los hermanos Manrique en la Seo de Zaragoza, del cual era necesario desarrollar un estudio histórico artístico en profundidad. En definitiva, se presentan en estas líneas una serie de motivos que justifican la realización de esta tesis doctoral con un claro objetivo: reivindicar una de las muchas personalidades femeninas que había sido sumida a un silencio bibliográfico, pero también contribuir a la apertura de nuevas vías de investigación focalizadas en el estudio de muchos otros nombres de mujeres, que sin duda contribuyeron a cimentar lo que hoy día se conoce como Siglo de Oro español. Asimismo, es importante no caer en el error de idealizar a estas personalidades reflexionando sobre ellas con la mirada actual, sino estudiarlas con el rigor científico que su contexto histórico requiere. De esta manera es posible comprender que la mujer siempre tuvo importancia en la Historia, y que es necesario reivindicar esa relevancia como protagonistas y no como excepciones.

La presente tesis doctoral cuenta con una serie de capítulos y un apéndice documental. El primer lugar lo ocupa el bloque introductorio. El segundo capítulo de la tesis versa sobre los orígenes familiares de la condesa y su biografía (1560-1615). En él se desarrollan los objetivos mencionados anteriormente, y constituye uno de los apartados más importantes para comprender la personalidad de Ana Manrique y su vínculo con las artes, la cultura, la educación y la religiosidad. En este apartado también se mencionan otras grandes personalidades femeninas, familiares de Ana Manrique, como las mujeres de la casa de Pernstein-Manrique de Lara. Un linaje hispano-checo cuyas representantes más influyentes fueron María Manrique de Lara y sus hijas, entre ellas Juana Pernstein, duquesa de Villahermosa y Polixena Pernstein, princesa de Lobkowicz, que fueron embajadoras de su linaje ante las diferentes cortes europeas del momento.

El siguiente capítulo se dedica al estudio de la dote de novia y de los objetos que la componen desde un punto de vista histórico-artístico. De igual forma se trata el siguiente capítulo, dedicado al inventario *post mortem* de Ana Manrique y los bienes que lo componen. En dicho bloque se expone además un estudio sobre la evolución de la personalidad y gustos de la condesa a través de sus bienes, algo fundamental que da sentido al análisis de los objetos investigados. Dentro de este apartado, se encuentra el análisis de la biblioteca, haciendo hincapié en las ediciones que han podido ser localizadas actualmente en diferentes bibliotecas españolas como la Biblioteca Nacional de España (Madrid) o la Biblioteca del Marqués de Valdecilla (Madrid).

El siguiente capítulo se dedica al estudio de los retratos de Ana Manrique de Lara, principalmente del conservado actualmente en la colección Lobkowicz en República Checa. En dicho apartado se estudia la historia del lienzo, además de realizar un estudio histórico-artístico del mismo en comparación con otros retratos coetáneos.

El sexto capítulo es el dedicado al estudio histórico artístico de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en la Seo de Zaragoza, comenzando con una introducción sobre la advocación y culto a esta devoción mariana en Zaragoza. El estudio del conjunto artístico se inicia con su apertura en la catedral tras la

reforma de don Hernando de Aragón (1498-1575). En este apartado se traza su historia constructiva, que da comienzo tras la petición de la capilla al Cabildo por parte de Ana Manrique dilatándose hasta finales del siglo XVII, teniendo en cuenta de manera más breve las posteriores intervenciones realizadas hasta el siglo XIX. A su vez, en este bloque se expone el estudio y análisis completo de la capilla y principalmente de su retablo y las pinturas que se conservan actualmente que fueron realizadas por el pintor turiasonense Francisco Jiménez Maza (1598-1670).

Por último, el capítulo que cierra la tesis doctoral son las conclusiones, los resultados y las reflexiones extraídas después de la redacción de la misma, así como las posibles vías que pueden quedar abiertas una vez realizado el presente proyecto. Una de las principales conclusiones a destacar es la importancia de la investigación de personalidades femeninas a lo largo de la Historia. Actualmente en el ámbito científico se está haciendo un esfuerzo sin precedentes a la hora de entender los roles femeninos en los ámbitos cortesanos, políticos, sociales y artísticos. En los últimos trabajos catalogados “de género”, se incide constantemente en que una de las labores del historiador y el historiador del Arte también tiene que ser la recuperación de ciertos nombres femeninos que han caído en el olvido bibliográfico.

Reconstruir una biografía femenina del siglo XVI es una ardua tarea, pero debe considerarse necesaria y para ello debe trabajarse desde una metodología multidisciplinar. La razón principal es poder alcanzar en un futuro una Historia del Arte igualitaria en la que los nombres femeninos no sean excepciones, sino protagonistas a la par que los masculinos. El nombre de Ana Manrique de Lara y Piñeiro puede resultar completamente desconocido dentro y fuera de la comunidad científica, por ello esta investigación ha supuesto un reto. En esta tesis se insiste en dar a conocer su figura, pero también la de la mujer en la Edad Moderna española, y principalmente su evolución en el entorno cortesano y las élites sociales. Las damas de palacio han sido estudiadas como un colectivo, pero en la presente investigación se reivindica el estudio individualizado de estas jóvenes que tuvieron un papel tan activo entre las cortes europeas más importantes, no solo como damas de compañía de reinas e infantas, sino como embajadoras de su linaje con gran influencia en cuestiones políticas, artísticas y religiosas.

Es preciso defender que la presente tesis no se comprenda como un tema cerrado, sino como un trabajo que abre nuevas vías de investigación en el universo femenino. Es importante que se continúen realizando nuevos trabajos sobre otros grandes nombres de mujeres que también tuvieron impacto social y cultural en su momento, porque ayudan a comprender la Europa de la Edad Moderna.

Sin idealizar la figura de Ana Manrique, la presente tesis demuestra la capacidad que siempre tuvieron las damas para desenvolverse en un complejo entorno de poder dominado por el hombre. Del mismo modo, se tratan como excepción ciertos aspectos que así se consideran, como el interés por la educación o su biblioteca, puesto que es necesario identificar qué aspectos eran comunes en la época y cuáles no. Aunque se planteen las anteriores reflexiones, este proyecto no puede considerarse únicamente como un trabajo acotado de género, puesto

que aborda otras muchas cuestiones histórico artísticas, desde el análisis completo de los bienes de los inventarios, el estudio de los retratos identificados y, por último, el estudio histórico artístico del panteón funerario de los hermanos Manrique en la Seo de Zaragoza.

La intención del presente trabajo es que sea un incentivo para continuar construyendo una historia del arte igualitaria en todos los ámbitos, algo obligatorio para todos los investigadores. De igual forma, la tesis se plantea como una antesala a otras muchas investigaciones individualizadas de grandes personalidades femeninas como las citadas anteriormente pertenecientes al linaje Manrique de Lara, o el análisis de las efigies femeninas que hoy en día carecen de una identificación fiable. Por último, es vital comprender la utilidad de las investigaciones multidisciplinares y el enriquecimiento profesional que proporciona el trabajo entre diversas disciplinas. De esa manera puede lograrse un método de estudio amplio y una interpretación del patrimonio más completa e inclusiva.