

Universidad de Deusto

Tesis Doctoral:

**LA INFLUENCIA DE LA CULTURA JAPONESA
EN LOS PINTORES VASCOS,
DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX A
MEDIADOS DEL SIGLO XX**

Doctoranda: Susana Iturrioz Zubero

Director de la Tesis: Dr. Ricard Bru Turull

Bilbao, 2015

ÍNDICE

Justificación y objetivos	p. 5
Método de investigación y fondos documentales	p. 7
Notas aclaratorias	p. 11
Estado de la cuestión	p. 12
1. Expansión intercontinental europea y sus consecuencias	p. 17
1.1. Buscando nuevos mundos	p. 19
1.2. Jesuitas y su misión cristianizadora	p. 24
1.3. <i>Rangaku</i> o el conocimiento de los "estudios holandeses"	p. 27
1.4. La apertura de Japón en 1868	p. 32
1.5. Relaciones España-Japón	p. 35
2. Asentamiento de la cultura japonesa en Europa de finales del siglo XIX a principios del siglo XX	p. 41
2.1. Introducción	p. 43
2.2. Las exposiciones universales como fenómeno divulgador	p. 46
2.3. París como epicentro del japonismo	p. 59
2.4. Museos y grandes colecciones de arte japonés en Europa	p. 64
2.5. Destacados coleccionistas y museos interesados por el arte nipón en España	p. 78
2.6. El gusto por lo japonés y lo cosmopolita	p. 92
2.6.1. Lo japonés en España	p. 93
2.6.2. Barcelona bajo el hechizo de Japón	p. 105
2.7. Posibilidades estéticas que ofrecía el arte japonés	p. 112
3. Despertar cultural en el País Vasco: 1875-1919	p. 143
3.1. Industria y sociedad vascas de finales del siglo XIX a mediados del XX	p. 145
3.2. Los artistas: formación académica y su necesidad de conseguir becas	p. 160
3.3. Reconocimiento a la labor de Francisco Durrio	p. 169
3.4. Trascendencia de la relación con artistas foráneos en la adopción de elementos japonistas por parte de los artistas vascos	p. 176
3.5. Desarrollo de estructuras creativas y contenidas en el País Vasco	
3.5.1. El Kurding Club	p. 191
3.5.2. Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao (1900-1910)	p. 198
3.5.3. El Coitao	p. 201
3.5.4. La Asociación de Artistas Vascos	p. 206
3.5.5. Hermes	p. 210
3.5.6. La Exposición Internacional de 1919	p. 214

4. Artistas vascos denominados los ‘precursores’	p. 217
4.1. Fco. de Paula Bringas y Bringas (México D.F., 1827 - Bilbao, 1855)	p. 219
4.2. Antonio M ^a Lecuona Echaniz (Tolosa, 1831 - Ondarroa, 1907)	p. 225
4.3. Juan de Barroeta y Anguisolea (Bilbao, 1835 - Bilbao, 1906)	p. 233
4.4. Eduardo Zamacois (Bilbao, 1841 - Madrid, 1871)	p. 237
5. Primera generación de creadores vascos que se instala en París	p. 247
5.1. Anselmo Guinea y Ugalde (Bilbao, 1855 - Bilbao, 1906)	p. 249
5.2. Darío de Regoyos Valdés (Ribadesella, Asturias, 1857 - Barcelona, 1913)	p. 273
5.3. Adolfo Guiard Larrauri (Bilbao, 1860 - Bilbao, 1916)	p. 291
5.4. Pablo Uranga (Vitoria, 1861- San Sebastián, 1934)	p. 311
5.5. Francisco Iturrino (Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, 1924)	p. 323
5.6. Manuel Losada Pérez de Nenín (Bilbao, 1865 - Bilbao, 1949)	p. 337
5.7. Ignacio Zuloaga (Eibar, 1870 - Madrid, 1945)	p. 345
6. Segunda generación de pintores vascos que acuden al reclamo parisino	p. 353
6.1. Ángel Larroque Echevarría (Bilbao, 1874 - Bilbao, 1961)	p. 355
6.2. Juan de Echevarría Zuricalday (Bilbao, 1875 - Madrid, 1931)	p. 369
6.3. Alberto Arrue Valle (Bilbao, 1878 - Bilbao, 1944)	p. 381
6.4. Aurelio Arteta Errasti (Bilbao, 1879 - México, 1940)	p. 387
6.5. Valentín de Zubiaurre (Madrid, 1879 - Madrid, 1963)	p. 401
6.6. Ramón de Zubiaurre (Garay, 1882 - Madrid, 1969)	p. 407
6.7. Gustavo de Maeztu y Whitney (Vitoria, 1887 - Estella, 1947)	p. 411
6.8. Antonio de Guezala y Ayriivié (Bilbao, 1889 - Bilbao, 1956)	p. 427
7. Tercera generación	p. 435
7.1. Ricardo Baroja Nessi (Minas de Río Tinto, Huelva 1871 - Vera de Bidasoa, 1953)	p. 437
7.2. Julián de Tellaeché y Aldasoro (Bergara, 1884 - Lima, 1957)	p. 443
7.3. José María de Ucelay y Uriarte (Bermeo, 1903 - Busturia, 1979)	p. 453
7.4. Nicolás de Lekuona (Ordicia, 1913 - Frúniz, 1937)	p. 465
8. Conclusiones	p. 471
9. Anexos	p. 477
10. Bibliografía	p. 483

Justificación y objetivos

El descubrimiento del Japón y del japonismo en Occidente, también tuvo sus reflejos en el País Vasco. De esta manera, siendo conscientes de que el japonismo en España continúa siendo una materia desconocida para muchos, a pesar de las recientes exposiciones realizadas por CaixaForum en Barcelona y Madrid, y la realizada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en Bilbao, todavía no es suficientemente reconocida esta deuda con lo japonés.

Conocedores de la importante influencia de la cultura japonesa en la cultura catalana desde finales del siglo XIX, la intención de este trabajo de investigación es demostrar que la influencia de Asia Oriental también fue efectiva entre los artistas vascos de la época.

Siendo la pintura el tema central de nuestro análisis, haremos mención al escultor Francisco Durrio, que aunque nació en Valladolid, creció en Bilbao donde se sintió totalmente integrado. Fue una figura emblemática dentro del circuito artístico vasco por su repercusión en el desarrollo de las trayectorias profesionales de muchos de los pintores que fueron a formarse a París.

Nos hemos extendido en personas importantes en cuanto a la difusión del japonismo en Europa, porque nos parece vital la contextualización del ambiente en el que se encuentran los artistas que nos ocupan, al llegar a las principales ciudades europeas.

Un recorrido visual por las obras plásticas realizadas por los artistas vascos de finales del siglo XIX y principios del XX nos lleva a preguntarnos sobre el grado de influencia del japonismo en sus obras.

Las nuca al descubierto, los moños, las diagonales, los árboles en flor, la perspectiva en picado -vista desde arriba-, los primeros planos fragmentados etc., se sucedían ante mis ojos, y todo me parecía oriental. Así comenzó una especie de obsesión por la influencia de lo japonés en lo vasco. Este estudio pretende hacer evidentes esos elementos estilísticos con fin de poder proclamar la influencia japonesa

en los artistas vascos, más allá de algún ejemplo aislado que se va repitiendo en las publicaciones y catálogos de exposiciones.

La identificación de rasgos patentes en las obras, el análisis de bibliografía, entrevistas con expertos en la materia, relatos de personas que tuvieron relación con estos artistas, etc., todo viene a apoyar el motivo de nuestra tesis. De otra parte, hay que resaltar que se trata de un tema poco explorado, y casi despreciado por los propios profesionales del arte. Evidentemente, por fortuna para mí, no todos poseen las 'gafas de ver en japonés'.

Tal vez movida por cierto grado de empatía hacia los artistas vascos, ya que desde la infancia, a la hora de pintar, buscaba estampas, fotografías, ojeaba revistas japonesas, todo tipo de enciclopedias, libros de viajes, etc., intentando ampliar mi campo de imitación. Por esta razón, comprendo las ansias de unos jóvenes artistas con ganas de aprender y encontrar una fructífera fuente inspiración.

En este trabajo, es imprescindible realizar una comparativa de obras japonesas, europeas y vascas, señalando su cronología y apuntando aquellos caracteres que les asemejan. Siendo muy valioso el efecto visual logrado con la confrontación de imágenes, en las que se advierte la influencia de unas sobre otras.

El tema está siendo ampliamente divulgado en los últimos años, con lo que se ha acercado socialmente la generalización de esta relación del arte occidental con la cultura japonesa. Este trabajo, fruto de un ingente conjunto de aportaciones realizadas por varios autores que intentaremos exponer a lo largo de las siguientes páginas, busca poner en valor las creaciones de los artistas vascos, que presentaban esa moda corporativa como efecto de la influencia del ámbito local en el que se desarrollaban sus vidas y sus carreras, dándoles en conjunto una valoración más acorde con las dificultades que sufrieron cada uno en su desarrollo artístico y evaluando en cada caso su trayectoria. Pasando en cierto modo, de ser pueblerinos por recurrir a la temática costumbrista, a ser exquisitamente sensibles e innovadores por adscribirse a la corriente japonista.

Método de investigación y fondos documentales

El método de este trabajo es empírico y fundamentalmente ha consistido en la consulta de numerosa bibliografía con importantes trabajos previos, y la observación directa de las obras de arte que se presentan en este análisis. Buscando una vista panorámica de la pintura vasca desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX, ya que pretendemos demostrar la influencia japonesa en un amplio número de artistas, para superar la continua repetición de nombres como Adolfo Guiard, Darío de Regoyos y Juan de Echevarría.

Las fuentes principales utilizadas para documentar esta investigación consisten en fondos manuscritos, mayoritariamente correspondencia entre artistas y escritores, compañeros de tertulias, de viajes y de iniciativas culturales como fueron la creación de *El Coitao* y *La Asociación de Artistas Vascos* entre otras.

Tras varios años de lecturas, viajes, visitas a exposiciones en Museos, Centros Culturales, colecciones de arte particulares, etc., con todo el material recopilado, y con las ideas claras sobre la necesidad de demostrar la existencia de una amplia influencia japonesa en los pintores vascos que desarrollaron su labor artística desde finales del XIX y hasta prácticamente mediados del XX, apoyados por la bibliografía existente –por suerte cada vez más abundante, y que refuerza los planteamientos de la tesis que través de este trabajo pretendemos defender- mostraremos aspectos que en muchas ocasiones han pasado inadvertidos a nuestra mirada. Esta tesis propone un cambio de mentalidad, de considerar a este conjunto artistas como genuinamente nativos, carentes de una influencia que fuese más allá del influjo de los maestros italianos del quattrocento, holandeses del XVI y XVIII, los franceses de la primera mitad del XIX, o lo que supuso la revolución de la pincelada suelta de los impresionistas, del colorismo de los expresionistas o de los nabis entre otros. Más allá de todos estos, hay una influencia japonesa, que a partir de mediados del XIX es asimilada como propia por los impresionistas y movimientos posteriores.

Las obras de estos artistas vascos están dotadas de elementos compositivos importados, que se repiten, y que aunque muchas veces proceden de la copia de

artistas impresionistas, simbolistas y nabis, curiosamente en varias ocasiones parten de la copia directa de modelos de xilografías y objetos decorativos nipones.

Así, en primer lugar se ha buscado el análisis de todas las obras a través de visitas a museos, galerías, domicilios privados y la revisión de catálogos, hasta resultarnos abrumadora la existencia de préstamos estéticos tomados del arte japonés.

Tras hacer acopio de imágenes de obras de artistas vascos coincidentes con obras de artistas japoneses, el siguiente paso, ha consistido en la revisión de la prensa del momento, junto con todo tipo de publicaciones donde se comentaba la trayectoria artística del periodo, los aciertos y desaciertos, las fobias y filias, junto los escasos episodios de gloria entre las constantes dificultades y penurias que atravesaron prácticamente todos nuestros pintores, bien por cuestiones económicas, por falta de inspiración o por ausencia de reconocimiento social.

Comenzaremos contextualizando la situación socioeconómica de finales del XIX en el País Vasco, mencionando la urgencia de organizarse como agrupación artística¹, y su iniciativa expositiva en las escuelas Berástegui; trabajos ya desarrollados por Pilar Mur y Javier González de Durana. También cabe mencionar el trabajo realizado por Ismael Manterola -objeto de su tesis doctoral- sobre la revista *Hermes*. Otra de las principales fuentes de información serán los distintos catálogos monográficos, muchos de ellos motivos de tesis, junto con los editados con exposiciones temporales, donde se abarca el tema del japonismo a nivel europeo y a nivel estatal, nutridos de interesantes ensayos realizados por especialistas en cada autor.

También se ha realizado un estudio de los fondos del Archivo de la Diputación de Bizkaia, el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y Comercio de Madrid (AMAEC). Se han consultado los fondos de los museos de la comunidad autónoma vasca: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo de Bellas Artes de Álava, Museo San Telmo, Museo Zuloaga de Zumaia, Museo Balenciaga, Museo de Euskal Herria de Gernika, Museo Marítimo; así como del Museo Gustavo de Maeztu de Estella; en

¹ Lo que sería la *Asociación de Artistas Vascos*, creada en 1911.

Madrid el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Artes Decorativas, Museo Thyssen-Bornemisza; en Barcelona el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Museo del Diseño, Museo Picasso; en Córdoba el Museo Julio Romero de Torre; en Amsterdam, el Museo Vincent van Gogh y el Rijksmuseum; en Bruselas, el Museo Real de Arte e Historia y el Museo de Arte Moderno; en Biarritz el Museo Asiático; en Burdeos Museo Goupil; en Londres el Museo Británico, la Royal Academy of Art, el Museo Victoria & Albert, la Tate Britain y National Gallery; en París el Museo de Artes Decorativas, Museo Guimet, Museo del Louvre, Museo de Orsay, Museo Picasso, Petit Palais; en Tokio, Museo Nacional, Museo Edo, Museo nacional de Arte Occidental, Galería Metropolitana de Arte, Museo Nacional de Arte Moderno, Ota Memorial Museum of Art, Colecciones de Instituciones como Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia, Diputación de Álava, Diputación de Gipuzkoa y Parlamento Vasco. Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca de la Universidad de Deusto y de la Universidad del País Vasco. La Japan Foundation en Londres y Casa Asia en Barcelona y Madrid.

Entre los mayores coleccionistas de arte vasco, además de los museos e instituciones anteriormente mencionados se encuentran las entidades bancarias como las tres fundaciones que forman parte de la actual Kutxabank (Fundación bbk, en Bikaia; Fundación Vital Kutxa, en Álava y Fundación Kutxa en Gipúzkoa), y la Fundación BBVA (fruto de la fusión del Banco Vizcaya (BV), del Banco Bilbao (BB) y de Argentario), Colección Orbegozo, Colección Iberdrola, Colección de la Sociedad Bilbaína, Sociedad El Abra, entre otras y de colecciones particulares como los de las Familias Ibarra, Sota y Lezama-Leguizamón. Además de las obras que se encuentran en posesión de galerías de arte como Michel Mejuto y Windsord Kulturgintza, Loren Art en Madrid, salas de subastas Ansorena, Durán y Sotheby's en Madrid.

En cuanto a la prensa extranjera, durante los diez últimos años se ha hecho un seguimiento del apartado de cultura de *Japan Times*, donde asiduamente se realizan críticas de exposiciones sobre maestros de *ukiyo-e*, y artistas occidentales desde la segunda mitad del siglo XIX a la segunda mitad del XX, periodo durante el cual se advierte la mayor influencia del arte japonés en Occidente.

Así, el rigor de investigación está basado en fuentes documentales, literarias y ensayos teóricos, también en el conocimiento directo de gran cantidad de las pinturas contempladas en exposiciones, museos y colecciones privadas.

Con esta base, el planteamiento ha sido 'ponerse en la piel' de los artistas que deseaban desarrollar un estilo propio; eran jóvenes, inquietos, querían aprender y triunfar. Interpretar cómo les influyen sus maestros, amigos, compañías, qué capacidades adquieren unos y otros. La necesidad de salir, de escapar, para conocer nuevos espacios y gestos; las dificultades que sufrieron para conseguir ingresos, etc. La complejidad de hacerse un grupo de amigos, de conseguir vivienda, generar obra, poder exponerla y venderla, para después, volver al País Vasco, con mayor o menor fortuna, abrirse un nuevo hueco en la sociedad, ampliar el círculo de clientes, e intentar que se viese y reconociese lo aprendido.

Para concluir, realizaremos la comparación de una selección de obras de los artistas vascos, junto con imágenes de estampas japonesas, sobre las que se basaron, y otras con las que se advierte una estrecha similitud.

Notas aclaratorias

La colocación de las imágenes se ha realizado por efecto visual, sin atenernos a la fecha de realización de las obras, que se ha tenido en cuenta de forma secundaria.

Tras estudiar la biografía de Francisco Durrio, trasciende la imagen de una persona generosa, que constantemente fue dando muestras de compañerismo con aquellos que iban llegando a París para progresar en sus carreras artísticas, y que de hecho, fue vital en los comienzos de muchos de ellos. Además, tenía una extraordinaria sensibilidad y capacidad para analizar los hechos estéticos, por lo que nos parecía merecido esta especie de reconocimiento a su persona, sin entrar en su obra -más que para señalar esa influencia japonista que también a él le afectó- ya que éste trabajo se centra en analizar el influjo japonés en los pintores vascos, y nuestra intención no era incluir también a los escultores.

Los nombres propios japoneses se han escrito siguiendo las normas de la lengua japonesa, por lo tanto el apellido aparece precediendo al nombre.

Teniendo en cuenta que no dominamos la lengua japonesa, ni sus caracteres, que los principales destinatarios de este texto no serán conocedores del idioma japonés, y que de serlo también conocerán el castellano, los nombres y las palabras aceptadas en la lengua castellana se han mantenido en su forma castellana, por ejemplo: Tokio, Kioto, kimono, etc., mientras que para las transcripciones del resto de los términos y nombres japoneses se ha utilizado el sistema Hepburn.

En cuanto a la enumeración de los artistas dentro de cada apartado, hemos seguido el criterio de colocarlos en orden según su fecha de nacimiento. En los cuatro últimos puntos, centrados en cada artista vasco, se ha realizado una breve introducción biográfica a cada uno, omitiendo enumerar todos sus premios, exposiciones, méritos que avalaban su calidad artística, y por lo que han llegado a ser reconocidos a lo largo de los años. Pretendemos destacar los datos que puedan ser relevantes para el posible desarrollo de ese interés por el arte japonés, señalando en: dónde se formaron, con quién trabaron amistad, tuvieron contacto y, de las obras que ejecutaron cuáles nos parece que denotan una mayor influencia japonesa.

Estado de la cuestión

Curiosamente, a lo largo de todos estos años, en los que la presente tesis ha estado en funcionamiento –con mayor o menor actividad, pero nunca olvidada-, se han sucedido los apuntes, borradores, etc. y, en este mi definitivo intento, se hace patente el avance de las investigaciones que han tenido lugar en relación al japonismo.

Buscando la contextualización de la entrada del japonismo en el ámbito estatal, se hace preciso hablar de las rutas comerciales, foco de entrada y por lo tanto de objetos y culturas diversas, de la gran influencia de la cultura japonesa a través de Mariano Fortuny, gran amigo del artista vasco Eduardo Zamacois, del importante influjo de los artistas europeos: Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet, Vincent van Gogh, Toulouse Lautrec, etc., del americano, James Abbott McNeill Whistler, etc., y la estrecha relación con ciudades como Barcelona, Bruselas, Madrid, París, Roma, Salamanca, Segovia y Sevilla por ejemplo.

Punto de arranque de este trabajo de investigación han sido las publicaciones del padre jesuita, Fernando García Gutiérrez, para tener una toma de contacto con el arte japonés en todas sus expresiones artísticas y para profundizar en su relación con los occidentales.

Si bien es de gran interés el conocimiento del desarrollo comercial de España en Japón y de Japón en España, al no ser el tema central de nuestro discurso, nos remitimos a lo ampliamente expuesto por Ricard Bru en su tesis doctoral, *Els Orígens del Japonisme a Barcelona*, y a los artículos publicados en las revistas *Artigrama* y *Revista Española del Pacífico*. Señalar las aportaciones de la tesis doctoral de Sue-Hee Kim Lee, *La influencia del arte del extremo oriente en España a finales del siglo XIX y principios del XX*, presentada en 1988, fue el primer estudio que trató de manera monográfica la influenciada del arte chino, coreano y japonés en España. En la citada tesis, se hacía patente la escasa bibliografía dedicada al estudio de esta materia, convirtiéndose así en el primer análisis dedicado a la influencia del arte oriental en España, principalmente en los artistas catalanes, mencionando también a algunos artistas vascos. De gran trascendencia también, la catalogación de estampas de *ukiyo-e*

del MNAC y el Cau Ferrat, que Sergio Navarro publicó en 1984 y 1987, estudios que forman parte de su tesis doctoral sobre las colecciones de grabados japoneses de los museos públicos catalanes presentada en la Universidad de Zaragoza en el año 1987. A tener en cuenta el artículo realizado por Rosa Vives, sobre la influencia de las estampas *ukiyo-e* de Hokusai, y de su *Manga* en la obra de Fortuny y de otros pintores modernistas. Durante los últimos años, se ha venido impulsando el estudio sobre el japonismo en España, principalmente a través de las acciones llevadas a cabo por la Asociación de Estudios Japoneses de España, fundada en Madrid en el año 1992. Tienen especial relevancia las actividades desarrolladas por Elena Barlés y David Almazán desde la Universidad de Zaragoza, siendo destacable la publicación de la revista universitaria *Artigrama* del año 2003, dedicada al estudio del coleccionismo de arte oriental en España, donde se incluye un completo análisis historiográfico de la bibliografía publicada en España sobre arte japonés realizado por Elena Barlés. En el año 2000, David Almazán presentó una brillante tesis doctoral bajo el título: *Japón y Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1880-1935)*. Igualmente, son muy significativas las aportaciones realizadas por Pilar Cabañas, Marina Muñoz y otros investigadores adscritos a la Universidad de Zaragoza, a la Universidad de Oviedo y a la Universidad Autónoma de Barcelona.

Son imprescindibles las aportaciones historiográficas referidas a los principales actores del País Vasco realizadas por Javier González de Durana con su tesis sobre Adolfo Guiard, su estudio de la vida y obra de Ángel Larroque, Aurelio Arteta y su reciente estudio sobre Paco Durrio, así como las monografías realizadas por Mikel Lertxundi sobre Anselmo Guinea, vitales también los trabajos realizados sobre Juan de Echebarría, los hermanos Zubiaurre y los hermanos Arrue, y las contribuciones sobre la Colección Palacio realizadas por Eloina Vélez y Arantza Pereda.

En el caso de País Vasco no se puede decir que existiese una auténtica conexión con Japón, como sucedió en Barcelona, que en 1888 fue sede de la Exposición Universal con un amplio despliegue de medios por parte del pabellón japonés. Sino que la influencia nipona llegó al País Vasco de manera colateral. Accedían a las noticias de prensa y a revistas europeas como *The Illustrated London News*, pero tampoco tenemos conocimiento de suscripciones, a no ser el contacto de José María de Ucelay

con los ejemplares y recortes de esta publicación que había en la casa familiar de Chirapozu. Superado el estudio del japonismo en Europa, y las más recientes menciones del japonismo existente en los artistas vascos, fruto de las magníficas exposiciones que se han celebrado durante los últimos años, esta tesis pretende ir un poco más lejos. El arte vasco desde finales del siglo XIX ha estado en el centro de las miradas por su personalidad diferenciadora, atribuida a múltiples factores y foco de varios debates, como el suscitado por Juan de la Encina en *La trama del Arte Vasco*.

Con este trabajo, pretendemos demostrar la influencia japonesa en los pintores vascos más allá de la inclusión de una estampa japonesa en un cuadro de Juan de Echevarría. Sin embargo, no es un tema cerrado, sino que se traza el sendero sobre el que en el futuro se podría ir ampliando el conocimiento de la influencia japonesa en el País Vasco, como puede ser a través de la profundización en la vida y obra de algún artista aún sin tratar a fondo -independientemente de la disciplina plástica que practiquen-, o, por ejemplo, a través de la localización de documentación que nos descubra posibles adquisiciones de estampas japonesas. En este sentido, todavía quedan muchos matices por descubrir en relación a la influencia de la cultura japonesa en el arte vasco.

Por otra parte, nos hemos ceñido a los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, pero a lo largo de todo el siglo XX, a través de la Historia del Arte, asistimos a una sucesión de movimientos artísticos: la abstracción, el informalismo, el minimalismo... donde se sigue evidenciando la mirada a Japón. Este también es un trabajo pendiente de realizar y que sin duda puede dar lugar a muchas satisfacciones.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao siempre se ha tenido una especial sensibilidad hacia los temas orientales, especialmente hacia el arte japonés gracias a la donación de la Colección Palacio. De hecho, en el 2014 el museo expuso una magnífica muestra comisariada por el religioso jesuita Fernando García Gutiérrez junto con David Almazán de la Universidad de Zaragoza, y ya en ella, se reconocía esa influencia que Sue-Hee Kim venía reclamando desde hace más de 20 años.

A nivel popular, gracias a la proliferación de exposiciones, cada vez se reconoce más el valor de las estampas japonesas y del resto de los objetos nipones: *tsuba*,

netsuke, etc. Existe una mayor divulgación de la cultura japonesa, gracias a las actividades organizadas desde departamentos culturales de diputaciones y ayuntamientos, así como también a través de seminarios y congresos realizados por universidades, fundaciones e instituciones relacionadas con Asia Oriental. En este sentido es muy prolífica la Universidad de Zaragoza con la publicación de numerosos artículos y estudios divulgados a través de su revista científica, *Artigrama*, y del resto de publicaciones que desde la citada Universidad van saliendo a la luz. Igualmente, también son de vital importancia las aportaciones realizadas por Ricard Bru en su exposición *Japonismo. La fascinación por el arte japonés* (CaixaForum Barcelona y Madrid, 2013), con la particularidad de que en esta muestra más de la mitad de las obras eran inéditas.

Viendo la dificultad de aportar abundante documentación que demuestre la influencia directa del arte japonés en los artistas vascos, desarrollaremos la contribución gráfica de esa influencia, la contraposición de una imagen japonesa con el resultado de la observación de su modelo o de uno muy similar, dejando a un lado la continua generalización que hace referencia a los artistas del momento por el gusto del orientalismo en relación al uso de la línea, los encuadres recortados y puntos de vista elevados.

1. EXPANSIÓN INTERCONTINENTAL EUROPEA Y SUS CONSECUENCIAS

1.1. Buscando nuevos mundos

1.2. Jesuitas y su misión cristianizadora

1.3. *Rangaku* o el conocimiento de los "estudios holandeses"

1.4. La apertura de Japón en 1868

1.5. Relaciones España-Japón

1.1. Buscando nuevos mundos

Ya desde la época de Marco Polo² (1254-1324), hay constancia del interés por llegar a unas tierras lejanas rebosantes de riquezas. De hecho, aunque Marco Polo nunca llegó a Japón -entonces Cipango-, sí que fue transmisor de las leyendas y grandezas referidas al archipiélago que circulaban en China sobre los magníficos palacios de oro³, la abundancia de perlas, de piedras preciosas, de todo tipo de riquezas materiales. De hecho, fue esta imagen de tesoro por encontrar y aprovechar, la que transitaba por Europa y estimuló a Cristóbal Colón (c. 1436-1456) para embarcarse rumbo a lo que posteriormente sería el descubrimiento del Nuevo Mundo, el descubrimiento del continente americano.

Desde el siglo XII (período Kamakura)⁴ el archipiélago japonés venía sufriendo un sin fin de guerras civiles -que concluyeron en el 1600 con la victoria de Tokugawa Ieyasu⁵. En este contexto, el primer encuentro entre Europa y Japón tuvo lugar en 1543, cuando un pequeño barco chino a la deriva, en el que viajaban tres portugueses, llegó a la costa de Tanegashima, pequeña isla situada al sur del archipiélago japonés. Al cabo de un tiempo, un gallego llamado Pero Díez apareció en las mismas costas, siendo la descripción que él dio del archipiélago la más antigua de procedencia europea que

² Explorador y mercader veneciano. Su padre (Nicolás Polo) y su tío, emprendieron conjuntamente una expedición hacia Oriente en el año 1255, allí entablaron relación con el emperador mongol Kubilai Kan y, actuando como embajadores del emperador visitaron al Papa en su nombre, para transmitirle el deseo de que éste enviara sabios y sacerdotes a visitar su Imperio. En el año 1271 y con la bendición de Gregorio X, los Polo, incluido Marco, que entonces tenía diecisiete años, comenzaron su segundo viaje por tierras orientales. Siguiendo el itinerario de la ruta de la seda, se dedicaron al comercio. Posteriormente, en el transcurso de una batalla naval entre las flotas de Génova y Venecia, Marco Polo, capitán de una galera veneciana, fue capturado por los genoveses. Durante los tres años que permaneció prisionero dictó el relato de su viaje a un compañero, escritor de profesión. El material se recopiló bajo el título de *El descubrimiento del mundo*, también conocido como *El millón* o *Libro de las maravillas del mundo*. Estas narraciones integran el primer testimonio fidedigno del modo de vida de la civilización china, de sus mitos y sus riquezas, así como de las costumbres de sus países vecinos, Siam (Tailandia), Japón, Java, Cochinchina (que corresponde a una parte de Vietnam), Ceilán (Sri Lanka), Tíbet, India y Birmania. Véase Larner 1999.

³ Probablemente se tratase del templo budista construido por Fujiwara Kiyoshige en 1124, en la ciudad de Uji, prefectura de Kioto.

⁴ Durante el período Kamakura (1192-1333) se desarrolló la primera etapa militar del país.

⁵ En el 1603 se convirtió en el shogún, creando un régimen de feudalismo centralizado. La figura del shogún equivalía a la de un gobernador militar del Estado.

se conserva. Sus observaciones, datadas hacia 1544, nos han llegado a través de García de Escalante.

A partir del siglo XVI, el establecimiento en Europa de una extensa red de comunicaciones marítimas entre distintos lugares del mundo permitió multiplicar tanto el tráfico de mercancías como la transmisión de informaciones. La llegada a Europa de esta avalancha de elementos novedosos –los materiales y los culturales– pronto generó en el público un gran entusiasmo por los lugares exóticos.

Este tipo de contacto inicialmente implicó al continente africano y al americano con todo lo que supondría el descubrimiento del Nuevo Mundo, pero se puede afirmar que el interés por los países asiáticos presidió el comienzo de la expansión europea⁶.

Las rutas de las especias, ya instauradas en el siglo XV, abastecedoras de Europa, motivaron a los portugueses a lanzarse en la búsqueda de sus lugares de origen. Así, bordearían África hasta llegar a la India. Los españoles lo intentaron montando su base en las islas Filipinas. Y encontrando más riquezas que las especias, establecieron tráfico de mercancías tales como:

«...café y perfumes de Arabia, alfombras y perlas de Persia, el añil y el algodón de la India, la canela de Ceilán, las especias (pimienta, clavo y nuez moscada) de Indonesia, las porcelanas y la seda de China, las lacas y los biombos de Japón, los muebles y los marfiles de Filipinas y algunos otros productos, como el té y las drogas medicinales, aromáticas o tintóreas de los diversos países bañados por el Índico y el Pacífico»⁷.

Los navegantes, los misioneros, los aventureros y los colonizadores, fueron dando noticias de las poblaciones y sus habitantes, de sus costumbres y religiones, de la política y la economía, de las ciencias y las artes, con la finalidad de satisfacer la enorme curiosidad despertada entre los europeos por aquellos lejanos territorios. Después vinieron los instruidos, quienes bien en solitario, bien integrados en las

⁶ Véase Madrid, 2003, p. 14.

⁷ *Ibíd.*

expediciones científicas de la época ilustrada, dedicaron sus esfuerzos a reconocer tierras y mares, para establecer la topografía y la hidrografía, para descubrir la geografía y reconstruir la historia, para dar cuenta de la flora y fauna de las regiones exploradas. Resultado de estos trabajos de investigación, se escribieron libros, se levantaron mapas, se realizaron dibujos de historia natural y se pintaron vistas de lugares diversos, totalmente distintos a los conocidos en Europa. De esta forma, Asia se fue abriendo camino en Occidente, a través de la mediación de portugueses y españoles. Y por tal motivo puede comprenderse con facilidad que los soberanos de Portugal y España dispusiesen de las mejores oportunidades para ser los primeros en acceder a las producciones traídas de Oriente por la doble vía de la ruta lusa de la India y de la ruta hispana del Galeón de Manila.

Este monopolio de la vía oriental se mantuvo durante un siglo, hasta que los ingleses y los holandeses, mediante la creación de sus respectivas compañías de las Indias Orientales, se lanzaron a la conquista de un espacio en el mundo asiático, restando poder a lusos y españoles, unidos desde 1580 bajo la misma Corona.⁸

La Casa de Austria, como una especie de empresa familiar, desarrolló el gusto del tráfico de piezas exóticas, curiosas y bellas, procedentes del mundo oriental, las cuales acabaron engrosando los patrimonios de los Habsburgo distribuidos por las diversas regiones europeas. Un personaje central en esa iniciativa fue Catalina de Austria⁹, que se entusiasmó con los objetos que llegaban a Lisboa procedentes de la India¹⁰, China y Japón. Muchas de esas adquisiciones se integraron entre sus pertenencias, pero otras fueron distribuidas entre sus propios súbditos a modo de regalos, mientras otras circularon entre las cortes de Portugal, España, Austria y los Países Bajos como regalos hacia sus familiares.

⁸ Madrid, 2003, p. 16

⁹ Hija menor de Juana de Castilla y, Reina de Portugal por su casamiento con Juan III.

¹⁰ Especialmente de Goa, que se convirtió en capital del Virreinato portugués de Asia que incluía: la India, Malaca, Indonesia, Timor Oriental, Golfo Pérsico, Macao en China y las bases comerciales de Japón.

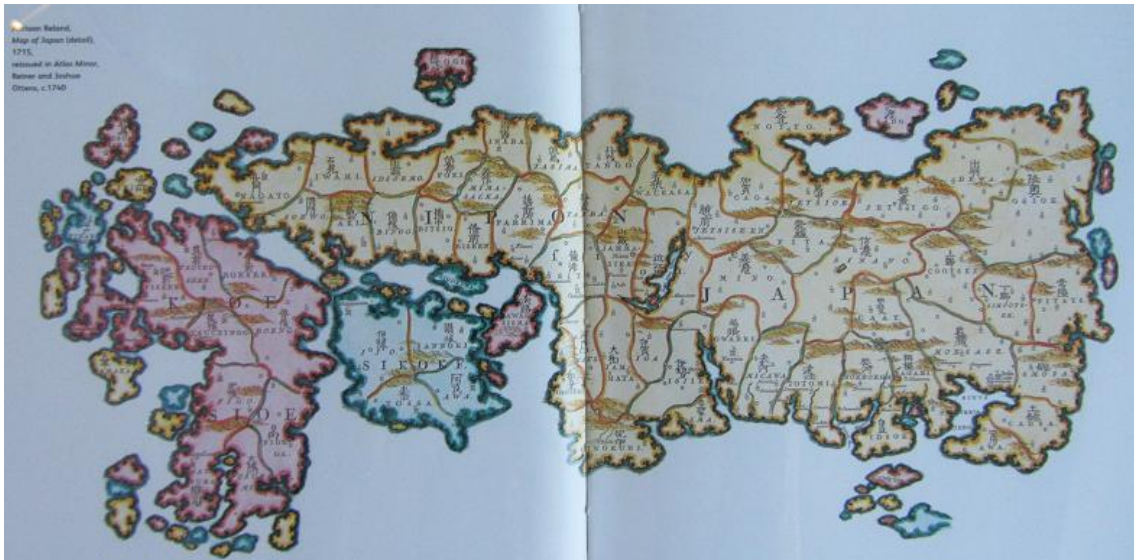


Fig. 1

Adriaan Reland

Mapa de Japón en 1715

Reeditado en Atlas Minor,

Reiner y Joshua

Ottens, c. 1740

Fotografía tomada de Londres, 2005, pp. 4-5

La ruta española del Galeón de Manila también fue vía de acceso de información sobre las tierras asiáticas, que se hicieron públicas entre los españoles a través de libros, vistas, dibujos o mapas, compendios sobre medicina basados en la flora de las Indias Orientales, con valiosas descripciones geográficas, también fueron importantes las cartas de China remitidas por el gobernador de Filipinas en 1555.

Los contactos entre Japón y España se encauzaron a través de las islas Filipinas, ampliando el ámbito de relaciones con los países asiáticos contiguos, y dando lugar a una serie de intercambios entre embajadas durante las décadas finales del siglo XVI y las iniciales del siglo XVII.

La primera llegada a España estuvo patrocinada por lo señores feudales (*daimyō*) católicos de Bungo, Arima y Ōmura, e integrada por cuatro jóvenes parientes de los mismos, con sus correspondientes séquitos, todos ellos fueron recibidos en la Corte en el año 1584¹¹. Durante el siguiente reinado tuvo especial importancia la embajada enviada por el señor Date Masamune, que vino a España en el año 1614 al

¹¹ Véase Madrid, 2003.

mando del samurái Hasekura Tsunenaga, como continuación de la misión emprendida por el franciscano Fray Alonso Muñoz¹².

A través de estos intercambios principalmente se conseguían dos logros: por un lado de tipo misional, en el que estaban implicadas las órdenes religiosas, y por otro de tipo comercial, en el que Japón, aparte de establecer un núcleo económico, buscaba contactos directos con Europa.

Las embajadas de signo económico-religioso, en la que los frailes tuvieron gran protagonismo, se verán propiciadas por la actuación de españoles, como Rodrigo de Vivero o Sebastián Vizcaíno que al servicio de la Corona, llegaron a los puertos japoneses y consiguieron involucrar en sus proyecto a los más elevados estamentos japoneses¹³.

¹² Véase en Colomar/Lázaro en Sevilla, 2003 y Madrid, 2003, pp. 18-19.

¹³ En lo que se refiere a las embajadas a Europa, las más importantes son: La embajada Tenshō (de Japón a Roma 1582-1586), la embajada a España del franciscano Alonso Muñoz (1610) y, por último, la embajada Keichō (1613-1620), que a pesar de durar siete largos años, para los exiguos logros conseguidos, fue importante por representar uno de los escasos contactos directos de los japoneses con Europa antes del S.XIX. En 1613, el *daimyō* Date Masamune, convertido al cristianismo en 1610 sin el permiso del shogún Tokugawa Ieyasu, decidió enviar una embajada al rey de España y al pontífice de Roma, para solicitar establecimiento de relaciones comerciales con Nueva España y el envío de misioneros al Japón. Esta delegación fue dirigida por el franciscano Luis Sotelo y el samurái Hasekura Tsunenaga. Véase Fernández en Sevilla, 1998.

1.2. Jesuitas y su misión cristianizadora

La cristianización fue un factor clave en el desarrollo de las relaciones entre Japón y Occidente, y en especial la orden de los Jesuitas, con la figura de San Francisco Javier¹⁴ (1506-1552) a la cabeza, que fue enviado en misión especial a las Indias Orientales por un acuerdo entre D. Pedro Mascarenhas¹⁵ e Ignacio de Loyola (1491-1556), previa venia papal.

La expedición salió para Indias el 15 de marzo de 1540, y tras varios meses de preparativos, zarpó de Lisboa el 7 de abril de 1541, con Fco. Javier al mando. Según el itinerario marcado, realizaron breves estancias en varios puertos del Lejano Oriente, deteniéndose durante varios meses en Goa, ya que en un principio no tenían intención de tocar el archipiélago japonés. De hecho, fue la conversación con un mercader portugués lo que le estimuló a adentrarse en este extraño espacio a evangelizar. En la conversación que ambos mantuvieron, el mercader informó a Fco. Javier de la existencia de:

«... unas islas muy grandes, de poco tiempo a esta parte descubiertas, las cuales se llaman las islas del Japón, donde, según ellos, se haría mucho fruto en acrecentar nuestra santa fe, más que en ningunas otras partes de la India, por ser ellas una gente deseosa de saber en grande manera, lo que no tienen estos gentiles de la India...»¹⁶.

Junto con los mercaderes, había llegado un japonés conocido como Anjirō, que podía hablar portugués y que posteriormente jugó un papel clave en la expedición evangelizadora.

Por lo que se ve, estas debieron ser las iniciales noticias que Francisco Javier tuvo de Japón, siendo el mencionado Anjirō el primer japonés que conoció. Javier,

¹⁴ Designado por San Ignacio de Loyola. Fco. Javier fue convocado como sustituto de Nicolás Bobadilla - enfermo en cama-, por ser el único disponible en aquellos momentos, además de estar muy bien considerado para llevar a cabo tan importante empresa. G^a Gutiérrez, 1998, p. 17.

¹⁵ Embajador de Portugal.

¹⁶ Moreno, 1952, pp. 174-175.

entusiasmado con la idea de cristianizar a un rey japonés deseoso de conocer las bondades de la religión cristiana, embarcó de nuevo llegando al puerto de Kagoshima el 15 de agosto de 1549. Este viaje lo realizó en compañía de otros dos jesuitas: el padre Cosme de Torres y el hermano Juan Fernández.

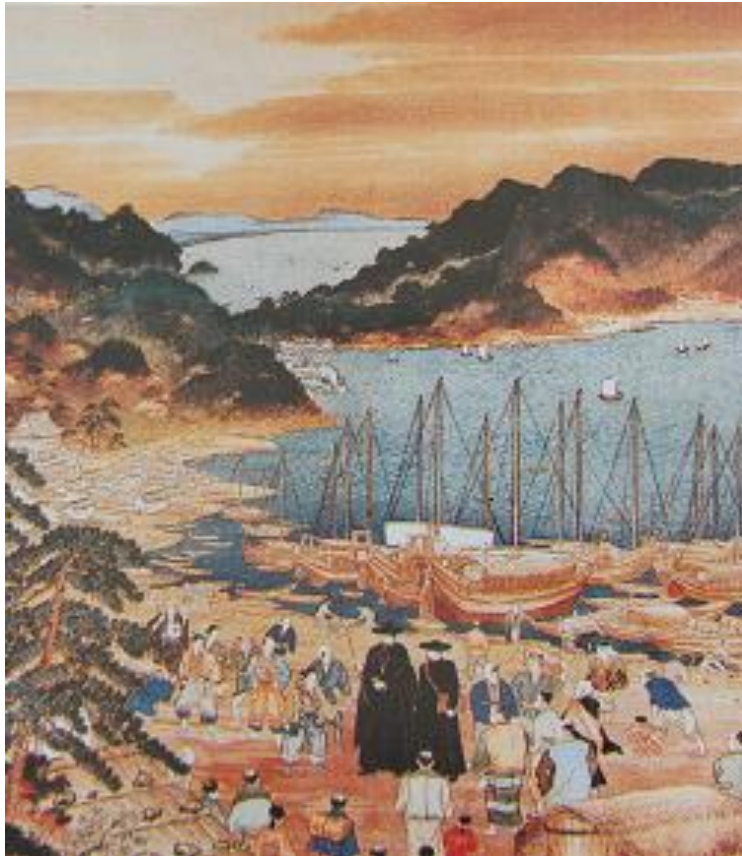


Fig. 2

Seiji Utsumi

*Llegada de Javier con Juan Fernández a Shimonoseki*¹⁷, c. 1930

Aguada sobre seda. 137 x 102 cm

Museo de los 26 Santos Mártires de Nagasaki, Japón

La ayuda de Anjirō -quien tomó el nombre de Pablo de Santa Fé- fue determinante en el éxito de los Jesuitas en el Archipiélago Nipón, donde permanecieron hasta el 15 de noviembre de 1551. Fue esta fecha cuando definitivamente San Francisco Javier volvió a China¹⁸, pues al ser consciente de que los

¹⁷ Esta obra fue realizada hacia 1930, cuando ya existía libertad religiosa en Japón, y se dio un resurgimiento de la iconografía cristiana. Véase. G^a Gutiérrez, 1998, pp. 97-98.

¹⁸ Según Fernando G^a Gutiérrez, «la dificultad que le ponían muchas veces para convertirse a la fe cristiana era que, si el cristianismo era la religión verdadera como él decía, no se explicaban que no la conociesen los chinos, que eran extremadamente sabios». Por esa razón «Javier decide adentrarse en aquel continente para llevar hasta allí la fe de Jesucristo». *Ibíd.*, p. 22.

japoneses miraban constantemente lo que sucedía allí, consideró que cristianizando a estos primero, la evangelización de Cipango¹⁹, también estaría lograda. De esta manera, es preciso señalar que el intercambio cultural entre el arte japonés y el occidental se remonta al siglo XVI, con la entrada del cristianismo en ese espacio. Fue entonces cuando se conoció por primera vez el arte de Occidente en Japón, y aún siendo su influencia bastante liviana y fugaz, generó la escuela de arte *namban*²⁰, que produjo interesantes muestras de laca, pintura, cerámica y otras expresiones artísticas.²¹

En 1581, el jesuita Alessandro Valignano, visitó a Oda Nobunaga -gran jefe feudal de Japón- con el fin de estrechar lazos. En el intercambio de regalos, el jesuita entregó varias pinturas al óleo traídas de Europa, y Nobunaga entregó biombos de la escuela Kanō. Sin embargo, tanta cordialidad y afecto entre ambas culturas terminó con la promulgación en 1587 del primer edicto de expulsión de los cristianos, que fue seguida de su persecución ante el temor de verse dominados con la excusa de la evangelización, alarmó al gobierno Tokugawa, provocando un fuerte rechazo hacia lo extranjero, sinónimo de peligroso. Ante esta alarma, a partir del cambio de siglo, el creciente interés por la religión cristiana, alertó al gobierno Tokugawa, y es durante las primeras décadas cuando se producen las grandes persecuciones. Todo concluye con la expulsión definitiva de los extranjeros, y el inicio del aislamiento japonés (*sakoku*).

¹⁹ Nombre con el se denominaba a Japón en la Edad Media.

²⁰ O arte de los «Bárbaros del Sur», con esta expresión se designaba a toda una serie de manifestaciones artísticas japonesas de la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII, con clara influencia occidental. Postdam, 2006, pp. 515-526.

²¹ Véase Madrid, 1981 y Kawamura, 2013.

1.3. Rangaku o el conocimiento de los "estudios holandeses"

En 1624 se prohibió la llegada de barcos españoles al archipiélago, y paulatinamente el gobierno Tokugawa fue ampliando el control sobre el país hasta terminar aislándolo en 1639.

Se optó por cerrar las fronteras a toda influencia occidental, considerada perniciosa para la integridad de la sociedad nipona. Sólo los chinos y los holandeses²² tuvieron trato de favor en este sentido, manteniendo Nagasaki como base comercial, lo que sería la factoría holandesa de Dejima.

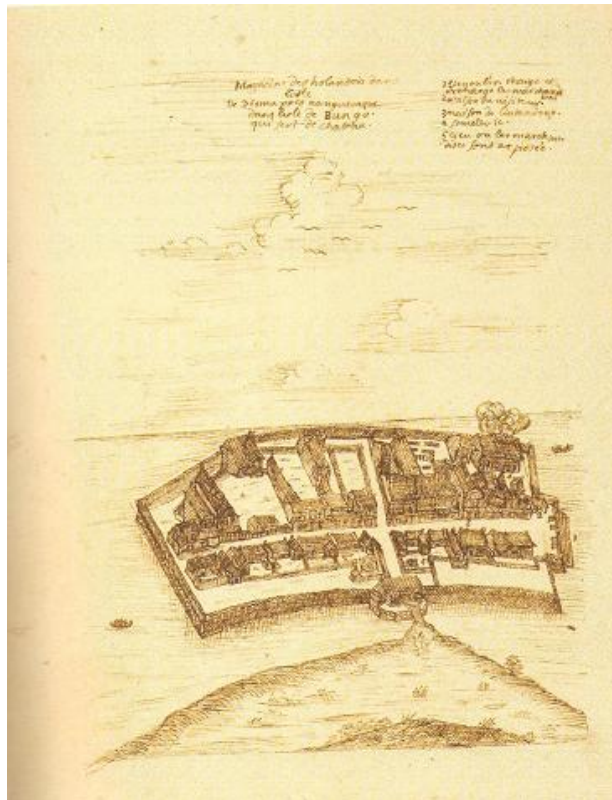


Fig. 3
Anónimo francés, XVIII siècle
Comptoir hollandais de Deshima, à Nagasaki
dessin encre brune et plume. , d'après Montanus, 1680
50 x 17,5 cm. aprox.
Musée des Beaux Arts, Rennes

²² Durante los siglos XVII, XVIII y principios del XIX, los holandeses fueron los únicos Occidentales que parecían inofensivos por su falta de ambición religiosa, al demostrar que sólo les interesaba el aspecto económico. De esta manera, sólo estaba permitida la salida de productos desde el puerto de Dejima en Nagasaki, de mano de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (Verenigde Oostindische Compagnie/VOC). Al ser ellos los únicos que mantenían el monopolio comercial, trataban con cerámicas, lacas, sedas y todo tipo de objetos decorativos.

Dejima era una pequeña isla artificial de 120 m de largo por 75 m de ancho, unida a tierra por un puente vigilado en ambos extremos por guardianes. Tenía casas para 20 holandeses, almacenes y alojamientos para los oficiales japoneses, que debían vigilar a los holandeses. También había comerciantes japoneses dedicados al suministro de víveres e intérpretes. El pago de todo esto debería ser asumido por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, que se estableció en 1602 con la concesión del monopolio por 21 años, convirtiéndose en la primera multinacional del mundo. Tenía potestad para negociar tratados, acuñar moneda e incluso establecer colonias, pero cayó en bancarrota y terminó disolviéndose en 1800.

Tras la expulsión de los comerciantes y misioneros, portugueses y castellanos, entre otros, a partir de mediados del siglo XVII Dejima se convirtió en la única puerta de entrada de nuevas corrientes de pensamiento occidental, nociones de medicina, física, química, biología y otras ciencias naturales, disciplina militar, estudio de idiomas, todo lo relativo a Occidente era susceptible de ser estudiado.

Durante el período aislacionista, las autoridades cada vez fueron más restrictivas en relación al contacto japonés con los extranjeros. Se prohibió la importación de libros -inclusive de sus traducciones al chino-, y el conocimiento del holandés estuvo limitado a los intérpretes oficiales, adscritos a la Comisaría de Nagasaki.

Los primeros japoneses en vincularse con el estudio de lo holandés tradujeron libros de medicina o realizaron el diccionario del holandés al japonés²³. Genpaku Sugita (1733-1817) y otros hicieron la traducción de la obra *Ontleedkundige Tafelen* (Kaitai Shinsho) en 1774²⁴, un manual de disección y con él introdujeron las técnicas médicas occidentales en Japón. Al parecer, quedaron asombrados por la exactitud del libro holandés, mientras hacían la autopsia de un preso con la ayuda del manual, e inmediatamente decidieron ponerse a estudiar holandés, pero la dificultad era grande, y tardaron tres años en publicarlo en japonés. Tras esta hazaña, se hicieron más traducciones sobre física, geografía, astronomía, técnicas militares, etc. Semejantes

²³ Aoki Koniyo, en 1745, confeccionó el diccionario holandés-japonés.

²⁴ Con el título Kaitai Shinsho.

novedades tras la represión Tokugawa fueron trascendentes en la absorción del pensamiento occidental durante la renovación de la era Meiji (1868-1912), aunque durante la segunda mitad del período Edo (1603-1868), también casi a finales de la época Meiji, dejaron de ser un referente porque la avalancha de nuevos materiales y de especialistas extranjeros fue enorme.

Se atribuye a Arai Hakusei, y sobre todo al Tokugawa Yoshimune (1684-1751), que fue quien ostentaba la potestad y el control del país y tuvo la capacidad de entender el interés de los estudios de *rangaku*, el logro de la disminución del férreo control hacia lo occidental, y en 1715, la publicación de su *Seiyō Kibun*, reveló que en la ciencia occidental había mucho que aprender. Tal vez por esta razón, en 1720, el shogún Yoshimune levantó la prohibición de importar libros occidentales y traducciones chinas, excepto las que hiciesen referencia directa al cristianismo, potenciando el estudio del holandés y de todas las ciencias.

Durante esta época disminuyó el recelo hacia los occidentales, y a través del contacto con los holandeses, ahora más libres, se importaron curiosidades occidentales. Los *daimyō* coleccionaban relojes y anteojos, y utilizaban copas de cristal, pero el entusiasmo por lo occidental se vio trabado en 1787, con la llegada al poder de Matsudaira Sadanobu. Sería en 1811, cuando el propio *bakufu* reconoció la necesidad de conocer todo tipo de descubrimientos y por ello estableció una Corporación de Traductores Oficiales de libros de Occidente -*Bansho wage goyō*- en el observatorio astronómico shogunal.

Los pensadores del *rangaku*, instalados en Edo, se mantenían aislados, separados de sus familias porque su prioridad era trabajar por conseguir conocimientos de utilidad para el Estado. Así, dentro un espacio acuartelado, en torno a la Corporación de Traductores Oficiales de libros de Occidente, nació una especie de sociedad marcada por la tecnología, dependiente de los estudios de *rangaku*, y que fue cambiando la forma de vida determinada por la estratificación social hereditaria. En ella se desarrolló un concepto aún no delineado de una comunidad llamada Japón. Hubo varios intentos infructuosos hasta que Kaiho Seiryō (1755-1817) formuló una

serie de teorías económicas que urgían al *bakufu* a incentivar el comercio como fuente de riqueza.

Varios pensadores japoneses, a través de sus estudios e investigaciones buscaron tratar los diversos problemas sociales por medio de una ciencia racional, aunque es difícil establecer el grado de influencia de las ideas y técnicas occidentales que pudieron serles útiles.

Ante esta situación, para muchos, la necesidad de enfrentarse con ideas nuevas provenientes del exterior, en ocasiones contradictorias para ellos, provocó el rechazo de unos, mientras que otros los adaptaron eclécticamente junto con su herencia confuciana.

Con el tiempo, la difusión de los conocimientos occidentales tuvo importantes consecuencias. Reconocida la superioridad de las técnicas occidentales en medicina, astronomía, geografía, física, técnicas militares, agricultura, etc., fueron estudiadas bajo el patrocinio oficial del *bakufu* y los *daimyō*. La superioridad de estos métodos defenestraron la hegemonía de las técnicas chinas y con ellas de la teoría confuciana.

Con posterioridad a la llegada de los llamados barcos negros norteamericanos (*kurofune*), algunos maestros *rangaku* pasaron de la simple lectura, estudio y traducción de textos del holandés, a tratar y lograr salir al mundo exterior, como en el caso de Yoshida Shōin (1830-1859)²⁵ que fue el maestro de Katsura Kogorō (1833-1877)²⁶, quien en 1871 viajó a Estados Unidos y Europa para conocer el sistema

²⁵ Cuando Mathew Perry llegó con su flota a las costas japonesas, Yoshida intentó ponerse en contacto con él por medio de una carta y más tarde, junto a un amigo intentó acceder en secreto a uno de los barcos del oficial norteamericano, pero fueron rechazados por los integrantes del navío. Poco después fue arrestado por las tropas leales al *Bakufu*. Tras pasar un tiempo en prisión, fue sometido a arresto domiciliario, y como se le prohibió viajar, se valió de sus alumnos de Shoka Sonjoku -la escuela privada que dirigía-, para mantenerse informado de lo que sucedía en todas partes de Japón.

²⁶ Kido Takayoshi, también conocido como Kido Kōin, usó el seudónimo Niibori Matsusuke, cuando trabajó en contra del *shōgun*. Fue adoptado por la familia Katsura a los siete años y, hasta 1865 tenía como nombre Katsura Kogorō. Educado en la academia de Yoshida Shōin, donde acogió la filosofía del lealismo imperial. Estudió para convertirse en un espadachín, y estableció contactos con los samurai radicales del dominio Mito, también aprendió técnicas de artillería y construcción de barcos al estilo occidental. Retornó a Choshu -donde había nacido- para supervisar la construcción del primer barco de guerra de estilo occidental. Después de 1858, estaba en Edo donde servía como contacto entre la burocracia del shogunato y los elementos radicales que respaldaban el movimiento de *Sonnō jōi*. Con la caída del shogunato Tokugawa, Kido tuvo una presencia importante en el gobierno Meiji. Como

educativo en Occidente y, enseñar en Japón lo aprendido. Defendió la creación de un gobierno constitucional en Japón.

Contrario al *rangaku* fue la Escuela *kokugaku*, corriente intelectual que rechazó el estudio de textos budistas y chinos y, favoreció el estudio de los clásicos japoneses; fue una reacción a la excesiva influencia de la cultura china, buscando una vuelta a la cultura japonesa en su época dorada, anterior al confucionismo. Buscaban resaltar la belleza, contenido y pureza de los textos tradicionales japoneses, con la firme convicción de que esto les permitiría recuperar su 'Japón'.

Las implicaciones sociopolíticas del estudio del *rangaku* eran muy débiles, porque no se apreció una ruptura con la estructura ética confuciana, ni una fuerza discrepante en la sociedad. El conocimiento adquirido a través de los estudios holandeses, a pesar de ser incompleto, supuso uno de los primeros pasos del Japón hacia su rápida occidentalización.

En el aspecto artístico, los pintores de Akita estuvieron influenciados por los grabados e ilustraciones de los libros holandeses. Desde que Japón se aisló del resto del mundo, a excepción de China y Holanda, la mayor parte de la información que les llegaba de Holanda era sinónimo de Occidente. En la escuela *Akita Ranga*²⁷, literalmente Escuela de Pintura Holandesa en Akita, influenciada por los grabados japoneses, crearon el género denominado *kachō-sansui*, a base de combinar dos géneros tradicionales: *kachō* -flores y pájaros- y *sansui* -paisajes-. El resultado fue una pintura torpemente realizada al estilo occidental, con plantas en el primer plano y paisajes al fondo. Posteriormente, este género cambió a composiciones más planas, uno de los artificios de los pintores *ukiyo-e*, haciendo del arte un elemento tan comercial, que prendió con extraordinaria fuerza en los artistas occidentales de los siglos XIX y XX.

consejero imperial diseñó el Juramento en Cinco Artículos e inició políticas de centralización y modernización. También se involucró en la abolición de los feudos en Japón y fue responsable de la educación del Emperador Meiji. Véase en Kunitake, 2009.

²⁷ Akita era el nombre del distrito al norte de Japón y, el término *ranga* hacía referencia a Holanda, en este caso, a la pintura holandesa.

1.4. La apertura de Japón en 1868

Con motivo del Tratado de Kanagawa gestado por el Comodoro Matthew Perry (1794-1858), en 1854, se estableció un cónsul en Shimoda y se abrieron a los barcos americanos los puertos de Shimoda y Hakodate, para repostar y garantizar la seguridad en caso haber náufragos, sin embargo, este tratado no les autorizaba al libre comercio.

En 1858, se estableció el primer acuerdo comercial con los Estados Unidos de América, el Tratado de Harris, y posteriormente con Holanda, Rusia, Gran Bretaña y Francia, más tarde con Portugal, Prusia, Suecia, Belgica., etc. De este modo, a partir de la apertura de los puertos, Dejima perdió toda influencia, y ya durante los años 60 apareció el subgénero de *ukiyo-e* conocido como *Yokohama-e*, precisamente para ilustrar la llegada de los occidentales y modas extranjeras, antes del inicio de la era Meiji (1868-1912).

En 1866 Japón firmó el Tratado de Libre Comercio, lo que le permitiría salir de su aislamiento, pero el temperamento japonés siempre fue eminentemente receptivo, y de la misma manera que había recibido a los europeos, y una vez cerradas las fronteras se había interesado por lo holandés, antes tomó de China su cultura antigua, por ejemplo, con el empleo de su escritura (kanji) y su religión (budismo). En efecto, según Stewart Dick, el verdadero progreso de Japón arrancó con la llegada de los sacerdotes budistas, que se establecieron en Japón a mediados del siglo VI procedentes de Corea²⁸, y los grandes monasterios budistas serían en adelante los principales centros de la nueva cultura. Los sacerdotes, en un principio dedicados exclusivamente al servicio de la fe, desde el siglo VIII al X, gracias a la calma que respiró Japón durante esos siglos, hubo a una gran profusión literaria.

Como hemos comentado anteriormente, del siglo XII al XVI se sucedieron gran cantidad de guerras y sangrientas luchas en las que el poder pasó a manos de los guerreros nobles. En el siglo XIV, tuvieron lugar las cruentas luchas de período Ashikaga (1336-1573), momento en el que surgió la casta militar de los samurái a los que prestaron protección los daimio -príncipes locales- a cambio de que les rindieran

²⁸ Stewart, 1930, p. 1.

tributo de vasallaje. El *Bushido*²⁹ -la ley del guerrero- se convirtió en el código moral de la nación. En los templos los sacerdotes se dedicaban a la filosofía, al arte, pero fuera de los templos imperaba el arte de la guerra, motivo por el que estaban tan valoradas las artes militares.

En el siglo XV, en un período de tregua, hubo una segunda entrada de influencia china dando al arte mayor potencia, de hecho fue una de las épocas de mayor nivel intelectual de Japón. A lo largo del siglo XVI se dio una paulatina consolidación del Imperio. Durante mucho tiempo, el Mikado³⁰ sólo fue un monarca de nombre, porque el poder real recaía en el shogún, a pesar de que los daimio locales sólo prestaban a la autoridad central cierta cortesía, ya que en realidad cada uno de ellos actuaba como rey de su provincia.

En 1603, Ieyasu, de la familia Tokugawa, fue investido shogún, siendo este cargo hereditario desde sus inicios (siglos XIII-XIV). Logró someter a los señores feudales, labor que habían iniciado sus antecesores: Nobunaga e Hideyoshi. Y así logró pacificar el País, iniciando un período de 215 años durante los cuales Japón pudo dedicarse entre otras muchas ocupaciones, a desarrollar su arte y su industria.

En el período Tokugawa (1603-1867), en época de paz, las castas militares, fueron desvaneciéndose. La clase samurai, fue perdiendo su razón de ser guerrera, debido a la época de paz y estabilidad lograda en este período, así, el país se fue preparando para una rápida evolución. Se buscaban cambios, y la apertura a Occidente fue suficiente para terminar con el régimen feudal y reemplazarlo por un Gobierno a la Europea.

Esto tuvo sus inconvenientes, sobre todo en cuestión de la calidad de los productos:

²⁹ También denominado "el camino del guerrero", era el código ético riguroso al que muchos samuráis (o *bushi*) concedían sus vidas. Símbolo de valor y de cumplimiento del deber, se convirtió en el auténtico carácter moral del pueblo japonés. Nitobe, 2010, p. 33.

³⁰ Término que se usaba antiguamente para denominar al Emperador de Japón y, que ha sido sustituido por la palabra *tennō*.

«En el metal, en la talla, en la laca, los productos de ahora son infinitamente inferiores a los de antes. Se debe a que los mercados europeos se fijan, no en la calidad, sino en la baratura, y a que con su indiferente adaptabilidad los japoneses se han dedicado de lleno a la fabricación al por mayor de imitaciones vulgares y mecánicas de las hermosas obras de antaño. Los procedimientos comerciales del día tienen que ver poco con el arte, y en este caso no cabe duda de que el artista se ha convertido en comerciante»³¹.

A partir de 1868, se inicia el período Meiji, y lo que ello significó para Japón.³²

³¹ Stewart, 1930, p. 28.

³² Véase Beasley, 1972.

1.5. Relaciones España-Japón

A principios de 1866, surgió la primera crisis financiera del capitalismo español, una situación caótica en la que confluyeron los problemas agrarios e industriales, a los que había que añadir el deterioro del sistema político.

Las malas cosechas, consecuencia de la sequía provocaron carestía a lo largo de todo el siglo XIX y, si le añadimos la crisis financiera provocada por la baja rentabilidad de los ferrocarriles que llevó a la quiebra a numerosos bancos y empresas, mas el endeudamiento del Estado, que obligaba a aumentar la presión fiscal sobre la población, hacía que el descontento fuese en aumento. Por otro lado, la subida de los precios del algodón importado de Estados Unidos³³ repercutió negativamente en la industria textil, especialmente en Cataluña, por la subida de los precios del algodón. El producto final era más caro, y la situación interna del país no propiciaba el consumo interno.

Todo este conjunto de calamidades, provocó una inevitable crisis política, con el levantamiento revolucionario de septiembre de 1868, y con el que destronada la reina, dio comienzo a lo que conocemos como Sexenio Democrático³⁴, primero con un Gobierno Provisional (1868-1871), posteriormente en forma de monarquía parlamentaria durante el reinado de Amadeo I (1871-1873) y, después en forma de República (1873-1874), también conocida como la Dictadura de Serrano que finalizaría con el pronunciamiento del General Arsenio Martínez en diciembre de 1874 en Sagunto, proponiendo la restauración de la Monarquía en la figura del hijo de Isabel II, Alfonso XII.

Tras esta brevísima contextualización de la situación española en las últimas décadas del siglo XIX, y volviendo a las relaciones hispano-japonesas, es interesante tener en cuenta que desde el siglo XVI hasta 1898, España mediante sus colonias en el Pacífico³⁵ y Japón fueron países vecinos, pero además, hay que añadir, que desde 1895

³³ La Guerra de Secesión duró cuatro años, de 1861 a 1865.

³⁴ Desde la revolución de 1868 hasta el pronunciamiento de diciembre de 1874.

³⁵ España estaba presente en el Pacífico a través de Filipinas, las Marianas y Carolinas.

hasta la pérdida de las colonias españolas, también fueron potencias limítrofes³⁶. Por esta razón, a España le interesaba mantener una estrecha relación con Japón.

Los intereses eran variados, por una parte estaban las posibilidades comerciales y, por otra la cautela ante una posible invasión nipona. Tras un intento de Tratado en 1858³⁷, de la mano del Cónsul General de España en China, Nicasio Cañete, el gobierno japonés paralizaría la consolidación de la propuesta.

Habría que esperar hasta el 12 de noviembre de 1868, para firmar en Kanawaga el tratado de amistad, comercio y navegación entre Japón y España. En esta ocasión, el encargado de realizar las gestiones fue José Heriberto García de Quevedo. Curiosamente, para cuando se formaliza la firma del Tratado, Isabel II ya no estaba en el trono³⁸, y éste había pasado a manos de Alfonso XII³⁹. Tal y como señala Luís Eugenio Togo Sánchez:

«... tras la firma y ratificación del tratado de 1868, la presencia diplomática española en Japón fue reflejo del escaso interés que despertaba en España todo lo referente a Extremo Oriente»⁴⁰.

La presencia diplomática y comercial fue débil⁴¹, y no se vería activada hasta 1882, cuando el Consejo del Imperio solicitó el establecimiento de una cancillería permanente de Japón en España. Se pretendía lograr ciertas matizaciones en los acuerdos, entre los que destacaba la retirada de limitaciones en el tránsito de los extranjeros por el interior de Japón, la preservación de las misiones con su función evangelizadora, y la búsqueda de mano de obra para trabajar el campo en Cuba y Filipinas, entonces colonias españolas. Sin embargo, habría que esperar hasta 1892,

³⁶ Rodríguez, 1995.

³⁷ Este intento se vio paralizado en mayo de 1861 por el enardecimiento de parte de la población japonesa contra los extranjeros, que podía evolucionar en levantamientos populares.

³⁸ El 18 de septiembre de 1868 explotó la revolución de Cádiz, y diez días más tarde, los que se habían rebelado se proclamaron vencedores, obligando a abandonar España a la Reina Isabel II, que se encontraba en San Sebastián y se exilia a Francia.

³⁹ No hubo mayor problema; el Tratado fue ratificado el 8 de abril de 1870.

⁴⁰ Togo Sánchez, 1995, p. 14.

⁴¹ Se puede decir, que entre 1868 y 1879, el comercio hispano-japonés realizado por barcos españoles fue prácticamente nulo.

para la firma del siguiente Tratado hispano-japonés. Se percibía cierta intranquilidad en el ambiente, ante el temor a una posible ataque nipón, que pudiese poner en peligro las posesiones españolas en el Pacífico. Así, el archipiélago japonés, de ser un posible espacio comercial⁴², se convertía en un potencial peligro.

Se precisaba fomentar en el Lejano Oriente la colocación del azúcar producido en Filipinas, ya que desde Europa, las producciones de azúcar de remolacha se perfilaban como duras competidoras. Además, con el envío de azúcar, arroz, abacá⁴³ y tabaco, ya estaban rentabilizados los costos derivados de la negociación del Tratado. La proximidad de Filipinas con el archipiélago japonés favorecía los posibles intercambios entre ellos. Se podía iniciar así, un comercio directo, sin necesidad de depender de la mediación de comerciantes-transporte extranjeros, ahorrándose los impuestos derivados.

En la primavera de 1870 se instaló en Yokohama el primer Encargado de Negocios de España en Japón, Tiburcio Rodríguez y Muñoz⁴⁴, junto con Nicolás María Rivero y Emilio de Ojeda. Al año siguiente, el 1 de diciembre de 1871, Tiburcio Rodríguez y Muñoz, comunicaba al gobierno sobre el nombramiento de una Embajada Extraordinaria japonesa para Europa, pero, sin embargo, la primera delegación japonesa en Madrid no se abrió hasta finales de 1901.

La Exposición Universal de Barcelona de 1888, fue importante para el impulso de las empresas españolas en Japón, pero fue en la década de 1890 cuando comenzaron a instalarse en Yokohama y Kobe. Principalmente desde España, se buscaba hacer negocio por aquellas latitudes, y en la embajada se buscaba información sobre las posibilidades que ofrecía cada proyecto de negocio.

⁴² En primer lugar, la idea consistía en poder poner fin al aislamiento mercantil filipino, aprovechando la cercanía con el archipiélago japonés, porque se podrían mejorar los precios de productos como el añil, el azúcar, derivados del coco, carey, cueros, tabaco, licores... que podrían tener buena venta en Japón. Y además, una vez abierto el mercado, también se podrían exportar, vía Manila, productos peninsulares, tales como vino, armas, corcho, etc.

⁴³ Planta herbácea, nativa de Filipinas, cuya fibra está muy cotizada por la industria textil.

⁴⁴ Véase en el punto 2.4. de este trabajo, donde nos referiremos a él por la importancia de su colección de arte japonés.

En 1887, *Gil y Remedios*⁴⁵ fundaron una empresa en Japón, concretamente en Yokohama y rápidamente le siguieron Odón Viñals⁴⁶, Juan Casas o la Sociedad de Santiago Gisbert, exportadora de vinos. Fruto de estas iniciativas, se desarrolló un tráfico de mercancías, en el que España enviaba vinos, licores, aceite de oliva y azafrán, junto con calzado, productos textiles, tapones de corcho, cables para buques, plomo y balanzas. Desde Filipinas se exportaba azúcar, café, fruta fresca, aceite de coco, lino, cáñamo, añil, tintes varios y tabaco, mientras de Japón salía seda, algodón, fósforos, biombos, pinturas, jabones de tocador, paraguas, quitasoles, termómetros, cristal, cuero, papel, objetos de laca, porcelana, loza y sobretodo abanicos.

Este tránsito de productos precisaba de una línea de vapores que facilitase las comunicaciones. Los vapores de la compañía *Olano Larrinaga y C^a*⁴⁷, valiéndose de las ventajas que ofrecía la reciente apertura del Canal de Suez⁴⁸, fueron los encargados de establecer una línea regular que partiendo de España se comunicase con las colonias americanas y con Filipinas, pero en 1872, todavía carecía de una línea regular entre Barcelona y Manila.

En 1873 *Olano, Larrinaga y C^a* tenía establecida la ruta de Filipinas, a la que dedicaban cinco vapores: Emiliano, Buenaventura, Aurrera, Irurak-bat y León. Así, cada cinco semanas salía desde el puerto de Barcelona un vapor con destino a Manila. Lamentablemente, la falta de regularidad en la compañía, provocó que los potenciales clientes de esta ruta marítima, se decantasen por tomar Marsella como puerto de salida.

Ya desde mediados de la década de 1880 los diplomáticos españoles comenzaron a solicitar un mayor impulso para el tráfico marítimo, insistiendo en la

⁴⁵ Fue la primera casa comercial española registrada en el Consulado de Tokio. Véase en Pozuelo, 1995.

⁴⁶ Exportaba vinos, licores, hierros, plomo, corcho, mercurio, bujías, cemento, tejidos de lana e importaba, seda, porcelana, lacas, bronce, cera vegetal, azufre y abonos.

⁴⁷ Fundada en 1862 por José Antonio de Olano, Ramón de Larrinaga y el capitán Longa, con sede en Liverpool, aunque los barcos estuvieron matriculados en Bilbao hasta 1898, cuando a causa de la guerra hispano-americana se recomendó el cambio de bandera. Véase Itsas Memoria: *Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 1996, p. 388.

⁴⁸ Inaugurado en 1869, será en 1871 cuando uno de los barcos construidos en los talleres de *Olano Larrinaga y Cia*, se convierta en el primer vapor español que cruzó el Canal de Suez.

conveniencia de que fuese iniciativa española, y que partiendo de Europa, con paradas en las colonias, conectase sin más escalas, con Japón. Desde España, principalmente desde Barcelona, se veía cómo se desaprovechaban las posibilidades de un nuevo puerto, y lo mismo sucedía desde Japón, donde la delegación española se veía impotente para cambiar esta situación. Se intentaba hacer ver al gobierno las posibilidades comerciales de disponer de una ruta directa sin recurrir a las naves y flotas extranjeras, pero la iniciativa no llega a trascender.

La competencia acechaba a *Olano, Larrinaga y Cia.* y, en 1881, Antonio López⁴⁹, como gerente de *A. López y Cía*⁵⁰, constituye la *Compañía Trasatlántica*, a la que cinco meses más tarde, el 26 de noviembre de 1881, añadirían la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*. Con todo esto, Antonio López principalmente quería hacerse con el control de una importante ruta naval de comercio entre España y Filipinas. De todos modos, no fue hasta finales de 1887 que finalmente la *Compañía Trasatlántica* se planteó de manera formal cubrir el trayecto entre Manila y Yokohama.

Todavía no se había formalizado el acuerdo con la *Compañía Trasatlántica*, y los representantes españoles les propusieron que solicitasen la exclusividad del tráfico con el Asia Oriental. Hubo otras iniciativas españolas como la de Viñals y Francesc Gil, porque ésta parece que fue la obsesión de la delegación española en Tokio hasta que la *Nippon Yusen Kaisha*⁵¹ se hizo con la ruta de concesión entre ambos archipiélagos a principios de 1891 con carácter mensual, y desde aquel momento, el comercio entre Barcelona y los Japón fue directo y estable⁵².

Por otra parte, España y Japón tenían otro proyecto entre manos, beneficioso para ambas partes, se trataba de promocionar el establecimiento de población del archipiélago japonés en las colonias españolas, ya que con el aumento demográfico de

⁴⁹ En 1878, el Rey Alfonso XII le nombró Marqués de Comillas.

⁵⁰ La compañía, originariamente fundada en 1857, en 1868 se había reconstruido en Valencia. Esta empresa naval estaba en continuo proceso de crecimiento y expansión.

⁵¹ El Gobierno japonés, a diferencia del español, mostró especial interés en que prosperase el proyecto de la compañía *Nippon Yusen Kaisha*. La ruta que unía los puertos japoneses con los destacados puertos del Pacífico facilitó en tránsito de mercancías, sin estar sujetos a compañías navieras extranjeras. *Ibíd.*, p. 71.

⁵² Véase Bru Turull, 2011 a, pp. 141-155.

Japón, se podría recolocar a los desempleados, mientras que esta opción también resultaba ventajosa para las colonias, puesto que las plantaciones necesitaban de mano de obra, y siendo poco viable la disposición de los trabajadores peninsulares, la opción de mano de obra japonesa -más pacífica y trabajadora que la china- era una magnífica oportunidad.

Pero el rápido desarrollo económico y naval de Japón desató los recelos españoles, al igual que el de las potencias europeas, que veían pretensiones imperialistas y expansionistas por parte de Japón.

Según M^a Dolores Elizalde:

«... en este contexto, sus intereses por las islas españolas, en los años 80 y 90, fueron simplemente comerciales, navales y estratégicos, como puntos con los que se podría potenciar el intercambio directo y la exportación de sus productos; donde se podrían crear colonias de poblamiento y explotación, y que podrían resultar interesantes para establecer en ellos estaciones navales y carboneras... en su deseo de aumentar su participación en las cuestiones internacionales, y resaltar su importancia en el concierto entre las potencias»⁵³.

⁵³ Elizalde, 1995, p. 52.

2. ASENTAMIENTO DE LA CULTURA JAPONESA EN EUROPA

2.1. Introducción

2.2. Las exposiciones universales como fenómeno divulgador

2.3. París como epicentro del japonismo

2.4. Museos y grandes colecciones de arte japonés en Europa

**2.5. Destacados coleccionistas y museos interesadas por el arte nipón en
España**

2.6. El gusto por lo japonés y lo cosmopolita

2.6.1. Lo japonés en España

2.6.2. Barcelona bajo el hechizo de Japón

2.7. Posibilidades estéticas que ofrecía el japonismo

2.1. Introducción

Teniendo en cuenta la complejidad que entrañaba tener acceso al conocimiento sobre la civilización japonesa a mediados del siglo XIX, más aún con la dificultad de un idioma de caligrafía imposible de entender para los profanos en la misma, hay que contextualizar los factores que influyeron en el asentamiento de la cultura del Lejano Oriente en Europa.

Las exposiciones universales, en las que participó Japón, fueron el principal foco de propaganda de sus virtudes, al igual que sucedía con cada país expositor. Este ambiente propició la génesis de empresas y colaboraciones, que irían surgiendo a medida que las situaciones lo iban exigiendo. Así, la interacción entre ambos espacios geográficos se fue formalizando en función de un posible beneficio compartido, en vista de unos productos que gozaban de especial aceptación entre el público.

En este contexto, los comerciantes Siegfried Bing (1838-1905) y Hayashi Tadamasu (1853-1906), a través de sus establecimientos dotaron a los coleccionistas de obras de calidad, mientras grandes almacenes y otros locales no tan serios, llamados de quincallería y repletos de objetos japoneses de escaso valor artístico, ofrecieron piezas exóticas de precio accesible.

En el proceso de asentamiento cultural nipón en Europa, hay que destacar la importante labor de reconocidos coleccionistas como Goncourt o Burty. También es preciso tener en cuenta la influencia que ejerció durante muchos años la lectura de libros como *L'Art Japonais* (1883) de Louis Gonse (1846-1921), *Pictorial Arts of Japan* (1886) de William Anderson (1842-1900) o la revista *Le Japon Artistique* (1888-1891), impulsada por Bing.

Así mismo, merece una especial atención la ciudad de París de la segunda mitad del siglo XIX, como epicentro de esta moda japonizante, lugar al que asistían todos los artistas que querían evolucionar desde el punto de vista creativo, con miras a poder exponer en los salones, y así acceder al circuito de los artistas solicitados por los coleccionistas.

También jugaron un importante papel los cafés, cabarés, espacios de reunión, donde los artistas comentaban las exposiciones de grandes maestros o de los colegas. Y los museos, como el de Émile Guimet⁵⁴ (1836-1918) y Henri Cernuschi⁵⁵ (1821-1896), especializados en arte oriental.

En España, la situación artística no era tan próspera, y todos los interesados en aprender y evolucionar tuvieron que salir al extranjero. De hecho, las principales colecciones de arte japonés que hay en España, fueron adquiridas en gran medida en tiendas y casas de subastas, ya que también se compraron obras directamente en Japón, así como en establecimientos comerciales de Francia, Italia, Inglaterra, y España entre otros, siendo famosas las celebradas en el Hotel Drouot, por el que pasaron las mejores colecciones, las de los pioneros: Bing, Hayashi y Goncourt.

En el ámbito peninsular, hay constancia de que la colección Mansana de Barcelona se comenzó a crear en 1880 y de que el banquero Josep Ferrer (1817-1893) mostró sus piezas de arte japonés en la Asociación Artístico Arqueológica barcelonesa, en el año 1884. También destacan las colecciones de Carles Maristany, Tiburcio Rodríguez y Richard Lindau (1831-1900). En el País Vasco, tenemos constancia de la Colección Palacio, pero realizada ya a principios del siglo XX. A parte, destacaron varias colecciones particulares de artista como Mariano Fortuny, Apelles Mestres, Anglada Camarasa, los hermanos Masriera, así como, más reducidas en lo que sabemos, las de los vascos, como Eduardo Zamacois, Adolfo Guiard y Juan de Echevarría.

En el último tercio del siglo XIX, Japón resultó ser el renovador de las técnicas artísticas. Sus industrias fueron uno de los campos en que el japonismo dejó patente su influencia, tanto en la decoración de interiores, como en la producción textil, la

⁵⁴ En la actualidad se denomina, *Musée national des arts asiatiques-Guimet* o *Musée Guimet*. Fundado en 1879, en sus inicios se localizaba en Lyon. Tras ser cedido al Estado por su fundador, Émile Guimet, se transfirió a París en 1885. Su colección fue fruto del tiempo que dedicó al estudio de las religiones de Extremo Oriente por encargo del ministro francés de instrucción pública en 1876. Tenía una magnífica colección de cerámica japonesa.

⁵⁵ Henri Cernuschi, de 1871 a 1873, realizó un tour por el mundo junto al crítico de arte Théodore Duret (1838-1927). Durante su estancia en Japón y China, adquirió cerca de cuatro mil obras de arte que formarían el núcleo de su colección. A su regreso, vivió en la Avda. Velázquez de París, rodeado por las obras de arte que trajo de su gira asiática. Tras su muerte, acaecida en 1896, dejó su mansión y sus colecciones asiáticas a la ciudad de París. El museo que llevaba su nombre fue inaugurado en 1998. Véase Marquet, 1998.

confección de vestidos, la creación de papeles pintados, joyas, cerámicas, vidrieras, e incluso en los objetos de orfebrería. Este influjo se hizo evidente en los temas y en la elección de las formas decorativas naturalistas, extraídas de libros, álbumes, estampas y *katagami*⁵⁶, así como con los materiales, efectos buscados y texturas utilizadas.

En resumen, tras el gusto por los objetos chinos en el siglo XVIII y la tendencia del gusto por el exotismo en el siglo XIX, el orientalismo, que se manifiesta por una parte en el mundo árabe, encuentra su máxima expresión en el ámbito de Asia Oriental, convirtiéndose en una rica y sorprendente fuente de inspiración para artistas de la talla de Édouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, James Abbott McNeill Whistler, Mariano Fortuny, Anglada Camarasa entre otros, con los que incluimos también a, Eduardo Zamacois, Guiard, Regoyos, Echevarría, etc., más adelante nos ocuparemos de ellos.

⁵⁶ Plantillas de papel para estarcir tejidos.

2.2. Las exposiciones universales como fenómeno divulgador

Las exposiciones universales surgen como evolución natural de las exposiciones nacionales. Francia y Reino Unido, pioneras en la organización de este tipo de eventos, necesitaban mostrar a su industria las novedades técnicas para fortalecer el entramado productivo. Entraba dentro de la política nacional. Se trataba de promocionar las nuevas tecnologías, promover la industria y el comercio, educar a la clase media y así progresar como nación. La orientación formativa de estas muestras cambió poco durante la primera mitad del siglo XIX, sin embargo, los principales cambios se dieron en la duración y cantidad de participantes⁵⁷.

Como se podrá comprobar tras la lectura de este apartado, todo lo relacionado con el país del Sol Naciente tenía un atractivo especial para los organizadores, por la entusiasta recepción entre los visitantes.

La primera exposición internacional tuvo lugar en 1851 en Londres⁵⁸ Conocida como *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, fue concebida para mostrar al mundo los progresos técnicos: avances en maquinaria, productos manufacturados, esculturas, materias primas y, en resumen, para exponer los frutos de la creciente industria humana. Su apertura el 1º de mayo, en Hyde Park, exhibió todas estas bondades en un pabellón espectacular: el Palacio de Cristal. El príncipe Alberto (1819-1861), esposo de la Reina Victoria (1819-1901), hombre culto y de ideas liberales, fue el principal promotor de esta exposición de carácter internacional.

La segunda gran Exposición Universal se celebró en París en 1855. Se abrió al público del 15 de mayo al 15 de noviembre, en el Campo de Marte. Como su nombre indicaba, *Exposition Universelle des produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des*

⁵⁷ Desde 1931, ha habido diversas modificaciones en cuanto a la clasificación de las exposiciones. Las exposiciones universales se celebran cada cinco años, el tema debe de ser de interés universal, el espacio a ocupar es limitado, cada país participante construye y paga sus exposiciones, se aprovecha para mejorar las infraestructuras del país que acoge el evento y así regenerar su economía. Mientras que las exposiciones internacionales se desarrollan entre dos universales, los espacios expositores los pagan y proponen el país que acoge la expo. El tema debe de ser específico, las instalaciones deben de ocupar un máximo de 25 hectáreas, y el fin de la muestra debe de servir para promover el crecimiento de la ciudad. Véase Canogar, 1992.

⁵⁸ Conocida como la «Gran Exposición».

Beaux-Arts de Paris, el tema oficial fue la exhibición de los productos de la agricultura, de la industria y las bellas artes.

En 1862 Londres volvió a organizar una nueva Exposición Universal, *International Exhibition*. Al igual que la primera exposición celebrada en la capital inglesa, se inauguró el 1 de mayo, concluyendo el 1 de noviembre. En esta ocasión se dispuso junto a los jardines de la Real Sociedad de Horticultura de la capital inglesa bajo el lema «Industria y Arte». Previamente, en 1854, el país nipón se había visto obligado a terminar su largo período de aislamiento, y por esta razón, participó por primera vez, aunque de un modo discreto, en una certamen internacional de esas características. Era la tercera vez que se organizaba una exposición de este tipo, y la segunda vez que se realizaba en Londres. Como es habitual en estos casos, hubo dificultades socio-políticas, y las autoridades japonesas no se encargaban directamente de la selección de los productos a exponer.



Fig. 4
Japanese Court at the International Exhibition
The Illustrated London News, 20 de septiembre de 1862
V&A Images

El responsable de preparar la exposición de productos japoneses fue Sir. Rutherford Alcock⁵⁹ (1809-1897), quien fuera ministro británico en Tokio. De hecho, el

⁵⁹ Primer diplomático inglés que vivió en Japón, tras ser designado para el puesto en 1858. También actuó como mediador en las relaciones comerciales entre Bélgica y Japón. Entre las curiosidades que le

grueso de la muestra la componían los objetos adquiridos en sus viajes por el Archipiélago japonés. Él ofreció las 614 piezas de su colección, que clasificadas en 9 categorías, fueron seleccionadas para dar una idea general de artesanía diversa (mostró recipientes de laca, cerámicas, trabajos en metal, en papel, artículos de la industria textil, libros, mapas, juguetes, así como actividades puramente artísticas). Los objetos presentes en el pabellón japonés eran muy diversos y de calidad exquisita.

Alcock sentía gran devoción por las artes decorativas japonesas, y de hecho, durante los tres años que vivió en Japón recogió en un volumen la información aunada, *The Capital of the Tycoon*. Admiraba los broncees del Lejano Oriente, las sedas, porcelanas, lacas, su metalurgia, y ponía en duda que los europeos jamás pudiesen llegar a igualar la calidad de los mismos⁶⁰.

En este caso, los artículos seleccionados dieron luz sobre el progreso de la civilización japonesa, promoviendo el intercambio de ideas entre continentes, pero a su vez quedaban en evidencia Inglaterra y Francia, icono de los centros de perfección de la industria y el arte, que encontraron en las colecciones japonesas productos que no podían producir en sus talleres, o tan solo a un coste inasumible para ellos. Sin duda, este despliegue de objetos debió de suponer una fuente de conocimiento para diseñadores y arquitectos como William Burges, Christopher Dresser y Edward William Godwin⁶¹.

Al concluir la exposición, *Farmer & Rogers* compró la colección, convirtiéndose en la base de los grandes almacenes especializados en Oriente. Arthur Lasenby Liberty (1843-1917), empleado de *Farmer & Rogers* durante 10 años, se decidió a abrir su propia tienda en 1875, la importante firma de textiles, *Liberty*, ubicada en Regent Street.

rodean encontramos el hecho de que está considerado como el primer ciudadano extranjero que logró subir al emblemático monte Fuji.

⁶⁰ Takagi, 2002, p. 23.

⁶¹ Véase Watanabe, 1991.

La Exposición Universal de París de 1867, contó con la colaboración del señor feudal de Satsuma, por petición de Charles de Montblanc⁶² (1833-1894), que ya se lo había propuesto en 1865. Al estar informado antes que el propio shogún Tokugawa, pudo participar por independiente representando al reino de Ryūkyū. Por su parte, el *bakufu* (shogunato) también acudió al certamen por invitación del Ministro francés, León Roches⁶³ y, de este modo, a pesar de las iniciales fricciones, ambas muestras se expusieron en un mismo espacio bajo diferentes nombres: *Gobierno de Tycoon* y *Gobierno de Satsuma*. El pabellón con forma de casa tradicional japonesa añadía la presencia de tres japonesas vestidas con kimono sirviendo té. Esta fue una manera inmejorable de mostrar la forma de vida cotidiana de los hogares nipones⁶⁴. En este espacio, principalmente se mostraban objetos de arte decorativo tales como porcelanas, ropa, armaduras, lacas, biombos y albums con grabados *ukiyo-e*.

La Exposición Universal de Viena de 1873 (*Weltausstellung Wien*), fue inspeccionada por los miembros de la embajada Iwakura -que realizaron toda una turné por Europa y Estados Unidos con la intención de promover la amistad y las relaciones entre Japón y Occidente-. Paralelamente a los tres grandes temas organizados en las exposiciones precedentes (industria-agricultura-arte), la exposición de Viena creó un nuevo tema: la educación y la instrucción, asunto que también fue tratado en las exposiciones posteriores.

En Viena aumentaron el número de pabellones nacionales, privados y temáticos. Como consecuencia de la reunificación japonesa en 1868, bajo la autoridad del emperador, Japón pudo asegurar en Viena una promoción internacional de alto calibre. Además, para satisfacer las expectativas de los occidentales, Japón tomó el asesoramiento del químico alemán Gottfried Wagener (1831-1892) para guiar su selección en ciertas disciplinas. Así, además de los objetos artísticos, Japón presentó

⁶² Fue uno de los pocos europeos que tuvo relación con el *bakufu*.

⁶³ León Roches llegó a Japón en 1864 y un año después, a través suyo, el gobierno Tokugawa, inició varios proyectos con los franceses, creando una industria de fundición en Yokohama y unos astilleros en Yokosuka, además de encargarse del entrenamiento militar del ejército del *bakufu*.

⁶⁴ Al complejo entramado de la situación se le denominó *Bakumatsu*: los sucesos que comprenden los últimos años del período Edo de la historia de Japón, cuando el shogunato Tokugawa llegaba a su fin. Momento en el que se producía el cambio del feudalismo bajo el mando del shogún dando lugar al inicio del período Meiji, en 1868.

objetos históricos de grandes dimensiones: ornamentos de cobre para mantener alejadas las influencias demoníacas del castillo fortificado de Owari; una reproducción en cartón piedra del Buda de Kamakura, y un modelo de pagoda de 5 plantas. También instalaron una ciudad y un jardín japonés en el parque de atracciones.

El mayor beneficiario europeo de la presencia japonesa en la exposición fue el Museo de Artes Aplicadas de Viena, porque recibió gratuitamente algunas de las piezas expuestas. Gracias a ello pudo enriquecer su colección japonesa iniciada tras la Exposición Universal de 1867 celebrada en París.

En esta exposición, mientras los representantes europeos exhibían básicamente máquinas y electrodomésticos, Japón mostraba miles de piezas entre antigüedades y artes aplicadas, como ropa, sedas, bordados, bronce, porcelanas, lacas, etc., ejemplos de su arte y su industria a pequeña escala. También presentaron largas linternas de papel, la cabeza de un gran Buda y una carpa con cabeza de tigre llamada "Sachihoko"⁶⁵.

Tras la exposición, la mayoría de los objetos expuestos fueron adquiridos por los museos y coleccionistas privados europeos. Este tipo de productos, suscitaron tanto entusiasmo, que en los grandes almacenes, lo japonés se vendía fácilmente, al estar de moda. El pabellón y los edificios fueron adquiridos por *Alexander Palace Company*, fundada por Christopher Dresser (1834-1904), fruto de su interés y de las demandas de la exposición, se creó en Japón la *Kiriu Kōshō Kaisha*, una gran empresa pública para responder a la creciente demanda de productos artísticos (industrias artísticas) en Europa.

En América, la primera gran feria mundial tuvo lugar en 1876 en Filadelfia, *The Centennial Exhibition Philadelphia* y fue organizada con motivo de la conmemoración del centenario de la firma de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. En ella, los productos japoneses destacaron por su calidad. Entre otros objetos, se mostraron grandes peces de bronce, esmaltes de *cloisonné*, cerámicas y porcelanas.

⁶⁵ Takagi, 2002, p. 30.

Al cabo de tan solo dos años, París volvió a organizar una nueva Exposición Universal de París, la *Exposition Universelle* de 1878. En esta ocasión se editaron guías con las indicaciones oportunas para visitar los espacios dedicados a Japón: uno en el palacio del Campo de Marte, y otro en el Parque del Trocadero, con sus porcelanas, textiles, lacas, marfiles, etc. Asimismo, se construyó un jardín, junto con una casa tradicional japonesa, para que los visitantes pudieran vislumbrar cómo eran los jardines, la forma de cultivar la tierra e incluso de organizar el gallinero. Además, un guía iba explicando cómo se utilizaban cotidianamente las piezas allí expuestas, su forma de vida: cómo se sentaban, la manera de tomar el té, etc. Los objetos estaban de venta al público, y el abanico se convirtió en el elemento estrella: todos los visitantes querían llevarse uno, por ser bonitos, de buena calidad y económicos.

Entre los expositores de objetos artísticos japoneses se encontraban reconocidos japonistas como Philippe Burty (1830-1890), Emile Gimet (1836-1918) y Siegfried Bing (1838-1905), que presentaban sus colecciones particulares. También participó la Sra. L. Cahen de Antwerp con un gabinete y una caja lacados. Esta pertenecía a una familia burguesa de financieros que residía en Francia y Bélgica, y estaba muy considerada en los ámbitos político y diplomático⁶⁶. Sin embargo, a excepción de estas piezas de coleccionista, la mayoría de los objetos expuestos eran de reciente ejecución, ya que los japoneses estaban abandonando el estilo tradicional. Así, el gobierno propuso a las compañías que fuesen ellas las que participasen. Serían *Mitsui Bussan* y la *Kiriū Kōshō Kaisha* las empresas que trabajaron según la política nacional.

El gobierno japonés consideró que el éxito alcanzado en las exposiciones, suponía una gran oportunidad para expandir su comercio por el extranjero, pero carecían de un Ministerio específico para esta labor. Sin embargo, ayudaron a encontrar las compañías comerciales para que actuasen con la industria del arte y los productores agrícolas.

La *Kiriū Kōshō Kaisha* estableció sus propios talleres y promovió la contratación de aquellos que fabricasen porcelanas, sedas, alfombras, lacas, bronce, abanicos y

⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 31-32.

todo tipo de productos japonizantes que fuesen demandados por los europeos. Eran productos nuevos, correspondientes al momento en el que se ejecutaron, con el fin de satisfacer la demanda extranjera; eran mercancías para exportar, a la vez que servían a los japoneses para demostrar orgullo por su riqueza cultural.

Kōransha, fundada en 1873 como empresa privada, estaba especializada en porcelana de Arita. Bajo la dirección de Fukazawa Eizaemon, el antiguo modelo se adaptó para la su fabricación al estilo moderno. A través de la técnica *sometsuke* se lograba una porcelana de fondo blanco decorada en azul, bajo un vidriado transparente. Las máquinas y los nuevos materiales para producir en gran cantidad en estas industrias provenían de Europa. Se buscaba facilitar el trabajo y que así la producción fuese elevada.

Antes del período Meiji, los japoneses no distinguían claramente entre los productos elaborados de forma industrial y los artesanales. La demanda en Europa era tan grande que los productores tuvieron que realizar objetos enfocados a una clase popular, lo que alertó a algunos que veían que esto iba en detrimento del arte japonés por la pérdida de calidad de los objetos y su consecuente falta de valoración de texturas, pigmentos y diseños, que formaban parte de la exquisitez de esos elementos decorativos.

La Exposición Universal de Barcelona tuvo lugar entre abril y diciembre de 1888⁶⁷. La exposición se llevó a cabo en el Parque de la Ciudadela, anteriormente perteneciente al ejército, ganado para la ciudad en 1851. Las obras de la exposición supusieron la rehabilitación de toda una zona, el barrio de la Ribera, hasta entonces poco estimado por el pueblo barcelonés, a causa de la represión que habían ejercido los militares.

La mejora de las infraestructuras dio un enorme salto hacia la modernización y el desarrollo de la ciudad, facilitando el asentamiento del Modernismo, que hasta principios del siglo XX fue el que imperó en las nuevas construcciones de la Ciudad

⁶⁷ Véase Bru Turull, 2011.

Condal, especialmente entre la burguesía, dejando obras de gran valor artístico y monumental.

Se puede considerar a Cataluña como la pionera de la Revolución Industrial en España, y en muchos casos del territorio nacional. Fue la primera en introducir las nuevas mejoras tecnológicas que iban surgiendo en el continente europeo. Así, en 1818 se creó la primera empresa de diligencias; en 1836 el primer «vapor» (fábrica mecanizada); en 1848 el primer tren; en 1857 el primer barco de hierro. Barcelona fue la primera ciudad española en tener gas y electricidad, y fue sede de importantes industrias como la *España Industrial* y la *Maquinista Terrestre y Marítima*. En el ámbito de la cultura, igualmente, se produjo una revitalización de la lengua catalana, así como de su literatura, arte, música, y demás expresiones culturales, en un fenómeno conocido como *Renaixença*⁶⁸.

La idea inicial de organizar una Exposición Universal en Barcelona la tuvo un empresario gallego, Eugenio Serano de Casanova, pero ante la evidente imposibilidad llevar a cabo el evento en solitario, sería el alcalde de Barcelona, Francesc de Paula Rius i Taulet, quien junto a un grupo de empresarios, formarían el Comité de los Ocho, asumiendo el proyecto.

Durante el transcurso de la Exposición, además de lo expuesto en el recinto ferial, se celebraron numerosos actos y eventos públicos, fiestas, conciertos, representaciones teatrales y operísticas, desfiles militares, procesiones religiosas, carreras de caballos y otros acontecimientos deportivos, actos culturales, y demás celebraciones. También se celebraron diversos congresos, como: el Jurídico, el de Economía, Pedagogía, Arqueología, Farmacia, Ciencias Médicas, etc.

El acontecimiento expositivo fue un éxito indudable, y demostró una gran capacidad organizadora por parte de las autoridades, las instituciones, las empresas públicas y privadas de la Ciudad Condal. Sentó las bases de lo que debía ser una población moderna e integrada con Europa, a la altura de las grandes ciudades que

⁶⁸ Movimiento cultural desarrollado en los territorios de habla catalana, que tiene su esplendor a mediados del siglo XIX.

habían celebrado exposiciones hasta aquel entonces, y económicamente también fue un éxito.

La Exposición se desarrolló en un recinto de 450.000 m² que englobaba la superficie desde el Arco del Triunfo (construido como entrada al recinto), el Parque de la Ciudadela, el zoológico y parte de la actual Estación de Francia hasta el lugar donde hoy se ubica el Hospital del Mar, en la Barceloneta.

La presencia de Japón en la Exposición Universal de 1888 fue muy productiva para Barcelona. Japón, se presentaba como un país moderno y civilizado, a la vez que mantenía un halo de exotismo. El público quedó fascinado por los delicados esmaltes *cloisonné* y las llamativas porcelanas. Se puede considerar que fue la primera vez que se presentaron en Barcelona obras de arte japonés de admirable calidad, realizadas por los mejores artistas del momento. Toda ésta ebullición cultural generó la consolidación del interés por Japón de artistas y coleccionistas⁶⁹.

El certamen también sirvió para estrechar los lazos de amistad entre creadores japoneses y catalanes⁷⁰, y supuso un magnífico empuje para las relaciones comerciales entre los dos países, que se concretaron con la firma de los primeros contratos de importación directa a gran escala de arte japonés en toda España. En concreto, la relación entre la *Kiriu Kōshō Kaisha* y el comerciante Odón Viñals, propietario del establecimiento *El Mikado*, permitió cerrar aquella misma primavera de 1888 el primer acuerdo de importación directa de arte japonés entre Tokio y Barcelona⁷¹.

Desde ese momento, el apogeo del gusto por todo lo japonés y su comercialización, su referencia en las publicaciones⁷² y a la conformación de las colecciones de arte japonés, junto con el surgimiento del Modernismo, dieron lugar al afianzamiento del japonismo como fenómeno de amplio alcance cultural y social.

⁶⁹ Véase Almazán, 2006, pp. 85-104.

⁷⁰ Amistad entre el pintor japonés Kume Keiichirō y el crítico de arte Antonio García Llansó, producto de la cual vería la luz en 1905 el libro *Dai Nipon*, o bien entre Hayashi Tadamasu y Josep Mansana, iniciando la que sería la principal colección de arte japonés de España. Bru Turull, 2008, pp. 663-672.

⁷¹ Bru Turull, 2009-2010.

⁷² Véase en Kim Lee, 1988. La doctoranda Diana Rosell está ultimando su tesis doctoral sobre Antonio García Llansó.

La Exposición Universal de París de 1889 (*Exposition Universelle*) se realizó por motivos políticos, ya que tras la guerra de 1870 fue necesario mostrar las reformas efectuadas en Francia y la consolidación de las instituciones de la 3ª República. Ese mismo año se terminó de levantar la Torre Eiffel⁷³, que funcionó como arco de entrada a la feria, en la que Japón era la estrella con 430 expositores. Su participación incluía un pabellón en la calle de las Naciones, el punto fuerte de la exposición incluía arte moderno en la Galería de Bellas Artes del Campo de Marte, una granja con sección de horticultura en los Jardines del Trocadero y trabajos de arte antiguo, algunos prestados por consolidados coleccionistas Occidentales.

La exposición de 1889 quería conmemorar el centenario de la Revolución Francesa y por esta razón un gran número de monarquías europeas, incluida Bélgica, la intentaron boicotear, pero dieron libertad a sus ciudadanos para participar a título particular.

Una demostración de la creciente importancia de Japón a nivel internacional fue probablemente el protagonismo alcanzado por "La puerta de Oro", una composición que agrupaba elementos arquitectónicos japoneses. Parte estaba destinada a objetos tradicionales japoneses, en la atracción denominada *History of Habitation*, una colección concebida por Charles Garnier (1825-1898), que presentaba 44 tipos de arquitectura doméstica. Sin embargo, en esta exposición de 1889, Japón no brilló por su originalidad, ya que explotaron fórmulas demostradas. Además, en la sección de las artes liberales se mostraron objetos prestados por coleccionistas franceses, como en otras ocasiones.

La Exposición Universal de Chicago de 1893, conocida como *World's Columbian Exposition*, se organizó para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón. El despliegue de medios hizo que se convirtiese en símbolo del entonces emergente sentimiento nacionalista americano. Los objetos japoneses, una vez más llamaron la atención por calidad.

⁷³ Fue diseñada por Maurice Koechlin y Émile Nougier, y construida por el ingeniero Gustave Eiffel, para ser el centro de atención de la Exposición Universal de 1889 celebrada en París, a la vez que pretendía celebrar el centenario de la Revolución Francesa.

En 1900 se celebró la gran Exposición Universal de París. El estilo Art Nouveau había conquistado la capital francesa y el comisario de la sección dedicada a Japón fue Hayashi. Él logró organizar una muestra brillante. Gracias a Hayashi, los visitantes pudieron ser introducidos en el mundo del arte japonés a través de un pabellón que sintetizaba la arquitectura budista japonesa. Además, la concesión japonesa en el Trocadero contaba con un pabellón y una casa de té -construida por carpinteros japoneses- donde los paisajistas recrearon un precioso jardín. Finalmente, Hayashi tomó una iniciativa trascendental: invitó a artistas japoneses a participar en una retrospectiva de 10 años de las Bellas Artes. Esta Exposición Universal fue la última en la que participaron tanto Bing como Hayashi.

Se mostraron dibujos realizados a tinta, caligrafía y antiguas esculturas procedentes de la colección imperial y de templos japoneses. Elementos sobre los que ya estaban al tanto los conocedores, pero las artes aplicadas y los grabados cosecharon semejante éxito en Europa, que la corte se estaba planteando darles un lugar exclusivamente para ellas.

También Picasso viajó a París para asistir a esta Exposición Universal, ya que participaba en el Pabellón Español con la obra *Últimos momentos*. Durante los tres meses que pasó en la capital francesa estuvo en el estudio de Nonell, junto con Casagemas y Pallarés, y con Odette, Germaine y Antoinette. Aquel viaje supuso para él una auténtica revelación, la oportunidad de contactar con los grandes maestros de las vanguardias internacionales. Además, aprovechando el tirón de la exposición, la ciudad organizó grandes muestras de arte: una retrospectiva del arte francés en el Petit Palais, y grandes exposiciones en el Grand Palais como la *Exposition Centennale* (1800-1889) y la *Exposition Decennale* (1889-1900), en las que se podían ver obras de pintores extranjeros, junto con las de los mejores pintores franceses (Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, Carrière, Cézanne, Gauguin y Monet). De entre todos ellos, Picasso sintió una especial atracción por los pintores postimpresionistas (Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec y Steinlen) admiradores del arte japonés, y en especial de los *ukiyo-e*, como modelo de inspiración. Igualmente, durante este certamen expositivo, tuvo lugar la

primera actuación de una compañía de teatro japonesa en París, se trataba de la Kawakami Otojirō junto con la actriz Sadayakko, que fue retratada por Picasso.⁷⁴

La Exposición Universal e Internacional de Lieja de 1905 se celebró para conmemorar el 75º Aniversario de la Independencia de Bélgica, y junto con Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos, Bélgica fue uno de los países que más exposiciones universales organizó durante el siglo XIX. Estaban las de Amberes de 1885 y 1894, la de Bruselas de 1888 y la de Lieja de 1905, que abrió la serie belga del siglo XX. La celebración del 75 aniversario de la independencia de Bélgica fue la razón oficial, aunque la motivación comercial de los productos wallones jugó un papel decisivo. Los japoneses no tenían mucho tiempo para exposiciones al estar inmersos en guerra con Rusia, y además, por estar comprometidos con la Exposición de San Louis de 1904, pero los belgas insistieron por la demanda que tenía entre el público la existencia de un apartado dedicado a Japón, y finalmente el gobierno nipón accedió a participar en la muestra, aunque de manera privada. Así, el grupo de expositores fue organizado bajo mandato del presidente, Sr. Ōtami. Artistas y artesanos japoneses sin grandes recursos se agruparon en asociaciones mercantiles para buscar relaciones comerciales directas con Europa.

La relativa importancia que los extranjeros daban a las exposiciones se ve reflejada en la menor presencia de participantes, y la gran reducción de pabellones nacionales. Sólo Francia construyó varios porque quería demostrar su poder colonial. Otros países, incluido Japón, levantaron sus pabellones en la galería de las máquinas y en el Palacio de las Bellas Artes.

Los objetos japoneses se dispusieron según las regiones de procedencia, y básicamente estaban realizados a mano. Tenía su justificación: el comercio con Bélgica no estaba compensado, Japón importaba a Bélgica mucho más de lo que le exportaba, y básicamente exportaba arte decorativo y productos agrícolas, mientras importaba productos industriales, vidrio para ventanas, metal y lana.

⁷⁴ Almazán, 1999 a.

En efecto, las exposiciones fueron el gran escaparate donde comenzó a ser conocido el arte y la cultura japonesa a nivel popular, pero tras las Exposición Universal de 1900 en París, tras cuatro décadas de expansión por Europa, el japonismo había comenzado a remitir, dejando paso a nuevas propuestas artísticas. Curiosamente, sus aportaciones innovadoras, ya habían sido asimiladas como propias.

2.3. París como epicentro del japonismo

A finales de la década de 1860, y coincidiendo con la presentación pública de los artistas de la generación de Manet, en la capital francesa se desató una verdadera moda japonista. Se trataba de una ciudad moderna que vivía intensamente el arte. De hecho, era el principal centro artístico que uno debía tomar en consideración si quería tener éxito profesional como creador plástico.

París era la ciudad de los marchantes, las exposiciones, las tertulias y las academias, donde llegaban artistas procedentes de toda Europa. Conociendo esta realidad y, debido al pobre sistema artístico peninsular en la segunda mitad del siglo XIX, los artistas sabían que para ser reconocidos profesionalmente y lograr el respaldo oficial, tenían que pasar por la capital francesa y exponer en sus salones. Es por esta razón, que la mayoría de ellos, visitó, residió o al menos frecuentó París, siendo este el fundamento sobre el que se puede explicar la difusión del gusto por la cultura japonesa en España.

Un caso similar sucedía en Inglaterra. El arte japonés había comenzado a ser descubierto gracias a la sección de objetos japoneses que Rutherford Alcock (1809-1897) organizó en 1862 para la Exposición Internacional de Londres. Entre los compradores de piezas que fueron expuestas, estaba la empresa *Farmer & Rogers*, que importaba productos de Asia oriental. En 1875, Arthur Lasenby Liberty (1843-1917) inicialmente empleado de *Farmer & Rogers* se convertirá en el primer gran rival de esta empresa para abrir su propio establecimiento, *Liberty & Co.*, en Regent Street. Si durante la década de 1860 y 70, Murray y Liberty van a ser dos de las principales empresas que comerciaron con el arte japonés, a partir de 1875 a ellas se sumó el negocio de Christopher Dresser (1834-1904).

Los pintores impresionistas y postimpresionistas como Manet, Degas, Lautrec y Van Gogh, se vieron notablemente influenciados por el arte japonés, así como por varias corrientes de fin de siglo, como el simbolismo y el decadentismo. Pintores e ilustradores como Gustave Moureau, Odilón Redón, demostraron a través de su obra que se sentían atraídos por el arte japonés y más en concreto por la estampa *ukiyo-e*.

Fueron pocos los artistas que como Wirgman, La Farge, Dresser, Mempes o Junyent, cumplieron su sueño de viajar a Japón, y de entre todos ellos Georges Ferdinand Bigot, fue de los que más tiempo residió en el archipiélago, entre 1882 y 1899.

Bigot, formado en la École des Beaux Arts, trabó amistad durante su juventud con Philippe Burty y Félix Buhot, de quien aprendió a trabajar el aguafuerte a la punta seca. Inició su carrera profesional como ilustrador de revistas, y fue precisamente Buhot quien le alentó a colaborar como el creador en los volúmenes de *L' Art japonais* de Louis Gonse. En plena moda del japonismo, Bigot partió hacia Japón para formarse en el arte del grabado japonés y una vez allí, destacó como ilustrador e introductor de la primera revista periódica ilustrada de carácter satírico, *Tobaé* (1887-1890), mientras trabajaba al mismo tiempo en la ilustración y edición de otras revistas y álbumes humorísticos. En 1899 volvió a París y comenzó a colaborar en prestigiosas revistas de finales de siglo como *Le Chat Noir*⁷⁵, donde su obra siguió dejando ver la influencia del arte japonés.

Aunque hubo algunos precursores en Europa -Siebold y Saris por ejemplo-, fue a mediados del siglo XIX cuando aparecieron en París los primeros comercios que ofrecían todo tipo de productos orientales. Así, a finales del siglo XIX los establecimientos más importantes se localizaban entre la Rue Vivienne y la rue de Rivoli. Probablemente, los primeros establecimientos donde los coleccionistas de arte japonés adquirieron estampas *ukiyo-e* fueron: *La Porte Chinoise* y *L'Empire Chinois*, junto con el establecimiento de objetos japoneses del matrimonio Desoye. Es en este ambiente, donde Edmond Goncourt, muy amigo de Philippe Burty y Victor Hugo, empezó a comprar las primeras estampas eróticas en esos comercios, en octubre de 1863⁷⁶. Durante los años setenta y ochenta, surgen otros comercios como el de Philippe Sichel (1840-1899) y las tiendas y centros de lujo del barrio de la ópera, así

⁷⁵ La revista, que se publicó durante más de diez años (desde 1882 hasta 1895), supo encarnar el espíritu de fines de siglo y todas sus facetas: naturalismo, simbolismo, neomisticismo, todo ello aderezado con ironía. Nacida en pleno auge de la prensa ilustrada, la revista puede considerarse también como una pieza clave en la historia de los cómics.

⁷⁶ Véase Bru Turull en Barcelona, 2009.

como también los departamentos de productos orientales de los grandes almacenes, el de *La belle jardinière*, *Ville de Saint-Denis*, *Bon Marché* y *Printemps*.

En 1878, año de la Exposición Universal de París, Siegfried Bing⁷⁷ y Hayashi Tadamasa emprendieron sus negocios. A la sazón, había pocas empresas dedicadas a importación directa de objetos japoneses. Pasados dos años, ya había en París trece establecimientos dedicados a la venta de arte japonés - *Dubuffet et Cie*, *Heymann*, *Blum&Cie*, *Oppenheimer Frères*, *Mon Ange* y *Hayashi Tadamasa* entre otros-. En 1885 la lista de comercios era mucho mayor.

París era el epicentro desde el que se divulgaban las novedades artísticas y por esa misma razón, de allí salían las revistas europeas más prestigiosas, aunque también estaban muy reconocidas las revistas inglesas y las alemanas, ocasionalmente traducidas al francés. Otro hecho clave en la propagación del japonismo fue la repercusión de los espectáculos teatrales japoneses, en concreto, los realizados por la compañía de Richard Risley y las actuaciones de la sugerente Sadayakko. Coincidiendo con todos estos factores, se inició una ruta directa a Japón, por lo que París se convirtió en la principal vía de acceso al arte japonés.

Bing, que no sólo se limitó a la importación y venta de arte japonés, ha pasado a la posteridad por su difusión del arte oriental tanto en la capital francesa como en el resto de Europa por medio de exposiciones, y asesoramiento y venta de piezas de arte a museos y coleccionistas, como mediante la publicación de diversos artículos y de la revista *Le Japon Artistique*, para dar a conocer el auténtico arte japonés más allá los objetos de las industrias artísticas que llegaban masivamente a costes muy bajos.

El café Guerbois, al que iban Manet, Degas, Whistler entre otros, el café Weber, los cabarés de Le Chat Noir, Au Lapin Agile y otros locales como Le Moulin de la Galette y el Moulin Rouge de Josep Oller, hicieron de Montmartre, el espacio donde se

⁷⁷ En 1878, con la celebración del Exposición Universal de París, Bing abrió su propia tienda de arte japonés en la calle Chauchat y, en 1881 tras una breve estancia en Japón, abrió tres nuevos locales similares. A fin de abastecer sus nuevos negocios, fundó la sociedad anónima *S. Bing et Cie*. Dedicada a la importación y exportación de productos así como manufacturas entre Francia y Asia oriental. La oficina central estaba en la galería del número 13 de la calle Bleue, mientras que en los otros locales se situaban en la calle de Provence número 23, de La Paix número 19, y de Chauchat número 19, las tres en la capital francesa. Bru Turull, 2011.

concentraban cafés, bailes, circos, cabarés, etc., el tipo de ocio que evocaba la bohemia y el placer, se convirtieron en un punto de encuentro para los artistas de fin de siglo, especialmente para los más vinculados al japonismo.

De entre todos, destacaba el local del Chat Noir, fundado por Rodolphe Salis⁷⁸ en 1881, que se convirtió en uno de los principales puntos de encuentro de las vanguardias artísticas y literarias parisinas. Por él discurrieron George Auriol y, sus colegas Henry Rivière, Henry Somm, Théophile Alexander Steinlen y Henri de Toulouse-Lautrec entre otros, que durante la década de 1890 diseñaron gran cantidad de cubiertas -que tuvieron gran difusión-, ilustraciones y programas de mano de evidente influencia japonesa⁷⁹.

Por iniciativa de Salis, en el Chat Noir se celebraban sesiones de teatro de sombras, retomando la antigua costumbre de contar una historia a través de la imagen delante de una tela tendida. Junto con Henri Rivière, que fue su inventor, crearon un espectáculo de calidad, un teatro de sombras en colores. Realizaron 45 representaciones, llevando esta técnica al éxito.

Los volúmenes del *Manga* de Hokusai eran tan admirados, que su contenido además de aparecer reproducido en libros y revistas, fue adquirido, estudiado y versionado por artistas tan distintos como Braquemond, Manet, Delàtre, Degas, Moreau, Pissarro, Mestres, Rassenfosse, Gauguin, Vuillard, entre otros.

Aparte de muestrarios y proyectos decorativos para estampación textil, se conservan varios vestidos de la época seleccionada, que ponen de manifiesto el efecto que tuvo el japonismo sobre el diseño de ropa años antes de que se introdujeran desde París las llamadas "mangas japonesas" y que diseñadores como Mariano Fortuny

⁷⁸ Creó su café como un cabaré artístico y desarrolló un género nuevo, hasta llegar a transformarlo en un lugar anhelado de todo aquel que tuviera curiosidad literaria o artística. Poeta, hombre de inagotable labia, pero también organizador y líder, Rodolphe Salis (1851-1897) supo rodearse de los mejores talentos jóvenes.

⁷⁹ En 1992, el Musée d'Orsay presentó una exposición dedicada al cabaré del Chat Noir, evocando tres aspectos del mismo. En primer lugar, la revista, que se publicó durante más de diez años (1882-1895), supo aglutinar el ambiente de fin de siglo y aspectos como el naturalismo, simbolismo, neomisticismo, aderezados con cierta ironía. En segundo lugar, la canción de cabaré que nació realmente en el Chat Noir. Y por último, el teatro de sombras, al que siempre estará asociado.

o Balenciaga crearan nuevas formas extraídas de las estructuras que ofrecían los kimonos.

El uso de piezas de indumentaria japonesa, y batas que se utilizaban tanto para estar por casa como especialmente para bailes de la alta sociedad, fiestas o bailes de disfraces, está documentado en España desde 1880⁸⁰. Llama la atención cómo se utilizaban vestidos que simulaban las formas de los kimonos, muchas veces incluso les añadían una especie de *obi*⁸¹, mientras que en otras ocasiones, la influencia japonesa se manifestaba en la aplicación de cenefas, estampados o bordados de motivos naturalistas.

Como ya hemos comentado con anterioridad, *L'Art Japonais*⁸² y *Le Japon artistique* fueron dos de las obras que mayor difusión tuvieron entre los artistas a finales del siglo XIX. Publicaciones creadas en París, al calor de de la efervescencia creadora volcada sobre el japonismo. Los dos volúmenes de Louis Gonse, editados por primera vez en 1883 con motivo de la gran exposición de arte japonés celebrada en la galería Georges Petit de París, fueron de los primeros manuales a conseguir para los interesados en conocer el arte japonés, pero la revista dirigida por Siegfried Bing, editada en inglés, francés y alemán, consiguió una amplia expansión del japonismo por toda Europa, profundizando en distintos matices del arte nipón. Otras publicaciones de autores como Collinot, Beaumont, Lambert, Cutler, Audsley y Dolmetsch, formaron parte de las lecturas de muchos artistas y coleccionistas interesados por lo japonés.

Además, señalar la trascendencia que tuvo para los artistas vascos (pintores escultores, escritores, músicos, modistos, etc.) las diversas relaciones que mantuvieron con creadores extranjeros como Stevens, Whistler, Degas, Lautrec o Gauguin. En el punto 2.7. hablaremos un poco más sobre este asunto, pero se puede afirmar que estuvieron relacionados con los principales difusores y apasionados del japonismo, principalmente desde París.

⁸⁰ Véase Bru Turull, 2011, pp. 190-191.

⁸¹ Faja ancha de tela que se lleva sobre el kimono, y se ata a la espalda. Existen varios tipos de *obi*, uno para cada ocasión. Algunos *obis* se fijan por medio de un cordel fabricado por la técnica del *Kumihimo*.

⁸² Obra reeditada en varias ocasiones.

2.4. Museos y grandes colecciones de arte japonés en Europa

A través de Philipp Franz von Siebold, el Japanese Museum abierto en Leiden en el año 1837, fue la excepción en una Europa donde las colecciones de arte oriental quedaron limitadas a los palacios de las monarquías, a algunas casas nobles, puntuales monasterios y muy pocos museos.

Los primeros ejemplos los encontramos en el norte de Europa, en las colecciones del Ashmolean Museum de Oxford, abierto en 1683, en el Japanisches Palais, actual sede del Museo de Etnología de Dresde, palacio decorado en 1727 con motivos orientales para albergar la colección de porcelanas niponas del rey Augusto II, o bien en el Royal Cabinet of Rarities (*Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden*) de La Haya, abierto en 1816, y donde ingresaron las colecciones de Jan Cock Blomhoff y Johannes F. Van Overmeer Fisscher.⁸³

Otras grandes instituciones públicas que adquirieron durante el siglo XIX algunas piezas de arte japonés fueron: el *Musée de la Marine* de París, la *Bibliothèque nationale de France*, el *South Kensington Museum* de Londres, el *British Museum*, y el *Rijksmuseum* de Amsterdam. Asimismo, las crecientes colecciones de estos museos, fueron acompañadas por otras de iniciativa privada, a menudo efímeras pero que no debemos olvidar, como la colección oriental del conde Pier Alessandro Garda (1821), el *Japansch Magazijn* de La Haya (1828), la colección conocida como *Musée Chinois et Japonais de Paul Ginier*, de Marsella (c.1840-1842), el *Musée Japonais et Chinois del coronel Dupin* (1862), y el llamado *Musée Oriental* de París, que en otoño de 1869 abrió en los salones de la *Union Centrale des Beaux-Arts*, una exposición dedicada a las artes del Oriente Próximo, Medio y Lejano Oriente, con la idea, según expresaba Philippe Burty, de convertirse en un auténtico Museo de Arte Oriental permanente para la capital francesa.

Destacaron especialmente el *Musée Guimet* de Lyon (1879), así como las colecciones del General Henry Pitt Rivers (1827-1900), mostradas en el *Pitt-Rivers Museum* de Oxford (1884), la de Vincenzo Ragusa en Palermo (1883), el *Musée*

⁸³ Véase Brill, 1989, p. 391.

japonais proyectado como parte integrante del establecimiento de arte japonés del comerciante Siegfried Bing, anunciado en el catálogo ilustrado del Salón de 1884, y la colección Merton Russell-Cotes, expuesta en la Japanese Drawing Room del Royal Bath Hotel de Bournemouth (c. 1885).

Una de las primeras colecciones de estampas japonesas de las que se tiene conocimiento en Europa es la que en la actualidad posee el Museo Nacional de Estocolmo, compuesta fundamentalmente por obras de Harunobu y de Koryūsei, y recopilada por el naturalista Carl Peter Thunberg⁸⁴ (1743-1828) en 1775.

En 1806 se encuentran ya en París las estampas de Utamaro, compradas en Japón por Isaac Titsingh⁸⁵ (1745-1812), y que posteriormente fueron adquiridas por el artista francés Félix Bracquemond (1833-1914). En poder de Bracquemond estuvo también un ejemplar del *Manga* de Hokusai, adquirido en la tienda de Delâtre en el año 1856, que compartió con Manet, y cuyo impacto fue decisivo en las jóvenes generaciones de pintores parisinos.

Hasta 2.000 obras componían la magnífica colección japonesa que Philipp Franz von Siebold (1796-1866) compró en Japón. Él trabajó como médico en el puerto de Dejima para La Compañía Holandesa de las Indias, y estuvo en Japón en 1823 y en 1859, durante cinco años. Recorrió el archipiélago nipón, y se dedicó a coleccionar todo tipo de objetos decorativos, plantas, animales, mapas, libros, grabados y también muchos objetos de características muy diversas con los que realizó una importante aportación al Museo Etnológico de Leiden en Holanda⁸⁶. Los amplios conocimientos

⁸⁴ Fue explorador, doctor en medicina y en historia natural. En 1771 embarcó como médico en un buque de la Compañía de las Indias Orientales. A este científico sueco se le reconoce su labor en el estudio y la clasificación de la flora japonesa.

⁸⁵ Cirujano, comerciante y embajador holandés. Fue un alto funcionario de la Compañía de las Indias Orientales Holandesas (Vereenigde Oostindische Compagnie o VOC), representando de manera oficial a la empresa europea en el comercio con el Japón Tokugawa.

⁸⁶ Abierto al público en el año 1837, esta colección ya contaba con obras de los más grandes artistas, entre los que destacan Utamaro, Hokusai, Hiroshige, Toyokuni y Kunisada. En la actualidad se encuentra en el Museo Nacional etnográfico de Leiden en Holanda (Rijksmuseum voor Volkenkunde).

adquiridos durante estos años, los recopiló en seis volúmenes en los cuales se incluían varias ilustraciones de Hokusai⁸⁷.

La llegada masiva de xilografías japonesas se produciría, sin embargo, a partir de dos fechas clave: el año 1854, en el que se produce la apertura de las fronteras japonesas, y el año 1868, en que Japón rompió definitivamente su aislamiento gracias a la restauración imperial Meiji. Como ya hemos comentado al principio del texto, las Exposiciones Universales comenzaron a mostrar obras de este género, en concreto, el pabellón japonés de la exposición de 1873 en Viena, fue una comentadísima atracción para los artistas europeos, y las exposiciones de París de los años 1878 y 1889 supusieron la definitiva introducción del grabado xilográfico japonés en Europa. El impacto de este género quedó consolidado finalmente con la exposición del año 1905 en el Salón de Otoño de París.

En 1795, la *Bibliothèque nationale de France* adquirió sus primeros grabados japoneses de la colección del Sr. Bertin. En 1827, 1843 y 1855, la librería Gabinete de Estampas y el Departamento de Manuscritos Orientales suplementaba estos con más de 34 álbumes japoneses ilustrados. Fuera de Francia, el *British Museum* adquirió al menos un grabado japonés en 1851, tal vez de la primera exposición internacional, y el *National Museum of Ethnology* de Leiden, en 1817 adquirió álbumes de grabados japoneses propiedad de Philipp F. von Siebold.

Todos estos elementos fueron donados o adquiridos por mercaderes y oficiales que habían residido en Oriente. A pesar de su presencia en las grandes instituciones públicas, estas imágenes japonesas sólo eran conocidas por un puñado de eruditos y por los bibliotecarios.

Durante la primera mitad del siglo XIX las subastas públicas sobre objetos del Asia Oriental consistían básicamente en elementos de arte decorativo y

⁸⁷ Se trataba de la obra, *Nippon: Archiv Zur Beschreibung von Japan*. Publicada en Würzburg y Leipzig, en 1897.

ocasionalmente pintura, álbumes ilustrados, o series de grabados, que se distribuían desde las subastas organizadas en el Hôtel Drouot de París⁸⁸.

A finales del mes de enero de 1854, simultáneamente a la llegada del comodoro Matthew C. Perry a la bahía de Edo, se había inaugurado en Londres, en la *Gallery of the Old Society of Painters in Water Colours*, dispuesta en la East Pall Mall, una de las primeras exposiciones temporales de arte japonés organizadas en Europa. De esta manera, dos meses antes de que Japón firmara el Tratado de Kanagawa, con el que se puso fin a dos siglos de aislamiento nacional, Londres mostraba a sus habitantes una colección de artesanías japonesas, que fueron descritas como piezas únicas.

La exposición marcó un punto de inflexión entre la llegada con cuentagotas de arte japonés a través de Holanda, y la pasión cada vez más extendida por el coleccionismo en torno al fenómeno del japonismo, y a personajes como los hermanos Goncourt, Philippe Burty, Zacharie Astruc, Louis Gonse, Siegfried Bing y Hayashi Tadamasu. De este modo, durante 1860 y la década que le sucede, el arte y la cultura japonesa se pusieron de moda. A pesar de existir diversas corrientes y posiciones en relación al origen del japonismo, la mayoría coincide en la idea de que ya desde 1862 el arte japonés prendió en los artistas y eruditos europeos.

Parte activa del fenómeno del japonismo fueron los tratantes de arte, los hombres de negocios, intelectuales, y a su vez todos ellos apasionados por el arte japonés y coleccionistas del mismo.

Desde Bélgica, el año 1785, en Laeken, la archiduquesa Marie Cristina y el príncipe Alberto de Sajonia-Teschen, gobernador general de los Países Bajos Austriacos, hoy en día Bélgica, inauguraron su castillo en Schonenberg, obra del arquitecto Louis Montoyer (1749-1811) y, bajo la moda del momento colocó una pagoda en el jardín (entre otros elementos embellecedores). Fue una pagoda de 11 alturas muy vistosa, pero de vida efímera, demolida en 1803, en menos de veinte años. La pagoda china de Schonenberg dejó un recuerdo duradero, y cerca de 100 años

⁸⁸ Allí adquirió varias piezas de su colección, José Palacio en 1924.

después de su desaparición, su existencia pudo haber influenciado al rey Leopoldo II en su decisión de construir la torre japonesa.

Por esta razón, en la Exposición Universal de 1900, el rey Leopoldo II admiró los edificios realizados por el arquitecto francés Alexandre Marcel⁸⁹ (1860-1928), y le solicitó construir la torre Japonesa en su residencia de Laeken. La reconstrucción se realizó aproximadamente en 1901, y hacia 1902 se construyó el nuevo pabellón chino.



Fig. 5
Alexandre Marcel
La Tour Japonaise, 1901-1904
Bruxelles

⁸⁹Arquitecto francés, conocido por el exotismo de sus edificios. Fue autor de muchos de los edificios construidos para la Exposición de París. Alexandre Marcel realizó los pabellones de Camboya, España, y cuatro estructuras para la compañía marítima de transportes "Panorama du Tour du Monde", incluida la torre japonesa.

La torre japonesa de Laeken tuvo su origen en la Exposición Universal de París de 1900. Leopoldo II compró la parte de la entrada del pabellón japonés construido por un carpintero japonés⁹⁰ para utilizarla como entrada a la torre japonesa de Laeken, con el fin de mostrar a los belgas la capacidad artística del Lejano Oriente.

La torre fue construida por Alexandre Marcel entre 1901-1904. En los vidrios de las paredes había reproducciones de *ukiyo-e*, y decorada por Jacques Galland en 1905. Más tarde, Leopoldo II planeó instalar un edificio anexo a la torre, donde exponer productos japoneses en colaboración con el gobierno belga. La exposición compuesta de lacas, porcelanas, abanicos, textiles, etc. se abrió al público el 6 de junio de 1911 y fue todo un éxito⁹¹.

Desde Inglaterra, señalado por algunos como precursor del movimiento Arts and Crafts, Owen Jones (1809-1874) -arquitecto, diseñador, decorador de interiores y escritor- persiguió conseguir que los objetos de uso cotidiano fueran también una fuente de placer estético para sus propietarios. Su obra más importante, *Grammar of Ornament* (1856), fue guía práctica para diseñadores, compuesta por motivos cromolitografiados de origen chino, hindú y árabe. Jones fue promotor de un orientalismo en el que se mezclaban rasgos de todas estas tradiciones.

A partir de esas fuentes de inspiración, los patrones decorativos de Jones sublimaban la naturaleza y ordenaban su exuberancia en una superficie bidimensional, centrada por un motivo que enlazaba con otros mediante líneas ondulantes que se fundían entre sí. En *Examples of chinese ornaments* (1867), dibujaba crisantemos y peonías, flores orientales del otoño y la primavera, habituales en las producciones de la época Ming (1368-1644). Sin duda, Owen Jones conoció de primera mano piezas de ese período, ya que desempeñó un papel importante en la elaboración de la colección oriental del South Kensington Museum de Londres (hoy *Victoria & Albert Museum*).

El británico William Morris (1834-1896) fue el creador del movimiento inglés Arts and Crafts, y el más influyente diseñador de decoraciones interiores de su tiempo.

⁹⁰ Komatsu Mitsushige.

⁹¹ Véase Kozyreff, 2001.

Su firma, *Morris & Co*, fabricó de forma artesanal mobiliario, objetos, tapicerías, entelados y papeles pintados. A partir de 1865, compuso un lenguaje coherente y sistemático fundamentado en la tradición medieval inglesa, a la que añadió en los años setenta, modelos orientales, a tono con la moda que se difundía en todo el continente. En este sentido, fue fundamental su colaboración a partir de 1875 con Thomas Wardle, experto tintorero y estampador de sedas, que había estudiado y adaptado técnicas tradicionales de esta procedencia.

La orientalización de la producción de Morris se tradujo especialmente en el mayor naturalismo de los motivos ornamentales, y en la utilización de una paleta de colores vivos. Sus tejidos y papeles estaban cubiertos de plantas como las peonías, el jazmín y la madreselva, que generaban esquemas estructurados entre ramas y tallos trepadores.

En el caso de Walter Crane (1845-1915), éste trabajaba en las dos dimensiones: diseñador de ilustraciones para libros, y papeles de pared y textiles. La superficie decorativa, los colores planos, la ausencia de perspectiva utilizando el retroceso de líneas, la ausencia de sombras, contornos claros, son características de las obras de Crane que denotan su deuda con los grabados japoneses. Él estudió el arte japonés y su industria papelera, aprendiendo la exquisitez de la técnica en la realización de sus papeles. Así, los belgas descubrieron casi al mismo tiempo el japonismo asimilado por los ingleses. De hecho, el arte japonés, junto con el Movimiento Arts and Crafts inglés, constituyeron la fuente de la que se nutrió el Art Nouveau belga.

Arthur Lasenby Liberty (1843-1917), tras trabajar para *Farmer & Rogers* durante 10 años, en 1875 abrió su propia tienda de textiles ubicada en Regent Street. El establecimiento comenzó vendiendo arte decorativo de Japón y Oriente. En apenas ocho meses pagó el primer préstamo y durante los años siguientes fue ampliando el espacio dedicado a su negocio, adquiriendo locales anexos al suyo. En el sótano montó lo que llamaría el Bazar Oriental, el lugar donde se vendían los objetos decorativos. La empresa ofrecía material impreso y tejidos teñidos, especialmente sedas y satenes, destacando por su gama de colores sutiles y artísticos. En 1884 introdujo el

departamento de ropa, y junto con Edward William Godwin⁹² (1833-1886), crearon vestimentas para desafiar las modas de París.⁹³

Durante la década de los 90, Arthur Lasenby Liberty estrechó lazos de amistad con varios diseñadores ingleses. Muchos de ellos pertenecían al movimiento Arts and Crafts y al Art Nouveau, y Liberty ayudó al desarrollo del Art Nouveau, fomentando a este tipo de diseñadores. El Art Nouveau se hizo conocido como estilo Liberty, y sus almacenes se convirtieron en el lugar de moda y de prestigio para comprar en Londres.⁹⁴

En el foco parisino, desatacaba la figura de Siegfried Bing. Nacido en Hamburgo, hijo de un industrial judío, obtuvo la nacionalidad francesa en 1875, año en el que viajó por Japón y China, comenzando su actividad como vendedor de arte en París, un año más tarde. Bing vislumbró la llegada de la Exposición Universal de París del 1878, y realizó los viajes por Oriente para hacer acopio de productos que poner a la venta.⁹⁵ Tenía carácter visionario y en 1880 volvió a Japón. Esta vez, intentó contactar con artistas contemporáneos, y cuando llegó a París un año después, abrió una nueva tienda en el nº13 de la *Rue Bleue*, enviando a su hermano a Japón para que dispusiese los pedidos desde allí.

Hacia 1883, incluso la Biblioteca Nacional de París comenzó a adquirir grabados japoneses de la mano de Bing. En paralelo, ese mismo año 1883, la Galería Georges Petit realizó una importante exposición de arte japonés organizada por Louis Gonse, en la que Bing presentó más de 3.000 imágenes y grabados. Asimismo, Bing también colaboró, junto a Hayashi Tadamasa y Wakai Kenzaburō, en el libro de Louis Gonse titulado *L'Art japonais*, donde presentó sus cerámicas para ilustrar la publicación. Y también tomó parte en la primera exposición de arte japonés realizada en 1886 en la Unión Central de Artistas Decorativos. Así, Bing no sólo se limitó a la importación y venta de arte japonés, sino que también organizó exposiciones, y asesoró a

⁹² Miembro fundador del *Costume Society* en 1882.

⁹³ Wood, 2014.

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ Weisberg/Possémé/Becker, 2005.

coleccionistas y museos siendo de vital importancia su aportación a la difusión del arte oriental tanto en París, como en el resto de Europa.

Siegfried Bing, publicó diversos estudios, entre los cuales destacaron los volúmenes de *Le Japon Artistique*, (1888-1891), una revista periódica publicada en francés, inglés (*Artistic Japan*) y alemán (*Japanischer formenschatz*) creada para dar a conocer el auténtico arte japonés, más allá de los objetos producidos en las industrias artísticas que llegaban en gran cantidad a precios muy económicos. Esta publicación iba dirigida a los diseñadores, siendo una especie de enciclopedia gráfica.

Ante el éxito de su empresa, continuó exponiendo arte japonés fuera de Francia, siendo muy aclamada la exposición que presentó el 2 de febrero de 1889 en Bélgica, en el Círculo Artístico y Literario. Se trató de una muestra de arte antiguo japonés, en la que se encontraban 35 acuarelas y 144 *ukiyo-e*, así como libros de grabados. Un mes antes de la exposición, Edmond Michotte⁹⁶ (1830-1914), organizó una reunión en su casa con artistas y escritores que se encontraban en la ciudad y les mostró albums, grabados y acuarelas. Incluso el gobierno belga adquirió grabados de Bing, y los expuso en mayo de 1889. Por lo que tal y como señala Takagi:

«... en 1889, Bruselas estaba japonizado en todas partes. El japonismo había conquistado Bruselas»⁹⁷.

Y un año después continuaba propagándose.

Bing descubrió la importancia del efecto de la naturaleza en la esencia del arte japonés. Pretendía divulgar y profundizar en el conocimiento de un arte aún poco apreciado; deseaba señalar la existencia de afinidades estéticas, estudiar el alcance de una influencia creciente. Él logró ejercer una influencia determinante en los ambientes artísticos europeos.

Desde 1895, Bing centró más sus negocios en la producción y venta de objetos de artes decorativas, y no ya exclusivamente en la venta y comercialización de arte

⁹⁶ Compositor belga mayormente recordado por sus facetas de anticuario y coleccionista de arte japonés.

⁹⁷ Takagi, 2002, p. 39.

japonés, como lo había hecho en la década de los 80 y hasta comienzos de la siguiente. El 17 de septiembre de 1905, con el fallecimiento de Bing, su familia abandonó el negocio, subastando lo heredado en mayo de 1906. El cierre de la tienda supuso que circulase la idea del declive del arte japonés, al comparar el efecto de su ausencia, con la popularidad que tuvo durante las tres décadas anteriores.

Por su parte, como anotábamos anteriormente, Gonse publicó *L'Art japonais*⁹⁸, uno de los primeros estudios comprensivos sobre arte japonés, que se convirtió en una especie de manual histórico sobre arte nipón, comprendía desde lo antiguo hasta lo contemporáneo, acompañado por imágenes. En el libro también colaboraron Bing, Hayashi y Wakai. Y, junto con ellos, Guimet, Lindau y Ragusa⁹⁹, entre otros, se convirtieron en claros ejemplos de iniciativas privadas para mostrar al público interesantes colecciones de arte japonés. Todos ellos formaron parte de una generación de intelectuales que hizo de nexo de unión entre el coleccionismo de Franz von Siebold y los primeros grandes museos de arte oriental en Europa.

A Murray y Liberty, las principales empresas que comerciaron con arte japonés, durante las décadas de 1860 y 70, se les sumará a partir de 1875 el primer diseñador industrial británico independiente, ligado al movimiento Arts and Craft, Christopher Dresser (1834-1904). Dresser, era un entusiasta del arte japonés, y uno de los diseñadores pioneros más sorprendentes de siglo XIX. En 1873 creó la compañía de importaciones *Alexandra Palace Company*, que fundó durante la Exposición Universal de Viena, con la intención de vender objetos japoneses a precios económicos. Con motivo de la solicitud de Dresser al gobierno japonés, para establecer un comercio directo con Japón, creó la compañía *Kiriū Kōshō Kaisha* (1874-1891), convirtiéndose de esta manera la primera gran empresa semipública de industria artística japonesa dedicada a la exportación.

Hayashi Tadamasa, llegó a París en 1878 como intérprete de francés para la compañía *Kiriū Kōshō Kaisha*, que estaba bajo la dirección de Matsuo Gisuke (1837-

⁹⁸ Gonse, 1886.

⁹⁹ Vincenzo Ragusa, adquirió una importante colección de arte japonés que expuso en su ciudad natal, Palermo. Bru Turull, 2012, p. 72.

1902) durante la Exposición Universal. Una vez concluido el certamen, y finalizado el contrato con la *Kiriū*, Hayashi decidió permanecer en París trabajando como traductor hasta finales de 1882. Aquel año, la *Kiriū* atravesó dificultades económicas, y a la falta de comprensión desde la misma, los dos amigos, Wakai Kenzaburō (1834-1908) y Hayashi dimitieron de sus trabajos por interpretar que la política empresarial de la *Kiriū Kōshō kaisha* era errónea, y no se ponían medios para enderezarla, en relación a la manufactura de los productos. Les horrorizaba ver la degradación que experimentaba el arte japonés en París, donde se mostraba sometido a las modas, y a la voluntad de unas empresas que únicamente buscaban beneficios económicos en detrimento de la calidad de las piezas¹⁰⁰.

Junto a Wakai, Hayashi estableció en negocio de comercialización de arte japonés, que instalado en la ciudad de Hauteville, y posteriormente en la calle de la Victoria, se mantuvo en activo hasta fines de 1889. El negocio respondía al éxito que había tenido la gran exposición retrospectiva de arte japonés, organizada por Louis Gonse en la galería Georges-Petit. En él se comercializaba un arte japonés de calidad, y a su vez adaptado a las demandas del gusto occidental.

Con motivo de la Exposición Universal de París de 1867, Hayashi tuvo la iniciativa de emprender un negocio en solitario (*Société Hayashi*) como comerciante de arte japonés, una actividad de gran éxito que mantuvo en pleno rendimiento hasta fines de 1901. Entre sus clientes se encontraban Louis Gonse, Haviland, Bing y Edmond de Goncourt entre otros. Igualmente, Hayashi visitó los principales museos europeos que poseían colecciones de arte japonés y les hizo sugerencias para completarlas y mejorarlas¹⁰¹. Desde 1880 fue uno de los mayores defensores y divulgadores de los grabados japoneses en Occidente, hasta tal punto que es posible documentar que llegó a vender entre 1890 y 1901, más de 160.000 estampas y aproximadamente 10.000 libros ilustrados a coleccionistas y artistas de varios países¹⁰².

¹⁰⁰ Koyama-Richard, 2001, pp. 39-40.

¹⁰¹ Koyama-Richard, 2001, pp. 53-58.

¹⁰² Segi, 2001, p. 169.

Hayashi también fue comisario general de la Sección Japonesa en la Exposición de 1900. En el Trocadero, hizo construir un pabellón imitando el templo de Hōryūji (Nara). El interior del edificio estaba decorado sobriamente, y los visitantes, al encontrarse frente a las obras maestras sentían la belleza de las mismas aún cuando eran desconocedores del arte japonés. Para los visitantes fue una sorpresa encontrar esculturas, ya que principalmente circulaban por París los grabados de Utamaro y Hiroshige.

En general, los objetos expuestos entusiasmaron al público, pero su precio resultaba inalcanzable para la mayoría. Por el contrario, Japón, por estrategia del gobierno Meiji, promovió la exportación de arte industrial, de objetos baratos, de rápida ejecución. Hayashi dividió el arte industrial en tres categorías: obras de arte, arte para vender y trabajos ordinarios. Los primeros eran objetos exquisitos, los segundos eran más accesibles y por último el grupo de los objetos de uso diario. Con motivo de esta exposición, la comisión japonesa publicó *Historie de l'art au Japon*, que se convirtió en un clásico dentro de su género.

Hayashi abandonó París en 1902, y su stock se puso a la venta en el Hôtel Drouot en tres tandas a lo largo de 1902 y 1903. Entre los objetos a subastar se encontraba la colección privada de Hayashi, y gran parte de la misma fue a parar al *Museo del Louvre*.

Las actividades comerciales de Bing y Hayashi prosperaron en las dos últimas décadas del siglo XIX gracias al éxito del japonismo, a pesar de que las estampas japonesas ya habían comenzado a inundar el mercado parisiense en la década de 1860, cuando se produjo la apertura de los puertos comerciales japoneses. De estos años data la aparición del *ukiyo-e* en Europa, que contribuiría en la renovación de un medio artístico estancado y carente de ideas. Cuando las primeras estampas circularon en los ambientes frecuentados por figuras como Braquemond, Fortuny, Whistler, Goncourt, Monet, etc., los jóvenes pintores comenzaron a visitar las tiendas de arte y artesanía

japonesas y, al cabo de pocos años, el interés por el *ukiyo-e* y el arte japonés dio un impulso definitivo a la revolución de la pintura europea¹⁰³.

Emile Zola, en relación a esta dependencia de las aportaciones de lo japonés defendía:

«La influencia del japonismo era exactamente lo que necesitábamos para liberarnos de la tradición de lo turbio y la negrura, para enseñarnos la vibrante luz de la naturaleza... No hay duda de que nuestra oscura pintura al óleo, se sorprendió gratamente y persiguió el estudio de estos horizontes transparentes, esta belleza de colores vibrantes de lo japonés»¹⁰⁴.

Del mismo modo que el orientalismo apareció en plena época colonialista francesa e inglesa y tuvo su proyección sobre las artes del romanticismo, desde Delacroix a Flaubert, en el caso del japonismo, surgido de una misma fascinación por las culturas desconocidas para la mayoría de la gente, y por la necesidad de encontrar nuevos modelos de inspiración artística, éste, tuvo un papel preponderante en el desarrollo artístico del último tercio del siglo XIX.

A pesar de contadas excepciones, se puede afirmar que no fue hasta inicios de la década de 1860, cuando tanto en Europa como en Estados Unidos se formaron las primeras grandes colecciones de arte japonés, muchas de las cuales, diseminadas a inicios del siglo XX, quedaron en el olvido. Es gracias a los múltiples trabajos de investigación que se están realizando durante los últimos años, que estas colecciones dispersas y desconocidas, van saliendo a la luz.

Desde inicios de la década de 1860, estaba de moda comprar arte japonés en París para formar magníficas colecciones privadas, como las Edmond de Goncourt y Philippe Burty, comentadas, visitadas y ponderadas por la mayoría de los principales pintores impresionistas. Muchos de ellos prestaron sus piezas para que fueran

¹⁰³ La mayor parte de las estampas que llegaban a Occidente eran obra de artistas japoneses contemporáneos de la década del 60 y 70 del siglo XIX, y fue necesario que pasara un tiempo, hasta que el gusto occidental apreciase a los grandes maestros de generaciones anteriores.

¹⁰⁴ Wichmann, 1981, p. 24.

expuestos durante la década de los 80 y la de los 90. Pocos de ellos expusieron de forma permanente su colección y un ejemplo es el del Musée Cernuschi que se abrió en 1898. Un viaje similar es el que emprendió Émile Guimet en 1876, fruto del cual nació el Musée Guimet de Lyon y en 1889 el Musée d'Art Oriental de París, actual Musée national des Arts Asiatiques. Ese mismo año, el coleccionista Edmond Michotte intentó abrir otro Musée japonais en Bruselas y Enrico di Borbone partió hacia Japón, donde adquirió muchas de las piezas del futuro Museo d'Arte Orientale Ca'Pesaro de Venecia¹⁰⁵.

Es desde la década de 1860, cuando los artistas impresionistas, seguidos de los postimpresionistas, se sintieron profundamente atraídos por el arte japonés convirtiéndose en grandes coleccionistas. Artistas, pintores, poetas, escritores, editores, arquitectos, como Edouard Manet, Henry Toulouse-Lautrec, Van Gogh¹⁰⁶, Edmond de Goncourt, Emile Zola, Edgar Degas y Claude Monet¹⁰⁷ formaron extensas colecciones de arte japonés, principalmente de artes gráficas, que analizaron, muchas veces copiaron tal cual, y finalmente reinterpretaron.

Se podía ver obras como en la pintura realizada por Claude Monet en 1876, *La Japonaise*, aparece Madame Monet en kimono, del mismo modo que aparece una mujer con una indumentaria parecida en la obra *La japonesa* realizada en 1879 por Raimundo de Madrazo (1841-1920). Estos ejemplos, entre otros muchos más, evidencian el interés por esta prenda como imagen del japonismo en Europa. Se podría decir que se vivió una auténtica furia por la indumentaria japonesa en las principales capitales de Occidente, en pintores como las de Whistler, Toulouse, Klimt, y que por supuesto, también se dejó notar en Barcelona, en pintores como Francesc Masriera (1812-1902).

¹⁰⁵ París, 2008, pp. 17-31.

¹⁰⁶ Véase Amsterdam, 2006.

¹⁰⁷ Véase Aitken/ Delafond, 2007.

2.5. Destacados coleccionistas y museos interesados por el arte nipón en España

En la España de finales de siglo XIX y principios del siglo XX, aparte de las primeras colecciones particulares de arte japonés, algunas de ellas visitables en su momento, como las de Tiburcio Rodríguez¹⁰⁸, Richard Lindau y Carles Maristany, se puede considerar como excepcional la atención institucional hacia el arte japonés. En España:

«... además del Museo Oriental (1874) creado por los padres agustinos en el Real Colegio Seminario de Valladolid, destacó de forma especial la colección adquirida en el Lejano Oriente por Tiburcio Rodríguez la cual, expuesta en su residencia particular de Madrid, contaba con todo tipo de cerámicas y porcelanas, esmaltes *cloisonné* creados en Toshima por la *Nagoya Cloisonné Company*, lacas del periodo Edo, armas y armaduras, abanicos, pinturas y tapices»¹⁰⁹.

Entre las escasas muestras de interés público por adquirir arte japonés, figura la adquisición por parte del Ayuntamiento de Barcelona de dos álbumes procedentes de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, siendo posteriormente, con la cesión de obras de artistas, con las que se han nutrido hasta la actualidad en gran medida los museos.

Gran parte de las colecciones de arte japonés existentes en la España del siglo XIX se gestaron paulatinamente, en su mayoría en Barcelona durante el último cuarto del siglo. Básicamente se puede decir que había dos tipos de coleccionismo, uno somero y otro serio. El primero, enfocado a la eventual adquisición de piezas, que por lo tanto estaba descontextualizada, y que sin dificultad se podían conseguir en ciudades como Barcelona o Madrid, y en menor medida en Sevilla, Valencia, etc. Y el segundo tipo de coleccionistas lo conformaban aquellos que buscaban obras de mayor

¹⁰⁸ Tiburcio Rodríguez fue el primer Encargado de Negocios de España en Japón hasta 1873.

¹⁰⁹ Bru Turull, 2012.

calidad, y por lo tanto tenían precios más elevados. Los grandes concedores de la cultura japonesa estaban asesorados por los mejores entendidos en la materia, y de hecho, compraban en subastas importantes, en tiendas parisinas o en el mismo Japón. Entre ellos destacan los coleccionistas Richard Lindau y Josep Mansana.

Richard Lindau, durante su juventud vivió en París, trabajando como músico y profesor de canto, a la vez que realizaba su formación diplomática a través de la cual fue cónsul en Japón y, posteriormente en Francia y en España. En enero de 1862, durante la segunda estancia de su hermano en Oriente, entró a formar parte de la *Société d'Ethnographie Americaine et Orientale*, donde fue nombrado miembro titular. Poco después partió hacia Japón, y allí, junto a su hermano Rudolph¹¹⁰ (1829-1910), cónsul de Suiza en Yokohama (1865-1866), Richard -como vicecónsul de Prusia en Nagasaki (1866-1868)-, ambos fueron testigos del final del *bakumatsu*¹¹¹ y el inicio de restauración imperial Meiji.

Richard Lindau estuvo oportunamente en el lugar y momento adecuados para adquirir una magnífica colección de piezas artísticas: objetos y obras de arte japonés procedentes en parte de varios templos del país¹¹².

Richard entró a trabajar como socio de la empresa que Thomas y John G. Walsh con sede en Nagasaki desde 1862 (*Walsh & Co.*) y al cabo de poco tiempo fue

¹¹⁰ Diplomático de profesión, fue un hombre de gran cultura, formado en la Universidad de Montpellier. Japón, que justo acababa de firmar los primeros tratados internacionales en 1858, en esas fechas era uno de los países más complejos, desconocidos, exóticos, entusiasmó a los hermanos Lindau. En 1859 cuando entró como miembro en la *Société d'Ethnographie Americaine et Orientale* de París, fue a Tokio, de la mano de Henry Heusken, secretario de la delegación norteamericana. Eran unos momentos muy difíciles, por las divergencias entre los partidarios de abrir los puertos al mundo, y los partidarios de una política contraria a las demandas occidentales. En un segundo viaje a Japón, en 1865 tomó el puesto de cónsul en Yokohama. Véase Bru Turull, 2012.

¹¹¹ Periodo especialmente conflictivo, situado entre la llegada del comodoro Perry, en 1853, y el inicio de la restauración imperial, en 1868. Durante el *bakumatsu* y, principalmente en el período de transición entre el régimen feudal y el nuevo sistema imperial (1867-1868), Japón vio aparecer una corriente nacionalista, denominada *haibutsu kishaku*, cuyo principal deseo era recuperar el papel dominante de la religión sintoísta en menoscabo del budismo que, al igual que el neoconfucionismo, había sido parte fundamental de la política del antiguo régimen Tokugawa. Por esta razón, hacia 1868, muchas obras fueron destruidas o vendidas.

¹¹² Fruto de este fervor antibudista, gran cantidad de templos fueron destruidos y sus tierras fueron confiscadas; textos, libros e imágenes desaparecieron, y los antiguos tesoros se diseminaron mientras que los monjes fueron forzados a volver a la vida secular. Fue una destrucción de grandes proporciones, que implicó la pérdida de obras artísticas de alto valor, bronces, pinturas, caligrafías, templos y grandes estructuras arquitectónicas.

nombrado cónsul de Alemania en Marsella, posteriormente en Bayona y finalmente, el 19 de julio de 1876, fue nombrado cónsul de Alemania en Barcelona. Desde ese momento, junto con el vicedcónsul Charles Weiss, se estableció en la Ciudad Condal, en la sede del cuerpo consular de la confederación de Alemania y Prusia, situada en la calle Nou de Sant Francesc, próxima a la Rambla.

Tras un breve traslado en 1887 como Cónsul General honorario de España en Berlín, el mes de junio de 1888 fue ascendido a Cónsul General de Alemania en España, justo después de inaugurarse la Exposición Universal de Barcelona. Richard Lindau no solo fue maestro de música en casa de Wagner, sino que varias fuentes nos informan que también fue profesor de armonía del industrial coleccionista y compositor lionés Émile Guimet¹¹³, años antes de que este último viajara a Japón y se convirtiera en el fundador, en 1889, de uno de los principales museos de arte oriental de Europa¹¹⁴.

Richard Lindau, realizó una selección de obras -de entre todas que componían su colección- para conformar el Museo de Objetos Japoneses Richard Lindau de Barcelona. Expuso la colección en la sede del consulado de Alemania, inicialmente en el primer piso del número 90 del paseo de Gracia, trasladado posteriormente, hacia finales de la década de 1880, al entresuelo de la calle Pau Claris número 17. Humperdinck la describió el verano de 1883 como una lujosa casa decorada en estilo japonés. El gusto por todo aquello que procedía de Japón había empezado a introducirse en Barcelona a inicios de la década de 1870.

La primera visita al Museo de Richard Lindau de un grupo organizado, según recoge Bru en su investigación, está documentada el 27 de febrero de 1881, cuando quince miembros de la *Associació d'Excursions Catalana* -una sociedad inaugurada en 1878 con la intención de divulgar el patrimonio material e inmaterial de los pueblos de

¹¹³ Viajó por varios países con Felix Regamey e impresionado con Japón, su gente y su cultura, pasó allí algún tiempo. A su vuelta, abrió el Museo Guimet en Lyon en 1879, para posteriormente ceder la colección al Estado francés en 1884, inaugurándose cuatro años más tarde el Museo Guimet de París. Además, fue cofundador de la Sociedad Franco-Japonesa de París, de la que fue vice-presidente en 1900. *Ibíd.*, pp. 55-74.

¹¹⁴ La melodía y el canto de Tannhäuser, que había sido traducido con la colaboración de Lindau, presagiaba la llegada del wagnerianismo y el gran interés por la música alemana que Cataluña vivió en las décadas de 1880 y 1890, un periodo en el cual Richard Lindau se convirtió en uno de los promotores de la música germana en Barcelona. *Ibíd.*, p. 4.

Cataluña- realizó la visita. Entre los socios asistentes se encontraban, el abogado Valentí Almirall (1841-1904), considerado el padre del catalanismo político, y el comerciante Pere Clapés, socio fundador del establecimiento *El Imperio Japonés* (1892) instalado en Yokohama en 1894¹¹⁵.

Entre los objetos que se exponían había imágenes budistas, también había *okimono* y *netsuke* de marfil, objetos de bronce y madera decorados, kimonos y demás indumentaria, tapices y tejidos bordados de seda y oro, pinturas y bordados con escenas varias, junto con una colección de cerámicas y porcelanas. Llamaba la atención la exposición de instrumentos musicales, fotografías, alguna alfombra y un gran buda, así como dos cigüeñas, candelabros de bronce, armas y armaduras. Finalmente, destacaba una colección de grabados xilográficos de la escuela *ukiyo-e*, entre los que sobresalía, la exposición de estampas eróticas *shunga* y otras obras de artistas de los siglos XVIII y XIX:

«En donde se revela el sentimiento artístico, los japoneses es en la colección de grabados y dibujos, tan interesantísima, que no dudamos en llamar acerca de ella la atención de nuestros artistas. Allí demuestran su valía los compañeros de Hokusai, su indiscutible maestría en acusar una forma por medio de un sencillo trazo, siempre elegante, preciso y con conocimiento exacto del natural, campesinos, guerreros, tipos diversos, animales, plantas y cuadros de costumbres o eminentemente picarescos, cual no los había podido concebir los artistas europeos, que rebasan el límite que existe entre lo sencillamente picaresco y lo grosero, entre lo que se adivina y lo que se ve, entre lo que acusa un humorismo ingenioso y la vulgar pornografía»¹¹⁶.

El Museo fue trasladado a la nueva sede del Consulado General de Alemania, en la calle Pau Claris, y se mantuvo abierto durante unos veinte años. En 1893, García

¹¹⁵ *Ibid.* p. 7.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 13.

Llansó hacía un nuevo llamamiento a artistas e industriales para que fueran a conocer la colección de Richard Lindau, porque consideraba:

«... podía convertirse en una fuente continua de inspiración y de estudio ...»¹¹⁷.

En 1898, el Museo seguía anunciándose en las guías de Barcelona como Museo de objetos japoneses de Richard Lindau, pero en 1900, con Lindau a punto de dejar el cargo, el consulado se trasladó a una nueva sede y nunca más se volvió a tener noticias de esta colección.

Otra colección a destacar es la de Carles Maristany, traída de Japón en 1880. En 1881, con el fin de acoger la colección de arte y artesanía, Maristany puso en marcha la construcción del *Pabellón Imperial Japonés* en Barcelona. Se trataba de un edificio efímero, situado en el centro de la ciudad, que reproducía la arquitectura japonesa para mostrar en su interior la colección. El edificio fue decorado por los pintores Miquel Moragas y Fèlix Urgellés, según las características arquitectónicas japonesas.

A principios del mes de abril de 1882, el pabellón se desmontó para continuar con el periplo que tenía establecido: comenzando por Madrid y, continuando por varias ciudades de la Península tras pasar por París. El pabellón se inauguraría el 10 de mayo de 1882 en el paseo de Recoletos de Madrid, en los terrenos del Ministerio de Guerra¹¹⁸.

La colección de la familia Mansana, generó una de las mejores colecciones de arte japonés de toda la Península. Iniciada en 1885, por Josep Mansana, Director General de la Compañía Catalana de Gas y Electricidad, llegó a las 3.200 piezas, la mayoría de gran calidad, inicialmente adquiridas a Hayashi Tadamasa en París. La colección comenzó a mostrarse al público en la década de 1890, primero en el 335-337 de la Gran Vía de Barcelona y, luego en un palacete del Paseo de Gracia.

¹¹⁷ Bru Turull, 2011 a, pp. 373-383.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 380-385.

Lamentablemente, desde que fue ocultada para preservarla durante la Guerra Civil, permanece en paradero desconocido¹¹⁹.

La colección de arte japonés de la familia Masriera, la iniciaron los Hermanos Francesc y Josep Masriera en la década de 1870, siendo ampliada a principios de siglo XX por Lluís Masriera. Entre estampas, libros ilustrados y trípticos de artistas, máscaras de teatro *no*, varios ejemplares *tsuba*¹²⁰ y *katana*¹²¹, destaca también una extensa colección de kimonos y otras piezas únicas, entre las que había una gran escultura dorada de Buda adquirida por Francesc en el establecimiento *Au Mandarin* de París, y varios tapices bordados sobre seda. A partir de 1884, varios de esos objetos japoneses, adornaban su estudio-taller de la calle Bailén, donde sobresalía el gran buda que presidía la estancia.

Esta colección, que inicialmente era de carácter privado, se presentó al público a partir de 1913, con motivo de la inauguración del estudio-taller-museo. Además de las piezas anteriormente citadas, impresionaba la presencia de tapices y pinturas budistas, varias armaduras samuráis, un biombo de estampas *ukiyo-e*, un gran palanquín de *urushi* y una lujosa arca *namban* de principios del siglo XVII. Posteriormente, en el año 1934, Josep Masriera cedió parte de la colección japonesa a Barcelona para que se dedicará al arte japonés una de las salas del *Museu d'Arts Decoratives* que permaneció abierta hasta 1936, coincidiendo con el inicio de la Guerra Civil.

El caso de la Colección de José Palacio (1875-1952) sobre arte japonés en el País Vasco es extraordinario, ya que a principios de siglo XX la sociedad bizkaina estaba más interesada en coleccionar pintura europea que en "excentricidades orientalistas". En todo caso, es un acontecimiento tardío, pues si lo comparamos con el resto de Europa, más bien se puede decir que cuando en París, Londres, Bruselas, etc., estaba

¹¹⁹ *Ibíd.*, pp. 409-416.

¹²⁰ «La *tsuba* es el guarda-espada, o la parte más cercana al puño de la espada, que separa a esta de la hoja. Es la parte más decorada de la espada japonesa, y en ella suelen ir grabados los escudos familiares, y a veces los motivos puramente ornamentales, que convierten a las *tsuba* en verdaderas obras de arte». G^a Gutiérrez, 2008 y véase también Bruselas, 1994.

¹²¹ Espada japonesa.

prácticamente extinguido el fervor japonizante, es cuando en realidad llega a cuajar en la persona de José Palacio. Sin embargo, es reseñable y sumamente enriquecedor para la ciudad de Bilbao, por la calidad de las piezas que la conforman y por el éxito que siempre han tenido las exposiciones que las muestran¹²².

José Palacio, se instaló en Bilbao en 1920, tras estudiar derecho en Salamanca -carrera que nunca ejerció- y haber cursado estudios de arquitectura en Barcelona, aunque tampoco se ha podido confirmar que llegase a trabajar como arquitecto¹²³. De hecho, probablemente fue en su etapa en Barcelona donde se empapó de la corriente japonizante que vivía la Ciudad Condal. Inmerso en los círculos artísticos de la ciudad, se aficionó al coleccionismo viajando con frecuencia a París para pujar en las subastas de objetos tanto orientales, como renacentistas y barrocos europeos.

Si bien la colección Palacio se compone de objetos coreanos, chinos y vietnamitas, entre otros, destaca el interés de su creador por el arte japonés, del que atesoró más de 200 piezas. De entre ellas, llama la atención el conjunto de *tsuba*, de *netsuke*, los artículos de laca y las cerámicas, junto con las estampas, especialmente los *ukiyo-e* realizados por los cotizados Kitagawa Utamaro (1753-1806), Katsushika Hokusai (1760-1849) y Utagawa Hiroshige (1797-1858).

En 1936, con el estallido de la Guerra Civil, el departamento de Orden Público dispuso que la colección fuese entregada al Museo de Bellas Artes de Bilbao, para ser trasladada con el resto de los fondos al Depósito Franco. Mientras, José Palacio marchó a Roma, de donde volvió tres años después, para dedicarse exclusivamente al estudio de la Historia del Arte y al cuidado y disfrute de su colección. Tras su muerte, de su heredera, Dña. María de Arechavaleta entregó la colección Palacio -junto a su biblioteca con ejemplares clave dentro de la bibliografía sobre arte oriental y catálogos sobre subasta- al Museo de Bellas Artes de Bilbao¹²⁴. De hecho, este Museo

¹²² Véase Smith, 1985, pp. 11-25.

¹²³ Parece que todas las referencias a José Palacio están relacionadas con el ámbito cultural. Véase en Arantza Pereda en Bilbao, 2014, pp. 36-37.

¹²⁴ Desde 1952 hasta 1954, María de Arechavaleta, fue haciendo entrega de las piezas que componían la colección Palacio. Bilbao, 2014, pp. 23-43.

incrementó notablemente su fondos con piezas de calidad y muy novedosas, gracias a esta donación y legado de María Arechavaleta¹²⁵.

En la década de 1880, comenzó a proliferar el número de coleccionistas particulares en España, la mayoría de ellos en Cataluña, y principalmente artistas: como es el caso de Mariano Fortuny, Anglada Camarasa, Alexandre de Riquer y Santiago Rusiñol entre otros. Hay que tener en cuenta que, Barcelona era un lugar de ambiente tan japonizante, porque éste encontró la aceptación y el entusiasmo de los ciudadanos.

En el País Vasco, además de ser un efecto más tardío, y de que el japonismo no tuvo tanto alcance a nivel popular, tan sólo tenemos constancia de algunos *ukiyo-e* en posesión de Adolfo Guiard y Juan de Echevarria, siendo los artistas vascos receptores de los avances estilísticos y compositivos ya estudiados y asimilados por los artistas europeos asentados en París principalmente.

Se puede decir que Mariano Fortuny (1838-1874), fue uno de los primeros japonistas catalanes. Logró la admiración y el reconocimiento como artista tanto en España como en el extranjero. En París, Fortuny recorría los locales de anticuarios y comercios especializados para adquirir objetos japoneses, llegando a hacerse con una buena cantidad de estampas a través de Adolphe Goupil y Auguste Delâtre.¹²⁶

Posiblemente fue en el taller de Auguste Delâtre, impresor de sus aguafuertes, donde Fortuny tuvo la oportunidad de admirar obras japonesas, y tal vez fue su marchante, Goupil, socio de Ritner y especialista en el negocio de las estampas, el que le proporcionó las estampas japonesas, rollos nipones y dibujos que figuran en la testamentaria reproducida por Carlos G. Navarro, donde aparecen los objetos japoneses y biblioteca relacionada con Japón que se encontraban en su casa y en su estudio¹²⁷.

¹²⁵ Véase Vélez, 1992.

¹²⁶ Véase Barcelona, 2013. Navarro, 2007-2008.

¹²⁷ *Ibíd.*

También Josep Lluís Pellicer¹²⁸ (1842-1901) había iniciado por esas fechas su colección de arte japonés, que un año después de su muerte, en 1902 adquirirían Apel·les Mestres, Oleguer Junyent y Antonio García Llansó. Entre las obras se encontraban el *Ehon mushi erabi* de Utamaro, el álbum *Bunrei gafu* (1885), de Maekawa Bunrei (1837-1917), volúmenes de diseño naturalista *kachōgafu*, así como novelas, historias, y recopilatorios de ilustraciones de artistas de la escuela de Utagawa y diversos libros impresos de época Meiji, como era el volumen *Kodai no hana* (1894) o ejemplares de la serie *Japanese Fairy tales* de la casa Kōbunsha¹²⁹.

Apel·les Mestres (1854-1936), fue una persona polifacética, interesada por todos los campos del arte, que disfrutó de la posesión de animales disecados, juguetes antiguos, finas piezas de cerámica oriental, abanicos, sombrillas, un muñeco japonés, una armadura samurái, pinturas, grabados japoneses y kimonos¹³⁰. Gran parte de estos elementos fueron adquiridos en Barcelona y París entre 1870 y 1890. Hay que destacar su magnífica biblioteca, con libros ilustrados japoneses y grabados *ukiyo-e*¹³¹.

«Su colección de estampas estaba formada por obras publicadas en las décadas de 1850 y 1860, de artistas como Utagawa Yoshiiku (1833-1904), Utagawa Yoshitaki (1841-1899), Toyohara Kunichika (1835-1900), Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) y Utagawa Yoshitora (1850-1880). Se trataba de grabados de temática diversa: *bijinga*, *musha-e* y *Genji-e*. Tenía el álbum *Ehon Mushu erabi*, una reimpresión de 1892, de un álbum de entomología de Kitagawa Utamaro (1753-1806) de 1788. También tuvo de Katsushika Hokusai, una parte del volumen de la obra *Ehon azuma asobi* (1802), publicado por el editor más prestigioso de Edo, Tsutaya Jūzaburō, se trataba de un retrato de la cotidianeidad bulliciosa de la capital de Japón. Por otro lado

¹²⁸ Se formó en el taller de Ramón Martí Alsina, quien luego sería su suegro, y quien le influyó en la corriente orientalista. Estuvo tres años en Roma.

¹²⁹ Bru Turull, 2011 a. p. 398.

¹³⁰ Se sabe de éstas, gracias a las fotografías del despacho de la casa en la que vivió en 1903, en Permanyer, nº14, donde la armadura presidía el taller. En 1911, también aparece la armadura en el taller. *Ibíd.*, p. 393.

¹³¹ Hoy conservada en el *Museu Nacional d'Art de Catalunya*.

destacaba un volumen del *Hokusai Gafu* (1849) y tres volúmenes del *Hokusai Manga* (1844)... La biblioteca, la completaban álbumes de Katsushika Hokusai, Toyohara Kunichika, Utagawa Kuniyasu (1794-1832), Utagawa Hiroshige (1843-1894), Kobayashi Eitaku (1843-1890) y otros anónimos del género *musha-e*¹³² de caligrafía de los siglos XVIII y XIX. De todos estos libros, el más moderno era *Nihon rekishi*, de Toyohara Kunichika, publicado en 1892»¹³³.

También coleccionó libros sobre fábulas japonesas, relativas a mundos fantásticos.

En el Cau Ferrant de Sitges, se conservan algunos de los objetos de arte japonés reunidos por Santiago Rusiñol (1861-1931), entre los que además de cinco estampas realizadas por Shunsen, Hokusai, Fusatane e Hiroshige, destaca un biombo de seda de fondo dorado de finales del periodo Edo, que Rusiñol debió de adquirir con anterioridad a 1894, pues en esa fecha, ya aparece reproducido en el retrato que realizó a su hija María: *Interior de Cau Ferrant con la niña María Rusiñol*, (1894)¹³⁴.

Hermenegildo Anglada Camarasa (1872-1959), reunió un gran número de muebles lacados y de estampas japonesas, mientras que el pintor Oleguer Junyent (1876-1956), hermano del también artista y crítico de arte Sebastià Junyent, viajó a Japón en 1908, y aportó abundante información de su estancia allí, a base de dibujos, pinturas, fotografías, kimonos, varias *katanas*, *tsuba* y estampas *ukiyo-e*.

Junto a estos también había coleccionistas, militares de profesión, entre los destinados a Filipinas, que se sintieron atraídos por las armas de los samurais, y los religiosos, aunque en estos casos los objetos proceden en su mayor parte de China y Filipinas.

¹³² Reciben esta denominación los *ukiyo-e* que recogen escenas de guerras y samuráis, con sus héroes y famosos guerreros, reales o bien mitológicos. Este temática tuvo mucho auge a mediados del siglo XIX.

¹³³ *Ibíd.*, pp. 395-397.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 94.

Así, desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, numerosos artistas coleccionaron estampas japonesas. Entre los catalanes que más destacaron como coleccionistas de *ukiyo-e* figuraban Fortuny, Josep Lluís Pellicer, Santiago Rusiñol, Hermenegildo Anglada Camarasa, Oleguer Junyent, Alexandre de Riquer, Josep Pascó, Lluís Masriera, Maríán Espinal, Domènec Carles, Ismael Smith, Jaume Mercadé, Enric Cristòfol Ricart o Alfred Sisquella entre otros. El afán coleccionista fue menor entre los vascos y madrileños, destacando Eduardo Zamacois, Plácido Zuloaga, Adolfo Guiard, Juan de Echevarría y Martín Rico.¹³⁵

El arte de las estampas japonesas alcanzó una amplia difusión social a finales del siglo XIX. Prácticamente, dominaron las estampas del siglo XIX, realizadas por maestros como Hokusai, Hiroshige, Kunisada y Kunichika. Obras pertenecientes a géneros diversos, desde los retratos de actores y cortesanas, a los paisajes o las leyendas.

De la misma manera que se popularizaron las estampas xilográficas sueltas, también lo hicieron los álbumes y libros ilustrados japoneses. Se difundieron con gran facilidad ediciones originales y reimpresiones de libros y álbumes con diseños e ilustraciones de autores tan diversos como Ogata Kōrin, Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai o Maekawa Bunrei, lo que permitió la propagación de un gran número de estilos, géneros y repertorios artísticos del Japón tradicional tal y como muestra el álbum de 109 *surimono* de Joaquín Sorolla¹³⁶.

En *F. Vidal y Cia*¹³⁷, igualmente, se vieron seducidos por los álbumes japoneses como el *Manga* de Hokusai, de los que extrajeron las imágenes de kimonos, parasoles, carpas y diversos motivos naturales. En otras ocasiones, la renovación de origen japonista era más sutil y, se advertía en la decoración de motivos naturales a base de pájaros y flores que aparecían en fotografías y álbumes, destacando su interés por los

¹³⁵ Véase Barcelona, 2013.

¹³⁶ *Ibíd.*, pp. 430-434.

¹³⁷ Francesc Vidal i Jevellí (1848-1914), ebanista y decorador modernista, se formó en la Ecole des Beaux-Arts de París.

asuntos figurativos y naturalistas. Igualmente, en relación a la industria de los papeles pintados:

«... los motivos decorativos de inspiración oriental se nutrían de los modelos chinoscos, desarrollados a raíz de la *chinoserie* aplicada a los papeles pintados del siglo XVIII y principios del XIX. Los motivos japoneses, no aparecerían hasta finales de siglo, junto con el Esteticismo y sobre todo con el estilo Modernista como se podrá comprobar a través del establecimiento de papeles pintados de la ciudad como a través de las tiendas de objetos artísticos japoneses, las cuales al fin de siglo van a comenzar a vender pronto similares importados de Japón ...»¹³⁸.

Por último, mencionar la colección de arte de la familia Galé -Jesús Teodoro Galé¹³⁹ (1877-1929) y su hijo Juan Galé Moreau (1900-1970) hoy perteneciente a los fondos del Muséu del Pueblu d'Asturies- ya que muestra la existencia de un importante foco de japonismo en Asturias. Se trata de una colección excepcional por aportar las fotografías tomadas por Juan Galé, junto al conjunto de piezas artísticas que padre e hijo adquirieron en sus viajes a Japón. Básicamente eran objetos pequeños, de marfil y plata, sellos, cerámicas y piezas de laca, entre otros objetos de procedencia asiática. Pero tienen especial importancia las fotografías coloreadas a mano, en su mayor parte albúminas, procedentes de Japón. Realizadas entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, estas imágenes fueron para los occidentales el mejor medio para conocer el país.

Uno de los elementos más característicos de la fotografía japonesa del período, es su coloración a mano. Imprimidas a la albúmina eran positivadas, en blanco y negro, para posteriormente ser coloreadas minuciosamente. Probablemente la idea original de colorear las imágenes pudo proceder de Felice Beato, siendo en un principio su colaborador Wirgman, continuando con los formalismos de pintura japonesa. Según

¹³⁸ Ibid., pp. 997-998.

¹³⁹ Era representante comercial, y una vez al año realizaba una gira por Asia en busca de productos. En 1927, realizó un viaje con su hijo Juan, que les llevaría a detenerse especialmente en Japón.

parece, llegó un momento en que desbordados por la demanda, recurrieron a artistas locales. Resulta anecdótico, que este florecimiento de la fotografía pintadas generase empleo para los coloristas de los *ukiyo-e*, quienes a consecuencia de una pérdida generalizada de interés por los grabados, debieron cambiar de empleo, pasando a pintar fotografías mediante pigmentos solubles en agua. Hacia la década de 1880 se trataba ya de un procedimiento extendido en Japón. La producción estaba destinada casi en exclusiva a la exportación, por lo que la temática también estaba condicionada. Se trataba de retroalimentar la fascinación por el extremo oriente, por lo que se buscaba mostrar el lado más propio del país: parajes naturales, templos, oficios tradicionales, festividades y, en general, todo elemento antiguo o sin influencia de la Restauración Meiji. El éxito fue tal que muchos de los tópicos siguen vigentes en la actualidad. Esta difusión de imágenes continuaría hasta las postrimerías de este negocio en la década de 1910, una vez pasado el auge de las Exposiciones Universales y asentado el gusto por las tarjetas postales. Esto, unido a las composiciones sencillas y temáticas costumbristas e intimistas¹⁴⁰.

Es reseñable para el tema principal de la tesis, el hecho de que en 1929 Juan Galé Moreau, tras contraer matrimonio, se instalase en San Sebastián, donde abrió un comercio dedicado a productos orientales y filatelia, en la Plaza del Buen Pastor nº5, del que tal y como señalan Kawamura y Pando¹⁴¹:

«... se conserva un interesante cartel publicitario del establecimiento, con un diseño claramente influenciado por el japonismo parisino del último cuarto del siglo XIX, como los carteles de la célebre tienda de Bing».

Posteriormente, tras cambiar de residencia a otras provincias a causa de la Guerra Civil, se especializó en el comercio filatélico.

¹⁴⁰ Vega, 2014, p. 16

¹⁴¹ Kawamura/Pardo, 2010, pp. 87-89.



Fig. 6
 Cartel publicitario del comercio Casa Galé en San Sebastián, c. 1930-1935
 17,4 x 12,4 cm
 Fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies

En la colección de Juan Galé, sobresalía el conjunto de *ukiyo-e* realizados por reconocidos maestros del siglo XVIII y XIX como Utamaro, Harunobu, Hiroshige, Hokusai, Kunisada, Kuniyoshi y Toyokuni. También recopiló objetos de orfebrería, jade porcelana, marfil, laca, bronce y bordados japoneses, chinos y tibetanos. A la muerte de la Vda. de José Galé, la colección se dispersó¹⁴².

¹⁴² *Ibid.* p. 89.

2.6. El gusto por lo japonés y lo cosmopolita

El japonismo es un término utilizado para describir el conjunto de préstamos europeos del arte japonés. Fue acuñado en 1872 por el crítico de arte, coleccionista y grabador Philippe Burty para designar un nuevo campo de estudio artístico, histórico y etnográfico, que englobaba objetos decorativos con diseños japoneses.

Con motivo de una reunión en la Sociedad de Estudios Japoneses, el 4 de febrero de 1886, Mr. René Allain, explicó las diferencias existentes entre el "japonizante" y el "japonista". Según Allain, el primero se refiere a la persona que carece de unos conocimientos profundos de la lengua japonesa y de su literatura, pero que se interesa por sus diversas manifestaciones artísticas y se siente atraído por los objetos de tan remota procedencia. En cambio, el "japonista" es la persona que estudia en profundidad todo lo relacionado con Japón, incluidos su idioma y su literatura. Un ejemplo de agrupación japonizante, que apreciaba y asimilaba la cultura japonesa sin profundizar en ella, fue La Société Japonaise du Jinglar, quienes una vez al mes se juntaban para cenar e intercambiar ideas. Con el Sr. Solon (Director de Manufacturas de Sèvres) como líder y, artistas y críticos como Félix Bracquemond, Philippe Burty, Zacharie Astruc y Henri Fantin-Latour ¹⁴³. Philippe Burty divulgó el término japonismo, a través de una serie de seis artículos editados en *La Renaissance littéraire et artistique*. Su rápida aprobación, hizo que pronto apareciese en varias obras de artistas de su entorno, como Félix Hilaire Buhot o Henry Somm. De esta manera, cuando la temática japonesa comenzaba a trascender, en 1875, Buhot representó, en unos grabados que publicó en 1883, varios elementos decorativos y obras de arte japonesas, pertenecientes a la colección de su amigo Philippe Burty. Además de copiar piezas concretas de la colección Burty, en la serie de diez grabados titulada *Japonisme*, Buhot analizó las estampas japonesas y probó las técnicas y recursos que de ellas pudo descubrir. Paralelamente a la obra de Buhot, por otra parte, entre 1875 y 1876, Henry Somm dibujó para acompañar varios artículos sobre Japonismo realizados por Burty que serían publicados en la revista *L'Art*.

¹⁴³ Takagi, 2002, p. 24.

2.6.1. Lo japonés en España

Los abundantes indicios de la llegada del japonismo a España, con su admiración por la cultura y el arte japonés, se reflejaron prácticamente en todos los campos artísticos, desde la pintura, las artes escénicas, el arte industrial, la moda e incluso en la literatura.

Hacia 1868, bajo la dirección de Richard Risley Carlisle¹⁴⁴ (1814-1874), Japón se mostró por primera vez en los escenarios españoles con la Compañía Imperial Japonesa, de gira por Madrid, Barcelona, Valencia y Málaga, tras haber actuado en la Exposición Universal de París. El espectáculo presentado por Risley fue todo un éxito y, a partir de ese momento, proliferaron las actuaciones de acrobacia inspiradas en lo japonés. Las principales compañías artísticas eran las de Louis Soulié, Tom O'Kitchi y Alvini, Little All Right, Chas Comelli y la de los hermanos Roca, que triunfaban con actuaciones de magia y acrobacia.

Otro tanto ocurrió con los musicales y las obras de teatro, a raíz del éxito de la opereta *Ki-ki-ri-ki*, representada en Barcelona en 1887. Actuaciones como: *Kosiki*, *Cin-ko-ka*, *La japonesa*, *Nisperos de Japón*, *La geisha* o *Iris* se programaron de forma continuada hasta llegar al éxito de *Madama Butterfly*, estrenada en España en 1907¹⁴⁵. Así, poco a poco, el entusiasmo por el arte y en general por la cultura japonesa empezó a difundirse y a arraigar en España.

Este tipo de representaciones relacionadas con lo japonés, conllevaban la necesidad de un vestuario y decoración especial, siendo Fèlix Urgellès quien mejor caracterizó esta tipo de funciones, ya que efectuó varias escenografías teatrales de temática oriental, y la decoración interior de locales como el Pabellón Imperial Japonés

¹⁴⁴ La compañía de acróbatas la creó el norteamericano Richard Risley en 1866 en Yokohama. Risley, establecido en Japón, inició varias empresas para ganarse la vida: desde la apertura de un gimnasio a una escuela de teatro conocida como Royal Olympic Theatre. También se aventuró en el comercio de leche y helados, siendo pionero de este último en Japón en el 1865. Con un grupo de acróbatas, principalmente de Tokio, creó la Compañía Imperial Japonesa y, una vez conseguidas autorizaciones gubernamentales y su correspondiente documentación, se asoció con Thomas Maguire y Edward Banks, programando una grandiosa gira mundial que culminaría actuando en la Exposición Universal de París en 1867.

¹⁴⁵ Bru Turull, 2011 a, p. 162.

(1881) y establecimientos comerciales, como la empresa fotográfica de Rafael Areñas (1890), incluso realizó varios trabajos en viviendas particulares.

Hacia finales de 1874, el empresario Sánchez de Rocha, abrió en la calle Cádiz número 16 de Madrid un establecimiento llamado *La japonesa*¹⁴⁶, que sería la primera tienda de España dedicada al arte japonés. Le seguirían *Sobrinos de Martínez Moreno* en la Plaza del Ángel número 17, y *Artículos de Japón* en la calle Alcalá, 42. En Barcelona, el primer local dedicado a objetos orientales fue *El Mikado*, ubicado en a partir de 1885 en la calle de la bajada de San Miguel y posteriormente en la calle Arenal de Madrid, número 22, y le siguió entre otros, *Sucesores de Palleres Aza*, con establecimientos en la Plaza de la Constitución número 32 y la calle Sal número 3 de Madrid.

Coincidiendo con la Exposición Universal de París de 1878 y con la inauguración de la primera línea de tren que unía Barcelona con París, en Barcelona se organizaron hasta cuatro exposiciones de objetos artísticos japoneses en establecimientos que en fechas anteriores habían empezado a vender arte nipón.

«Durante la década de 1870 el comercio y el coleccionismo de artes japonés fueron llegando a la Península, principalmente a Cataluña, y fue en aquellos años cuando el Japonismo se extendió, aunque todavía débilmente por las principales ciudades del país»¹⁴⁷.

Durante los últimos 25 años del siglo XIX, comenzaron a ser accesibles en la Península, las primeras traducciones de Pierre Loti y Lafcadio Hearn, junto con la aparición de publicaciones sobre Japón realizadas por españoles que habían viajado hasta allí, o que ya estaban asombrados con el país exhibido en las Exposiciones Universales y divulgado por expertos coleccionistas y vendedores.

En Madrid, sin embargo, la máxima circulación de las estampas japonesas tuvo que esperar hasta comienzos del siglo XX, y más en concreto, a partir de la segunda década, coincidiendo con la publicación en castellano de las obras sobre arte japonés,

¹⁴⁶ Posteriormente en la calle Mayor, número 15.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 48.

de Stewart Dick y Edward Strange. De hecho, en 1912, el Museo Nacional de Artes Industriales (en la actualidad Museo Nacional de Artes Decorativas) dirigido por Rafael Doménech i Gallissà¹⁴⁸ (1874-1929), tuvo un importante ingreso de piezas japonesas¹⁴⁹. Por su parte, Doménech¹⁵⁰, fue uno de los más destacados divulgadores de los grabados *ukiyo-e*, y prueba de ello son las doce cartas que en 1913, publicó en el periódico ABC, con el título «Japonismo. Cartas a un pintor».¹⁵¹

En los años veinte, el interés por lo oriental iba en aumento y, prueba de ello es la celebración de dos exposiciones de arte chino y japonés realizadas por Carmelo Martínez Bosch, director de la revista *Coleccionismo*. Una de las muestras tuvo lugar en su establecimiento de la calle Hileras en 1923 y la otra, durante el VI Salón de Otoño en el Palacio de Exposiciones del Retiro¹⁵².

En la década de los treinta, en concreto en septiembre de 1932, Alfonso R. Santamaría volvió a exponer en la capital su colección de arte oriental, en el Círculo de Bellas Artes. El gusto por las estampas crecía, y como consecuencia directa también aumentaba la oferta. Curiosamente, a finales del siglo XIX, el japonismo se había interesado principalmente por los *ukiyo-e*, que resultaban ser una fuente inagotable de recursos, pero desde comienzos del siglo XX, a través de un mayor conocimiento de la cultura japonesa, fue surgiendo el interés por nuevos aspectos artísticos, sobre todo a partir de la segunda década del siglo XX. Se puede decir que fue una especie de reformulación del japonismo, dando como resultado el novecentismo, el art déco y las vanguardias artísticas.

¹⁴⁸ Fue profesor de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en la Escuela Especial de Pintura de Madrid. También fue miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, director del Museo Nacional de Artes Industriales. Colaborador de diversas publicaciones artísticas: en Barcelona publicó en *Forma y Vell i Nou*; en Madrid en *El Liberal* y *ABC*; en Valencia, fue crítico de arte en el periódico *Las Provincias*. También fue director de la Biblioteca de Arte Español.

¹⁴⁹ Procedentes de las donaciones de Sancho Dávila, Juan Carlos Cebrián y los Fondos del Real Gabinete de Historia Natural, ingresaron en el Museo de Artes Industriales, más de trescientas estampas *ukiyo-e* y libros ilustrados.

¹⁵⁰ Autor del artículo «La estampa japonesa», *Summa. Revista selecta ilustrada*, núm 7, 15 de enero de 1916, pp. 41-44.

¹⁵¹ Hemeroteca ABC.

¹⁵² Véase Bru Turull, 2011 b.

En España, la primera gran exposición dedicada a las estampas japonesas se realizó en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, en 1936. Sólo dos años antes, la misma institución había expuesto parte de la colección de la escritora francesa Manovne G. Lambras¹⁵³. La exposición de 1936, tuvo sus inicios en la exposición que se inauguró en 1934 en el Pabellón de Marsan del Palacio del Louvre de París, fue una exposición itinerante que bajo el título *L'Estampe japonaise moderne et ses origines*, llegó a Madrid procedente del Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra¹⁵⁴. Esta exposición gustó tanto, que una vez finalizada, en junio de 1936 Ricardo Gutiérrez Abascal, director del Museo, adquirió para el mismo veinte de los *ukiyo-e* más representativos, que probablemente supusieron el germen de la colección de estampas japonesas del actual Museo Nacional del Prado¹⁵⁵.

A principios del siglo XX, además de Barcelona y Madrid, el gusto por lo japonés también se dejó notar en Asturias, Valencia, País Vasco, que ya habían mostrado su interés por el Lejano Oriente. Fueron surgiendo ejemplos de interés hacia el arte nipón, de la mano de personas tan dispares como Gonzalo Jiménez de la Espada (1874-1938)¹⁵⁶, José Blanco Coris¹⁵⁷ (1862-1946) o Juan Galé¹⁵⁸.

Así, a finales del XIX, en España ya se podían encontrar varias novelas japonistas, diarios de viaje y publicaciones relacionados con lo japonés¹⁵⁹. También comenzaron a surgir publicaciones relativas a la historia del arte, con las que mostrar los nuevos modelos artísticos. Destacaban especialmente los ocho volúmenes de la *Historia general del arte* (1886-1897) edición dirigida por el arquitecto Lluís Domènech i Montaner, que permitieron la difusión del arte y la estética nipona a través de datos e

¹⁵³ Se expusieron cinco *emakimono* (rollos ilustrados) y algunos *ukiyo-e*.

¹⁵⁴ En la exposición se primó a los artistas de la escuela Utagawa de finales del período Edo (1603-1868) e inicios de la era Meiji (1868-1912). Destacando a Suzuki Harunobu (1724-1770), Kitagawa Utamaro (1753-1806), Katsushika Hokusai (1760-1849), Utagawa Hiroshige (1797-1858), Utagawa Kunisada (1786-1865) y Utagawa Kuniyoshi (1797-1861).

¹⁵⁵ Véase Cabanas, 2003, pp. 107-124. Bru Turull 2011, p. 153-170.

¹⁵⁶ Fue profesor en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio de 1906 a 1916.

¹⁵⁷ Almazán, 2004 b, pp. 503-522.

¹⁵⁸ Véase punto 2.5.

¹⁵⁹ También Emilia Pardo Bazán observó la influencia nipona en la literatura y el arte.

ilustraciones tomados de *L'Art Japonais* de Louis Gonse y de *Japanische Vorbilder* de Heinrich Dolmetsch¹⁶⁰.

Con el inicio de la restauración Meiji, la prensa del momento, las revistas ilustradas y también los catálogos de los grandes almacenes, reforzaron la llegada del japonismo a la Península. Desde comienzos de la década de 1860, las revistas comenzaron a reproducir y mostrar los primeros grabados y noticias relativas Japón. Eran publicaciones periódicas como *El Globo Ilustrado* o *El Siglo Ilustrado*, seguidas de *La Ilustración Española y Americana*, *La Academia*, *El Viajero Ilustrado*, *La Ilustración*, *La Ilustración Catalana* o bien *La Ilustración Artística* entre otros muchos. Las noticias en la prensa periódicas iban acompañadas de la llegada de monografías extranjeras dedicadas a Japón y su cultura, así como de los primeros libros en castellano.¹⁶¹

El japonismo, coincidió con una renovación editorial a nivel occidental y, se nutrió de él para innovarse. Se recurría a ilustraciones realizadas mediante técnicas litográficas o fotograbados, para ofrecer a los lectores imágenes en color, mucho más atractivas que las de blanco y negro. En consecuencia, revistas modernistas como *Luz*, *El Álbum Salón*, *Joventut*, *Hispania* o *Pèi&Ploma*, por nombrar algún ejemplo, desarrollaron formatos novedosos, donde las imágenes eran tan importantes como el contenido escrito. Mencionar, que algunos cartelistas, también ejercieron de ilustradores en esas publicaciones, donde adquirirían especial importancia los motivos decorativos utilizados en el arte japonés, tales como mariposas, libélulas, lirios, etc. La mayoría de estas revistas modernistas, duraron poco, pero la novedosa orientación gráfica consiguió mantenerse aún más en Madrid, aunque de forma más contenida, en revistas nacionales de información general como *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo*, en las que también colaboraban algunos artistas modernistas¹⁶².

Durante los años setenta del siglo XIX, se hicieron visibles los importantes encargos de salones decorados al estilo japonés, como el realizado en 1876 en el salón oriental del palacio Santoña (actualmente sede de la Cámara de Comercio e Industria

¹⁶⁰ *Ibíd*, p. 105.

¹⁶¹ Véase Almazán/Barlés, 1996-1997, pp. 627-660.

¹⁶² Véase Barcelona 2013, p. 154.

de Madrid), la actuación en la residencia de Antonio Cánovas del Castillo, en el Palacio de Elduayen, en el restaurante Lhardy de Madrid¹⁶³ y la Asociación Wagneriana de Barcelona. También la Casa del jurista Serrahima, el Café Pelayo, la Casa Bruno Cuadros, la Casa Coll i Pujol y el Palacio Simón de Barcelona, al igual que varias residencias de la familia real. Estos trabajos demuestran el gusto por el arte japonés como estilo artístico elegido para decorar todo tipo de estancias, con encargos a mueblistas e interioristas cotizados, como Francesc Vidal o Joan Busquets y, para realizar certámenes como la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893¹⁶⁴. En 1901 se recordaba el antiguo hotel de los marqueses de Argüelles, en la calle Zarra de Madrid, donde la infanta Eulalia de Borbón dispuso durante la década de 1870 de la caprichosa galería japonesa.

Como punto final, añadir que el japonismo afectó prácticamente a todos los ámbitos de la sociedad a finales de siglo, con especial interés en la imagen de la mujer. Por un lado ideal femenino de belleza y dulzura, y por otra parte como reclamo publicitario de cosméticos, perfumes y todo tipo de artículos de uso femenino. Incluso de chocolates, cigarrillos, bebidas y un sin fin de productos, desde cromos, sellos, cajas de cerillas, etc.¹⁶⁵

El momento álgido de la presencia nipona en los hogares se vivió entre 1894 y 1905, cuando las victorias militares de Japón contra China y Rusia sorprendieron al mundo y especialmente a la España colonial de fin de siglo, atónita por los avances de un país fascinante que progresaba a un ritmo vertiginoso.

De igual modo, el cine se sumó a la corriente japonista, acercando al público a un mundo desconocido y exótico. Principalmente en Madrid y Barcelona, aunque también en otras ciudades de la Península, tal y como señala Minguet:

«... se proyectaron por lo menos tres de las vistas japonesas de los Lumière: *Repas en famille* (1896), *Danseuses japonaises* (1897), y

¹⁶³ Véase Noel, 2009.

¹⁶⁴ Bru Turull, 2013, p. 66.

¹⁶⁵ Algunos de ellos fueron realizados por artistas como Apel·les Mestres o Josep Triadó. *Ibíd.* p. 160.

Arrivée d'un train (1898). Otros precursores del cine, también insistieron en esta apuesta por el mundo oriental y, en particular, por el Japón, como Edison, Méliès, Pathé, Gaumont...»¹⁶⁶.

El Japonismo incluso inspiró la implantación de la técnica de vidrios *cloisonné*¹⁶⁷ en los talleres de Francesc Vidal, permitiendo crear todo tipo de composiciones, tanto geométricas como naturalistas, para puertas y biombos. Así mismo, influyó en la cerámica modernista. La compañía *Pickman y Cia.* (1841), en Sevilla, produjo objetos con influencia japonesa, junto a jarrones de inspiraciones diversas: diseños ingleses isabelinos, románticos y chinos. También en Cataluña, Antoni Serra i Fiter trabajó en la fábrica de *Porcelanas y Gres Artísticos* en los que se vislumbra la influencia japonesa¹⁶⁸.

Lluís Masriera i Rosés, es autor de las joyas más espléndidas del modernismo catalán, principalmente las realizadas durante la primera quincena del siglo XX. Mencionar que además de ser uno de los joyeros de Siegfried Bing¹⁶⁹, les unía una relación de amistad, por lo que tenía asegurado el contacto con obras de arte japonés de primera calidad. En efecto, el entusiasmo por el arte oriental quedó evidente con la magnífica colección que formaron entre los hermanos Josep y Francesc Masriera i Manovens, y su sobrino Lluís, que en 1913 les llevaría a abrir al público el museo Masriera.

Con la muerte del emperador Meiji en 1912, el creciente imperialismo japonés, en medio de un enrarecido ambiente prebélico, que pronto desencadenaría en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la imagen de Japón salía fortalecida a los ojos de los occidentales. En Europa, la sociedad sufría importantes transformaciones en virtud de la consolidación de la segunda revolución industrial, que además internacionalizaba las relaciones económicas.

¹⁶⁶ Véase Barcelona, 2013, p. 164.

¹⁶⁷ Esta técnica fue introducida la Península por el hijo de Francesc Vidal, Frederic Vidal i Puig, fruto de la formación recibida durante el año 1899 en la empresa londinense *The Cloisonné Glass Company*. *Ibíd.* p. 166.

¹⁶⁸ Relativo a la cerámica, véase *Ibíd.*, p. 170.

¹⁶⁹ Véase Koyama-Richard, 2001, pp. 158-167.

Los avances tecnológicos de las sociedades más desarrolladas, fueron el desencadenante de la ruptura del equilibrio, en un contexto general de progresiva incertidumbre, con un escenario de rivalidad entre potencias capitalistas.

La guerra, que siempre conlleva pérdidas humanas y materiales, pero que a su vez ofrece avances técnicos -nuevas formas de lucha, carros de combate, armas automáticas, aviones, etc.- generó una situación precaria en Europa, abarcando todos los ámbitos: político, económico, social, demográfico, y todo esto, ante la génesis de un nuevo orden estatal, con el fortalecimiento de dos potencias: Estados Unidos, con su intervención en los asuntos europeos y, la recién nacida URSS.

Así, a medida que la sociedad moderna, con sus avances y retrocesos, fue adentrándose en el siglo XX, la época del modernismo fue dando paso a nuevas tendencias artísticas. Fue principalmente alrededor de Novecentismo y el Art Déco que los artistas descubrieron facetas del arte y la cultura japonesas, que hasta el momento no se habían explorado en Occidente.

Como señala Ricard Bru en el exhaustivo catálogo que acompañaba a su exposición sobre el japonismo:

«Hasta la Guerra Civil perduraron muestras de japonismo anecdótico y superficial iniciado en la década de 1870; muchos artistas españoles se dedicaron a pintar o a dibujar escenas que partían del arte japonés, bodegones con estampas *ukiyo-e* o bien mujeres con kimono, desde Antonio de Gueza hasta Federico Ribas. Desde este punto de vista, los fondos marinos o los paisajes de Anglada Camarasa y los bodegones de Echevarría son buenos ejemplos para demostrar la pervivencia de los modelos del japonismo de época modernista. En ocasiones, esta tendencia se difuminó mediante la adopción de un estilo renovado próximo a la estética más depurada y estilizada de los años veinte y del Art Déco de la mano de un gran número de artistas como Emili Ferrer, Rafael de Penagos, o Eduardo García Benito, tal como puede verse en el campo de la ilustración gráfica y se aprecian en el ámbito de las artes decorativas en algunos

interiores, como la antigua decoración del burdel de Madame Petit de Barcelona. Sin embargo, en general, hubo muchos ilustradores, dibujantes y pintores que mantuvieron un mismo gusto o por el exotismo orientalista, en ocasiones muy impreciso, y por las formas sensuales del japonismo gráfico de alrededor de 1900»¹⁷⁰.

Sin embargo, frente a este contexto, en esas mismas fechas el mejor conocimiento de la cultura japonesa dio lugar a la difusión de otros componentes culturales japoneses de gran importancia, como son el arte de la ceremonia del té, la jardinería, el ikebana, la cerámica tradicional, las técnicas de laca *urushi*¹⁷¹, el teatro *nō* y el kabuki. En términos más genéricos, se entroncó con el espíritu del budismo Zen. En este sentido, Ricard Bru también señala la importancia de los contactos directos establecidos entre artistas e intelectuales peninsulares, especialmente entre catalanes y japoneses:

«... son los ricos contactos que se estableciera entre artistas locales y artistas japoneses. Así, en el mismo momento en que desde aquí los artistas tomaron como modelo lacas o cerámicas de Japón, industrias artísticas y pintores japoneses fijaban su mirada en Europa y también en España. Fue el caso de la empresa Takashimaya, que tomó como modelo para sus tejidos las joyas de Jaume Mercadé, o bien el pintor Mikuma Shōnosuke que, impresionado por el arte románico catalán y el paisaje mediterráneo, residió durante más de cuatro años entre Barcelona y Mallorca. Durante los años veinte y treinta, un considerable número de artistas japoneses viajó por España descubriendo el encanto en sus paisajes pueblos y ciudades...»¹⁷².

Cataluña disfrutó de un período de esplendor en el mundo de las artes decorativas, principalmente en el ámbito de la joyería, la laca, la cerámica, el mobiliario, el vidrio y el textil. Para este resurgir artístico, fue primordial la labor de la

¹⁷⁰ Bru Turull, 2013, p. 189.

¹⁷¹ Véase Albiso, 2015

¹⁷² Véase Bru Turull. Barcelona, 2013, p. 190.

Escuela de Arte de Francesc Galí, el Foment de les Arts Decoratives y fundamentalmente, la Escola Superior de Bells Oficis de Barcelona, centro este último donde brotaron iniciativas de clara inspiración nipona.

A la par que las sobrias cerámicas de gres esmaltado realizadas por Quer, Ugarte o Elías, Josep Llorens Artigas empezó a colaborar con Nicolau María Rubió i Tudurí, arquitecto y diseñador de jardines, discípulo de Francésc Galí y de Jean Forestier. Su propuesta de enseñanza para la Escola Superior contenía un apartado dedicado al arte la jardinería, impartido por Vicens Nubiola y Rubió i Tudurí, que junto con la enseñanza del arte del *urushi*, lograron una de las instrucciones artísticas más novedosas de la época. El gusto por los bonsáis, ikebana y jardinería nipona se divulgó en la década de 1920 gracias a estos difusores¹⁷³.

Entre los escritores, prendió con fuerza el modelo del *haiku*. Se empezó a difundir un sentimiento poético que enraizaba con la cultura japonesa, a través de publicaciones como *Dai Nipon*, de Antonio García Llansó, y *El alma japonesa*, de Enrique Gómez Carrillo. Pero, a excepción de las obras de Lafcadio Hearn, fueron pocos los libros japoneses traducidos al castellano o al catalán. Afortunadamente, esta escasez fue contrarrestada con el creciente número de publicaciones llegadas del extranjero, logrando la difusión de ideas básicas, que serían objeto de inspiración para los escritores del momento.

De 1906 a 1907 se recogieron las primeras referencias a la poesía japonesa en España, con la publicación de la glosa *Elogi del coet* de Eugeni d'Ors y, la aparición de *Soledades, galerías y otros poemas*, escrito por Antonio Machado. Sin embargo, aquí, esta influencia de la poética japonesa se hizo más profunda hacia la década de los años

¹⁷³Ejemplos del alcance que tuvieron estas enseñanzas la encontramos en el efímero jardín japonés diseñado por Rigol y Mataró realizado en la terraza del Reial Cercle Artístic en agosto de 1924 y, en el jardín diseñado por Joan Mirambell en la finca del pintor y joyero Jaume Mercadé, en Valls. De todas formas, la aportación más novedosa fue la ofrecida por Rubió i Tudurí con sus jardines en miniatura, para la que contó con la colaboración de Llorens Artigas y Raoul Dufy. Se trataba de pequeños jardines, diseñados por Rubió, equipados con mobiliario en miniatura, reproducidos en cerámica por Artigas y, decorados por Dufy. Se denominaron "jardines de salón", presentándose en 1927 en las galerías Bernheim-Jeune de París. Fruto del éxito de esta muestra, a posteriori, se realizó otra colección más para ser mostrada en Londres y Nueva York.

20, con la publicación de las obras de Juan Ramón Jiménez¹⁷⁴, Josep María Junoy¹⁷⁵ o Joan Salvat-Papasseit¹⁷⁶.

La vanguardia poética encontró en la poesía japonesa y sobre todo en los haiku, unas formas sugestivas y novedosas: la contención, el interés por captar impresiones fugaces y vibraciones mágicas de tonos, sin puntuación, con una métrica y espíritu particulares, de clara influencia japonesa. A partir de 1920, el haiku y, posteriormente también la tanka -hasta la década de los 30- tuvieron gran expansión gracias a muchos poetas, escritores y artistas¹⁷⁷.

Fueron muy seguidos los estudios sobre teatro nō y kabuki, además del sorprendente efecto causado por las representaciones teatrales que se realizaron, destacando en Barcelona: las actuaciones de la compañía de teatro *kabuki* de Tsutsui Tokujirō en 1930 y, las representaciones de las obras de teatro *nō*, *Motomezuka* en el Cercle Artístic y el Orfeo Gracienc de Barcelona, en los años 1927 y 1928, así como en el estreno de las obras de Lluís Masriera, *Okarū* (1921) y *Fantasia japonesa* (1931).

A finales de la década de 1920, la publicación de *El libro del té*, de Okakura Kakuzō fue una especie de descubrimiento. Okakura mostraba un país más allá de los tópicos de las geishas y los samuráis. Dio a conocer al teísmo¹⁷⁸, que a su vez, orientaba hacia la filosofía de la estética del budismo Zen.

La primera monografía de importancia en castellano sobre arte japonés publicada en España, *El arte japonés* (1932), de Tsutsumi Tsuneyoshi, respondía a las expectativas de los individuos interesados en conocer aspectos desconocidos o someramente tratados hasta entonces de Japón, como eran: la arquitectura, la jardinería, la pintura del paisaje, la laca, el haiku, la música, el teatro nō y el *kabuki*.

¹⁷⁴ *Eternidades*, (1916-1917); *Piedra y cielo*, (1917-1918); *La estación total*, (1923-1936).

¹⁷⁵ *Amour et paysage*, (1920).

¹⁷⁶ *Poemes i cal-ligrames*, (1920).

¹⁷⁷ Joan Alcocer, Manuel Machado, Carles Sindreu, Sebastià Sánchez-Juan, Carles Riba, Jorge Guillén, Alfons Maseras, Antonio Espina, Francisco Vighi, Guillermo de la Torre, Adriano del Valle, Juan José Domenchina y Federico García Lorca.

¹⁷⁸ En Japón, desde el siglo XV, se convirtió en una religión. Hay que tener en cuenta, que antes de convertirse en bebida convencional, el té era una medicina.

Hay que destacar el importante efecto del impulso innovador del japonismo en el campo de la ilustración gráfica, donde varias revistas culturales ampliaron su labor de transmisión de noticias sobre arte japonés, mientras, que a su vez eran receptoras en cuanto al estilo de impresión y reproducción de cuadros de pintores españoles en los que proliferaban los elementos japoneses¹⁷⁹. De igual modo, las portadas de los semanarios generalistas de grandes tiradas, como *Blanco y Negro* y *Nuevo mundo*, acostumbraron a sus lectores a ver un japonismo de formas depuradas, en ocasiones tendente a la geometrización y muy decorativo, al gusto de las revistas internacionales.

¹⁷⁹ Por ejemplo, el protagonismo del idealizado prototipo de la geisha, adaptado a la mujer occidental, que acaparaba la publicidad en los años 20 y 30, bajo la estética del Art Déco. Como señala Ricard Bru: «Los decorativos kimonos el repertorio ornamental vegetal heredados del modernismo se complementaban ahora con un mayor número de objetos decorativos, lacas, jarrones y muebles que reflejaban el éxito de Japón en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925». Bru Turull, 2013, p. 220.

2.6.2. Barcelona bajo el hechizo de Japón

Antes de que se manifestase el éxito del japonismo en todos los ámbitos sociales, en Barcelona lo japonés ya había llegado a la ciudad a través de las artes escénicas. Las actuaciones de acróbatas japoneses, e incluso, se habían hecho populares las de sus imitadores.

Anteriormente hemos hecho referencia a los acróbatas de la compañía de Richard Risley, a la opereta *Ki-ki-ri-ki* representada en Barcelona en 1887, y a la repercusión de su éxito en otros musicales y obras de teatro. El mundo japonés, envuelto en un exótico halo de misterio, era el tema elegido para disfrazarse en fiestas burguesas. Igualmente, el creciente deseo por coleccionar arte oriental, llevó a los comercios a vender artesanía japonesa, creciendo la oferta de artículos, grabados, libros y publicaciones diversas. La difusión estética del arte japonés estuvo ligada a la mayor demanda de los artistas de modelos e ilustraciones sobre los que inspirarse.

Durante estos primeros años, desde Barcelona los clientes demandaban elementos que completasen la indumentaria japonesa y las diversas formas de representación de la misma en grabados, fotografías y reproducciones en publicaciones periódicas ilustradas, tanto extranjeras como nacionales. En este sentido, la creciente demanda de kimonos y demás artículos que conformaban la indumentaria típica japonesa¹⁸⁰, popularizados por la exótica imagen de la geisha y su asociación actual a las fiestas de disfraces, facilitó que los comercios de Barcelona los tuviesen a disposición de sus clientes. Principalmente, esta demanda se disparó a partir de la década de los ochenta y durante finales de siglo. Las tiendas recibieron un fuerte impulso, con la apertura de varios comercios, en especial a partir de la Exposición Universal de 1888, cuando, además desarrollaron varias industrias artísticas orientadas a la venta de arte y productos de Japón a precios asequibles. Así, los establecimientos especializados en arte japonés se ubicaron inicialmente en las inmediaciones de la calle Ferran de Barcelona, aprovechando la inauguración de los establecimientos de Odón Viñals, Santiago Gisbert, Pere Clapés y Wenceslao Gelambí.

¹⁸⁰ Véase Satsuki, 2014.

Todos ellos con oficinas en Kobe y Yokohama, que pronto abrieron sucursales en Madrid y otras ciudades de España como Sevilla o Valencia. No es de extrañar, por lo tanto, que crecieran las colecciones de arte oriental y que se conociese la presencia de estampas *ukiyo-e* y objetos de artesanía japoneses en numerosos talleres de artistas y casas de industriales barceloneses.

Entre los comercios hay que destacar *El Mikado*¹⁸¹, las artesanías industriales que se vendían en las quincallerías, confiterías y joyerías de la calles Ferran -en aquella época la vía más elegante y frecuentada de la ciudad-, Avinyó, el pasaje del Crèdit o el de Rellotge. También eran populares los almacenes *El Siglo*, que incluso contaban con una sección especialmente dedicada a objetos japoneses y las tiendas de abanicos y paraguas, como la Casa Cuadros¹⁸². En octubre de 1895, precisamente, el empresario Santiago Gisbert acababa de inaugurar, en la plaza Real, una nueva sucursal de sus famosos *Almacenes del Japón*; un establecimiento que se sumaba a varias tiendas de arte oriental, que operaban en el casco antiguo desde al menos 1885.

A finales del siglo XIX, en Barcelona se realizaron varias exposiciones de estampas japonesas, bien en los comercios como en instituciones artísticas. En 1894, 1908, 1915, 1920, 1921 y 1927, locales como la Sala Dalmau, el Foment de les Arts Decoratives, el Salón de La Vanguardia y el Fayans Català, presentaron colecciones de estampas que se alternaron con conferencias sobre *ukiyo-e* a cargo de coleccionistas y expertos en arte japonés¹⁸³. Este tipo de acciones era la continuación de una tendencia iniciada en fechas previas a la Exposición Universal de 1888, donde además, en la calle de Fernando, se aglutinaba la mayor cantidad de comercios especializados en objetos japoneses. Sin embargo, como ya indicamos, las piezas importantes de mayor valor artístico y, por lo tanto caras, tuvieron que ser adquiridas principalmente en el extranjero, bien directamente desde Japón o a través de especialistas como Siegfried Bing o Hayashi Tadamasu, dos de los más destacados proveedores de arte oriental que actuaban desde París.

¹⁸¹ Un local inaugurado en el verano de 1885.

¹⁸² Por encargo a Josep Vilaseca, arquitecto que la diseñó, la fachada contaba con motivos orientales.

¹⁸³ Véase Bru Turull, 2009, pp. 154-155.

Francesc Masriera fue claro receptor de los gustos de la burguesía adscrita a la tendencia de la moda del momento, donde triunfaba el japonismo. Con obras como *Antes del baile y Después del baile*, realizadas en el año 1886, representaba a tres mujeres disfrazadas, una de ellas en kimono, en el momento previo y posterior respectivamente, a un baile de disfraces¹⁸⁴.

Francesc Vidal y Jevelli¹⁸⁵ (1848-1914), comenzó a divulgar el japonismo en las artes decorativas a finales del siglo XIX, más en concreto en la década de los 80, a partir de los modelos de las casas europeas más avanzadas y de mayor prestigio¹⁸⁶. En sus instalaciones, además de un departamento dedicado a la ebanistería, también tenía uno de metalistería, fundición, vidrieras, planos y proyectos con encargos realizados por expertos como Antoni Rigalt i Blanch y Gaspar Homar. Por lo tanto, se le puede considerar como el antecedente del movimiento Arts and Crafts. Muchos de los integrantes de este grupo, previamente habían trabajado con Vidal, que fue uno de los impulsores del esteticismo en Cataluña juntamente con Josep Vilaseca, Alexandre de Riquer y Apel·les Mestres. Todos ellos trabajaron para la burguesía nacional e instituciones oficiales.

Desde el momento en que la empresa se trasladó a los nuevos talleres de *F. Vidal y Cia.*, con sede en Barcelona y sucursales en Madrid, Vidal y Masriera se situaron a la cabeza de una de las industrias artísticas modernas más avanzadas de España, además de ser la principal introductora del japonismo en las artes decorativas industriales del país. Cataluña, al ser una de las regiones más industrializada de España, aglutinó un buen número de industrias artísticas, corroborando que empresarios y talleres industriales catalanes fueran quienes inicialmente importaran y aplicaran la estética japonesa a las artes decorativas¹⁸⁷.

Mariano Fortuny (1838-1874) fue uno de los casos más claros de coleccionismo oriental entre artistas para su adaptación a la pintura occidental, junto con John La

¹⁸⁴ Véase Bru Turull, 2011 a, p. 283.

¹⁸⁵ Ebanista y decorador modernista, formado en la École des Beaux Arts de París.

¹⁸⁶ Véase la tesis doctoral de Ricard Bru Turull, donde por primera vez se presenta la importancia y características de los proyectos de Vidal, Bru Turull, 2011 a, pp. 812-908.

¹⁸⁷ Véase Barcelona, 2013, pp. 166-167.

Farge, Félix Braquemond y, James Abbott McNeill Whistler¹⁸⁸. De hecho, las cualidades, capacidad, gusto por el coleccionismo¹⁸⁹ y el éxito cosechados por Fortuny, se convirtieron en ejemplo a seguir para el resto de los artistas catalanes, especialmente por su colección de armas y objetos orientales. Surgía el gusto por las composiciones asimétricas, las novedosas perspectivas, la búsqueda de formas naturales y motivos temáticos que aportaba el arte japonés, cuyo impacto influyó enérgicamente en la pintura de Mariano Fortuny.

El pintor Ramón Amado (1844-1888), destacó como coleccionista de arte japonés. Formado en la Llotja de Barcelona, continuó sus estudios en Madrid y Roma. Gran amigo del crítico de arte García Llansó, otro japonista de relevancia.

Doménech i Montaner, Vilaseca, Apel·les Mestres y Riquer, fueron grandes conocedores de la obra de Ruskin y Morris, y a su vez, fueron de los primeros artistas que fijándose en el arte oriental, el arte inglés y el arte francés, indagaron en las posibilidades de la evolución un arte que parecía caduco. Como resultado de ese deseo innovador, hacia 1880, surgió el esteticismo en Cataluña.

Con el esteticismo apareció otra manera de enfrentarse al decorativismo y a la ornamentación y, junto al mundo industrial, se difundió una novedosa visión del espacio y del vacío, basadas en encuadres abiertos y asimetrías, uno de los principios del diseño japonés, junto con un nuevo modo de representar la naturaleza, con mayor libertad. Diferentes formas, composiciones, y un repertorio de crisantemos y lirios, mariposas e insectos, que nutrieron los ornamentos.

Apel·les Mestres fue dibujante, poeta, músico, jardinero y coleccionista de obras de arte japonesas de exquisita sensibilidad naturalista. En sus trabajos podemos

¹⁸⁸ Véase Bru Turull, 2011 a, p. 346.

¹⁸⁹ Mariano Fortuny fue coleccionista de armas y objetos orientales. Eran piezas procedentes del norte de África, pero también había objetos orientales. A finales de los años sesenta se hizo con álbumes japoneses en París, y con una armadura samurái de laca negra, regalo del coleccionista norteamericano William Hood Stewart. Como muestra del interés de Fortuny por el arte japonés, es reveladora la lectura del inventario post mortem de su herencia, en el que figuraban gran cantidad de piezas japonesas que hasta la fecha de su fallecimiento se encontraban en su taller de Roma, destacando rollos de pintura, estampas *ukiyo-e* y libros ilustrados, como el *Manga* de Hokusai. Un años después de la muerte del artista, la colección se dispersó. Véase Navarro, 2007-2008.

encontrar algunos de los mejores ejemplos de este nuevo arte, con su innovadora estética, entusiasta de los insectos, las plantas y las flores.

El arte japonés, en venta ya en el primer establecimiento de *F. Vidal* inaugurado en 1879, ejerció una clara influencia en los diseños esteticistas. Así, además de muebles inspirados en los modelos de estética oriental, de los talleres de Francesc Vidal salieron armarios y mesas inspirados en los muebles de las industrias japonesas del periodo Meiji. Una de las representaciones mejor conservadas del primer japonismo aplicado a la decoración de interiores, es el de la *Casa Cuadros*, que fue fundada por Bruno Cuadros hacia 1854 en la Rambla barcelonesa, frente al *Gran Teatro del Liceo*, como establecimiento dedicado a la venta de paraguas, sombrillas y abanicos. Su primera decoración japonesa, la realizó el arquitecto Josep Vilaseca, entre los años 1885 y 1888, cuando se llevó a cabo toda la decoración interior y exterior, incluyendo el popular dragón de cinc elaborado en los talleres barceloneses de la *Real Compañía Asturiana de Minas*¹⁹⁰. Vilaseca, colaborador de Francesc Vidal en varios modelos de mobiliario, llevó a cabo otros proyectos similares de estilo japonés, como la decoración de la confitería *Al Japón*, en la misma Rambla de Barcelona en el año 1895.

En Barcelona, entre las piezas más curiosas y que denotan una clara influencia japonesa tenemos los dos paneles verticales decorativos (de un conjunto de ocho) de Alexandre de Riquer¹⁹¹ y las vidrieras premodernistas de Antonio Rigalt i Blanch que ya había abordado la temática naturalista cuando trabajaba en *F. Vidal y Cia.* y, posteriormente cuando se estableció por su cuenta y se asoció con Jeroni F. Granel.

En el ámbito de las artes gráficas de la época modernista, el influjo japonista fue más acusado, junto con el del Art Nouveau. Los carteles, resultaban atractivos y novedosos. Los realizados por Alexandre de Riquer, como por ejemplo *Anyoranses* y *Poesíes*, se caracterizan por la utilización del formato alargado tipo *kakejiku*, y por la

¹⁹⁰ El dragón se colocó en la esquina del edificio en marzo de 1888, un mes antes de de apertura de la Exposición Universal. Actualmente, en lo que fue Casa Cuadros se conserva parte de la decoración original, tanto las aplicaciones ornamentales metálicas, como las pinturas murales, los cristales y los elementos de mobiliario diseñados por el arquitecto Vilaseca, y los esgrafiados de Vilaró.

¹⁹¹ Que forman parte un conjunto de ocho paneles, imitando tapices, que el artista efectuó para el dentista Bofill en el año 1887. Véase Bru Turull, 2011 a, pp. 896-911.

aplicación de los colores a base de manchas enmarcadas en líneas que los separaban y con una tonalidad cromática tenue. Adrià Gual también se apropió del formato alargado para el cartel nocturno. En ambos artistas, es evidente la influencia compositiva de Toulouse-Lautrec y Steinlen. El cartel más conocido de Ramón Casas es el de *Anís del Mono* (1898), donde daba protagonismo al tema de "la manola".

En 1897, por iniciativa de Casas, Rusiñol, Utrillo y Romeu, nacía en Barcelona la cervecería Els Quatre Gats. Les movía el interés por lograr un espacio de reunión para intelectuales y bohemios. Deseaban crear un símil de lo que era el Chat Noir de París, y de hecho, durante los años de su existencia (1897-1903), consiguió convertirse en uno de los principales puntos donde se celebraban las tertulias modernistas y de actualidad artística.

Por Els Quatre Gats pasaron todo tipo de artistas, desde Casas, Rusiñol, Utrillo, Mir, Junyent, Picasso, Nonell, Anglada Camarasa, Torrent a Durrio o Regoyos. Hay que tener en cuenta, que en este ambiente, varias obras se realizaron por encargo para carteles y anuncios del establecimiento. También se efectuaron contribuciones para las páginas de las revistas *Quatre Gats* y *Pèl & Ploma*, surgidas del mismo local, dando muestra del especial interés que sus clientes habituales, entre los artistas, tenían por los creadores de la línea de Toulouse-Lautrec.

Además, los carteles realizados por Casas y Utrillo¹⁹² y, la carta del menú elaborada por Picasso, denotan influencias del cartelismo francés e indirectamente, como se puede comprobar, del impacto que el arte japonés ejerció en las artes gráficas de finales de siglo¹⁹³.

Barcelona, una ciudad moderna, que quería ser cosmopolita, se preocupaba por la publicación de libros y revistas ilustradas. Con la idea de modernizarlas y embellecerlas, fueron cambiando formatos, papeles, colores, tipografías y

¹⁹² Uno de los primeros carteles más representativo del japonismo en el entorno de Els Quatre Gats, es *Sombras*, obra de Ramon Casas y Miquel Utrillo, para anunciar un espectáculo de sombras chinescas presentado en el local el 29 de diciembre de 1897 con la programación de *L'Eléphant*, de Henry Somm, y otras obras originales fruto de la fructífera colaboración de Utrillo con Casas, Pichot, Bonnin, Fuentes, Vallmitjana, morera, Ginestà y Gay.

¹⁹³ Véase Barcelona 2013, pp. 149-160.

decoraciones. Se agradeció la innovación tipográfica y prendieron con fuerza los avances técnicos que proporcionaban la posibilidad de incorporar todo tipo de ilustraciones y entonaciones¹⁹⁴. La revista *Luz*¹⁹⁵ representaba estas dos formaciones, con disposición alargada de inspiración japonesa y cierto grado de simbolismo, contó con la participación de artistas de la talla de Riquer, Regoyos, Gual, Utrillo, Rusiñol y Opisso. Junto con ellos, Ricard Opisso¹⁹⁶ (1880-1966) también estuvo plenamente involucrado en el movimiento modernista catalán y conoció de cerca el japonismo, tanto desde Barcelona como desde París. En 1892 entró a trabajar como asistente de Gaudí en las obras de la Sagrada Familia y relacionado con este hecho, realizó unos dibujos para los que tomaba una escena urbana desde un punto de vista elevado, con contraste compositivo por la presencia en primer término de unos andamios de aspecto rotundo, que además de evocar la influencia de las estampas de Hiroshige, muestran su deuda con la obra de Henri Rivière (1864-1951), las 36 vistas de la *Torre Eiffel*¹⁹⁷.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹⁹⁵ Fundada por J. M. Roviralta, se publicó de noviembre de 1897 a diciembre de 1898. En sus inicios estuvo ligada al movimiento modernista, para más tarde pasarse al simbolismo y al decorativismo.

¹⁹⁶ También fue miembro asiduo de la taberna Els Quatre Gats y del Cercle Artístic de Sant Lluc. Realizó ilustraciones para las revistas más destacadas del momento, como *Luz* o *Le Rire*, documentando a la manera de crónica visual la Barcelona del 1900.

¹⁹⁷ Realizadas por Henri Rivière, como homenaje a las 36 vistas del monte Fuji realizadas por Hokusai.

2.7. Posibilidades estéticas y técnicas que ofrecía el arte japonés y algunos de sus más reconocidos seguidores

El japonismo afectó a todos los campos de la artesanía y el diseño, impulsó nuevas tendencias constructivas y, sobre todo, irrumpió como una revelación en el comienzo de la llamada pintura moderna de Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet, Van Gogh, Paul Gauguin y Henri Toulouse-Lautrec entre otros.

La sensibilidad para captar el arabesco en lugar del volumen, la superficie pictórica autónoma en lugar del espacio ilusionista, el valor del punto y la línea, el color y el ritmo, en lugar del valor representativo; el arte japonés les aportaba la valoración de la sensibilidad como medio para reproducir los sentimientos expresivos en lugar de efectuar una simple imitación de la naturaleza. Los pintores europeos de la vanguardia encontraron aquello que tanto les preocupaba en una expresión artística madura, representada por las estampas japonesas que proliferaron en Europa, sobre todo en París, a partir de la década de 1860.

Dentro del japonismo, se puede decir que hay varios movimientos. Algunos de sus seguidores dieron importancia a los sueños románticos del Lejano Oriente incorporando objetos decorativos y costumbres japonesas en sus pinturas y grabados, mientras otros plasmaban sus ideas sobre la forma de vida contemporánea en base al estudio compositivo y técnico de las ilustraciones japonesas. Numerosos artistas aplicaron los motivos y patrones japoneses a sus producciones en serie de cerámicas, papeles pintados, etc., logrando así innovarse. De este grupo de creadores, bastantes adoptaron la práctica japonesa de simplificar y abstraer de la naturaleza, y al mismo tiempo, producir imágenes que le demostrasen su admiración.

Además de los elementos estéticos, una de las grandes aportaciones de la influencia japonesa en Occidente, fue su contribución a la democratización del arte. En la primera mitad del siglo XIX, el mercado del arte prácticamente se limitaba a la aristocracia y la iglesia. Las formas de innovación, nuevos motivos y estilos, se utilizaron para cambiar la estructura económica, captando a otro tipo de clientes, nuevos ricos y burguesía urbana. La abundante producción de imágenes y objetos

decorativos, transformó los ámbitos político e industrial, repercutiendo en todas las esferas de la sociedad francesa. A mediados del siglo XIX, la implicación de un público anónimo en asuntos artísticos era un hecho indiscutible. Estaba garantizada por la producción en masa de las artes decorativas, así como por los álbumes de grabados, los diseños ornamentales y la fotografía, reproducibles, económicos, y por lo tanto al alcance la mayoría de la sociedad.

Para los críticos de arte, entre los productos importados de Japón que más impactaron en Europa durante la década de los 60, se encontraban los álbumes y los libros de dibujos llenos de caricaturas y las novelas ilustradas, toda una fuente de diseños decorativos. Grabados de bellas mujeres, actores, teatros abarrotados de gente, libros con paisajes y ciudades japonesas, aportaron todo un nuevo repertorio de imágenes atractivas. De repente encontraron un mundo de imaginario gráfico, cuyos motivos eran muy diferentes a lo existente en Europa: en cuanto al componente psicológico, por la sátira que conllevaban, repletas de caricaturas.

El impacto inicial del japonismo en el arte del diseño gráfico ocurrió en el renacer de aguafuertes a principios de los 60 cuando los grabados japoneses y los álbumes ilustrados comenzaron a llegar en gran cantidad. Los artistas y críticos se asociaron con la *Société des Aquafortistes* (Sociedad de grabadores) de la que formaban parte Félix Bracquemond, Adolphe Hervier, James Abbot McNeill Whistler, Johan Jongkind, Alphonse Legros, Édouard Manet, Théophile Gautier y Charles Baudelier, pioneros en el estudio de los grabados japoneses, porque en ellos encontraron respuestas a sus propias inquietudes artísticas, tales como la creación de múltiples imágenes y la concepción original del diseño, de cuyo éxito expresivo dependía la captación del mensaje a emitir.

A medida que iba aumentando la demanda de grabados artísticos en Francia, también aumentaba el estudio del arte japonés y de su método de grabado, principalmente en lo relacionado con el método del color.

Philippe Burty fue un gran impulsor de su estudio, porque lo veía como una oportunidad inmejorable para aprender. Guiados por el entusiasmo de Burty y por sus propios descubrimientos, fueron muchos los artistas que experimentaron con estos

nuevos métodos: Charles Maurin, Eugène Delâtre, Jean-Francois Rafaelli, Marie Gautier, Mary Cassatt, etc., logrando los mismos efectos de color que tanto admiraban en las estampas japonesas. Otros grabadores como Auguste Lepère, Henri Rivière y Félix Vallotton, emularon la técnica de los grabados japoneses y lograron crear impresiones policromas con traslúcidas tintas aguadas. Las litografías multicolores se denominaban grabados murales, en color y tamaño similares a los originales, pero con la ventaja de ser posible la producción de muchas ediciones. Henri Rivière, Jean-Francois Rafaelli, Eugène Grasset y Jules Chéret, llevaron a cabo esta iniciativa, que supuso un paso más hacia la 'democratización del arte', un arte que no era para los pobres, pero que sí era accesible a un amplio sector de la sociedad.

Mientras, el rol del arte japonés jugaba un importante papel como revolución formal, que culminaría con la abstracción en el siglo XX. Los artistas franceses exploraron nuevos motivos para la pintura y los grabados, y optaron por utilizar las temáticas que podían interesar a la mayor cantidad de público. Las ilustraciones populares y las caricaturas se consumían a diario en la prensa. Los periódicos con caricaturas habían comenzado hacia 1830 y su consumo había ido aumentando a lo largo del siglo. Teniendo en cuenta que la influencia del arte japonés se entrecruzó con el arte popular occidental de los grabados, ambos revelaron una simplicidad que atraía al amplio grupo social para el que en realidad estaban ejecutadas. Siendo los espectáculos de teatros, cafés y boulevares, el principal foco de divulgación de estos grabados.

La marcha hacia el Modernismo, con la recopilación de un lenguaje puramente visual, de mayor simplificación en el modelado y dibujo más expresivo, permitió descubrir fuentes más primitivas y decorativas. En los 80 y 90 Paul Sérusier, Emile Bernard, Paul Gauguin, Alexandre Charpentier combinaron la inspiración de los grabados japoneses con lo folclórico de los grabados de Epinel.

Vincent y su hermano Theo realizaron una exposición de grabados japoneses en el café Le Tambourin en 1887, consistente en una gran cantidad de grabados comprados a Bing, quien en 1890, organizó una exposición en el École des Beaux Arts,

en la cual mostraba 763 grabados pertenecientes a las colecciones de sus amigos, logrando un gran éxito.

Este gusto por representar imágenes con indumentaria japonesa se vio alentado como hemos visto con anterioridad por el impacto que provocó en los visitantes de las exposiciones ver a chicas vistiendo kimono y utilizando abanicos. También influyó muchísimo la impresión que provocaron las actuaciones teatrales de la compañía de teatro japonés, de las que hemos hablado anteriormente.¹⁹⁸

También el grupo belga denominado *La Liebre Esthétique* se acercó al arte japonés. El director y fundador del grupo, Octave Maus (1856-1919), explicó cómo ellos pensaban que podía ser instructivo incluir las obras de algunos maestros japoneses por su influencia en la representación de los paisajes. En 1910 expusieron 74 grabados de paisajes realizados por Hiroshige, Hokusai, Fusatane, Hokkei, Hokusai, Kiyonaga, Toyokuni y Eisen procedentes de la colección de Adolphe Stoclet¹⁹⁹, que también fue el encargado de escribir para el catálogo de esta exposición un breve análisis sobre la evolución del paisaje en estos artistas desde 1770 a 1850. Octave Maus, detalló cómo los visitantes de esta exposición pudieron comprobar la influencia de lo japonés en los impresionistas, neo-impresionistas así como en la escuela de Pont-Aven.²⁰⁰

Como resultado del detenido estudio de los grabados japoneses y de las artes aplicadas, surgió el Art Nouveau, e influenció el movimiento Simbolista. Lo que hasta entonces había sido la inspiración religiosa en Europa, se transformó por influencia de los modelos de Asia Oriental, en favor de una realidad que trascendía de lo cotidiano, un mundo fantástico. Posteriormente, en asociación con la abstracción irían al modernismo. De aquí en adelante, los símbolos de Japón -naturaleza, plantas, animales- fueron comprendidos y asimilados por los artistas europeos.

¹⁹⁹ Miembro de una familia de banqueros belga, casado con la nieta del pintor belga Alfred Stevens, fue uno de los mayores coleccionistas de arte japonés en Bruselas, y propietario del Palacio Stoclet.

²⁰⁰ Takagi, 2002, pp. 47-48.

El japonismo aportó a los impresionistas un conjunto de novedades compositivas, que supusieron una liberación para ellos. Les permitió descubrir técnicas que renovaban conceptos tradicionales impuestos por el academicismo. La dictadura de una ilusión naturalista era ahora derrocada por una pintura que principalmente lo entendía como una disposición de colores planos. Además de una perspectiva única, obtenida de la fijación de un punto de vista según el modelo tradicional europeo, en los grabados y pinturas japonesas se presentaba de una manera fragmentada. El ojo se dirigía hacia una media distancia, por la disposición de un objeto en primer plano, que al ubicarse tan próximo aparecía fragmentado. La visión parcial, desde un punto de mira elevado, la suspensión de las figuras en un espacio sin fondo, supusieron una auténtica revolución en el mundo del arte, acostumbrado a los retratos de poses ceremoniales.

El abandono de la sombra y el modelado oscuro en favor de la luz dieron a los artistas europeos una nueva conexión con la realidad. La aceptación en Occidente desde el renacimiento, de una perspectiva central con un punto de vista fijo, y el desvanecimiento del punto, habían generado un abismo entre Oriente y Occidente en conceptos de espacio, que comenzó a cerrarse al mostrar el arte oriental, que la profundidad de la ilusión de la perspectiva occidental necesita tomar parte en la composición pictórica.

El japonismo alimentó algunos de los conceptos centrales del modernismo a principios del siglo XX. De ellos tomaron los asombrosos ángulos de visión desde arriba -'vista de pájaro'-, de cerca -'close-up'- y la separación de planos conseguida a través de una gran diagonal, combinada con la función de encuadre de primeros planos truncados.

Los formatos alargados y estrechos de los *kakemono* y de los *hashira-e*, sugerían nuevas formas de organizar las pinturas, los planos se veían interrumpidos por objetos que cortaban el campo de visión aparentemente de forma arbitraria, aunque todo estuviese milimétricamente estudiado. Todo este conjunto de novedades revolucionaron a los impresionistas. De hecho, los impresionistas franceses

experimentaron con los formatos alargados, aunque fue en algunas áreas del Art Nouveau donde constituyeron una nueva forma de pintar.

El *ukiyo-e* es una forma artística con una historia de más de 300 años que se desarrolló como una aportación cultural propia de la burguesía, los *chōnin*²⁰¹, y que constituye un exponente único en todo el mundo. Por supuesto, el estilo del *ukiyo-e* fue cambiando con el paso del tiempo, ya que las xilografías estaban estrechamente unidas a la vida de los ciudadanos.

Al comienzo, los temas del *ukiyo-e*, estaban centrados sobre todo en los placeres del mundo urbano que perseguían los *chōnin*: el mundo del teatro y las casas de citas, con sus actores famosos, hermosas mujeres y cortesanas de lujo. La nostalgia de estos espacios idealizados y los retratos de celebridades fueron los primeros temas que alcanzaron notoriedad. Los retratos de cortesanas y mujeres hermosas (*bijin-ga*) supuestamente estaban destinados a un público exclusivamente masculino, pero es preciso recordar que las cortesanas marcaban pautas en cuestiones de moda.

A mediados del período Edo, durante los siglos XVIII y XIX, las temáticas características de las estampas y las pinturas de la escuela *ukiyo-e* se diversificaron notablemente, y entre otros muchos géneros que se sumaron a los retratos de actores de teatro kabuki (*yakusha-e*) y los retratos femeninos (*bijinga*), destacaron también las imágenes de lugares famosos (*meisho-e*), los paisajes (*fūkei-ga*), las escenas de pájaros y flores (*kachō-ga*), los retratos de guerreros (*musha-e*), las representaciones de criaturas monstruosas (*yōkai-ga*), obras humorísticas y caricaturescas (*toba-e*) o bien las imágenes eróticas conocidas como *shunga*, uno de los grandes géneros del *ukiyo-e* desde sus inicios. De este modo, a medida que los públicos capaces de adquirir estas obras se fueron diversificando, sus intereses se vieron reflejados en las distintas temáticas de los *ukiyo-e*.

En las últimas décadas del siglo XIX, los profesores de arte de las academias occidentales iniciaron un estudio de la naturaleza que, basándose en los esquemas clásicos, pretendía captar el mundo a base de luces y sombras como si fuera un cuerpo

²⁰¹ Clase comerciante del período de Edo (1603-1868), fue la verdadera impulsora de la economía de la época.

en el espacio. El hombre desnudo correspondía al modelo antropocéntrico. En Oriente por el contrario, el ojo y la mano fueron adiestrados mediante la copia de modelos que concentraban con suma exactitud la experiencia pictórica de siglos. Las reglas sin embargo no tenían como meta la imitación externa de los estereotipos, sino captar el sentimiento que anima la pincelada, cuyo movimiento orgánicamente controlado debía coincidir con el modelo.

La mirada no solo comprueba la forma de las líneas que se ensamblan para crear una flor, una ola, un pliegue o una mano, sino también, y con el mismo cuidado, los espacios intermedios o mejor dicho, el vacío existente entre ellos. La mirada decide sobre el ritmo del dibujo y la tensión de la superficie. Las líneas se trazan de una vez. Al ser imposible corregir un dibujo a tinta china, el alumno tiene que dominar un repertorio gráfico de tal manera que el trazo sea correcto en el primer intento. Y los impresionistas aprendieron de estas enseñanzas.

Durante el prolífico final del siglo XIX, el editor Paul Carus, apoyaba las enseñanzas de Buda sobre las teorías evolucionistas de Herbert Spencer y Charles Darwin. Y para finales de 1880, los románticos habían comenzado a resurgir como Simbolismo —el intento de evocar a través del arte una realidad espiritual paralelamente a la realidad física. El arte simbolista se alimentaba en parte del sincretismo, una fusión de creencias religiosas y símbolos de varias fuentes, incluida Asia. Muchos artistas simbolistas crearon una profesión personal de lucha en las pinturas que incluían a ambos, a Cristo y a Buda.²⁰²

La aparición de 'nuevos' valores estéticos en determinado período histórico no significa la desaparición de los 'anteriores' valores. Esta es una de las facetas más importantes de los muchos estratos que contiene de la cultura japonesa. Lo 'antiguo' no desaparece, sino que es absorbido por lo 'nuevo' en simbiótica síntesis²⁰³. Europa siempre se ha distinguido por su visión del mundo centrada en el hombre, y en su privilegiada razón que domina a todos los seres no-rationales de la Tierra. Visión compartida tanto por los creyentes como por los no creyentes. El hombre es la medida

²⁰² Baas, 2005, p. 15.

²⁰³ Lanzaco, 2003, p. 18.

de todas las cosas, y tiene la misión de dominar la tierra. En cambio, en Japón, se caracteriza por su exquisita sensibilidad hacia lo bello. La mayor parte de la cultura clásica japonesa está centrada en la contemplación y disfrute de la naturaleza, en la que todo japonés se siente inmerso.

El género de retratos de mujeres bellas, denominado *bijin-ga*²⁰⁴, con cierta curvatura, inclinación de sus espaldas, fue un tema recurrente en el arte europeo. Siendo James Abbot McNeill Whistler su precursor, hay distintas interpretaciones realizadas por Manet, Monet, Toulouse entre otros, con mayor o menor grado de exageración, y cada uno con su estilo particular, convirtieron semejantes exóticas siluetas, en una corriente expresiva común en la pintura del fin de siglo XIX. Este tipo de figuras emanaban delicadeza y sensualidad.

Edgard Degas (1834-1917) tuvo una interesante colección de estampas japonesas que nos es parcialmente conocida gracias a la publicación del catálogo de una venta del 6 y 7 de noviembre de 1918, en la que se menciona un lote de grabados compuestos por: *Le bain des femmes* de Kiyonaga, dos trípticos de Utamaro, así como estampas de Hokusai y de Toyokuni. También destacaban unas cuarenta xilografías de Hiroshige, probablemente paisajes, así como dos álbumes ilustrados de Nishikawa Sukenobu. Con la simple enumeración de nombres de artistas, notamos la atracción de Degas por los grandes artistas del grabado japonés y especialmente por los del siglo XVIII.²⁰⁵

Los andares de paso corto, gestos corporales, la manera de llevar el *obi*²⁰⁶, son característicos de la mujer japonesa aún hoy en día cuando viste el tradicional kimono. Estos estereotipos, todavía más rígidamente codificados, eran los que dominaban muchas de las representaciones de las xilografías japonesas de época Edo. La delicada gestualidad de las obras, dieron a los impresionistas nuevas ideas sobre poses,

²⁰⁴ Género pictórico de representaciones femeninas. Su traducción literal es «pintura de bellas mujeres».

²⁰⁵ Véase Nueva York, 1997.

²⁰⁶ Faja ancha de tela gruesa que se coloca a modo de cinturón sobre el kimono, y que anuda de diversas formas dependiendo la ocasión.

ademanes que intentaban incorporar a sus trabajos como partes vitales de sus composiciones.



Fig. 7

Edgar Degas

The bath, 1836

Pastel on card

Musée d'Orsay, París

Los artistas japoneses miraban su mundo de distinta manera: por una parte la cultura ceremonial se pone en el contexto diario, y en otro aspecto, los gestos diarios se observaban y se transformaban en arte con una intimidad que era desconocida para los europeos. Esta representación de madres y niños era especialmente simpática. Había numerosas variaciones de madres jugando con los hijos o bañándolos, que supuso la sustitución de la formalidad en las poses de los retratos europeos. La nueva forma de investigar las poses hizo necesario dibujar tan rápido como fuese posible, aunque tal vez de todos los impresionistas el que más admiró la rapidez y el acierto de dibujo japonés fue Van Gogh.

Las escenas en el baño del arte japonés estaban tratadas con gracia física y con contenido ceremonial: peinándose, aseándose, mirándose en el espejo, etc. Se potenciaba el gesto de las nuca al descubierto. Eran escenas íntimas, que se hacían

públicas a través de las xilografías y que posteriormente los impresionistas reinterpretaron con curiosidad.

Los samuráis y los ricos comerciantes, a menudo sintieron que los maestros *ukiyo-e*, que entendían mejor el lenguaje de la gente vulgar, estaban acusándolos y atacándolos, por esta razón, fueron numerosas las prohibiciones y las penalizaciones contra los artistas japoneses. A los ojos del arte oficial, una pintura de la vida diaria, con tanta fuerza y vigor, podía llegar a desembocar en sátira política y caricatura. Curiosamente, también a Degas le acusaron de bajos instintos por pintar mujeres en el baño; socialmente estaba asimilado el hecho de pintar mujeres desnudas, pero no situaciones íntimas, como las acciones del aseo personal.

En la última etapa de su vida, Degas utilizó la línea en sus pinturas, en cierto modo, como reconocimiento a los trabajos de Hokusai, por la versatilidad de su dibujo y la sensación de dinamismo que aportaba a las figuras. Sin el meticuloso estudio del movimiento realizado por Degas, hubiese sido muy difícil para los expresionistas pintar la acción de la manera tan efectiva. Adoptó los formatos alargados, las composiciones asimétricas, los espacios vacíos y la perspectiva aérea. A diferencia de otros pintores impresionistas, Degas no pinto *japoneries*.

Édouard Manet (1832-1883), en su pintura *Le fifre* (1866) (Fig. 8) mostraba todos los nuevos elementos que fueron introducidos en el arte francés por las xilografías japonesas en color. El rechazo mostrado por parte del juzgado del salón de París hacía evidente el desconocimiento de la opinión artística oficial, que seguía con el estilo compositivo clásico. Lo primero que llama la atención es la completa ausencia de profundidad en la obra, que Manet continuó utilizando en obras de los 60: *Olympia* (1865) y *La ejecución del emperador Maximilian* (1867). Manet colocaba la figura del soldado, a lo que se ve frontalmente, ante a un formato neutro. Pintaba la ropa en plano, y silueteaba las áreas de color. Esta manera de colocar las figuras de forma aislada nos recuerda a las xilografías de Utamaro, aunque también hay trabajos comparables en Toyokuni, Sharaku, Kiyonaga y Shunshō.



Fig. 8

Édouard Manet

Le fifer, 1866

Óleo sobre lienzo. 160 x 97 cm

Musée d'Orsay, París

Uno de los logros de Manet fue dispersar su oscuridad convencional, y así dejaba de estar tiranizado por las sombras y la media luz. Su reconocimiento del blanco y negro como colores fue importante para esta decisión, y para ello tuvo que apelar a la analogía de maestros antiguos como Velázquez y Hals. Él tuvo éxito al traer el blanco y el negro fuera del ámbito de las sombras, haciéndolos iguales que el resto de los colores.

Manet siempre convino su nueva forma de hacer las cosas con otras formas de expresión y, ahí es cuando surge cierta apariencia de inconsistencia. Nunca perdió su esencia de hacer color y luz dentro de algo más que significase crear una ilusión de perspectiva profunda. La herramienta fotográfica daba infinitos grados tonales de sombra.

En 1868, Manet pintó el retrato de Zola. Los escritos de Zola en prensa crearon confusión entre los oponentes a Manet, pero aumentaron su hostilidad. El retrato es significativo de la expresión de Manet, de su apertura hacia otros artistas y otras

culturas, uniendo la tradición oriental y la occidental, con experiencias comunes y técnicas en exitosa síntesis. Es el estadio del espíritu colectivo, característico de los primeros impresionistas. Todos los objetos que se muestran en el cuadro, los materiales en la silla, ropa, libro, pinturas, etc., están a la vista del espectador que los puede analizar en detalle.

Manet fue uno de los primeros impresionistas que tomó prestados los temas del arte japonés, como en *La dame aux éventails* (1874) (Fig. 10) y además, también tomó la forma representarlos en cuanto al encuadre. En *Boating* (1874), del Metropolitan Museum of Art, el encuadre de la vela se queda cortado en el lienzo. Esta forma de representación la distanciaba mediante redirección de la mirada a aquello que aparece como un objeto truncado; recurso estilístico que tomó de Hiroshige.



Fig. 9
Édouard Manet
Retrato de Émile Zola, c. 1868
Óleo sobre lienzo. 146,5 x 114 cm.
Musée d'Orsay, París



Fig. 10
Édouard Manet
La dame aux éventails, c. 1874
Óleo sobre lienzo. 113,5 x 166,5 cm
Musée d'Orsay, París

También Manet se interesó por el efecto del silueteado negro que persistió en su 'período negro' (1868-1875). La construcción homogénea de los retratos como el de su hermana política, Berthe Morisot, en negro, claramente demuestra su intención. También, como otros coetáneos suyos, en muchas ocasiones, él utilizó el formato de

abanico para hacer experimentos comparativos. Sus dibujos de crisantemos sobre abanico demuestran la pérdida de luz de su pincelada en la búsqueda de nuevas ideas por aplicar.²⁰⁷

James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), americano de nacimiento, vivió entre París y Londres, ya que la capital francesa le aportó la formación oportuna como artista que se quería labrar un futuro profesional, y Londres le ofreció una variedad de contactos necesarios para poder vender obra.

En sus primeros años de formación en París, prefirió buscar en el Louvre los modelos a seguir, el arte de Rembrandt y el siglo XVIII francés. Trabajó en el estudio de Charles Cleyreque, y en la década de 1860, sus obras de arte estaban bien cotizadas. Colaboró con William Morris, en la compañía *Morris, Marshall, Faulkner & Co* realizando diseños para tejidos, mobiliario y vidrios de colores. Además, Whistler trabó amistad con arquitectos y diseñadores, especialmente con Edward Godwin, quien compartía su gusto por las estampas japonesas.

La fama de Whistler como decorador de interiores -que se puede observar cuando realiza retratos en espacios domésticos- se basaba en la labor realizada en su segunda casa de Chelsea en Londres, donde en 1867 pintó el comedor de azul, con el rodapié y puertas en azul más oscuro, y añadió abanicos japoneses en las paredes y techo. En la sala utilizó el amarillo claro y el blanco. Más tarde, decoró el rodapié de la sala y la caja de la escalera en oro, con pétalos de crisantemos rosas y blancos, sin duda fruto de su admiración por el arte japonés.

En cuanto a la pintura, Whistler estableció un estilo de pintura híbrido, a base de elementos de la tradición del clasicismo occidental junto con elementos de carácter decorativo del arte japonés. Se basaba en estampas japonesas, pero sin ubicar las escenas en un lugar ni momento determinado, utilizaba una serie de colores armónicos para lograr cierta coherencia compositiva.

El conflicto con Ruskin a raíz de una crítica negativa de éste sobre su obra, y la posterior demanda de Whistler, acusándolo de perjudicar su carrera artística, sólo

²⁰⁷ Véase Schneider, 1968.

generó más fricciones y problemas para ambas partes: Whistler fue declarado en quiebra y Ruskin tuvo que abandonar su cátedra en Oxford.²⁰⁸



Fig. 11
James Abbott McNeill Whistler
Sinfonía en blanco n^o2: La jovencita blanca,
1864
Óleo. 76 x 51 cm
Tate Gallery, Londres

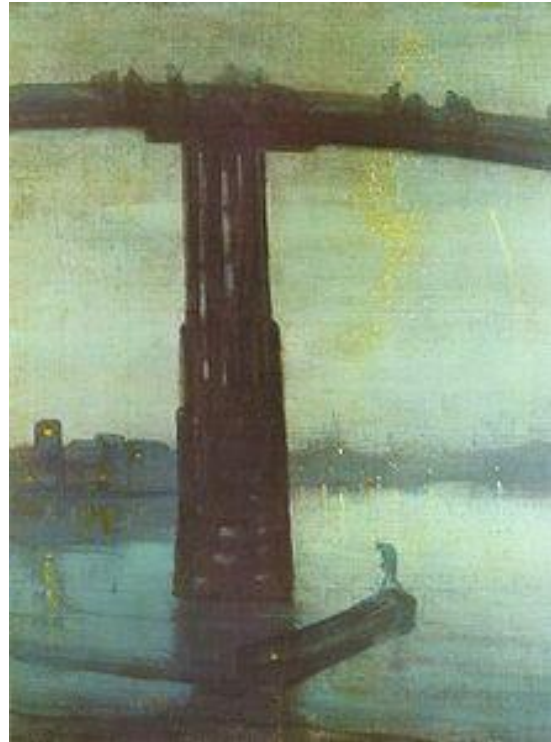


Fig. 12
James Abbott McNeill Whistler
Nocturno Azul y oro: El viejo puente de Battersea Bridge, 1872
Óleo. 66,6 x 50,2 cm
Tate Gallery, Londres

A la larga, este asunto puso en evidencia el valor de la crítica de arte, así como la función social del crítico de arte. Whistler, por su parte, publicó *El arte y los críticos de arte: Whistler contra Ruskin*, un panfleto donde defendía que sólo un artista podía ser un crítico competente.

Claude Monet (1840-1926) creó una estupenda colección de estampas japonesas de gran interés histórico, como las de Van Gogh y Auguste Rodin por conservarse en su conjunto. Bracquemond, Whistler, Toulouse-Lautrec y Pierre Bonnard tenían en común, por gusto o por afinidad artística, su interés por los *ukiyo-e*, aunque no se conserva ningún conjunto en completo.

²⁰⁸ Véase ensayo de Spencer en Madrid, 1997, pp. 23-25.



Fig. 13
Fotografía de Claude Monet en su jardín.²⁰⁹



Fig. 14
Claude Monet
Nenúfares, c. 1899
Musée d'Orsay, París

En el interés de Monet por las estampas japonesas, fue primordial su amistad con Albert Khan, además de la voluntad del artista de constituir un conjunto representativo de *ukiyo-e* que para él era una fuente de estudio a la vez que suponía una alegría para la vista. Monet comenzó a coleccionar estampas japonesas hacia 1864 y el impacto fue tan grande que pronto se hizo evidente en sus obras. Decía que en Occidente, lo que más se valoraba de las xilografías japonesas eran los espacios en blanco al recortar las imágenes. Él reconocía que los artistas japoneses le habían enseñado a componer de manera diferente. Pero Monet no sólo se inspiró en las estampas japonesas para realizar sus impactantes óleos, sino que hizo de su casa en Giverny un auténtico jardín japonés, y en el interior de la *chateau*, proliferaban grabados y objetos japoneses, dando todavía mayor exotismo al personaje.²¹⁰

Vincent van Gogh (1853-1890) estuvo doblemente impresionado por la cultura japonesa. Por una parte estaban sus aportaciones estéticas tales como el uso de superficies planas de color, las atrevidas composiciones y los encuadres fragmentados de sus dibujos y pinturas. Por otra parte, Van Gogh iba más allá y, se identificaba con la supuesta concepción de lo que era un artista japonés, a través de la interpretación de

²⁰⁹ Véase Dumont, Colonia, 1985.

²¹⁰ Véase Seitz, Nueva York, 1960.

lo que él había leído sobre ellos. A su parecer, Japón representaba un mundo ideal, en el que imperaba la solidaridad, la paz y la armonía con la naturaleza.²¹¹

Cuando Van Gogh se instaló en Arlés, pretendía encontrar una comunidad de artistas como si se encontrase en un monasterio japonés, donde se compartiesen las ideas y conocimientos sobre arte y también temas mundanos. Con la llegada de Gauguin a Arlés su ideal parecía cumplido y, aun cuando su colaboración se volvió desastrosa, él se resistía a perder las esperanzas depositadas en esa utópica comunidad artística.

Hacia 1883, en algunas cartas ya hacía mención a la moda del japonismo, concretamente, en 1884, en una carta a su amigo Furnée -que iba a partir hacia Indonesia-, Van Gogh le comentaba cómo varios artistas habían ido a China y a Japón, y cómo había visto cosas excelentes de esos países. Poco después, mencionaba las reproducciones de Emile Lévy en su dibujo *La japonesa*, que había visto en el Salón de la Ilustración. Esto es, dos años antes de mudarse a Antwerp, y sería especialmente tras su estancia en Antwerp, en su segundo período en París, cuando mostró mayor interés por el arte japonés y por Japón.²¹² En 1888 escribió a su hermana diciéndole que se había rapado la cabeza como un monje budista, y que parecía japonés, «como el retrato de Musō Sogeki»²¹³. Siempre insistía en la necesidad de ver con 'ojos japoneses', con la sensibilidad japonesa.

En París estudió muchísimas estampas japonesas pertenecientes a Bing, de las que tenía en la tienda y también las de su propia colección. Le entusiasmaban, así que tras marchar a Arlés, pidió a su hermano Theo que comprase estampas de Hokusai, pero parece que éste no pudo cumplir con el encargo, tal vez porque la cotización del maestro Hokusai ya era desorbitada. En el Museo Van Gogh hay cerca de 400 grabados, entre ellos paisajes de Hiroshige.²¹⁴

²¹¹ En las cartas que Van Gogh escribió a su hermano Theo durante el período de Arlés (1888-1889), hay continuas referencias a Japón. Véase Vincent van Gogh, Barcelona [463- 590], pp. 209-371.

²¹² Amsterdam, 2006. pp. 11-13.

²¹³ Wichmann, 1981. p. 40.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

Hayashi debió de tener contacto con algunos conocidos de Theo como Michael Manzi, colega de Theo en *Boussod & Valadon*, y el tratante de arte Portier. En el reverso de dos obras de Van Gogh de la época parisina hay una inscripción en japonés: *Kiriu Kōshō Kaisha*. Este era el nombre de la empresa japonesa establecida en 1874 para exportar objetos japoneses, incluidos objetos de arte. Su sucursal de París estuvo en activo desde 1878 hasta 1884, y Hayashi estuvo en esa empresa hasta que se puso él directamente como tratante de arte.

Van Gogh estudió, coleccionó e incluso expuso arte japonés: en 1887 en el café du Tambourin y posteriormente en el restaurante du Chalet, en el Boulevard de Clichy. En una de sus cartas, él mismo se jactaba de la influencia que la primera de las exposiciones había causado en Louis Anquetin y en Emile Bernard.²¹⁵

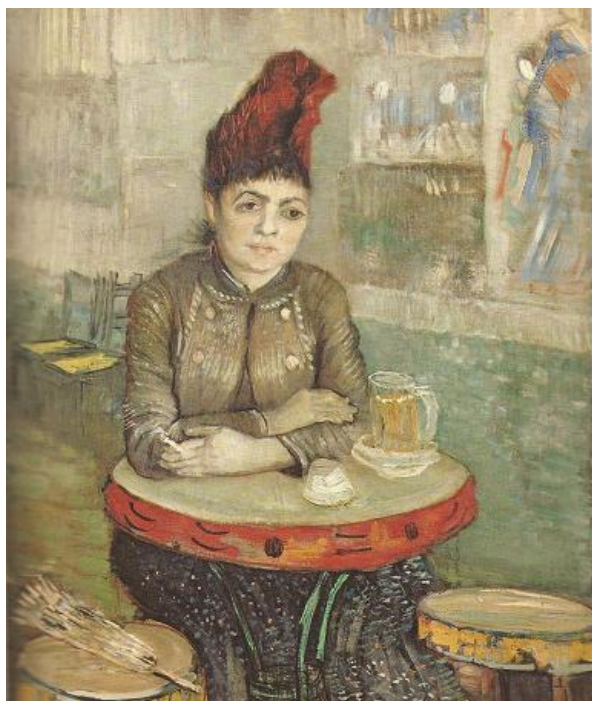


Fig. 15
Vincent van Gogh
Woman at Le Tambourin, 1887
Van Gogh Museum, Amsterdam

Según parece, la primera mención en su correspondencia hacia Japón, con especial interés, se remonta a 1885, justo tras mudarse a Antwerp. Esta curiosidad por el país del sol naciente, estuvo estimulada por la lectura de *Chérie* de Edmond de

²¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

Goncourt. En un principio, Van Gogh se interesó por la figuras de mujeres, flores, etc., por motivos de naturaleza exótica, y sería más tarde cuando se preocuparía por el color.

Desde su estancia en Antwerp hasta su ingreso en St. Remy, los grabados japoneses decoraban las paredes de las habitaciones. Durante esa época, todo lo veía impregnado de una sensibilidad japonesa. De hecho, muchas de sus obras son pinturas emulando el género del grabado japonés, tanto en cuanto a técnica, como a los motivos o la composición. Además de copias casi integrales realizadas en París, hay numerosos paisajes y retratos que demuestran su asimilación de motivos japoneses.

En *Woman at Le Tambourin* (1887) (Fig. 15), Van Gogh pintó el interior del café. La mujer que aparece sentada era la dueña del negocio, Agostina Segatori. En la pared se pueden observar muchos dibujos entre los que destacan dos con mujeres japonesas. En esta obra, la decoración denota una considerable inspiración japonesa.

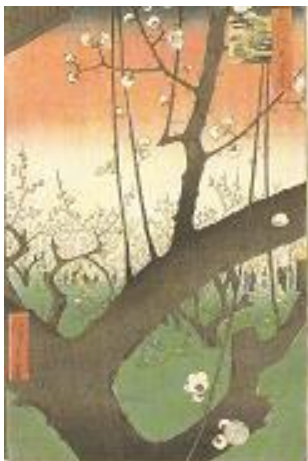


Fig. 16
Utagawa Hiroshige
Flowering plum tree in the Kameido garden,
1856-1858
Color woodcut
Van Gogh Museum,
Amsterdam



Fig. 17
Vincent van Gogh
Tracing of Hiroshige's Flowering plum tree,
1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam



Fig. 18
Vincent van Gogh
Japonaiserie: tree in bloom,
1886-1888
Oil on canvas
Van Gogh Museum,
Amsterdam

En *The Italian Woman* (1887-1888), la superficie está pintada con colores muy planos y primarios, y con líneas de contorno al estilo del cloisonismo. En esta obra, el fondo está pintado a base de pequeños cruces de pinceladas. Así parece que imitaba el

crepe de los grabados japoneses, y según A.S. Harstrick²¹⁶, Van Gogh intentaba imitar la textura del grabado de crepe en sus pinturas al óleo del período parisino. Al final de su segunda estancia en París, hizo copias al óleo de estampas japonesas. Las más conocidas son tres: *The courtesan*²¹⁷ (1887); *The flowering plum tree* (1887) (Fig. 17) y *The bridge in the rain after Hiroshige* (1887) (Fig. 73).

Los textos de *Paris Illustré: Le Japon* (1886), escritos por Hayashi Tadamasa, debieron de ser de gran utilidad para Van Gogh, ya que en ellos el autor describía la historia de Japón, sus costumbres, religión, educación, arte, etc. La publicación se trataba de una magnífica introducción a la cultura japonesa del momento.

Las copias de Van Gogh no eran íntegras, sino que las generaba en función de un elemento principal en el que se inspiraba, y copiaba según un trazado de cuadrículas²¹⁸. Él iba añadiendo elementos como un lago, nenúfares, bambú, ranas, barcas, etc., elementos de otras fuentes, de otros grabados o publicaciones. Así, basándose en los grabados japoneses creó su propio estilo. También sustituyó los colores planos del fondo de los grabados, por un fondo con más matices.

Hay constancia de que al menos realizó tres retratos a Père Tanguy donde se ve su interés por lo japonés. En uno de ellos Tanguy aparece sentado, mirando al frente, en el centro de la composición, con el fondo totalmente cubierto de grabados japoneses de su colección.²¹⁹ En las cartas que le escribió, siempre hay alusiones a su embelesamiento por el arte japonés, a sus ganas de comprar más grabados y a la calidad de la composición de los mismos, aunque no se tratasen de estampas realizadas por el cotizadísimo Hokusai.

Desde que los hermanos Goncourt fueron una influencia vital en el japonismo, se convirtieron en unos de los escritores favoritos de Van Gogh. Para él, Japón era similar al sur de Francia por la intensidad de la luz, la paz. En los escritos de Hayashi

²¹⁶ Véase el ensayo de Tsukasa Kodera, Amsterdam, 2006.

²¹⁷ Indirectamente es copia de la obra de Eisen *Oiran*. En realidad, la cortesana la copió de la portada de *Paris Illustré*, de mayo de 1886, donde la figura aparece girada hacia la izquierda, mientras en el original de Eisen mira hacia la derecha.

²¹⁸ Si se mira detenidamente la Fig. 17, en el fondo se puede advertir el entramado de cuadrículas.

²¹⁹ Para saber la procedencia de cada uno de los grabados que aparece en la pared. *Ibid.*, p. 19.

que había leído en el *Paris Illustré: Le Japon* y las descripciones sobre la luz primaveral en Japón le habían dejado conmovido, y le habían vuelto obsesivo en la búsqueda de una luz similar que aportase mayor vitalidad a sus obras. Hayashi recordaba la primavera japonesa donde la naturaleza rebosa de vida y Van Gogh quería buscar algo que se asemejase para captarlo en sus obras.²²⁰

De hecho, en sus cartas de la época de Arles todo lo comparaba con la imagen idealizada que él se había creado de Japón y de los japoneses²²¹. Las flores en el campo le trasladaban a Japón y la puesta de sol sobre el agua, con sus coloridos, los hombres trabajando en los botes, lo llegaba a llamar "*Puro Hokusai*". También hay una serie de grabados a los que él denominaba como 'grabados japoneses' de dibujo rápido²²², con los que quería hacer un álbum al modo japonés.

En julio, Van Gogh mencionó la novela de Pierre Loti *Madame Chrysanthe*, parece que leyó la primera edición de la misma publicada en 1887 -que venía ilustrada- escrita en base a las vivencias que Loti había tenido en su paso por Japón, avivaron aún más el interés que tenía por el país del sol naciente. Le interesaba -entre otras motivos- la ausencia de decoración en las pagodas, la simplicidad.

Por otra parte, en relación a *La Crau seen from Montmajour* (1888) y a *The Rhône seen from Montmajour* (1888), en una carta que Van Gogh escribió a Bernard le decía cómo esas dos obras a pesar de no tener elementos japoneses eran las obras más japonesas que había realizado jamás y, aunque el efecto final no fuese japonés, sí lo era su técnica, por su 'vista de pájaro' con un punto de mira muy alto y por la técnica de puntos y rallas.

Los formatos de los grabados, las inscripciones nombrando los lugares, que aunque él no pudiese leer se imaginaría que se refería a los espacios representados, y también los autorretratos de Van Gogh del 1888, en los que se achinaba los ojos,

²²⁰ Hayashi alababa el brillo del sol nipón en primavera, la misteriosa atmósfera en la que florecían los cerezos -tan abundantes en el archipiélago- que a veces cubrían una montaña dándole el aspecto de montaña de color rosa, los pájaros y los insectos volando de flor en flor.

²²¹ Sobre su obra *View of Arles with Irises* (1888) Vincent escribió: «A little town surrounded by fields all covered with yellow and purple flowers; exactly -can't you see it?-like a Japanese dream». Vincent van Gogh, Barcelona, 2005 [487], pp. 233-235.

²²² Según él, los japoneses dibujaban muy rápido, porque sus nervios eran calmados y sus sentimientos simples.

muestran esta deuda con lo japonés. Según parece, estaba influenciado por la imagen de los monjes budistas que aparecen en *Madame Chrysanthème*.

Finalmente, el 23 de octubre de 1888 Gauguin llegó a Arlés; por fin se podía llevar a cabo el ideal de Yellow House, vivir en comunidad, dedicados sólo a pintar, como monjes budistas, pero la idílica comunidad sólo duró dos meses. Tras el colapso de Yellow House, las palabras 'Japón' y 'Japonais' desaparecieron de sus cartas.²²³ Y a pesar de ello, en enero de 1889, Vincent pintó un autorretrato con grabados japoneses al fondo.²²⁴

Los motivos japoneses aparecieron en las obras de Van Gogh desde 1887 hasta enero de 1889, un mes después del fracaso de Yellow House. Durante esos meses, el sol, las adelfas, los lirios, los girasoles fueron sus principales motivos; lo que él asociaba con la paz y la vida en comunidad. Tras el fracaso del proyecto comunal, desaparecieron. Los motivos japoneses y el estilo japonés de superficies planas se esfumaron durante el período de Saint-Rémy y Auvers.

En mayo de 1890, cuando se mudó a Saint-Rémy y Auvers, cerca de París, se estaba realizando una importante exposición de grabados japoneses en el École des Beaux-Arts en París. En una carta escrita por Theo a Vincent van Gogh desde Saint-Rémy le decía: «...hay una exposición de dibujos y grabados japoneses -los verás cuando vengas- es magnífica...». Van Gogh debió de visitar la exposición, pero nunca lo mencionó en sus cartas. Una vez superado el 'sueño japonés' nunca volvió a mostrarse tan entusiasmado por los grabados japoneses.

²²³ Amsterdam, 2006, p. 39.

²²⁴ Se dibujó con la oreja vendada, en alusión al incidente con Gauguin.



Fig. 19

Vincent van Gogh

Branches of an almond tree in bloom, 1890

Óleo sobre lienzo

Van Gogh Museum, Amsterdam

Como siempre, los trabajos de Vincent en Saint-Rémy y Auvers siguen mostrando la influencia japonesa en cuanto a la asimetría de los primeros planos, tan similares a los dibujos de pájaros y flores japoneses, los denominados *kachōga*.²²⁵ En Arlés, Van Gogh ya había declarado su fascinación por las reproducciones que había visto en *Le Japon Artistique* de Bing. De no haber sido por esta admiración que mostraba hacia lo japonés, por su naturalismo, probablemente nunca hubiese pintado las ramas del almendro en flor.

Para Vincent, Japón y lo japonés eran la imagen de sus propios ideales. Él admiraba la rapidez y el acierto de los dibujos japoneses. Se inspiró mucho en manuales chinos y japoneses sobre botánica. Pintaba con puntos y líneas al estilo oriental, y sobre todo lo hacía mirando a Hokusai, a quien admiraba profundamente.

Las copias realizadas al óleo de los tres grabados que hemos mencionado anteriormente, están decoradas con un borde alrededor, reminiscencia de los apliques de seda que montaban en las pinturas colgantes *kakemono* y llevaban ideogramas, añadiendo aún mayor exotismo a la pintura. Aunque estas características no tuviesen

²²⁵ Género de pintura de tradición china que presenta flores y pájaros.

nada que ver directamente con el motivo del grabado, son razonablemente legibles al ser copiadas de inscripciones de algunos grabados propiedad de Van Gogh.²²⁶



Fig. 20

Paul Gauguin

Abanico, Paisaje de Martinica, s.f.

Acuarela sobre papel. 20 x 40 cm

The Fan Museum, Greenwich, Londres

Paul Gauguin (1848-1903), descubrió las xilografías japonesas en París y en Pont Aven, y en cierto modo, el intercambio epistolar con Vincent van Gogh -embriagado por su entusiasmo hacia lo japonés- hizo que adoptase muchos de sus recursos estilísticos. Conocía el *Manga* de Hokusai, y hacia 1892-1893, sus figuras comenzaron a adoptar las poses del ídolo japonés. Se fijó en sus luchadores de sumo, en sus gatos, en la forma de representar a los perros, porque le aportaban un nuevo campo temático.²²⁷ También le gustaba utilizar el formato abanico, de los que llegó a realizar unos sesenta ejemplares.

La Vision después del sermón (1888) (Fig. 22), es una de las obras destacadas de Gauguin. En ella, un grupo de mujeres bretonas tiene una visión, inducida por el sermón que acaban de escuchar. Esta visión muestra el episodio bíblico de la lucha

²²⁶ Véase el ensayo de Willem van Gulik, *Ibíd.*, p. 52.

²²⁷ Véase Gauguin, 2008 y Roomaaker, 1972.

entre Jacob y un ángel, mensajero de Dios, para comunicarle su nuevo nombre, Israel. La acción sucede en Bretaña, y el tronco del manzano que cruza en diagonal el cuadro es una clara influencia de la estampa japonesa. Gauguin para enfatizar la sensación de aparición juega con el tamaño relativo de los elementos de la escena: la vaca es demasiado pequeña, mientras que las campesinas bretonas son muy grandes. Hay un evidente afán de simplificación: no hay sombras, y las grandes zonas de color intenso están perfiladas por un borde negro. Esto junto con la alteración deliberada de la escala naturalista define el 'primitivismo', la sencillez rústica y supersticiosa que pretendía transmitir Gauguin con su obra. Como se puede comprobar, el óleo de Gauguin presenta los mismos elementos que la xilografía de Hiroshige.



Fig. 21
Utagawa Hiroshige
 Núm. 33. *Motoyama*
 Sesenta y nueve estaciones de la ruta Kisokaidō
 (*Kisokaidō Rokujūkyū tsugi no uchi*)
 1834-1842
 Xilografía en color (*nishiki-e*)



Fig. 22
Paul Gauguin
La visión tras el sermón, 1888
 Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm
 National Gallery of Scotland, Edimburgo

Gauguin prescindía de la perspectiva clásica, y esto se traduce en términos de color, en la eliminación de la modulación tonal. Además, las áreas de color están delimitadas por gruesos trazos negros, el denominado efecto *cloisonnismo*.

Como tantos otros artistas, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) también poseía una amplia colección de estampas japonesas, iniciada en 1883, en la que se inspiró para fundamentar su lenguaje pictórico. Las perspectivas falsas, la utilización de planos paralelos y, los personajes fuertemente silueteados de los impresionistas, evidentes en el cartel *Moulin Rouge: La Goulue* (1891). Aunque en un principio siguió

las poses de Degas, pronto transformó la vieja forma artística de pintar el movimiento, introduciendo la exageración de los pasajes. Sus chicas del can-can muestran sus piernas, y él capta la escena: a los actores vestidos de noche, a los espectadores del teatro, todo lo que le rodea. Destacan las diagonales de sus composiciones, que llevan a la figura hacia ellos. Las ropas de diseño, sombreros, guantes, etc., junto con los gestos, creando un tipo de ornamentación característica. Toulouse contribuyó a una nueva concepción de movimiento en acción burlesca, donde para él cada figura era un póster que respiraba. La utilización de posturas físicas agresivas, descontentó a la burguesía, pero interesó a la dinámica industria de los placeres y a las nuevas tendencias artísticas.²²⁸

Toulouse mezcló los nuevos ricos de licencia decadente, los dandis cínicos, con los actores, las prostitutas y aquellos que dependían de esta forma de vida, y desarrolló tipos apropiados para cada una de esas profesiones. Miró los *shunga*²²⁹, pero sobre todo estudió a Hokusai, de cuyos dibujos capturó cada pose de la existencia diaria. Del *Manga* de Hokusai tomó acciones espontáneas que en Europa no eran consideradas suficientemente importantes como para ser representadas, pero sus obras se diferencian de las estampas en las que se inspiran, en el aspecto teatral de sus figuras, e incluso en los gestos de sus *sketches*, donde trasciende el atisbo de la atmósfera del cabaret.

Él adoptó los colores exagerados y los contornos marcados de las también exageradas expresiones de los personajes del teatro kabuki, además coleccionó numerosos estampas eróticas japonesas. Concentró espacios pintados que contrastaban con amplias zonas de la tela al desnudo, atraído por los modelos del mundo de los burdeles y cabarés.

²²⁸ Véase en Londres, 1988.

²²⁹ Literalmente significa "imágenes de primavera", aunque con este término se denomina a las ilustraciones de carácter erótico.



Fig. 23
Henri de Toulouse-Lautrec
Divan Japonais, 1892
 Litografía en color. 12,8 x 93,9 cm
 Victoria & Albert Museum, Londres



Fig. 24
Henri de Toulouse-Lautrec
Yvette Guilbert (detalle), 1894
 Gouache sobre cartón
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

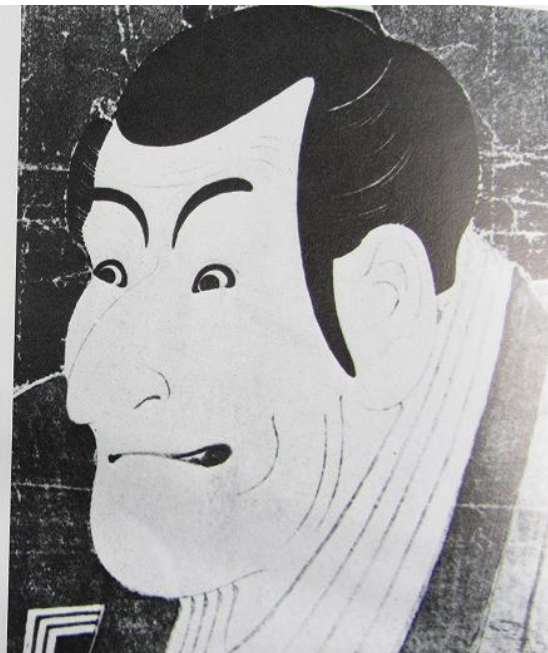


Fig. 25
Toshusai Sharaku
Actor Ichikawa Ebizō en el paper de Takemura Sadanoshin, 1794
 Xilografía en color (*nishiki-e*)

En el caso de Pablo Picasso (1881-1973), el artista malagueño recibió muchos estímulos artísticos tras pasar por París a principios del siglo XX. Descubrió temáticas y

técnicas que tuvieron gran impacto en su desarrollo artístico, siendo capaz de asimilar y reinterpretar lo aprendido. Manet, Monet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse, Degas, Forain, Whistler y Gauguin entre otros, influyeron en el joven artista malagueño y todos ellos eran amantes del arte japonés, especialmente de los grabados *ukiyo-e*.

Durante los primeros años en París, comenzó a copiar a los artistas que más admiraba, como era el caso de Toulouse-Lautrec²³⁰ y Théophile Steinlen (1859-1923), especialistas en el mundo del cabaré y de la gente que vivía una vida poco convencional.



Fig. 26
Pablo Picasso
La bailarina Sadayakko, 1901
 Pastel sobre papel. 37,1 x 25,5 cm
 Colección particular



Fig. 27
Pablo Picasso
Sadayakko, 1901
 Tinta china y gouache. 40 x 31 cm
 Colección particular

En su segundo viaje a París, un año después del primero realizado con motivo de la Exposición Universal de 1900, Picasso ejecutó unos cuantos dibujos de la actriz

²³⁰ Para imprimir, Picasso acudía al establecimiento de Eugene Delatre, que le imprimía a Toulouse Lautrec. Delatre tenía el taller en la C/ Lepic, justo en la cima de Montmartre. Véase McCully en Amsterdam, 2011, p. 140.

japonesa Sadayakko²³¹ (Fig. 26), a quien había visto actuar en la anterior Exposición Universal. Sorprendido por la sofisticación de la indumentaria, y por el propio espectáculo, en los bocetos mostró sus exóticos movimientos teatrales y en uno de ellos incluyó caracteres japoneses -inventados- escritos en vertical²³² (Fig. 27) probablemente inspirado por Van Gogh, a quien Picasso admiraba. A la manera de éste, aplicaba una pincelada enérgica, con unos perfiles muy marcados, incluso la paleta cromática era muy similar a la del artista holandés. Pero tras 1901 parece relegarla hasta la década de los años 50 y 60, cuando Van Gogh se convirtió en el máximo exponente del éxito artístico como descubridor de nuevas posibilidades dentro del arte moderno; además había tenido una vida tortuosa con final trágico, lo que le envolvía de un atractivo halo de misterio.

Desde finales de 1904 a 1907, Picasso desarrolló su denominado 'período rosa'. Gauguin había muerto en 1903, y Picasso se sentía más cercano a él y al clasicismo moderno de Puvis de Chavannes.²³³ Se observa en esta etapa cierto gusto por las composiciones con varias figuras, a base de zonas de color aplanadas y envueltas por una línea clara que dan forma a las figuras a través de una paleta con matices simbolistas.

Picasso conoció la corriente japonista de Barcelona al de poco de llegar a la Ciudad Condal, muestra de ello es un pequeño dibujo que se conserva en la colección del Museo Picasso de Barcelona (Fig. 28). Se trata de un boceto de temática erótica, en el que una japonesa surge de un kimono, como si se tratase de un capullo de seda. Esta obra nos remite a los modelos de representación de bellas mujeres que aparecían en los apuntes del *Manga* de Hokusai y que se utilizaban para la formación de

²³¹ Se le encargó a Picasso la realización de un cartel para el nuevo espectáculo de Sadayakko en la capital francesa. Aunque finalmente, el proyecto inicial no vio la luz, se conservan los bocetos del mismo. (Fig. 26 y Fig. 27).

²³² Como señala Marilyn McCully, estos bocetos recordaban mucho a la obra titulada *La cortesana* (1887), copiada de *La cortesana* (c. 1840) de Keisai Eisen. *Ibíd.*, pp. 69-71.

²³³ De 1902 a 1903, incluso llegó a firmar como "Paul" -Pablo en español-. En esa época tenía mucha relación con Francisco Durrio, que al ser amigo íntimo de Gauguin guardaba obras suyas en casa, que Picasso veía. De hecho, tras la muerte de Gauguin, Durrio fue promotor de los homenajes que se le hicieron. *Ibíd.*, p. 226.

artistas.²³⁴ (Fig. 29) Además, Picasso frecuentaba la taberna Quatre Gats, donde el japonismo dejó una honda huella.

Así, entre la influencia ejercida a través del Cercle Artístic de Barcelona, y poco después, a través de la célebre taberna regentada por Pere Romeu, Picasso tomó los elementos de la corriente modernista de la época, que al igual que las postmodernistas, estaban tocadas por la moda japonista del silueteado, con trazos expresivos y estilizados, en ocasiones reducidos a lo esencial, de formatos verticales y composiciones asimétricas, superficies de color uniformes, elevadas líneas de horizonte, con encuadres y puntos de vista novedosos, junto con una nueva idea del espacio y el vacío, de efecto más sugerente. De hecho, entre la informalidad de muchos de sus esbozos al carboncillo, pasteles y acuarelas de la época, se observan todos estos elementos y técnicas, propios de la estética del japonismo, que aparecen asimilados de forma natural, en varias de las obras de los primeros años.

Picasso ya conocía los *ukiyo-e* de su estancia en Barcelona, pero amplió sus conocimientos al respecto en los primeros viajes a París, a partir de 1900. Tanto en París como en Barcelona proliferaban las estampas japonesas, aunque, como señala Ricard Bru en relación a Picasso en su texto para la exposición dedicada a Picasso y la estampa erótica japonesa:

«Observada en su conjunto, la producción picassiana se aleja enormemente de las obras de los maestros japoneses; la vitalidad, el ritmo, los frecuentes cambios de estilo, las metamorfosis a las que sometía a sus modelos, difieren de la armonía estética y la repetición del arte oriental»²³⁵.

Ciertamente en ese aspecto no sigue las directrices de las estampas japonesas, pero en general, su trayectoria artística demuestra que el arte japonés le importó y lo estudió en profundidad, aunque él mismo renegase del interés por el exotismo oriental, en su vertiente más superficial.

²³⁴ Véase ensayo de Bru Turull en Barcelona, 2009, p. 29.

²³⁵ *Ibid.*, p. 82.

Aunque a principios del siglo XX el arte japonés había comenzado a remitir, algunos personajes de su círculo de amistades mantenían viva la pasión por los grabados japoneses. Entre las amistades que seguían coleccionando estos grabados estaban los hermanos Leo y Gertrude Stein²³⁶, las hermanas Etta y Claribel Cone²³⁷ y Frank Burty Havilland (1886-1971), nieto del coleccionista y experto en arte japonés Philip Burty, con el que coincidía en el interés por el arte negro mientras con su abuelo le unía el gusto por las estampas japonesas.

Entre la extensa colección de arte japonés que formó Picasso a lo largo de los años, destacaban principalmente las estampas de Koryūsai, Shunchō, Utamaro, y Kiyonaga entre otros.²³⁸ Por su parte, Richardson señala cómo Picasso, trabajando en el Guernica, utilizó la técnica de los grabados japoneses para dar mayor expresividad a los gestos de horror de algunas mujeres, que parecen sugerir gritos terroríficos.²³⁹ Sin embargo, donde encontramos la mayor semejanza entre los grabados japoneses y las obras de Picasso, es probablemente en sus dibujos eróticos de principios del siglo XX y en los grabados del final de su vida. Coinciden en temática y composición. Tal y como Bru señala:

«Se trata, por supuesto, de una mera coincidencia formal, de una misma forma de aproximación al sexo femenino y del hallazgo de una similar solución plástica»²⁴⁰.

Las estampas japonesas ofrecían una serie de recursos estilísticos y compositivos que Picasso supo interpretar y adoptar como suyos.

²³⁶ Nacidos en Pensilvania, en 1903 se trasladaron a vivir a París. Consiguieron hacer una importante colección de arte compuesta por obras de Renoir, Gauguin, Toulouse, Matisse y Picasso entre otros. Mantuvieron una estrecha amistad con Picasso.

²³⁷ También americanas, como los hermanos Stein, fueron así mismo grandes coleccionistas, comprando obras de Cézanne, Matisse, Picasso junto con, estampas japonesas para ampliar su colección.

²³⁸ Véase Widmaier-Picasso en Londres, 2005, p. 9.

²³⁹ Véase Richardson en Madrid, 1995, p. 203.

²⁴⁰ Véase Bru Turull en Barcelona, 2009, p. 91.



(Detalle Fig. 28)



Fig. 28

Pablo Picasso

Entre dos fuegos y otros croquis, 1895-1896

Tinta sepia a pluma y pincel, y acuarela sobre papel

21,9 x 31,4 cm

Museu Picasso, Barcelona



(Detalle Fig. 29)



Fig. 29

Katsushika Hokusai

Hokusai Manga, vol. 2, c. 1815

3. DESPERTAR CULTURAL EN EL PAÍS

VASCO: 1875-1925

3.1. Industria y sociedad vascas de finales del siglo XIX a mediados del siglo XX

3.2. Los artistas: formación académica y su necesidad de conseguir becas

3.3. Reconocimiento a la labor de Paco Durrio

3.4. Relación de los artistas vascos con artistas foráneos

3.5. Desarrollo de estructuras creativas en el País Vasco

3.5.1. El Kurding Club

3.5.2. Las Exposiciones de 1900-1910

3.5.3. El Coitao

3.5.4. La Asociación de Artistas Vascos

3.5.5. Hermes

3.5.6. La Exposición Internacional de 1919

3.1. Industria y sociedad vascas de finales del siglo XIX a mediados del siglo XX

La primera industrialización del País Vasco tuvo lugar entre 1841 y 1914 aportando un considerable incremento de las ocasiones de negocio y aumentando los cambios técnicos e industriales, que repercutieron directamente en el ámbito económico. El País Vasco ofrecía una serie de ventajas para los empresarios, con respecto a otros lugares de la Península, y especialmente las provincias costeras. En 1841, el traslado de las aduanas a los puertos, favoreció a los empresarios de la región, ya que les permitía aprovecharse de la protección de los aranceles frente al desafío de las empresas extranjeras.

En el caso bizkaíno, en un principio, las empresas se apiñaron en torno a la ría del Nervión. Eran los negocios dedicados al sector siderúrgico, minero y al transporte marítimo, regulados por empresas enfocadas tanto al mercado nacional como al internacional. En su mayoría, las empresas que conformaban la industria de Gipuzkoa, eran de tamaño mediano-pequeño, y se encontraban totalmente diseminadas, todo lo contrario del caso bizkaíno y, básicamente se dedicaban a la elaboración de bienes de consumo como papel, textiles y alimentación, destinados al mercado autóctono y al nacional. Una vez terminada la II Guerra Carlista y finalizada la I Guerra Mundial se observó un acusado incremento de la producción industrial, en cierto modo como consecuencia de las novedades técnicas y del surgimiento de nuevas fuentes de energía como la electricidad, el petróleo y el desarrollo de las industrias química y cementera, innovaciones que vienen a considerarse como características de la denominada segunda revolución industrial.²⁴¹

Cambios los de este período, que tuvieron sus consecuencias en la población, observándose una reestructuración en la economía vasca, donde aumentó notablemente el sector secundario y, más levemente, el terciario, disminuyendo el

²⁴¹ El dinamismo tecnológico se hizo notorio en el crecimiento de la actividad patentadora, llegando a ocupar la tercera posición en cuanto al número de patentes per cápita a nivel nacional, sólo por detrás de Madrid y Cataluña. Véase en Valdaliso, 2003, p. 36.

sector primario. También el comercio sufrió un cambio parecido, donde adquirieron gran protagonismo los puertos de Bilbao y Pasajes y, el desarrollo del ferrocarril.

El progreso económico del País Vasco, con su boyante industria, dio lugar a un cambio estructural: se mejoraron las infraestructuras de transporte y comunicación, junto a las grandes empresas comenzaron a surgir nuevas industrias y, esto generó la aparición de fabricas y actividades comerciales complementarias -que reforzaban la especialización industrial de la empresa asistente-, además de una mano de obra formada. Gracias a estas manifestaciones, durante ese período la renta del País Vasco creció por encima de la media nacional.

Este ambiente favorable para la industria propició el incremento de proyectos empresariales, y así, desde 1886 hasta 1914, en el País Vasco se concentraron el veinte por ciento del capital de las sociedades mercantiles establecidas en España. La industrialización generó un incremento de los procesos productivos, con el consiguiente aumento de capital en el mercado, junto con más tecnología y publicidad de los productos realizados por las empresas del País Vasco, generando una transformación en la forma de gestionar y financiar los negocios.

Partiendo de las peculiaridades de cada empresa, hay que destacar el progresivo relevo de las sociedades colectivas por otras anónimas, en las que se instauraron una separación de funciones entre la propiedad y la dirección. Se establecía una gerencia asalariada, bien formada técnicamente, junto a la que también aumentaba el número de empleados administrativos en detrimento de los dedicados a la producción. Se mejoró tecnológicamente, se formó a los operarios -cuando era necesario incluso enviándolos al extranjero, o trayendo a los ingenieros que ponían en marcha la nueva maquinaria e instruían a los que posteriormente serían sus responsables.

También se dio una transformación del método de financiación de las empresas, que dio lugar a un mayor mercado de capital y del sistema financiero. A pesar de que gran cantidad de las empresas prescindió del capital ajeno para financiar sus inversiones, siempre que fuese posible, sí que proliferaron los préstamos internos de los propios consejeros por parte de los accionistas, dejando paso a los créditos

bancarios y, generando un mayor recurso de los intermediarios financieros, bancos y casas de banca, letras, financiación del circulante y, ya en las empresas de mayor volumen, al mercado de capital, la bolsa de valores para colocar sus títulos, las acciones y las obligaciones. De todas formas, el mercado de capitales siguió siendo local o como mucho regional.

La formación fue uno de los puntos claves del progreso económico del País Vasco. Los empresarios y los directivos de las empresas, tenían estudios, sobre todo comerciales, de ingeniería o de leyes. Desde la cúspide de la organización empresarial, hasta abajo, se transformaron las condiciones del trabajo en las fábricas, generando cambios organizativos, con la necesidad de una mayor disciplina en las tareas a efectuar, frente a las exigencias más flexibles de las labores artesanales y agrícolas. Pero en aquellas empresas donde no se habían introducido los cambios tecnológicos - como era el caso de la minería en aquella etapa- las condiciones de trabajo apenas variaron.

A partir de 1879, con el surgimiento de las Escuelas de Artes y Oficios en el País Vasco, se observa cómo se formó la mano de obra para adaptarse profesionalmente a las necesidades económicas del país, siendo un aspecto vital en su proceso de modernización tanto en su faceta industrial como en la económica y la social. Esta situación, comparable a otras regiones europeas, generó cambios demográficos y culturales a nivel más básico, aumentando la escolarización y con ellas la alfabetización de la sociedad. Este proceso se observa principalmente en Bilbao y San Sebastián, mientras que en Álava, se mantenía la escuela de artes y oficios enfocada a la enseñanza artística y artesanal.²⁴² Así, la educación alcanzó un sentido económico, hasta entonces inimaginable para las instituciones.

La mayor parte de las empresas, a pesar de los cambios jurídicos, de propiedad y de gestión que experimentaron, supieron mantenerse muy unidas. En muchas ocasiones, los gerentes salían de entre los accionistas más destacados de la misma compañía, y en otros, los gerentes que en un principio se contrataban sin tener

²⁴² En el caso alavés, el origen se encontraba en la Escuela de Dibujo de Vitoria, fundada en 1772, por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, que continuó con la tradición hasta la actualidad.

vinculación alguna con la empresa, terminaban haciéndose con una participación en la misma, generalizándose la forma de retribución que incluía un salario más participaciones en los beneficios.

Hay que recordar que a finales del siglo XIX, continúan siendo de vital importancia las empresas familiares, aunque transformadas en su forma jurídica y, por lo general convertidas en sociedades anónimas. En las grandes compañías, los hijos sucedían a los padres en los Consejos de Administración. De todas formas, las familias, para mantener agrupados su capital y su influencia en las grandes sociedades, continuaron recurriendo a fórmulas jurídicas antiguas, como sociedades colectivas y protocolos privados, o fórmulas de sindicación de acciones.

En el País Vasco, los grupos empresariales más importantes en este periodo se correspondían con los apellidos de las familias más poderosas: Aznar, Chávarri²⁴³, Echevarría, Echevarrieta, Gandarias, Sota y Aznar, Urquijo e Ybarra. El control se efectuaba a través de la propiedad de una parte del capital de las empresas del grupo, y de la presencia en los Consejos de Administración de las mismas.

El éxito empresarial en el País Vasco pudo estar influido por el hecho de que ya antes de la industrialización, se contaba con un sector manufacturero muy importante.²⁴⁴ En Bizkaia, de las grandes empresas creadas a mediados del siglo XIX, las figuras más importantes fueron los comerciantes y los grandes propietarios. Hay que destacar el poder que adquirieron el Banco de Bilbao, la Cía. del Ferrocarril de Tudela a Bilbao²⁴⁵ -ambas creadas en 1857- y, las primeras fábricas siderúrgicas de importancia, como fueron la de Santa Ana de Bolueta²⁴⁶ y la de Nuestra Sra. Del

²⁴³ En relación a la figura del empresario Victor Chávarri (1854-1900) véase Cava, 1999.

²⁴⁴ Tal y como señala Valdaliso «...en el País Vasco hay una notable continuidad entre los empresarios del Antiguo Régimen y los nuevos empresarios de la industrialización». Valdaliso, 2003, p. 42.

²⁴⁵ El Ferrocarril, tuvo un papel primordial en los negocios de la burguesía comercial bilbaína ya que le permitía mantener su posición de dominio sobre los puertos de la cornisa Cantábrica. Así, las exportaciones de trigo castellano, que antes de su construcción se realizaban a través del puerto de Santander, eran distribuidas por este ferrocarril. Además, al conectar Madrid-Irún en Miranda de Ebro, tomaba más entidad la exportación de productos castellanos desde el puerto de Bilbao, como había sido tradicionalmente.

²⁴⁶ Se funda en 1841, de la mano de un grupo de la burguesía bilbaína relacionada con la producción y transformación del hierro. Ésta fue la primera sociedad anónima del País Vasco y curiosamente evolucionó de una antigua ferrería, a la construcción del primer alto horno del País. Entre los socios de

Carmen²⁴⁷. Sin embargo, no se le suele prestar tanta importancia al conjunto de instalaciones fabriles no vinculadas a las fundiciones de hierro y relacionadas con la industria ligera. Entre ellas se encontraban las textiles, papeleras, porcelanas, cal, carruajes y harinas entre otras. Dentro de este ambiente de euforia empresarial se debe ubicar la fundación en 1842 de la fábrica de porcelana en Busturia para surtir lo hogares de las familias burguesas.²⁴⁸ Se trataba de un tipo de loza con influencia del mundo oriental, que se apoyaba en el gusto por las chinoiseries de las cortes europeas a principios del siglo XVIII, patente en las decoraciones y en gran cantidad de piezas traídas de China y Japón que se podían encontrar en palacios y castillos de la época. Estas piezas, también tuvieron gran demanda en México.²⁴⁹ Hay que resaltar, que las cerámicas de Busturia se caracterizaban por el refinamiento y delicadeza de la fundición de los esmaltes y colores, sobre todo de sus azules fuertes aplicados y fundidos con la misma tersura que el esmalte blanco, logrando una calidad excepcional. Además, el proceso de estampación de las diversas piezas, salidas de la fábrica de Busturia, repetía modelos ingleses, que a su vez estaban muy inspirados en temas orientales, esto suponía ya en 1876, el surgimiento de un estilo japonés muy adulterado en la fábrica de Richard Chamberlain en Worcester, que luego prevalecería

Santa Ana de Bolueta, destacaban Romualdo de Arellano y Pablo de Epalza, vinculados a la reexportación hacia el Norte de Europa, de género procedente de Castilla.

²⁴⁷ En 1843, la familia Ybarra constituyó la sociedad denominada Fábrica de Señora de la Merced, tras haber comprado en Guriezo, a un acaudalado indiano, una ferrería destruida durante la I Guerra Carlista. En 1855, se trasladó el negocio a Baracaldo, buscando un emplazamiento más acorde con las necesidades del negocio. En concreto, la nueva empresa, que recibiría el nombre de Fábrica de Nuestra Señora del Carmen, se ubicó en la zona de El Desierto -en la confluencia del Nervión y del Galindo- y se caracterizaba entre otras cosas por utilizar carbón mineral que venía de Asturias, a diferencia de Santa Ana de Bolueta que utilizaba carbón vegetal. La actividad de los Ybarra, se dedicaba principalmente a la exportación de mineral de hierro.

²⁴⁸ La fábrica de Busturia siguió de cerca lo realizado por la fábrica de Sagardelos desde su inauguración en 1804, es decir, realizó un tipo de loza estampada al estilo inglés, pero también piezas de vajillas de loza pintadas con unos sencillos ramos, polícromos. En 1839, el comerciante inglés Charles Pickman, introductor de la loza inglesa en España, fundó la fábrica de la Cartuja al amparo de las medidas proteccionistas que había citado el gobierno de Cea Bermúdez, prohibiendo la entrada de loza inglesa, a la vez que derogaba las medidas que hacían imposible la introducción de materias primas para su producción en el país. En ese momento, Inglaterra está al frente de la producción de cerámica europea, principalmente la destinada a la burguesía. Un tipo de loza estampada, sólida, con un estilo influido por el mundo oriental.

²⁴⁹ De donde Manuel Chirapozu, tatarabuelo del pintor José María de Ucelay, trajo gran número de objetos orientales. Recordar que durante el siglo XVIII México tuvo un próspero comercio con Oriente, tomando preferentemente los productos de cerámica.

en la fabricación inglesa y en las posteriores asimilaciones de esta en el continente.²⁵⁰ A pesar de la calidad de sus cerámicas, el mal funcionamiento económico, junto con el posterior arrendamiento del negocio llevó a la fábrica de San Mamés de Busturia a su cierre en 1862.



Fig. 30
Cerámica de la Fábrica San Mamés de Busturia
Jarra (con decoración de casa en paisaje de inspiración oriental),
28 de altura x 11 de base x 22,5 cm de boca
Colección particular

En mayor número figuraban los comerciantes, seguidos por los propietarios y los rentistas, y ya en menor cuantía aparecían los ingenieros, industriales, abogados y otros grupos de profesionales como los empleados, corredores, agentes, marinos, etc.²⁵¹

²⁵⁰ Por otra parte, la decoración de los objetos de porcelana a través del método de estampación que facilitaba su difusión por lograr productos a precios más asequibles, provenía del siglo XVIII. Utilizada por primera vez en Worcester hacia 1760, medio siglo después de que en la fábrica de Meissen de Sajonia se descubriera el secreto de la porcelana china y su fabricación. Véase en Barañano/González de Durana, 1987, p. 69.

²⁵¹ Bilbao, 2003, p. 295.

Entre 1886 y 1914, en Bizkaia los inversores principalmente procedían de Bilbao, aunque algunos eran del resto de la provincia, mientras que en Gipuzkoa, comerciantes y propietarios en su mayoría junto con individuos dedicados a profesiones liberales, industriales e ingenieros, casi todos eran de San Sebastián. En Álava, comerciantes y propietarios fueron los fundadores en 1864 del Banco de emisión y descuento de Vitoria, y en 1900 fundaron el Banco de Vitoria. Los inversores de las diferentes sociedades que explotaba la fundición de San Pedro de Araya, fueron en su mayoría comerciantes.

En general, se creó una élite de negocios muy relacionada entre sí, a través de vínculos familiares y la pertenencia a exclusivos ambientes donde socializar entre ellos, tales como colegios, clubes deportivos y domicilios en lugares residenciales. Por otro lado, tal y como señala Jesús María Valdaliso, hay que tener en cuenta la aportación de los indianos a la economía del País Vasco:

«En lo que respecta a la figura del empresario hecho así mismo, quizás el ejemplo más significativo en el País Vasco será el del indiano, antiguo emigrante enriquecido en América o en las colonias españolas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, que a su vuelta a estas regiones reinvertió parte de su fortuna en la industria y el comercio. Otros en cambio, optaron por asentarse en París, Londres o Liverpool, donde continuaron con sus negocios básicamente banca comercio y navegación»²⁵².

Por lo general, dentro de estos negocios familiares, la segunda generación estaba mejor formada en el aspecto académico. Además, hay que tener en cuenta que el nivel educativo de los empresarios vascos en este período fue muy superior al existente en otras partes del país. Predominaban los estudiantes de ingeniería, y este hecho fue trascendente para la industrialización del País Vasco, especialmente en Bizkaia, donde los ingenieros fueron piezas clave en el desarrollo industrial del país, adquiriendo nuevas tecnologías y ejerciendo como directivos de las nuevas compañías. Destacaban las dedicadas a la actividad siderometalúrgica, a la química y a la eléctrica.

²⁵² Valdaliso, 2003, pp. 44-45.

En Bizkaia²⁵³, destacaron en estas actividades nombres ilustres como: los Hermanos Chávarri Salazar, los Ajuria Urigoitia, Carlos Petrement, Fernando Alonso, los Lequerica, Juan Jáuregui, Gabriel Villalonga, Fernando Ybarra, José y Ramón Ybarra Arregui y Tomás Zubiria Ybarra en la industria siderometalúrgica. En el sector eléctrico destacaban Juan Urrutia y José Orbegozo, en el sector papelerero figuraban Nicolás Urgoiti y Rafael Picavea, en el sector químico Calixto Rodríguez y Pedro Chalbaud y, en obras públicas Evaristo Churruca y Valentín Gorbeña.²⁵⁴

En cambio, la industria gipuzkoana, se caracterizaba por conformar un espacio dominado por pequeñas y medianas empresas, donde los estudios medios, preferentemente técnicos y comerciales, eran más numerosos que los que tenían estudios superiores. Generalmente se trataba de empresarios de familias acomodadas, y que en varios casos se hacían cargo de la empresa heredada.

En cuanto a las relaciones con el Estado, los empresarios vascos ejercían presión sobre él, a través de asociaciones o grupos, por lo general de carácter sectorial, aunque los muy poderosos actuaban directamente a través de sus contactos. En el País Vasco controlaban las Diputaciones desde las que se negociaban los cupos de los conciertos económicos. Su principal objetivo era lograr el acceso al Gobierno del país y a su política económica, ya que se abogaba por una economía subordinada a los intereses de la industria nacional, que a su vez la pudiese proteger de la competencia extranjera. La mayoría de los empresarios vascos se vinculó a los grandes partidos dinásticos que se alternaban en el poder durante la Restauración, teniendo el control de la mayor parte de los puestos de representación política en las Cortes y las

²⁵³ A partir de 1865, se inició la explotación intensiva de la zona minera, comenzando a surgir compañías dedicadas a la explotación del mineral bizkaino. Éstas, contaban con capital extranjero y sus sedes se localizaban en París o en Londres, como por ejemplo *La Orconera Iron Ore Ltd.*, *La Franco-Belga des mines de Somorrostro* y la *Parcocha Ltd.* Es necesario mencionar que, aunque las empresas principalmente tuviesen capital extranjero, en ellas también participaban algunos bizkainos, como es el caso de los Hermanos Ybarra que tenían un 25% en *La Orconera*, o el caso de *Echevarrieta y Larrinaga*, que contaban casi con la mitad de la *Parcocha*. Otra vía fue la exportación directa del mineral de hierro, como hicieron *Sota y Aznar*, que explotaban sus minas y exportaban directamente desde su puerto de Saltacaballos, o Martínez de las Rivas, que era el mayor productor-exportador de mineral de hierro de la Península, parte de los beneficios quedaron en el País Vasco.

²⁵⁴ *Ibíd.*, p. 46.

Diputaciones. Muchos de ellos, lograron que la Corona²⁵⁵ les diese títulos de nobleza, un elemento más de reconocimiento y de diferenciación de estatus social.

Inicialmente, en todas las provincias el capital procedía de la agricultura y del comercio, capital que se invirtió en las nuevas actividades industriales y de servicios, bien por parte de los propios empresarios, que en su mayoría procedían de familias acomodadas con experiencia empresarial en esos sectores, o bien por medio de un mercado donde imperaban los mecanismos informales basados en la familia, los contactos y la reputación.

Junto con la adaptación de las nuevas empresas a los cambios tecnológicos y el surgimiento de nuevas industrias de capital a finales del siglo XIX, aumentaron las necesidades de capital hasta el punto de sobrepasar la capacidad de financiación de los socios fundadores, del ámbito familiar y del círculo de amistades. Esto favoreció la gestación de un mercado formal de capitales, integrado por los bancos y la bolsa de valores. En 1891, se creó una Bolsa oficial de valores en Bilbao, la segunda del país tras la de Madrid. Al principio, sobre todo se cotizaban títulos de deuda pública, pero a principios del siglo XX, destacaban los valores industriales.

La banca del País Vasco se erigió como mediadora entre el ahorro privado y la inversión, por medio de la concesión de préstamos a corto plazo dirigidos al comercio, o financiando a largo plazo a la industria y los servicios, por medio de la adquisición de acciones, obligaciones o concesión de líneas de crédito.²⁵⁶ Desde finales del siglo XIX hasta la I Guerra Mundial, la inversión efectuada por la banca vasca en préstamos y cartera de títulos, aumentó notablemente y, en 1913 ya superaba la suma de los depósitos y del capital. Así, desde principios del siglo XX, la banca bilbaína era la más importante de España. Entre 1901 y 1914, la cartera de valores del Banco de Vizcaya reflejaba el interés por el sector industrial de la banca vasca.

²⁵⁵ Los grandes empresarios, por lo general, siempre habían mantenido una especial vinculación con la Corona.

²⁵⁶ La banca del País Vasco también actuaba en el resto de España.

El desarrollo industrial del País Vasco requirió de unas infraestructuras de transporte y de comunicaciones que se realizaron paulatinamente, favoreciendo el progreso económico.

La red ferroviaria, articulada en torno Bilbao, ya estaba completada a principios del siglo XX, permitiendo que por esas fechas el País Vasco fuese una de las regiones más densamente conectadas de toda Europa. La financiación de la red ferroviaria fue privada, con un pequeño aporte de capital público facilitado a modo de subvenciones. En cambio, la red de carreteras en el País Vasco, que por otra parte también era de las más amplias de España a principios del siglo XX, estaba gestionada por parte de las Diputaciones provinciales.²⁵⁷

En lo que respecta al transporte marítimo, se efectuó mayoritariamente a través de los puertos de Bilbao y Pasajes. La infraestructura del puerto bilbaíno estuvo gestionada por un organismo público y, en 1902, una vez concluidas las obras del puerto exterior, realizó un inmenso movimiento comercial con respecto al de Pasajes, que siendo de gestión privada, no realizó trabajos de ampliación hasta 1927, cuando pasó a manos del Estado.

Reflejo de la bonanza económica que se vivía en el País Vasco, es la gran densidad de la red de comunicaciones, telégrafo y teléfono. Hay que señalar, que hacia 1921, Gipuzkoa y Bizkaia eran de las provincias que tenían más abonados por habitante a nivel peninsular. En concreto, Gipuzkoa ocupaba el primer lugar y Bizkaia el cuarto puesto.²⁵⁸

Al inicio del proceso de industrialización, la tasa de alfabetización era muy baja, pero hacia 1920 se incrementó positivamente, aproximándose Bizkaia y Gipuzkoa a la tasa de alfabetización de Álava, cuya población disfrutaba del mejor nivel de educación de toda la Península. Parejo a estos datos se encontraba una mano de obra técnicamente cualificada, que al principio de la industrialización fue preparada en las propias empresas y, hacia finales del XIX y principios del XX, se formó en las capitales

²⁵⁷ Véase Ormaechea, 2006.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

de provincia y en los principales municipios industriales, a través de las Escuelas de Artes y Oficios²⁵⁹. Los centros vinculados a la iniciativa del antiguo Consulado de Bilbao, la Escuela de Náutica y la Escuela de Comercio reconvertida en 1888 en Escuela de Altos Estudios Mercantiles, también fueron promovidos por los empresarios vascos.

Hacia 1915, surgió la Escuela pericial de comercio en San Sebastián, financiada por el Ayuntamiento y la Diputación provincial. Además de los centros públicos, en 1883 se inició la puesta en marcha de un organismo dedicado a impartir estudios superiores, que se denominó Universidad de Deusto²⁶⁰, aunque el centro de enseñanza superior más importante fue la Escuela de Ingenieros Industriales de Bilbao²⁶¹.

Las diputaciones provinciales desempeñan un papel importante en relación al régimen del concierto económico, bajo el que las provincias vascas se integraron al sistema fiscal del resto de España, ya que aportó a las diputaciones una gran autonomía en la recaudación de buena parte de los ingresos, pudiendo gestionar el destino de los gastos. Así, había unos impuestos recaudados por las diputaciones provinciales, que pagaban una cantidad fija que se iba renovando periódicamente. A su vez, las diputaciones se encargaban de cubrir necesidades como infraestructuras viales, puertos, administración y servicios generales.²⁶² Por lo tanto, las consecuencias económicas de este régimen fiscal diferenciado fueron varias. El sistema de cupos fijos tendió a estancar el dinero enviado al Estado en función de los ingresos y los precios, que aumentaron en mucha mayor medida. Esto se tradujo en recursos crecientes para las diputaciones, y un mayor volumen de gasto público en servicios económicos y

²⁵⁹ Las Escuelas de Artes y Oficios a finales del siglo XIX, fueron promovidas y financiadas principalmente por los ayuntamientos y las diputaciones correspondientes, aunque en muchas ocasiones las empresas de la localidad también participaron en su financiación, e incluso en su gestión.

²⁶⁰ La Universidad de Deusto partió de una iniciativa privada vinculada a los jesuitas, que estuvo patrocinada por numerosos empresarios (los Iturrizar, Smith, Vilallonga, Ybarra y Moyua). Se especializó en estudios humanísticos y jurídicos, ampliando en 1916 su oferta educativa con la apertura de la Universidad Comercial.

²⁶¹ Su creación fue aceptada por el Estado en 1897, a instancias del Ayuntamiento de Bilbao y contando con el respaldo de otras instituciones. Oficialmente, comenzó a dar clases en 1899.

²⁶² Las diputaciones, la mayoría de las ocasiones requirieron impuestos indirectos sobre la compra de bebidas y alimentos, mientras que en caso de aplicarse impuestos directos, estos fueron de menor cuantía en el País Vasco que en el resto de las provincias.

bienes preferentes como la beneficencia, la sanidad y la educación, con respecto al resto de las provincias.

La fiscalidad aplicada consistente en gravar el consumo a base de impuestos indirectos, hizo que aumentase el coste de la vida en la ciudad, mientras se mantenían muy bajos los impuestos sobre los beneficios empresariales con respecto al resto de España. Esa menor presión fiscal directa sobre las empresas, les favorecía, de ahí que se domiciliaran en Bilbao negocios cuyas actividades se desarrollaban por el resto de las provincias.

Por lo tanto, la abundancia de empresarios dinámicos y el elevado nivel empresarial que hubo en el proceso de industrialización del País Vasco se vio favorecido por la integración en el sistema aduanero de España a partir de 1841, que amplió las oportunidades de negocio al permitir disfrutar a los empresarios vascos de una cierta protección frente al exterior y, reforzar así su vinculación con el mercado interior que estaba creciendo. Hay que añadir, que se contó con abundante capital y experiencia empresarial adquirida en el pasado, junto con una predisposición a la búsqueda de novedosos negocios, invirtiendo en nuevos sectores, tanto la nobleza como los comerciantes. Además, desde finales del siglo XIX, el desarrollo de un mercado formal de capitales²⁶³, se puede decir que favoreció la financiación de iniciativas empresariales mucho más intensivas en capital y tecnología. Y muy importante, se promovió el aprendizaje y la innovación, y se crearon nuevas infraestructuras viales y de comunicación junto con un equipo humano mejor formado a nivel académico y laboral.²⁶⁴

La política actuó como medio facilitador de los intereses industriales y bancarios de las familias de la alta burguesía, los republicanos, el fenómeno de la inmigración, el nacionalismo, el socialismo, los conflictos laborales, y en este ambiente tan ajetreado, surgieron dos intelectuales ligados al socialismo y estrechamente

²⁶³ Bolsa de valores y banca mixta.

²⁶⁴ Véase Cava/Cava, 2001.

vinculados a los artistas vascos: Miguel de Unamuno²⁶⁵ (1864-1936) y Tomás Meabe²⁶⁶ (1879-1915).

El Liberal, que nació en julio de 1901, había preocupado a influyentes católicos bizkainos, quienes como reacción, decidieron fundar tres meses después *La Gaceta del Norte* para servir a la Iglesia, buscando la cristianización de la sociedad a través del diario. Uno de sus máximos colaboradores fue el poderoso José María de Urquijo e Ybarra. El periodista Aureliano López Becerra, alias "*Desperdicios*", contribuyó al prestigio de la publicación, por la calidad de sus editoriales y por lograr que el diario ofreciese una imagen moderna y una lectura amena que lo distanciaba de las publicaciones católicas tradicionales, menos preocupadas por informar al lector. *La Gaceta del Norte* fue el modelo al que siguieron proyectos como *La Editorial Vizcaína*, *El Debate* y *La Editorial Católica*. Esta prensa, promovida por la burguesía bizkaína, junto con las congregaciones religiosas, iba encauzada a impulsar la industria bilbaína, a través de la formación de una mano de obra cualificada y, por supuesto católica.²⁶⁷

Precisamente, fueron estos empresarios quienes, al acceder a ostentar cargos al mando de las instituciones vascas, actuaron como motores de su cultura. Sus empresas generaban prosperidad económica, y ellos buscaban rodearse de elementos bellos y cultos. Así se consiguió activar un incipiente mercado del arte.²⁶⁸ Además, la industrialización tuvo un efecto decisivo en la apertura de la sociedad rural, extremadamente conservadora y tradicional ya que con la llegada de la inmigración, de profesionales cualificados, originarios la mayoría de otros países europeos, principalmente franceses, ingleses y holandeses, que a pesar de ser pocos, vinieron para quedarse, casándose, y así emparentando con la burguesía vasca, que daría

²⁶⁵ En 1894 ingresó en la Agrupación Socialista de Bilbao y colabora con el semanario *La Lucha de Clases*, abandonando el partido en 1897. Con 36 años fue nombrado Rector de la Universidad de Salamanca. Prolífico escritor, simpatizante del socialismo, profundamente preocupado por la situación de España. Véase en Rabaté, 2009.

²⁶⁶ Pasó de ser nacionalista y gran admirador de Sabino Arana, a fundador en 1903 de las Juventudes Socialistas de Bilbao. Sus colaboraciones en *La Lucha de Clases* muestran su anticlericalismo y antinacionalismo. En 1904, fue nombrado director de *La Lucha*, y metido en prisión a causa de sus artículos. Falleció en Madrid en 1915. Véase en González de Durana, 2011.

²⁶⁷ Véase en García de Cortázar, 2011, pp. 260-263.

²⁶⁸ Véase en Arenaza, 2006, pp. 130-131.

origen a sujetos más abiertos, emprendedores e interesados en el progreso técnico y en las novedades culturales.²⁶⁹

En cierto sentido, la pintura vasca a finales del XIX y principios del XX, respondió a las necesidades de satisfacción estética de individuos de diferentes ideologías y clases sociales. La llegada de la industrialización provocó el gusto por el arte del paisaje rural, idílico, asociado con el aire puro y, paradójicamente de paisaje anti-industrial. Se trataba de una arte carente de tradición.

Por otra parte, la Generación del 98 supuso un reencuentro con lo español, y más en concreto con lo castellano. Se proponía una forma de pintar, difícilmente compaginable con las ideas nacionalistas de la época -resultado del fuerismo conservador, de la literatura ruralista y del historicismo postromántico-.

El enaltecimiento de la raza y de los festejos rurales con las coloristas romerías, ofrecían una estampa idealizada que había que proteger frente a la invasión de las fábricas y su clase trabajadora procedente de otras regiones más pobres. En la segunda década del siglo XX, en defensa de la clase trabajadora surgió una pintura que reivindicaba el trabajo en las fábricas.

Hacia 1930, en el País Vasco continuaba la expansión industrial, y frente a las tendencias de carácter españolista de la alta burguesía, surgieron en el ámbito artístico vasco dos posiciones: por un lado, en sintonía con las ideas nacionalistas, las que eran fruto de la búsqueda de la particularidad de lo vasco, y por otro las que se volcaban en la problemática de la clase trabajadora, que denotaban una progresiva implantación del socialismo.

Como apunta María Jesús Cava:

«...Bilbao vivió y cuajó la auténtica bella época "hasta los años 20" después de haber consolidado muchas evidencias de ese nuevo carácter que inspiró a casi toda Europa»²⁷⁰.

²⁶⁹ Arenaza, 2003, p. 146.

²⁷⁰ Cava, 1996, p. 69.

«Las casas comenzaban a llenarse de cuadros, ciertamente. La plasticidad de un cierto museo interior, al modo aristocrático y altoburgués, generaría un coleccionismo interesante. Y otra expresión de ese bienestar acumulado que va de la mano de lo anterior se tradujo, igualmente, en afán de mecenazgo, modesto, pero sugerente cuando se comprueba la procedencia de algunos fondos del Museo de Bellas Artes, en su actual ubicación»²⁷¹.

²⁷¹Ibíd., p. 70.

3.2. Los artistas: formación académica y su necesidad de conseguir becas

A mediados del siglo XIX, todo joven con inquietud por el arte, acudía a una academia de pintura. Lo más habitual era que los bilbaínos fuesen a la de Cosme Duñabeitia²⁷² (1819-1890). También fue importante la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, inaugurada oficialmente el 10 de febrero de 1879²⁷³. Si el alumno tenía aptitudes artísticas y quería continuar desarrollándolas, el siguiente paso era dirigirse a Madrid, con la intención de ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para posteriormente aspirar a viajar a Roma, la verdadera meta a alcanzar, con la que conseguirían una sólida formación artística en la pintura del pasado. París, por otra parte, se presentó como una alternativa a la capital italiana, más centrada en el aspecto comercial del arte y de ambiente más libre.

Por lo tanto, Roma y París eran los principales destinos elegidos para completar la formación artística, pero representaban gustos muy diferentes: mientras en Roma se interesaban por realizar obras de realismo religioso, más historicista y costumbrista, ejecutadas con minucioso detalle y gusto por la anécdota, en París, en una búsqueda de ruptura con el pasado, se exploraba en el realismo social, con personajes comunes, de la calle, en actividades cotidianas o asistiendo a eventos lúdicos en tiempo de ocio, como carreras de caballos, ópera, etc., y algo novedoso también, las obras se realizaban al aire libre.

La elección de una ciudad u otra, condicionaría las obras de los artistas que se instalaron en ellas, ya que en el proceso de aprendizaje emulaban a sus maestros o artistas reconocidos socialmente -por la crítica o por ambos medios- que se movían en su espacio, de los que veían obras en las exposiciones, y que eran tertulios u objeto de discusión en las reuniones vinculadas al mundo del arte.

²⁷² Pintor bilbaíno que destaca por haber sido uno de los más afamados maestros de los artistas bilbaínos desde mediados del siglo XIX. Entre sus alumnos hay que mencionar a Juan de Barroeta y Eduardo Zamacois junto con Lecuona.

²⁷³ Fueron alumnos de la Escuela de Arte y Oficios de Bilbao, Francisco Durrio (1868-1940), Nemesio Mogrovejo (1875-1910), Quintín de Torre (1877-1966), Higinio de Basterra (1876-1957), Mosises Huerta (1881-1962), Mamerto Seguí (1862-1908), Ángel Larroque (1874-1961), Alberto (1878-1944), José (1885-1977) y Ricardo Arrúe (1889-1978) entre otros. Allí impartió clases de dibujo Anselmo Guinea (1854-1906) y más tarde también Ángel Larroque ejerció como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao.

Prácticamente todos ellos procedían de familias más o menos acomodadas que, a través de una educación esmerada, habían cultivado una sensibilidad especial para el arte, para el que estaban excepcionalmente dotados. A raíz de unas primeras clases, fueron desarrollando su destreza técnica a través de sucesivos viajes y continuo estudio, soportando la frustración de la búsqueda de un estilo propio y la necesidad de ser valorados justamente, en un proceso personal plagado de penurias de todo tipo. Eran muy afortunados por poder dedicarse a la profesión que les gustaba, aunque sin duda implicaba numerosos sacrificios. Muchos de ellos compartieron casas o taller, en ocasiones hacían trabajos denigrantes, y como todos ellos vivían por y para el arte, tendieron a agruparse.

Los jóvenes, por lo general buscaban lograr un pensionado, por parte de la Diputación o de algún mecenas, pero los gastos en las grandes ciudades eran muchos; debían de hacer acopio de lienzos, bastidores, pinturas, tenían que enmarcar las obras, pagar los portes para exponer en Madrid, Barcelona, París, etc. Tenían que pagar modelos y además, necesitaban comer, dormir, relacionarse. En general, procedían de familias acomodadas, tenían una sensibilidad y destrezas únicas en el dibujo y manejo de los pinceles, pero prácticamente todos pasaron grandes dificultades económicas. Muchos de ellos, incluso vendieron las propiedades familiares para poder costearse la "vida de artistas" que habían elegido vivir.

Durante la Primera República, en 1873, se había instituido la Academia Española de Bellas Artes de Roma, principal punto de encuentro de los jóvenes aspirantes a artistas españoles, donde el academicismo era la enseñanza oficial. Los artistas españoles que allí se encontraban, tenían su sede principal en el Café Greco, donde por ejemplo solían reunirse el pintor Luís Álvarez, Rosales y Zamacois a su paso por Italia.

Nos podemos hacer una idea de cómo eran algunas de las reuniones celebradas en Roma a través de las palabras de Fernando de América (1866-1956) sobre su ciclo de formación en Italia, a partir de 1895, tras realizar una visita a Ignacio Díaz Olano (1860-1936):

«Díaz poseía un magnífico y amplio estudio en *Vía Margutta*, que servía de frecuente lugar de reunión a más de medio centenar de artistas españoles que trabajaban en la Ciudad Eterna, a la sazón, divididos en pradillistas (partidarios del aragonés Francisco Pradilla, instalado en Roma desde 1874) y villeguistas (que lo eran del sevillano José Villegas). Las reuniones presididas por el pintor Echena, eran muy frecuentes, y en ellas se dilucidaban los pequeños pleitos que surgían en la colina de los artistas. Tampoco escaseaban los banquetes y reuniones, que se realizaban en el restaurante Gambrinus, al menos una vez al mes»²⁷⁴.

Los que eligieron París, sobre todo los primeros en afincarse allí, se encontraron una ciudad deslumbrante. Napoleón III, gracias al barón Haussmann, estaba organizando la ciudad del Sena como una urbe cómoda y salubre, con amplias avenidas, grandes calles y numerosos jardines. Todo lo que veían resultaba novedoso e inspirador.

Cerca de la *École des Beaux Arts* había varias academias de arte que acogían a aquellos creadores que no habían sido admitidos en tan reconocida institución. Estas academias les facilitaban modelos y profesores, que en ocasiones también trabajaban en la mencionada escuela.²⁷⁵ Por otro lado, el café Moulousse era el punto de reunión de los artistas españoles en París en la década de los 60.

Adolfo Guiard por ejemplo, comenzó acudiendo a la Academia Colarossi²⁷⁶, a la que también asistieron posteriormente Gustavo de Maeztu, Julián de Tellaeche, Anglada Camarasa e Isidro Nonell. El ambiente en aquel tipo de academias, debía de ser más o menos similar.

²⁷⁴ San Sebastián, 2010, p. 29.

²⁷⁵ Tellaeche, 1987, p. 25.

²⁷⁶ Situada en Montparnasse, era uno de los numerosos centros en los que profesores de la Escuela de Bellas Artes, daban clases de forma gratuita a los alumnos que tenían aprobados los exámenes de la Escuela, y a su vez, daban clases particulares a los que no siendo alumnos de aquel Centro, trabajaban sólo para ellos. Véase en González de Durana, 1984. pp. 26-28. También había otras academias de artes plásticas muy concurridos como Watteau y Grande Chaumiére.

«Treinta o cuarenta alumnos aproximadamente dibujaban y pintaban, de acuerdo con el modelo humano desnudo, cada día, excepto el domingo, de ocho a doce de la mañana, y dos horas más por la tarde, salvo el sábado... Los modelos, hombres y mujeres se alternaban cada semana... Las desnudas paredes estaban decoradas con innumerables caricaturas al carbón o a tiza, y con muchas raspaduras de paleta que formaban una ornamentación polícroma y desprovista de gracia. Una estufa, una tarima para el modelo, taburetes, cajas, unas cincuenta sillas bajas con respaldo, unos cuarenta caballetes y varias planchas de dibujo completaban el mobiliario. (...) los alumnos eran viejos plomos que ya llevaban treinta años o más dibujando o pintando, que se acordaban de otros maestros... Jóvenes que en un año o dos, o tres o cuatro, si no era en diez o en veinte estaban destinados a trazarse un camino... otros tan claramente destinados a la mala suerte o al fracaso, al hospital, la buhardilla, el río, la Morgue o, peor aún, el maletín de viajante, la carretera, o incluso el negocio del padre... Pequeños señores de la sinrazón, mentalidades ingeniosas, tiranos o víctimas de las ironías; trabajadores y perezosos, buenos y malos, chicos limpios o pringosos (más numerosos estos últimos), todos más o menos animados por cierto espíritu de cuerpo, y, en suma, trabajando juntos con cordialidad y alegremente»²⁷⁷.

Curiosamente, la necesidad de buscar un medio de sustento económico, llevó a muchos pintores a trabajar en la rama de la restauración artística:

«A lo largo del siglo XIX, la mayor parte de los trabajos de restauración eran encomendados directamente a artistas de talla reconocida, confiando en que su maestría técnica fuera suficiente para devolver a las obras un aspecto semejante al original. Así sucedió con algunas de las principales figuras de la pintura o la escultura europeas, pero incluso con varios de los artistas vascos,

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 28. Rewald, 1981, p. 69.

caso de Anselmo Guinea, Alejandro Irureta, Pablo Bausac, Cosme Duñabeitia, Marcial Aguirre, Bernabé de Garamendi, Vicente Larrea, Luis Iraurgi o Pablo Uranga. Lista a la que debe unirse Antonio María de Lecuona ...»²⁷⁸.

Rusiñol, refiriéndose a Pablo Uranga, recogía de esta manera sus distintos oficios en París:

«Lo que hizo entonces para salir adelante con su arte y por su arte, sería tan largo de ser contado que a mí se me llevaría el tiempo y al buen lector la paciencia. Basta saber que comió a trueque de fondistas, feos la mayor parte e ignorantes de la delicadeza del arte que no fuese de cocina; que no pintaba más que hombres y mujeres acostados porque los modelos no cabían de pie en su estudio; que se asoció con un auténtico negro de Senegal, de esos que no destiñen, para ambos actos hacer economías y por fin, tras de muchos rodeos y privaciones de los alimentos primarios, vino a parar en monosabio la plaza de la rue Pergolesse»²⁷⁹.

En la última década del siglo XIX, se comienza a observar un cambio de actitud en artistas e intelectuales. Se estaba dando la ansiada respuesta a la demanda para que los pintores locales residentes en Roma abandonaran los cuadros de costumbres italianos por los vascos. Así, cuando en 1889 Guinea mostró en sociedad *Idilio en Arratia*, un anónimo crítico de *La Unión Vasco-Navarra* alababa el cambio que estaba experimentando la pintura costumbrista vasca:

«Hasta le fecha hemos visto aldeanos falsificados, máscaras de Carnaval, muñecos con trajes de campesino; esto es ya dar a conocer lo que son nuestros aldeanos y el espíritu que los vivifica»²⁸⁰.

²⁷⁸ Bilbao, 2015, pp. 34-35.

²⁷⁹ Rusiñol, p. 18.

²⁸⁰ «Dulce coloquio» en *La Unión Vasco-Navarra*, Bilbao, 31 de diciembre de 1889, p. 1.

Sin embargo, reaccionario a los clichés impuestos, Miguel de Unamuno era contrario a la obligada salida de los artistas hacia otras capitales, principalmente a Madrid y Roma. Así lo afirmaba desde *El noticiero bilbaíno* en enero de 1889:

«Dicen que hay en el país vasco pintores jóvenes de grandes esperanzas. Si acertaran con el género aún se podría esperar algo. Fuera van a prepararse; el verdadero estudio debe empezar en su país, fuera han aprendido el oficio, el arte lo aprenderán dentro; la ciencia no tiene patria, pero el arte sí.

Yo prefiero un maestro mediano a un discípulo aventajadísimo. Los jóvenes traen la cabeza llena de las lecciones de los maestros de fuera, de los que les enseñaron á hacer, no han hallado aún al maestro de dentro, el que les enseñe lo que hay que hacer»²⁸¹.

Así, Unamuno quería ensalzar a Antonio María Lecuona, en detrimento de los nuevos postulados artísticos encarnados por Anselmo Guinea y Adolfo Guiard. Según Unamuno, el costumbrismo vasco surgió en Madrid a mediados del siglo XIX, entre:

«... aquellos artistas vascos, que a mediados de la centuria estaban formándose en la Academia de San Fernando y que pudieron conocer de primera mano la deriva de la escuela romántica madrileña nutrida de dos influencias fundamentales: la goyesca y la flamenca, esto es, de Goya y Teniers ...»²⁸².

En 1862 la Diputación Foral de Bizkaia comenzó a ofrecer becas, para la formación de artistas vascos en París, quizá con esta iniciativa, lo que se pretendía era romper con la tradición académica de Madrid, aunque a la hora de convocar los concursos, curiosamente se continuaba premiando con las becas a los artistas de corte más académico, quizá más acorde con el gusto tradicional. Mientras los artistas disfrutaban de una beca institucional, estaba prohibida la venta de obra, pues se consideraba que iban al viaje para formarse y no para comerciar. Pero este requisito

²⁸¹ Miguel de Unamuno. «*En Alcalá de Henares: Castilla y Vizcaya*» en *El Noticiero Bilbaíno*. Hoja literaria nº 510, Bilbao, 18 de noviembre de 1889.

²⁸² *Ibid.*

no solía cumplirse, porque los marchantes estaban a la búsqueda de las jóvenes promesas.

Las apreciaciones del historiador José Carlos Mainer en relación al compendio de elementos de la tradición cultural bilbaína que comenzaban a tomar forma en esa época son muy elocuentes. Así él entendía que en el Bilbao de finales del siglo XIX y principios del siglo XX coincidían:

«... lo provinciano y lo exótico, lo vasco y lo británico ...»²⁸³.

Políticos y escritores, como Tomás Meabe (1879-1915), Miguel de Unamuno (1864-1936), Ricardo Gutiérrez Abascal²⁸⁴ (1883-1963) y Antonio Trueba (1819-1889) también tomaron parte de este proceso evolutivo del arte. Asistían a las tertulias y a las exposiciones, colaboraban con artículos en prensa, hacían guiños a sus amigos desde sus novelas y criticaban la lamentable situación en la que vivían el arte y los artistas.²⁸⁵

La mayoría de estos intelectuales tuvo que marchar al exilio, principalmente a la capital francesa aunque también fueron a Biarritz y a Hendaya entre otros lugares. En París, entraron en contacto con los jóvenes artistas bilbaínos que vivían en Montparnasse y Montrouge, como por ejemplo los pintores Gustavo de Maeztu, los hermanos Arrue, Ángel Larroque y el escultor de Nemesio Mogrovejo. Con ellos estrecharon sus lazos de amistad a través de las cartas que se fueron escribiendo a lo largo de toda su vida. Además, en París compartieron vivienda y penurias económicas²⁸⁶. Frecuentaban el Café D'Harcourt, sito en el boulevard Saint Michel, de público muy complejo, y esta amistad les permitió posteriormente colaborar en iniciativas reaccionarias al sistema como la publicación de *El Coitao*.

Tras *El Coitao*, Tomás Meabe mantuvo la relación con sus amigos artistas, pero no fue hasta 1910 cuando de nuevo volvió a escribir. Realizó una serie artículos que

²⁸³ Mainer, 1974. García de Cortázar/Montero, 2011, pp. 271-272.

²⁸⁴ Escribía bajo el pseudónimo Juan de la Encina. Destacado crítico de arte, historiador. En 1931 fue nombrado director del Museo de Arte Moderno de Madrid.

²⁸⁵ Véase González de Durana, 2011.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 158.

publicó en el periódico bilbaíno *El Liberal*, a raíz del fallecimiento del escultor de Nemesio Mogrovejo²⁸⁷ (1875-1910). Su desaparición produjo tanta convulsión en el mundo artístico vasco -sobre todo en el bilbaíno- porque además de la pérdida de un ser querido se dieron cuenta del oscuro porvenir de los artistas a pesar de la riqueza circundante.

Ricardo Gutiérrez Abascal se puso de inmediato a organizar una exposición homenaje al artista muerto, que se celebró poco después en los salones de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Justo después de ella, haciendo uso de la infraestructura expositiva, Manuel Losada (1865-1949) organizó la 6ª y última Exposición de Arte Moderno de Bilbao, la cual a su vez fue el detonante para el surgimiento de la *Asociación de Artistas Vascos* de Bilbao, en defensa de los intereses de los artistas vascos, que duraría veinticinco años.

Adolfo Guiard (1860-1945), Manuel Losada, Francisco Durrio y Ignacio Zuloaga (1870-1945), entre otros artistas, eran personas con peso cultural y social en Bilbao. Amigos de personajes relevantes de la vida política y económica, estos artistas de la generación anterior habían conseguido encajar sus criterios estéticos en mentalidades de estructura conservadora.

Los cafés, lugares de encuentro para tertulias, charlas y espacio de socialización, yuvieron gran importancia. En el café *Nouvelle-Athènes* los habituales eran: Manet, Degas, los discípulos del grabador Guérard, el escritor Duranty, Georges Moore, etc. Juan de Encina mencionaba también su amistad con Emile Zola y con Daudet, y allí solía estar también Guiard²⁸⁸. En realidad era cuestión de modas. A los artistas vascos de la segunda generación les tocó vivir el momento del cambio de la colina de Montmartre -desde 1875 hasta 1900- a la otra zona bohemia, la de la colina de Montparnasse. Este trasvase de artistas permitió el cambio de liderazgo impresionista y naturalista desarrollado en un barrio poblado de individuos casi marginales, al paso de las corrientes postimpresionistas, simbolista y posteriormente,

²⁸⁷ Artista que albergaba las mejores esperanzas de su generación, fallecía pobre y tuberculoso, sin llegar a dejar un grupo de obras que diesen testimonio de su capacidad, y sin que Bilbao supiese valorar lo que artísticamente acaba de perder.

²⁸⁸ González de Durana, 1984, p. 32.

entre 1910 y 1930, a las vanguardistas, que fructificaron a través de las tertulias organizadas en los cafés por los artistas, intelectuales y políticos del momento.

El tránsito a la modernidad plástica del País Vasco lo desempeñaron artistas como Regoyos (1897-1913), Guiard, Guinea, Zuloaga y Losada, pero también tuvieron su trascendencia las relaciones que ellos -y los de las siguientes generaciones- supieron mantener con familias bien situadas del entorno, que poseedoras de sensibilidad artística, formaron parte de la historia del arte en el País Vasco. Su relación se traducía en la adquisición de obra a los artistas, creación de colecciones de arte, colaboración en tertulias, conferencias, viajes culturales con los artistas, etc. Un ejemplo, es el caso de la relación de amistad y laboral que mantuvieron Francisco Durrio y el empresario Horacio Echevarrieta, en la que Durrio -experto conocedor del arte clásico y moderno- asesoraba a Echevarrieta sobre la oportunidad de solicitar un encargo a uno u otro artista, o le aconsejaba sobre posibles adquisiciones. Tal y como recoge González de Durana:

«Echevarrieta fue el primer coleccionista español de Gauguins y durante décadas fue el único. Según la investigación de Pablo Díaz Morlán, poseyó dos obras más del artista francés: una de las versiones del *Retrato de Haan* y posiblemente la versión pequeña, en pastel y *gouache*, de *Ondine*. También era dueño de un Canaletto, de una obra de Carreño de Miranda , otra de Claudio Coello, un Goya, un greco y una obra de Valdés Leal, entre otras mano de Durrio»²⁸⁹.

Cabe añadir que tal vez, la mentalidad más aperturista que se intuía en Bilbao, pudo influir en la ascendencia centroeuropea de varias de las familias asentadas en la ciudad desde comienzos y mediados del siglo XIX, especialmente al calor del progreso económico que se estaba desarrollando en el País Vasco. Ellos tuvieron una mayor predisposición a los cambios y esto favoreció la evolución hacia la modernidad.

²⁸⁹ Bilbao, 2013, p. 40.

3.3. Reconocimiento a la labor de Francisco Durrio de Madrón

(Valladolid, 1868 - París, 1940)

Aunque vallisoletano de nacimiento, con escasamente 2 años de edad, se instaló con su familia en Bilbao. La capacidad de amoldarse al ambiente en el que creció y comenzó a formarse, junto a su inquietud por engrandecer el arte vasco²⁹⁰, nos lleva a considerarlo artista del País Vasco²⁹¹, pues aunque no lo fuese de nacimiento, sí que lo fue de sentimiento, por la extraordinaria aportación que a éste hizo.

La relación de Francisco Durrio con Paul Gauguin fue intensa, y además de ser personas afines en cuanto a carácter y gustos estéticos, artísticos, tal vez, en la fluidez de esa relación pudo haber contribuido, que la abuela de Gauguin, Flora Chasal, hubiese nacido en Bilbao.²⁹² Durrio y Gauguin se habían conocido en el estudio de Ernest Chaplet²⁹³ (1835-1909), y fue allí donde se gestó su relación de recíproca admiración y amistad.

Como la práctica totalidad de los artistas vascos coetáneos a Durrio, en la preadolescencia, con diez años acudió al estudio de Antonio M^a de Lecuona, y de hecho es allí donde comenzó a relacionarse con Adolfo Guiard y Miguel de Unamuno. También asistió a clases en la Escuela de Artes y Oficios, pero hacia finales de 1881, principios de 1882, con 13 años, ya estaba formándose en Madrid, donde coincidió con Pablo Uranga en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.²⁹⁴ Superada la

²⁹⁰ Véase Mur 1985.

²⁹¹ Véase artículo de Ramiro de Maeztu. «El arte de Durrio» en Francisco Durrio. [siglo.: siglon.] [1910], también hay referencias similares donde se apela a su "amor al suelo natal" en Juan de Aramburu. «Desde París: el artista bilbaíno Durrio» en *Euskadi*. Bilbao, 8 de enero de 1924, se le denomina "bilbaíno", en « bilbaínos triunfantes: el arte de Paco Durrio» en *El Liberal*, Bilbao, 12 de enero de 1924, pp. 1-2.

²⁹² Diaz Morlán, 2011, p. 115.

²⁹³ Prestigioso ceramista, promotor de la utilización de un lenguaje artístico novedoso, que supuso el cambio de la percepción de los ceramistas, ya que hasta entonces la utilización de ese material sólo estaba en manos de artesanos y decoradores.

²⁹⁴ Arregul, 2012, p. 20.

etapa formativa, volvió a un Bilbao en plena pujanza económica, para marchar poco después a París²⁹⁵, donde vivió más de cincuenta años.²⁹⁶

Durante los primeros años de estancia en la capital francesa, junto con Uranga y Zuloaga²⁹⁷, Durrio compartió una vivienda ruinoso en la zona de Montmartre. Posteriormente pasaría a la zona de Montparnasse donde vivió Gauguin²⁹⁸ de 1993 a 1994, y un año después fueron compañeros de taller, trabajando en el número 6 de la calle Vercingétorix. El contacto con Gauguin fue vital para Durrio en el descubrimiento de su propio camino creativo, ya que en un principio se dedicó a la escultura neoclásica del siglo XIX, lo que le hacía un artista más entre el montón.

En París, Durrio, tenía muy buenos contactos, se relacionaba con Gauguin y todos sus amigos: Maurice Denis, Paul Sérusier, Charles Guérin, Pierre Girieud, Armand Seguin, Maxime Maufra, Daniel de Monfreid, Odilon Redon, Alphonse Mucha, Georges Lacombe, Aristide Maillol, William Morillard (músico), y el sueco August Strindberg (escritor).

Tuvo una presencia activa en los medios críticos y literarios de la capital francesa, así por ejemplo, *El Mercure de France* (a través de Charles Morice) le publicó un artículo dedicado a Gauguin con motivo de su muerte. Dos años después, Durrio fue requerido por la misma revista para manifestar su opinión en relación a la coyuntura artística del momento en París. En 1912, también formó parte de un comité²⁹⁹ para la construcción de un Monumento a Eugène Carrière, que fue realizado por Auguste

²⁹⁵ Según González de Durana, la fecha más probable de su llegada a París, en el invierno de 1889. González de Durana, 2013, p. 22.

²⁹⁶ Durrio cambió varias veces de casa: de 1900 a mediados de 1901, se instaló en el número 30 de la calle Ravignan, en Montmartre, luego pasó al número 13 de la misma calle, donde permaneció hasta 1904. Cedió su estudio y su camastro a Picasso, y se movió al número 3 de la place Constantin Pecqueur, donde permaneció hasta otoño de 1908. De ahí fue al número 4 del Impasse Girardon, hasta la primavera-verano de 1931, que se instaló en una casita que se construyó él mismo, pero fruto de una expropiación, tiene que volver a mudarse, adquiriendo finalmente otra casita en el número 50 de Grande Rue de Saint-Prix, pero los 17 km que le separaban de la capital, le hicieron volver a Montmartre, al número 53 de la calle Chevalier de la Barre, donde finalmente falleció.

²⁹⁷ Amigos suyos desde la etapa madrileña.

²⁹⁸ Número 8 de la grande Chaumière, 1º.

²⁹⁹ Entre sus colaboradores de comisión se encontraban: Arsène Alexandre, Émile Bourdelle, Élie Faure, Claude Monet, Auguste Renoir, Georges Rouault y Émile Verhaeren. *Ibíd.*, pp. 29-30.

Rodin. En el invierno de 1923, el mismo Durrio fue homenajeado con motivo de su nombramiento como caballero de la Legión de Honor de Francia, evento dirigido por Ignacio Zuloaga y en el que los discursos corrieron a cargo de: Girand Max, Pierre Gireud y Xabier de Margallón. Una muestra más de su posición intelectual y social en el ambiente cultural parisino del momento, fue el hecho de que en 1926 promoviese el homenaje y la exposición retrospectiva de Gauguin, que sería el primer reconocimiento oficial del artista en Francia³⁰⁰. En 1934, se constituyó la Asociación *Amis de Gauguin*, para emprender una nueva muestra retrospectiva del artista y para publicar sus obras literarias inéditas. Fue integrante de la Comisión Directiva y entre sus compañeros, destacaban Maurice Denis, Paul Signac, Paul Valéry y Gustave Kahn.

Expuso en la Galería Art Nouveau de Bing en 1896, en la Galería Berthe Weill de París en 1901, en Frankfurt en 1908, en la Galería Rosenberg en 1914, en la galería Armand Drouant 1928, también expuso en circuitos de artistas combativos, reunidos en forma de hermandades, que organizaban muestras como la Die Neue Künstlervereinigung de Munich. En Bruselas, bajo la dirección de Octave Maus, entre 1884 y 1914, se creó el grupo de *Les XX* y después de *La Libre Esthétique*, dando forma a una especie de asociación entre los más innovadores artistas franceses y belgas, a los que se unieron artistas vascos y catalanes afines y, por supuesto, Durrio tomó parte en algunas de ellas, por ejemplo, en 1902 participó con Iturrino en la *Libre Esthétique de Bruxelles* y en 1914 en el homenaje a Regoyos. Participó varias veces en el *Salón d'Automne* de París³⁰¹ y, tras una pausa, seguramente causada por la I Guerra Mundial, volvió a exponer cada año desde 1920 hasta 1929. En 1930 no tomó parte y sí que lo hizo por última vez en 1931. Ya en 1945, cinco años después de su fallecimiento, una vez finalizada la 2ª Guerra Mundial, a modo de homenaje, se presentó una pequeña exposición retrospectiva en su memoria.

Evidentemente, tanto protagonismo en la capital francesa, tenía su repercusión en el pequeño Bilbao, y así, el eco de ésta prometedora relación París-Bruselas, tuvo su

³⁰⁰ Supuso la puesta en valor de la obra de Paul Gauguin, que hasta entonces no había sido reconocida en su justa medida.

³⁰¹ Años 1904, 1907, 1909, 1910 y 1911.

fruto en las Exposiciones de Arte Moderno celebradas entre 1900 y 1910, para las que Durrio facilitó obra de compañeros franceses.³⁰²

También fueron célebres las cenas de Le Diner du Quatorce, que desde 1905, presididas por Eugène Carrière organizaban reuniones el 14 de cada mes, siendo habituales: Paul Fort, Guillaume Apollinaire, Steinlen, Adolphe Villette, Henri Matisse y en varias ocasiones, también Juan de Echevarría. Así mismo, las comidas habituales en el Café des Varietés, con Gauguin, Morice, Fort, Seguin, Uranga y Zuloaga.

La figura de Francisco Durrio fue de vital importancia para los artistas españoles, y especialmente, para los vascos que viajaban a una ciudad extranjera, con ganas de triunfar. Entre los artistas con los que trató Durrio en París, estaban Ignacio Zuloaga³⁰³, Manuel Losada, Francisco Iturrino, Pablo Uranga, Nemesio Mogrobejo, Ángel Larroque, Juan de Echevarría, los hermanos Arrúe, Gustavo de Maeztu, Aurelio Arteta...; también tuvo mucha relación con los artistas catalanes como Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Ramón Pichot, Ricard Canals, Manolo Hugué, Hermenegildo Anglada-Camarasa, Joaquim Sunyer, etc. Pero no sólo vascos y catalanes, también hubo artistas del resto de la geografía peninsular: Pablo Picasso, Juan Gris, Pablo Gargallo, Daniel González, etc.³⁰⁴ encontraron en Durrio a un amigo y un extraordinario introductor al ambiente creativo parisino.

En vista del éxito que ha llegado a alcanzar Picasso en la Historia del Arte, destaca la ayuda que le proporcionó Durrio en su primer viaje a París, tal y como hizo con otros tantos artistas, facilitándole contactos y sustento para poder cumplir con las aspiraciones creativas.³⁰⁵ Fue Durrio quien le puso en contacto con el pensamiento artístico de Gauguin, que influyó directamente en el proceso creativo y estético de

³⁰² En 1900 facilitó a la exposición una selección de grabados de Gauguin y, en 1903 envió relieves y objetos de cerámica junto con otra selección de grabados de Gauguin.

³⁰³ Cuando Ignacio Zuloaga llegó a París en 1891, Durrio llevaba allí 2 años. Entre los dos labraron una fuerte amistad. Zuloaga ayudó económicamente a Durrio, pero no en la medida y forma que Durrio quiso, generando enfados puntuales en su relación de amistad.

³⁰⁴ Cerrillo 2000, pp. 341-353.

³⁰⁵ Picasso ocupó el taller que Durrio dejó en el Bateau-Lavoir, para trasladarse al Place Constantin Pecqueur en 1904. Y prueba de la amistad Picasso le regaló 2 pinturas: *La Belle Hollandaise* (1905) y *Muchacho con jarrón azul* ((1905). *Ibíd.*, pp. 28-29.

Picasso³⁰⁶, despertando su interés por culturas lejanas (lo Ibérico, lo egipcio, lo mesopotámico, lo azteca y, por supuesto, lo japonés), portadoras de novedosos recursos expresivos. Y de hecho, con sólo 19 años, Picasso participó en la Primera Exposición de Arte Moderno de Bilbao, realizada en el año 1900, de la mano de Durrio.³⁰⁷

Desafortunadamente, al final de su vida, sufrió estrecheces económicas. Gracias al acceso a la correspondencia que mantuvo con Manuel Losada, desde el 10 de enero de 1924, hasta el día de su muerte, sabemos que Intentó vender su colección de arte al Museo de Arte Moderno de Bilbao, pero no lo consiguió. Nada más terminar la Guerra Civil, se vio obligado a conformarse con la contraoferta del Museo bilbaíno, en respuesta a su ofrecimiento de 1936 de un pastel realizado por Regoyos. El Museo finalmente entregó a Zuloaga un cheque por 1.500 pts., cuando Durrio pedía 2.500 y el Museo quería pagarle 250 pts., pero ya era un poco tarde, pues Durrio había muerto.

Las joyas creadas por Francisco Durrio y, sus consejos, resultaron fundamentales en la formación artística de Manolo Hugué, a pesar de que hoy en día, en este caso en concreto, no se tenga tan en cuenta al maestro como al alumno.³⁰⁸

Entre finales del XIX y comienzos del XX, como reacción al arte industrial, repetitivo y sin alma, se despertó un interés por recuperar el artesanado. Durrio cayó en la moda decorativa moderna: el *art nouveau* o *Modernismo*. El entusiasmo modernista duró poco más de cinco años, entre 1895 y 1905, principalmente entre 1898 y 1903. Fue breve, pero entre tanto dejó el viejo continente sembrado de un extraordinario conjunto de piezas, ligadas a las artes menores o decorativas, en buena medida aplicadas a la arquitectura, a las artes gráficas y, también a la joyería. En este ambiente se encuadra la orfebrería realizada por Francisco Durrio, a través de un

³⁰⁶ También le enseñó a cocer esculturas de barro en el horno.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 88.

³⁰⁸ «Durrio le enseñó a Manolo Hugué, integrante del grupo de los catalanes, el arte de la orfebrería, y éste no sólo lo aprendió, sino que también siguió muy de cerca la iconografía del vasco. Más sintético y sin la calidad de cincelado de Durrio, Manolo repitió con oro y plata el mundo de pájaros, cisnes y grullas contorsionándose sobre sí mismas, que había creado el primero». *Ibíd.* p. 90.

lenguaje rebotante de ondulaciones, bucles, líneas amplias totalmente influido por la estética japonesa, y cargado de mensajes simbolistas.



Fig. 31
Tsuba con rábano (firma Kinai)
Siglo XVIII
Hierro. 8,2 cm (diámetro)
MBAB, Bilbao



Fig. 32
Francisco Durrio
Colgante (*Leda y el cisne*), c. 1985-1896
Plata cincelada. 6,4 x 6,1 x 0,9 cm
MNCARS, Madrid

Algunos de los colgantes y hebillas para pantalón realizados por Durrio se resuelven en óvalos, creando objetos que aluden estéticamente a las *tsuba*³⁰⁹ de los sables japoneses, piezas de elevado valor artístico y simbólico, elaboradas por acreditados artistas, representaban en ellas delicados paisajes, animales o cuidadosas composiciones geométricas:

«Durrio encontró en las *tsuba* un modelo de inspiración no imitativa del que resultaron unos bajorrelieves que, por el tamaño y la función que quiso darles, convino en considerar joyas, pero que de hecho son esculturas»³¹⁰.

En Durrio confluía el interés por lo japonés con el gusto por la cultura egipcia. Curiosamente, las primeras joyas que expuso al público, se mostraron en la galería *Art*

³⁰⁹ Véase apartado 2 de este trabajo.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 125.

Nouveau, perteneciente a Siegfried Bing³¹¹ en 1896, uno de los principales marchantes de arte japonés en París (y se puede decir de Europa). Volvió a presentar otro conjunto en la *Galerie Berthe Weill* de París en 1901, y en 1904 expuso en el *Salon d'Automne* la que sería su última colección de joyas. Posteriormente, en 1929, no mostró un sólo collar, por lo que se sobreentiende que su etapa como orfebre ya había finalizado en 1903, año en el que se inicia en la exposición de sus primeras cerámicas.

En su etapa parisina, a través de las conversaciones con otros artistas, había cultivado una particular visión de lo que debía de ser una obra de arte (continuas referencias en sus cartas a lo que es bueno, y lo que es malo. De hecho, de Picasso decía que era buen artista, pero cuando comenzó con el cubismo...) de ahí que a la hora de exponer sus obras, en concreto en el caso de sus joyas, exigiese al Museo de Bilbao:

«Desearía expusieran las joyas en cajitas de cristal, una para cada objeto, y de dimensiones y proporciones adecuadas para él y diseminadas todas estas pequeñas vitrinas por la sala. Presentadas así lucirán más y no tendrán el aspecto repugnante de escaparate de tienda que reproduce el conjunto de todas aglomeraciones en una sola vitrina»³¹².

Tras estudiar la biografía de Francisco Durrio, trasciende la imagen de una persona generosa, que constantemente fue dando muestras de compañerismo con aquellos que iban llegando a París para progresar en sus carreras artísticas, y que de hecho, fue vital en los comienzos de muchos de ellos. Además, tenía una extraordinaria sensibilidad y capacidad para analizar los hechos estéticos, por lo que nos parecía merecido esta especie de reconocimiento a su persona, sin entrar a analizar su obra -que como se puede ver en la Fig. 32, también tiene fuerte influencia japonesa.

³¹¹ Impulsor de la revista *Le Japon Artistique*. Véase apartado 2.3. «Museos y grandes colecciones de arte japonés en Europa».

³¹² Carta de Francisco Durrio a Joaquín de Zugazagoitia, París, 17 de julio de 1924. Archivo Museo Bellas Artes de Bilbao.

3.4. Trascendencia de la relación con artistas foráneos en la adopción de elementos japonistas por parte de los artistas vascos

El otoño de 1866, en una de las tertulias que tenían lugar en el café *Moulousse*³¹³, se conocieron en París, Mariano Fortuny y Eduardo Zamacois. En aquella época, Fortuny estaba instalado en Roma, y la calidad de sus obras, sobre todo de sus acuarelas, gustó tanto a Zamacois que aceptó mostrar en su estudio algunos de los trabajos que acompañaron al catalán en su viaje a la capital francesa para promocionarse. Debió de ser Zamacois quien puso en contacto a Fortuny con la firma *Goupil & Cia.*³¹⁴ Fruto de esa reunión Fortuny y Goupil llegaron a firmar un magnífico contrato, entrando también en relación con el coleccionista americano William H. Stewart³¹⁵ (1820-1897), que además fue uno de los principales mecenas en aquella época en París. Este hecho puede considerarse el detonante de la relación de los creadores vascos con el resto de los artistas, destacando la mutua afinidad que mantuvieron con los artistas catalanes, en relación con el conocimiento y posterior adopción de elementos y características del arte japonés.

Durante el siglo XIX, en Europa, pero principalmente en Francia, por lo general, la temática histórica llegó a las obras de arte a través de la literatura y la ópera. Las novelas de Alejandro Dumas³¹⁶ (1802-1880) y Víctor Hugo³¹⁷ (1802-1885), que se

³¹³ También se solían reunir en el Grand Café y el Café des Intransigentes. Un poco más adelante, los artistas de renombre como Rico y Madrazo, solían ir al restaurante Ledoyen, para cenar con Meissonier, Gerôme o Goupil. Bilbao 2006, p. 63.

³¹⁴ La empresa original, fue fundada en 1827 por Henry Rittner, quien dos años después se asoció con el joven Adolphe Goupil, de la *Maison Goupil*, especializada en la edición y venta de grabados. Tras la muerte de Rittner en 1840, Goupil se empeñó en conseguir la tecnología más avanzada para hacerse con el liderazgo en la venta de obra gráfica. Encontró el socio adecuado en la persona de Théodore Vibert, padre del pintor Jehan-Georges Vibert, y aprovechando el éxito conseguido, en 1848, *Goupil, Vibert & Cie.* se expandió a Nueva York, y en las siguientes décadas, abrieron sucursales en Berlín, Londres, La Haya y Bruselas. En 1846, abrieron una galería de arte en París, para poder vender las pinturas amontonadas en los almacenes, logrando grandes beneficios con esta operación, ya que por una parte vendían las reproducciones, y por la otra el cuadro original. En 1861, el tío de Vincent van Gogh -se llamaban igual-, asumió la dirección del departamento de pinturas de la galería en París, comprando obras de arte, sin necesidad de buscar su futura reproducción, como fue en el comienzo de la empresa. Alcanzaron tanto poder en el mundo artístico parisino, que el porvenir de los jóvenes aspirantes a artistas, en cierto modo, estaba en sus manos. Bilbao, 2006, pp. 87-88.

³¹⁵ Véase en Dallas, 2013.

³¹⁶ De su extensa producción artística, mencionar dos de sus obras más conocidas: *El rey se divierte*, (1832), *Los tres mosqueteros*, (1844) y *El conde de Montecristo*, (1845). La primera de estas obras, puso

nutrían de personajes y situaciones reales e inventadas, sirvieron como inspiración a la hora de reproducir sucesos históricos, añadiéndoles incluso cierta carga nostálgica. Así surgió la denominada pintura de género, de la que Jean-Louis-Ernest Meissonier³¹⁸ (1815-1891) fue uno de los promotores, y Zamacois junto con otros muchos fueron fieles seguidores, oponiéndose a la denominada pintura histórica tradicional. Se representaban escenas históricas, pero éstas tenían un carácter intimista y anecdótico, y se utilizaba como soporte la tabla de pequeñas dimensiones, el *tableautin*.

En el París de mediados del siglo XIX estaba de moda la recreación en pequeño formato, de escenas del siglo XVII y del siglo XVIII, a la manera de Meissonier. Eran pinturas de espadachines, con reminiscencias flamencas, holandesas y del siglo XVIII francés. Este tipo de producto tenía mucha demanda, pero Zamacois y algunos colegas, buscaron introducir alguna innovación, e intentando alejarse de tanta formalidad, instauraron la utilización de anécdotas en clave de humor, principalmente contra cortesanos y clérigos, pero sutilmente camufladas bajo la ambientación de tiempos pasados.

También hubo artistas que adaptaron la pintura de género en su vertiente exótica, como era la utilización de las temáticas española y japonesa, tan del gusto en el París de la segunda mitad del siglo XIX. Goya, Velázquez, el Greco, Hokusai e Hiroshige, entre otros, despertaban la admiración de los pintores dispersos por París durante ese período.

de moda en Francia el personaje del bufón, y su adaptación por parte de Verdi, dio lugar a la célebre ópera *Rigoletto*, (1851).

³¹⁷ También fue político e intelectual. Durante el Segundo Imperio Francés, estuvo en el exilio a causa de sus divergencias con Napoleón III. Destacan sus obras: *Nuestra Señora de París*, (1831) y *Los miserables*, (1862).

³¹⁸ Para Meissonier, la base de la educación en su academia era la constante práctica del dibujo, mientras que para el color, promovía la copia de obras realizadas por artistas antiguos. Principalmente le interesaban la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII, y por ello, sus obras se caracterizaban por su minucioso realismo al pintar escenas que se remontaban a los siglos XVII y XVIII. Le interesaba especialmente la historia, y cosechó tantos éxitos, que se convirtió en una especie de embajador de la pintura del Segundo Imperio francés (1852-1870), como pintor preferido por Napoleón III. Véase ensayo de Carlos Reyero en Bilbao, 2006, pp. 23-29.



Fig. 33

Eduardo Zamacois

Carta a William Hood Stewart con fantasía japonesa, 1870

Lápiz, acuarela y tinta sepia aguada sobre papel. 21,6 x 13 cm

Spanierman Gallery, Nueva York

Georges Vibert (1840-1902), Jules Worms (1832-1924) y Eduardo Zamacois por ejemplo, pintaban temas similares, relacionados con la temática española: serenatas, tabernas, carreteras con cuatrerros, gitanos, majas y toreros, entre los que destacaba éste relacionado con el mundo del toreo, por la exuberancia de los trajes de luces, y por el misterio y rituales que conllevaban las corridas de toros y el mundillo que las rodea. También las gitanas y las majas daban mucho juego. Pero en el caso de Vibert³¹⁹, como gran coleccionista de objetos y estampas japonesas, además, tenía especial interés por las japonerías. Y no era único, también coleccionaban objetos japoneses Monet, Degas, Van Gogh, Tissot, Whistler, etc., porque además de ser objetos bellos de los que poder disfrutar en sus talleres o domicilios, necesitaban de

³¹⁹ En relación al coleccionismo de arte japonés, según Mikel Lertxundi: «Vibert, fue sin duda, el más destacado coleccionista del grupo y, tal vez, uno de los más importantes de Francia en las décadas finales del XIX. De hecho, cuando en 1883 tuvo lugar la exposición de arte japonés organizada por el director de la *Gazette des Beaux-Arts*, Louis Gonse, en la galería de Georges Petit, Vibert contribuyó con piezas de su propiedad». Además, en su palacete de la rue de Bologne, debía de tener «(...) varias estancias decoradas en estilo japonés, y entre ellas su dormitorio, en el que había pintado el techo imitando una gran placa de porcelana craquelada». También señala Lertxundi, cómo el hijo de Eduardo Zamacois, Miguel Zamacois, recordaba haber visto «(...) un palanquín japonés lacado en negro y oro, un armario repleto de vestidos propios de princesas niponas y una colección de cerca de 500 *netsukes* - botones tallados en marfil o madera». Bilbao, 2006, pp. 71-72.

ellos para poder copiarlos, tanto en su aspecto formal como en el compositivo, como era el caso de las estampas japonesas. Los objetos japoneses también se convirtieron en un elemento indispensable en la decoración de los acomodados domicilios parisinos: los biombos, los abanicos, las sombrillas, los jarrones y cuencos de porcelana, las máscaras de teatro nō, las linternas de papel, estampas *ukiyo-e* colgadas de la pared y la utilización de kimonos eran signos de distinción.

Fortuny y Zamacois, en ocasiones trabajaron juntos, además de ayudarse como buenos amigos que serían hasta el final de sus días. Intercambiaban modelos³²⁰, y contrastaban ideas sobre nuevas posibilidades compositivas. Fruto de esas conversaciones, de la amistad con mecenas y coleccionista -también de arte japonés- Stewart y con Vibert, no es extraño observar el dibujo que Zamacois realizó en una de las cartas que envió a William H. Stewart (véase Fig. 33).

En esta época del Segundo Imperio (1852-1870) en las tertulias que se organizaban en los estudios y cafés, se analizaban escrupulosamente las obras de los artistas más destacados, como podía ser el caso de Fortuny. William H. Stewart, celebraba reuniones en su casa los domingos; también albergaba reuniones de este tipo el marchante de arte Adolphe Goupil, siendo famosa la fiesta de disfraces que organizó en su residencia el 23 de febrero de 1870³²¹, a la que asistieron coleccionistas, pintores y marchantes. Igualmente, había reuniones patrocinadas por personalidades con poder en la sociedad parisina, o que se dedicaban al arte o la literatura, destacando las organizadas por los hermanos Goncourt -Jules y Edmond- y las celebradas por Alejandro, hijo de Alejandro Dumas.

Fortuny estaba en la etapa álgida de su carrera, pero se intuía la llegada de nuevas corrientes artísticas, principalmente irradiadas desde París y Bruselas, que no prestaban tanto interés por la temática romántica, ni por el detalle exhaustivo en cuanto a la forma. Había un deseo, un gusto por lograr una estética de técnica más libre, y que se ocupase de temas ordinarios.

³²⁰ Arlequino, era modelo habitual de Fortuny, pero también posó para algunas obras de Zamacois. Bilbao, 2006, p. 250.

³²¹ Véase Lertxundi en *Ibíd.*, pp. 64-65.

Desde París, Fortuny se convirtió en el principal centro de atracción para la colonia española. Además de iniciar su colección de arte japonés, durante los meses que residió en la capital llevo una vida social intensa que le permitió entrar en contacto y entablar amistad con parte de la sociedad parisina y con algunos de los primeros japonistas. Poco a poco fueron aflorando los primeros rasgos del japonismo en la pintura de los artistas españoles residentes en París. En el año 1869, Fortuny añadió una armadura japonesa, regalada por Stewart, a la primera versión de *El coleccionista estampas* (1863-1865) (Fig. 34), y en 1870 Charles Henri Pille, pintó un retrato de Zamacois (Fig. 35) donde el artista vasco aparece junto a varios objetos japoneses de su colección.



Fig. 34
Mariano Fortuny
El coleccionista de estampas, 1863-1869
 Óleo sobre lienzo. 47 x 63,3 cm
 Musée of Fine Arts, Boston



Fig. 35
Charles-Henri Pille
Retrato de Eduardo Zamacois y Zabala, c. 1870
 Óleo sobre lienzo. 40 x 32 cm
 Musée des beaux-arts, París

En 1870, Zamacois pasaba por una etapa creativa que le llevó a buscar nuevos temas de representación. Por esta razón, encargó a Stewart el envío de algunos artículos japoneses de su colección, que recibió agradecido, tal y como menciona en una de sus cartas a Stewart³²², quien además le ayudó en esos momentos de penuria económica. Terminó su amistad con la repentina muerte de Zamacois el 12 de enero de 1871, con tan sólo 29 años de edad. Fortuny y Rosales murieron pocos años después, en 1874, y en la Exposición Universal 1878 a modo de homenaje, se les

³²² *Ibid.*, p. 52.

incluyó en la muestra y les dedicaron un diploma. Curiosamente, estos artistas fueron valorados en el extranjero, mientras en España no obtuvieron el reconocimiento que se merecían³²³.

La prematura muerte de Zamacois³²⁴ no le permitió desarrollar ese creciente interés por el arte japonés. Fortuny, que vivió tres años más que su amigo, pudo continuar avanzando en la aproximación al fenómeno del japonismo, como corriente moderna y de renovación artística.

Como señala Mikel Lertxundi:

«Los lazos de amistad entre algunos pintores fueron tan estrechos que incluso viajaban o pasaban parte de la temporada estival juntos fuera de París. Zamacois y sus amigos franceses compartieron en numerosas ocasiones destino. Los tres principales -Louveciennes, Montmorency y Ètretat- eran además lugares frecuentados por los artistas, entre los que cabe destacar, esa misma década de 1860, a varios de los impresionistas, como Monet o Pissarro»³²⁵.

A partir de 1870, desde la Alhambra de Granada, Mariano Fortuny comenzó a progresar en un nuevo lenguaje artístico, distinto del que le pedía su marchante de arte (Goupil) pues se alejaba de la pintura elegante que solicitaban los clientes. Fortuny empezó a experimentar con formas y propuestas más arriesgadas. Se dedicó a las escenas al aire libre basadas en el estudio de los efectos lumínicos, en las que la composición y la objetividad plásticas se acercaban de forma asombrosa a las maneras de la fotografía. Además, ya había comenzado a copiar los volúmenes del *Manga* de Hokusai, aunque no fue hasta el año 1874 cuando aplicó claramente a sus obras las soluciones compositivas asimétricas, las perspectivas, los formatos y los temas tomados del arte japonés. Como señala Ricard Bru:

³²³ *Ibíd.*, p. 54.

³²⁴ Eduardo Zamacois falleció en enero de 1871.

³²⁵ *Ibíd.*, p. 65.

«El arte japonés se mostraba ante sus ojos como una fuente inagotable de consejos y por este motivo, poco antes de morir, el artista empezó a proyectar un hipotético viaje a Japón».³²⁶

Al igual que en el caso de Zamacois, su muerte prematura, se produjo en la cima de su carrera artística, cuando iniciaba una etapa de plenitud libre de formalismos y obligaciones.³²⁷

Las amistades que se gestaban en las escuelas, en las tertulias y en las fiestas, además de aportarles enriquecimiento personal, les ponía en contacto con otras corrientes artísticas. Estas relaciones solían dar sus frutos con casamientos entre hijos de maestros y colegas o hermanos-hermanas de estos³²⁸, o en verdaderas amistades, como fueron las mantenidas entre Vibert y Zamacois, Guiard y Degas, Iturrino, Matisse, Durrio y Gauguin, entre otros. De estas relaciones surgían los viajes en común, las exposiciones, los encargos, la información sobre concursos y, diversos trabajos logrados a base de recomendaciones directas a los potenciales clientes.

El 10 de febrero de 1876, se abrió la Escuela de Artes y Oficios en la antigua casa de la Misericordia, con la intención de dotar a la sociedad vasca de una mano de obra cualificada, en relación a las artes aplicadas, pintura, escultura, litografía, imprenta, encuadernación etc. Resultaba más rentable formar a la sociedad, que subcontratar a profesionales de otras provincias o países, y correr con los gastos extras que ocasionaba el desplazamiento de estos con sus familias. Fue tal el éxito de esta iniciativa, que ante la imposibilidad de atender a todos los alumnos en ese lugar, la Escuela se trasladó al antiguo Hospital de Atxuri, donde entre otros impartirían clases Antonio Aramburu, Adolfo Guiard, Aurelio Arteta e Higinio Basterra. Como alumnos figuraron: José, Ramiro y Ricardo Arrue, Jenaro Urrutia, Nemesio Mogrovejo, Juan de Aranoa, Francisco Iturrino, Paco Durrio y Santiago Uranga. También estaba el vínculo madrileño, de la amistad surgida cuando estudiaban en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Allí se conocieron Durrio, y Pablo Uranga.

³²⁶ Barcelona, 2011 a, p. 749.

³²⁷ *Ibíd.*, pp. 749-751.

³²⁸ Entre ellos destacamos el matrimonio entre Fortuny-Madrado y Zuloaga-De-Thomas.

Tal y como hemos presentado en el apartado número dos de este trabajo, el éxito logrado por los pabellones japoneses en las exposiciones universales, permitió advertir las novedades estéticas que ofrecía la cultura japonesa al público occidental, haciendo que resultase atractivo ver obras con guiños a la temática japonesa, al introducir en ellas: abanicos, kimonos, telas exóticas, jarrones de porcelana, etc.

A finales del siglo XIX en París, de los encuentros entre artistas fueron surgiendo amistades e influencias decisivas para la evolución de cada uno de ellos. Así lo describía Crisanto Lasterra:

«Cuando Paco Durrio llegó al viejo Montmartre, este era ya el lugar de elección ya casi corporativo de los grandes artistas. Sucesivamente en las últimas décadas del ochocientos habían ido allí instalándose Degas, Cèzanne, Renoir, Van Gogh, Tolulouse-Lautrec... Pocos años después, Durrio pudo contemplar desde su atalaya como iban llegando a llenar y animar la vida del quartier los de las generaciones siguientes: Picasso, con su banda catalana, los Nonell, Sunyer, Sabater, Pichot, Juan Gris, Anglada, Gargallo...; allí habían ido arribando los vascos Paco Iturrino, Ignacio Zuloaga, Pablo Uranga, Nemesio Mogrovejo, Juan de Echevarría y con ellos algunos de los elementos franceses de vanguardia a los cuales venían a unirse a su vez los llegados de otros países del continente»³²⁹.

Siendo Durrio el primero que llegó a la capital del Sena -de la denominada primera generación de artistas vascos que viaja a París a formarse³³⁰-, en noviembre de 1889 se le unía Pablo Uranga, y en 1890 llegaba Ignacio Zuloaga, estableciéndose entre ellos una honda amistad que duraría toda la vida. Al grupo se les unieron dos pintores más, Santiago Rusiñol y José María Jordá, formando un mundo de vascos y catalanes en el que Rusiñol, además de pintar actuaba como cronista oficial del grupo, dejando

³²⁹ Lasterra, 1966, pp. 61-62.

³³⁰ Sin referirnos en este caso al grupo de los precursores, con Zamacois a la cabeza por el éxito logrado en París.

constancia de todo lo vivido allí, por medio de dos obras: *Desde el molino e Impresiones de arte* ³³¹.

En relación al ambiente que se vivía, por el candente tema sobre nacionalismo catalán y vasco, Santiago Rusiñol escribía:

«Son Uranga y Zuloaga vascongados y es Jordá catalán y yo también y todos lo tenemos a mucha honra. Los cuatro, aunque de distintas regiones, marcharnos de acuerdo en un sinfín de detalles de la vida y estamos de acuerdo en muchos puntos importantes. En arte, sentimos profunda admiración del pasado, tenemos algún escamamiento del presente y en cuanto al porvenir nos depare hay que seguir andando, so pena de quedarnos sentados, como el morado a la puerta de su casa; en política tenemos la de no tener ninguna; sabemos de cierto que no somos partidarios de los que mandan, que los que mandaron antes no responden tampoco a nuestro programa político y en este ramo sí que esperamos, aunque sin gran esperanza, que pase algún gobierno o lo que será de un poco del prójimo, tan descuidado hasta ahora»³³².

Por Le Chat Noir pasaron muchos de los artistas catalanes que como Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo, Enrique Clarasó o Emili Fontbona, se sintieron atraídos por la modernidad del establecimiento, en el que se podían descubrir desde las sombras chinescas de Henri Rivière y Henry Somm, elogiadas por Clarasó y Utrillo, hasta los carteles y las ilustraciones de Toulouse-Lautrec y Henri-Gabriel Ibels (1867-1914), referentes tanto para Utrillo como para Casas, Riquer y Rusiñol.

La modernidad llegaba del norte, de París y Bruselas, a través de artistas inquietos como Adolfo Guiard, seguido por los jóvenes Guinea, Regoyos, Zuluaga, Iturrino, Casas, Rusiñol y Utrillo. Representaban paisajes, escenas y personajes de

³³¹ Rusiñol, 1897. «Los oficios», p. 18 / «Declaración de principios», p. 14. Ante el éxito de estos artículos escritos por Rusiñol, donde los dibujos corrían a cargo de Ramón Casas, *La Vanguardia* se encargó de reeditarlos en un libro que se regalaría a sus suscriptores en 1894, bajo el título *Desde el Molino*, haciendo referencia al famoso Molino de La Galette.

³³² *Ibíd.*, p. 14.

Montmartre, con rincones captados en *plein air*, del baile en el Moulin de la Galette, Le Chat Noir, el teatro de sombras chinas, personajes bohemios, el cementerio, las calles con sus gentes, etc., con los efectos, las perspectivas, la composición y el cromatismo extraídos del arte japonés, que se relacionan con un impresionismo sobrio de admiración por Degas y algunos matices de la poética simbolista.

Bajo la influencia de James Abbott McNeill Whistler, Santiago Rusiñol, Ramon Casas y Enric Clarasó, partidarios de un esteticismo refinado con una pintura de sugerencias poéticas, todos ellos son considerados como los precursores de la pintura moderna en Cataluña.

En los años 70 y 80, Francesc Masriera fue uno de los principales representantes de la pintura japonista en la Península. Sus retratos de mujeres vistiendo kimonos eran muy valorados. El lienzo titulado *Joven descansando* (1894) (Fig. 36), junto con las composiciones decorativas y los espacios pintados, transportan la imaginación del espectador hacia el país del sol naciente. También lo consiguen algunas de las obras de José Salís, Pedro Sáenz y Josep Pinós, este último con el exótico lienzo *La dama de los pájaros* (1890) (Fig. 37), en el que una chica vestida de negro con el cinturón tipo *obi*, posa de espaldas, mostrando su cuello mientras observa el delicado papel pintado con motivos orientales, que decora la pared de la estancia.

Como acabamos de mencionar, la disposición de objetos japoneses, marcó una diferencia con respecto a otros artistas, pero en la última década del siglo XIX el empleo de novedades de tipo formal llegó de la mano de Rusiñol y Guiard. Santiago Rusiñol, se interesó por las visiones escarpadas, al modo de las estampas japonesas, que generaban una nueva composición cercana a la estética simbolista. Dos ejemplos son *La Butte* (1892) y *Atardecer* (1906).³³³ Adolfo Guiard por su parte, a través de un dibujo suelto, buscaba las vistas oblicuas de las escenas en base a diagonales y, un calculado equilibrio entre el espacio vacío y el ocupado.

Al igual que con Fortuny y Zamacois, con anterioridad al verano de 1872, William Stewart también regaló a Martín Rico varios objetos japoneses, sin embargo,

³³³ Véase Barcelona, 2013, pp. 134-135.

fue al año siguiente, tras instalarse en Venecia, cuando su interés por el arte japonés aumentó, a través de su amistad con el artista Kawamura Kiyoo³³⁴(1852-1934). Para el grupo de los catalanes, e indirectamente para los que compartían tertulias con ellos, es interesante tener en cuenta la profunda amistad establecida entre Rico y Kawamura, quien definitivamente regresó a Japón en 1881.



Fig. 36
Francesc Masriera
Joven descansando, 1894
Óleo sobre tabla. 41 x 55 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

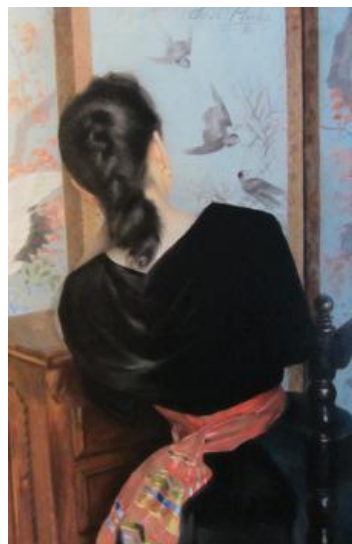


Fig. 37
Josep Pinós
La dama de los pájaros, 1890
Óleo sobre lienzo. 72,5 x 50,5 cm
Colección particular



Fig. 38
Santiago Rusiñol
La Butte, 1892
Óleo sobre lienzo. 73,5 x 100,5 cm
MNAC, Barcelona



Fig. 39
Santiago Rusiñol
Atardecer, 1906
Óleo sobre lienzo. 100 x 127 cm
Consorti del Patrimoni de Sitges

³³⁴ Kawamura, procedente de Estados Unidos, llegó a París en 1873 para estudiar pintura con Jacques Guiaud y Horace de Callias. Posteriormente, entre 1876 y 1881, se estableció en Venecia.



Fig. 40

Adolfo Guiard

La ría, 1903

Óleo sobre lienzo. 190 x 191,5 cm

Colección particular

Los Hermanos Francesc, Josep y Frederic Masriera Manovens, quizá fueron una de las familias de artistas más involucradas en la difusión del japonismo en Cataluña. Frederic Masriera actuó desde la empresa *F. Vidal y Cía.*, mientras que Francesc Masriera dejó muestras evidentes del éxito del japonismo en un buen número de retratos femeninos de la burguesía catalana que continuaban el modelo de la pintura de Fortuny y Raimundo de Madrazo. Por otro lado, los tres hermanos también pusieron de manifiesto su interés por el arte japonés en la joyería familiar. Mencionar también, cómo Josep Masriera, entre otras cosas, lo hizo con el discurso pronunciado en mayo de 1884 en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, bajo el título *La influencia del estilo japonés en las artes europeas*.

Apel·les Mestres, uno de los ilustradores más polifacéticos ya admirados de su época después de Fortuny fue uno de los primeros artistas catalanes que se aproximó al Japonismo como fuente de renovación estética ya durante la década de 1870. Gusto por representaciones de la temática de insectos flores y animalillos, mariposas, lirios y libélulas en composiciones asimétricas, verticales o bien inspiradas directamente en los modelos que ofrecían los libros y estampas japonesas de su colección.

Los primeros síntomas de la influencia japonesa en Darío de Regoyos se dieron en la década de 1880, a través del acercamiento a los impresionistas franceses, con el

grupo *L'Essor*, con *Les XX*³³⁵ y especialmente con James Abbott McNeill Whistler, a quien había conocido en 1884 en el primer Salón de *Les XX*. En septiembre del año siguiente, Regoyos acompañado de su amigo el poeta Emile Verhaeren y el pintor Willy Schlobach, viajó a Londres para visitar el taller de Whistler. Durante su estancia en la ciudad del Tamesis, tuvieron oportunidad de visitar al artista americano en varias ocasiones, unas citas en las que Regoyos aprovechó para tomar apuntes con los que posteriormente le haría un retrato a Whistler, que hoy en día está en paradero desconocido. También hay que mencionar, que más de una década después, durante la estancia de Darío de Regoyos en Barcelona, frecuentó *Els Quatre Gats*, y allí realizó una exposición individual de apuntes y esbozos en 1898.

Pablo Picasso y Ramon Casas realizaron dos de los numerosos retratos de la célebre actriz japonesa Sadayakko (Fig. 26 y 27), que tras presentarse en París durante la Exposición Universal de 1900, entre 1901 y 1902 actuó en Francia y España. Unos meses más tarde, en mayo de 1902, durante sus actuaciones en el teatro Novedades de Barcelona, Sadayakko y su esposo Kawakami Otojirō visitaron el taller de Ramón Casas, quien, acompañado por Miquel Utrillo, Josep María Jordá y Salvador Vilaregut, realizó dos retratos individuales siguiendo el inconfundible estilo modernista que tanto éxito le estaba reportando.

«Los retratos de Sadayakko y de Kawakami son de las pocas obras del artista que de forma contrastada pueden vincularse directamente a Japón aunque la influencia japonesa se refleje, por ósmosis en muchas obras ilustradas, pinturas y proyectos para carteles Picasso, que ya a finales del siglo diez y nueve también se había aproximado a la estética del Japonismo, empezó a coleccionar estampas *ukiyo-e* poco después de instalarse en París, aunque no fue hasta la fecha de

³³⁵ Hay que tener en cuenta su pertenencia al grupo *Les XX* desde los inicios del mismo. Sus miembros, eran admiradores del arte japonés, y esto se traslucía incluso en la cubierta de sus catálogos expositivos. Así, siendo sus inicios formativos en el foco belga y formando parte decisiva en su proceso de formación es evidente su contacto con el arte japonés y en especial con sus estampas que se adivinan entre sus obras como veremos en el apartado dedicado a él en el cap. 5 de este trabajo.

1930 que se mostró abierto y explícitamente atraído e interesado por el arte japonés»³³⁶.

Por ejemplo, Ramon Casas y Adolfo Guiard comparten muchas de las influencias que adquirieron durante sus años parisinos, y que nos llevan a Edgar Degas, quien tuvo su última casa en el nº6 del blv. de Clichy, al pie de la colina montmartriana. Sin ser discípulos suyos, ambos respiraron su mismo sentido artístico.³³⁷ Riquer viajó a París en 1879 y 1885, año en que probablemente adquirió el libro de Luis Gonsé *L'Art japonais*, y el álbum *Art Japonai. Compositions polychromes de caractère décoratif*.

Zuloaga, estuvo muy al tanto de las posibilidades técnicas que ofrecía el arte japonés, por su relación con los principales artistas europeos y catalanes, fervientes impulsores de sus valores estéticos. A amplísimos retazos, se ha intentado hacer un boceto de lo que eran las relaciones entre ellos y con respecto al japonismo.

Y, aún cuando los artistas estaban en Bilbao, seguían en contacto con París intentando exponer y vender. Losada por ejemplo, realizando las gestiones desde su ciudad natal, expuso en 1902 en las galerías *Silberberg et Cia.* junto a Canals, Regoyos y Uranga, por mediación de Durrio y Echevarría.

Y de la misma manera, buscaban oportunidad de exposiciones para los amigos, como por ejemplo, la que se celebró en 1919 en la sala de la *Galería Majestic Hall*³³⁸ de la Gran Vía bilbaína, dedicada a la obra de Julio Romero de Torres (1874-1930), fruto del vínculo de amistad existente entre el artista cordobés e intelectuales vascos contemporáneos como Unamuno, Ricardo Baroja, Valentín de Zubiaurre y Zuloaga.

³³⁶ Barcelona, 2011 a, p. 156.

³³⁷ Bilbao, 2013, p. 77.

³³⁸ Galería establecida en Bilbao por el empresario José Ribera Font (1887-1793). Catalán de nacimiento, con 12 años sus padres le enviaron a París a aprender dibujo y pintura. En 1912 se instaló en Bilbao donde compaginó el puesto de delegado en una empresa textil, con la apertura de la Galería Majestic Hall. Véase en Arteder, <http://www.bd-arteder.com/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&BASE=ARTI&DOCR=17&SORT=APE1,APE2,NOMB,PSEU&RNG=20&SEPARADOR=&&IAPE=%27R%27> (consultado el 18 de junio de 2015).

Curiosamente, también Romero de Torres refleja en su obra una deuda con el arte japonés³³⁹, en cuanto a formatos, tomando en alguna ocasión el alargado, y por temática, remitiéndonos a las estampas japonesas *ukiyo-e*, del género *bijin-ga* al tratar el tema de las mujeres bellas, y del género de *kacho-ga*, el mundo de las flores y los pájaros

Pero la relación e influencia entre los artistas vascos y el resto de la comunidad, nacional e internacional, no sólo les venía de sus estancias, visitas y amistades realizadas en las principales capitales europeas, y en Barcelona por ser en centro de actuación de sus amigos catalanes -que habían conocido en su mayoría en París- y principal foco del japonismo en la Península. También solían recalar en Madrid, punto activo de tertulias literarias en cafés³⁴⁰, capital desde la que se organizaban los concursos oficiales, donde estaba el Museo del Prado, el Círculo de Bellas Artes y el Ateneo. Allí se solían reunir los artistas, con Valle-Inclán, Unamuno, Antonio Machado, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, etc. La lectura de su correspondencia nos permite advertir el deseo de innovar, de diferenciarse de lo tradicional, la necesidad de crear revistas, periódicos, sociedades, clubs y exposiciones de gran envergadura con la participación de artistas foráneos que además de ser un ejemplo de la calidad profesional de sus amistades, eran reflejo de las tendencias con las que mantenían una estrecha vinculación.

En los viajes de formación que los artistas vascos realizaron por las principales capitales europeas tuvieron acceso al conocimiento de la diversidad de tendencias artísticas que se iban desarrollando, tales como el simbolismo, y ser testigos del éxito del japonismo en cada uno de los ámbitos de la cultura. El gusto por lo japonés, en lugar de decaer tras el éxito de finales del siglo XIX, se renovó, adaptándose a las diversas corrientes de principios del siglo XX.

³³⁹ Véanse ensayos de Almazán y García de la Torre en, Córdoba, 2013.

³⁴⁰ Eran el Café Fomos, Nuevo Café de Levante, Café de la Montaña, Sagrada Cripta del Café Pombo.

3.5. Desarrollo de estructuras creativas en el País Vasco

3.5.1. Kurding Club

Fue una sociedad cultural de carácter gastronómico-festivo de tendencia liberal, que disponía de numerosos socios, entre los que destacaban desde pintores como Manuel Losada, Anselmo Guinea, Adolfo Guiard e Ignacio Zuloaga, hasta músicos como Juan Carlos de Gortázar, José de Orueta, Javier Araquistáin y Tomás Amman, junto con periodistas, agentes de cambio y bolsa, y miembros de las familias adineradas de la Bilbao.

Su mascota era un loro traído de Cuba (en concreto de Camagüey). El club preparaba exposiciones, conciertos, cenas dialogadas, cenas romanas e incluso sesiones de linterna mágica en un ambiente de jubiloso compañerismo, tal y como se puede comprobar al observar los cuadros realizados por Guiard y Zuluaga. A pesar de los aspectos positivos que aportaba, no fue bien visto por los estamentos religiosos y conservadores de la ciudad, que finalmente lograron su clausura. Por fortuna, no consiguieron erradicar los lazos de amistad entre los socios, ni su compromiso cultural, lo que daría lugar al afianzamiento de la idea de renovar la sociedad bilbaína.

Hacia 1885, los jóvenes bilbaínos fundaron una sociedad, oficialmente llamada *El Escritorio* para poder desarrollar sus aficiones artísticas, literarias y musicales. Nacidos hacia los años sesenta, querían generar en Bilbao un contexto más cosmopolita, a la manera ciudades como Bruselas, Londres, París... con lugares de encuentro, del gusto de la clase burguesa de la época. Probablemente, se guiaron de El Quatre Gats de Barcelona, alumbrado a la imagen del *Chat Noir* de París.

La mayoría de socios fueron miembros de familias acomodadas, y esto repercutía directamente en su preparación intelectual: bien se habían educado en el extranjero, eran lectores entusiastas, apreciaban el arte de su tiempo y disfrutaban de la música. De hecho, de ahí surgió la que posteriormente, en 1896, sería la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

Suena extraño llamar de otra manera al Kurding Club, y es que, como apunta Ismael Manterola:

«La sociedad *El Escritorio* pronto fue conocida por el nombre de Kurding club, debido a las borracheras de sus socios, ya que no se limitaban a cultivar sus aficiones cultas sino también a las juergas y pasatiempos más mundanos»³⁴¹.

Los socios del club mantuvieron muy buena relación con los promotores del arte moderno, y de hecho, muchos de sus asociados eran pintores: Anselmo Guinea, Francisco Iturrino, Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga y Manuel Losada.

Entre los socios de número, además del mencionado Losada, había gente poderosa, que además estaba relacionada con el mundo del arte, como fueron Juan Carlos de Gortazar³⁴² y José de Orueta³⁴³.

Mencionar, que varios socios del *Kurding Club* colaboraron o al menos tuvieron una estrecha relación con la revista *Hermes*, como es el caso de Juan Carlos de Gortazar que aportó varios artículos a la publicación, básicamente referidos a la música, aunque en 1917 redactó la introducción del homenaje a Zuloaga, bajo el título: «El vasquismo de Ignacio Zuloaga»³⁴⁴. También hubo varios miembros de la familia Aznar y de los Aburto, todos ellos vinculados a la estirpe de los Sota que era la que aportaba los fondos económicos de la revista *Hermes* y de la *Editorial Vasca*.

De los cuadros realizados expreso para los salones de la sociedad, y que hoy se conservan en tres cachos, en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, tiene su antecedente en los paneles pintados por Guiard en 1886 para la Sociedad Bilbaína. Los tres cuadros debieron ser realizados entre 1894 y 1896. El de Zuloaga, bajo el título *El*

³⁴¹ Manterola, 2006, p. 142.

³⁴² Hijo de Manuel Gortazar, que fue el benefactor de Losada durante su segunda estancia en París. Estos vínculos es mantienen en el tiempo, y de hecho, en 1929, Manuel Losada realizó un retrato del hijo, que hoy en día se encuentra en la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

³⁴³ Primo de Losada y en cierta manera protector de Zuloaga, ya que éste se alojó en la casa que le prestó en Bilbao. Por esta razón, Zuloaga le retrato en varias ocasiones.

³⁴⁴ Firmaba con el pseudónimo Ignacio de Zubialde.

Amanecer (1894) (Fig. 42), y el de Losada denominado *Las Walkirias* (c. 1894) (Fig. 41), tienen similitudes en cuanto al estilo, diferenciándose del realizado por Anselmo Guinea bajo el título: *La fuente de la salud* (Fig. 43). Hay otros dos lienzos ejecutados por Manuel Losada, relacionados con la decoración del Kurding: en uno de ellos, titulado *La escapada* (c. 1894) aparecen Alberto Aznar, Unamuno y Ramón Lewison marchándose de la fila de feligreses que se dirige a la iglesia para asistir a la misa, obra muy similar a la de Zuloaga, aunque los rasgos de los protagonistas están menos exagerados.



Fig. 41

Manuel Losada

Las Walkirias, c. 1894

Óleo sobre lienzo, 191 x 362 cm

Sociedad Filarmónica de Bilbao

Así, en estas obras trasciende la influencia parisina sobre los autores, que repercute directamente en sus óleos. Es evidente la influencia de Degas y de Toulouse Lautrec. La ironía de las composiciones y la evidente propaganda anticlerical les ocasionó más de un problema, y de hecho pudo favorecer la clausura del local en 1899, con la desaparición de la sociedad.

Los paneles de los tres artistas los realizaron pensando en la decoración de las salas, y gracias a los marcos simulados de las tres pinturas -que determinaban los acontecimientos explicándolos a través de los retratos de los socios-, se jugaba entre el

efecto realidad-ficción. Las dos piezas de Manuel Losada tienen en su extremo inferior una barandilla con decoración vegetal, que junta las dos obras y a su vez y las separa, como si fuese posible mirarlas desde un balcón o una ventana.

Los socios del club reivindicaron la figura del gigante Don Terencio, acompañado del txistulari «Chango»³⁴⁵. Esta iconografía es la que ocupa el fragmento de la obra *Txango* (c. 1894), donde Losada lo representó por primera vez, y al que recurrió a lo largo su vida, cuando revivió el Bilbao de tiempos pasados, aunque en realidad quería dejar constancia del carácter chistoso y divertido del club, en un intento por devolver a Bilbao la alegría de los tiempos de los personajes, Don Terencio y «Chango».

La disposición de las figuras, que no aparecen completas, en los márgenes del cuadro, evitando que estén centradas, remite a la pintura moderna francesa y en concreto, como hemos mencionado anteriormente, a Degas. El gigante, con unos contornos marcados en negro, que resaltan las líneas onduladas del dibujo, divide el cuadro en dos partes muy diferentes, que continuará por la derecha en un panel perdido y, por la parte izquierda representa en la lejanía el paisaje de Bilbao. También aquí es claramente degasiano. La figura de «Chango», parece como si estuviese tocando el txistu y el tamboril en el balcón. Un retrato realizado de forma más clásica que no agradó a Regoyos, quien acostumbrado a plasmar los detalles ambientales era reacio al academicismo que buscaba retratar sin integrar la figura en el entorno.

En el otro panel, del balcón donde está Don Terencio y «Chango» toca el txistu, surgen las Walkirias a caballo, atendiendo a la llama de la música del mismo título que compuso Wagner³⁴⁶ y, tocan el piano a cuatro manos Juan Carlos Gortazar y Javier Arisqueta. Debía de ser bastante común realizar veladas musicales en la sociedad y debía ser frecuente que estos dos interpretasen esta célebre composición mientras sus

³⁴⁵ Estos eran personajes del Bilbao de antes de la Guerra Carlista, que los componentes del Club intentaron recuperar sacándolos por las calles de Bilbao a partir de 1893. Era en sus locales donde se guardaban las figuras del gigante y el txistu de «Chango».

³⁴⁶ Opera en tres actos realizada por Richard Wagner, estrenada en Munich el 26 de junio de 1870, cuyo fragmento más conocido es *La cabalgata de las Walquirias*.

compañeros protestaban con los puños cerrados a sus espaldas, tal y como figura irónicamente en el cuadro.

Esta representación también está bastante influida por Degas y sus ilustraciones de cafés parisinos, donde presenta un primer plano con los músicos de la orquesta cortados por el marco, con bailarinas actuando al fondo. A la manera de Degas y de Toulouse Lautrec, donde algunos de los personajes de los primeros planos, suelen corresponder a personalidades del París del momento. Tanto Losada, Zuloaga y Guinea efectuaron un retrato colectivo de los miembros del club, en un espacio interior, que alude a los teatros, cabarés que ya había representado Degas, al que en cierto sentido intentaban emular, a la vez que informaban de los gustos y de las características de los componentes del club.

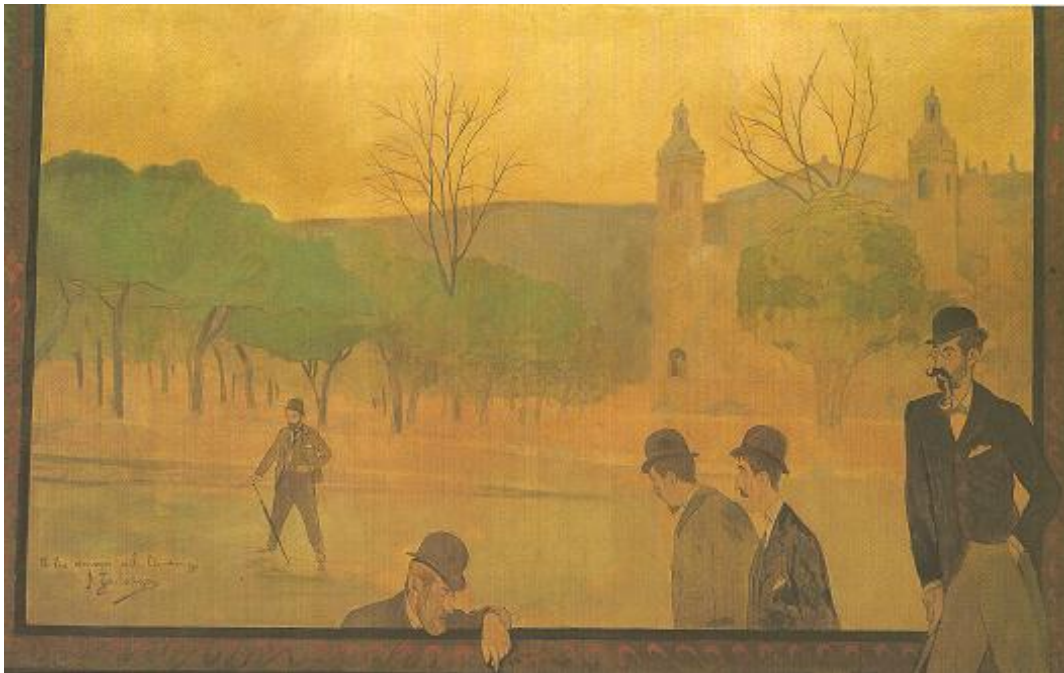


Fig. 42

Ignacio Zuloaga

Amanecer, 1894

Óleo sobre lienzo, 181 x 289 cm

Sociedad Filarmónica de Bilbao

En general, son retratos de personajes en primer plano delimitados por contornos negros muy parecidos a las técnicas gráficas y con un fondo muy abocetado a base de colores claros que se diluyen en la distancia. Las obras realizadas por los tres artistas, denotan la personalidad de cada creador, diferenciándose en la precisión de

los retratos, que en el caso de Zuloaga evitaba la caricatura que tanto gustaba a Losada. En aquella época, la forma rotunda atraía más a Losada que a Zuloaga, más interesado por el ritmo lineal de tendencia más modernista. Buscan la destrucción de la composición clásica, de figuras centradas, dejándose inspirar por la corriente parisina, compartiendo y aprendiendo también de artistas catalanes como Ramon Casas, que por entonces destacaba dentro del modernismo catalán, en la sección de las artes gráficas.

A diferencia de Losada y Zuloaga, Anselmo Guinea en su obra *La fuente de la salud*, representaba la adoración a la bebida y las mujeres por parte de los socios del club, mostrando un aspecto formal más académico, pero alejado de las preocupaciones por el espacio y la técnica que exteriorizaban los otros dos, grandes admiradores de Degas y Toulouse Lautrec. Le separaba de Zuloaga su representación simbolista de una borrachera colectiva, con diosas, noches de luna, individuos vestidos con bata roja como si fuesen monjes³⁴⁷, nubes que simulan mujeres sin ropa, encadenadas, generando un mundo literario en clave de humor.

Según Arenaza, el título *La fuente de la salud*, se debía a la apenas conocida «Fuente de la Salud» que se encontraba en los actuales Jardines de Albia (Bilbao), por aquel entonces perteneciente a la Anteiglesia de Abando, espacio donde se solían celebrar las romerías. Los protagonistas del cuadro son componentes del Kurding Club y entre ellos se puede distinguir en primer plano a Javier Abrisqueta, de rodillas, con hábito y bebiendo agua, L. Reyes aparece también de rodillas un poco más alejado, y tras él, Manuel Losada, con gesto piadoso. En pie, con uniforme de camarero, Ramón Real de Asua. A lo lejos se vislumbra una senda de feligreses con Aznar y Diego Mazas a la cabeza, que avanzan hacia la fuente. A los pies de un árbol animado aparece en actitud meditabunda Antonio Gorbeña³⁴⁸. Obra cargada de ironía.

³⁴⁷ Parece que esta indumentaria roja, con capucha, era la que vestían los socios cuando entraban en el Kurding Club.

³⁴⁸ Arenaza, 2006, pp. 60-62.



Fig. 43

Anselmo Guinea

La Fuente de la Salud, c. 1895-1896

Óleo sobre lienzo. 200 x 205 cm

Sociedad Filarmónica de Bilbao

La fecha en la que se realizaron estas obras, el propio desarrollo del club, el comportamiento de sus socios y sus gustos culturales denotaban la deuda con la forma de vida cosmopolita parisina, que a nivel más próximo también se desarrolló en Barcelona, donde evidentemente, el gusto por los artistas impresionistas, influenciados por el arte japonés, dejó su impronta en las obras que se efectuaron.

3.5.2. Las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao (1900 - 1910)

A finales del siglo XIX, gracias al espectacular crecimiento económico de los 25 últimos años, Bilbao se encontraba en condiciones de poder sostener un mercado artístico de importancia. El desarrollo industrial, financiero y urbanístico, permitieron que surgiese una serie de actividades capaces de sostenerse con la demanda social local. Tanto las nuevas clases burguesas -muy ricas-, anhelantes de un modo de vida elevado y refinado, como la necesidad de decoración de los nuevos edificios institucionales, fueron las principales fuentes de demanda de los productos pictóricos y escultóricos.

Esa demanda, prefería autores que trataran temas locales, presentados con calidad para satisfacer el gusto de la exquisita clientela. Sin embargo, la gran modernización que vivió el País Vasco durante el último cuarto de siglo XIX no tuvo correlato idéntico en el arte.

Hacia 1899, el sector profesional artístico se encontraba en condiciones de poder transmitir a la sociedad vasca lo que ésta -de acuerdo con su desarrollo y posibilidades- estaba en situación de desear. Unos años antes, algunos nuevos ricos (de la Sota, Echevarrieta, Anitua, Aznar, etc.), ya habían comenzado a comprar pinturas y esculturas, e incluso alguno de ellos había ejercido el mecenazgo con algún artista.

La celebración de la exposición de arte de 1894 (aunque fuese fallida), la construcción del Palacio de la Diputación de Bizkaia, y de otros muchos palacetes familiares diseminados por los pueblos de ambas márgenes de la ría, fueron signos que hacían ser optimistas en cuanto al futuro artístico en el ámbito vasco.

La mayor dificultad estructural, para canalizar las producciones de los artistas vascos hacia el mercado que estaba ante ellos, era la ausencia de una intermediación expositiva y comercial, ya que no había galerías ni museos preparados para realizar exposiciones temporales de obras plásticas. En ausencia de propuestas institucionales, un grupo de artistas organizaron exposiciones temporales con sus obras, para que el público pudiese verlas y con suerte, comprar alguna. Quedaban fuera de este movimiento los académicos, los amigos de los políticos y los aficionados.

El modelo expositivo adoptado fue el del grupo *Les XX* de Bruselas, al que pertenecía Regoyos, pero finalmente acabó pareciéndose más al grupo surgido en Amberes entre 1891 y 1892 con el nombre de *L'Association pour l'Art*, que fundado por los artistas Charles Dumercy, Max Elskamp, Georges Morren, Georges Sérigiers y Henry Van de Velde, perseguía combatir el arte oficial y defender ideas e intenciones más actuales.

Ante la falta de lugares apropiados para exponer arte, tuvieron que utilizar instalaciones escolares. Posteriormente, inaugurada la Sociedad Filarmónica de Bilbao, se utilizaron sus salones.

A pesar de la carencia de medios, estos pioneros en la gestión cultural -con las seis exposiciones de arte moderno que se hicieron-, consiguieron muchos logros: En 1902 se terminó de redactar en la Diputación de Bizakaia, el «*Reglamento para la concesión de pensiones a artistas vizcaínos*», tarea que se venía demorando desde 1898. En 1908 se creaba el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de la mano de la Diputación de Bizkaia y del Ayuntamiento de Bilbao, nombrando a Losada director del nuevo museo. En 1908 un grupo de artistas sacó a la luz el periódico *El Coitao*, donde se combinaban opiniones sobre arte, cultura y política en Bilbao. Finalmente, en 1911 se formó la *Asociación de Artistas Vascos*, como consecuencia directa de la celebración de la sexta *Exposición de Arte Moderno de Bilbao de 1910*. Así, el balance fue muy positivo, aunque la venta de óleos fue escasa.³⁴⁹

Si bien los artistas catalanes participaron en la primera Exposición de Arte Moderno, y los belgas lo hicieron en la segunda, hubo alguno de ellos que repetiría su intervención, lo que demuestra la existencia de fuertes vínculos personales entre artistas, como fue el caso de Picasso y Gauguin a través de su amistad con Francisco Durrio.

El núcleo impulsor de las cuatro primeras convocatorias estuvo integrado por Losada, Guiard y Regoyos. Mientras los dos primeros vivían en Bilbao, Regoyos vivió en varias localidades (Irún, San Sebastián, Durango, Las Arenas, etc.), también

³⁴⁹ González de Durana, 2007, pp. 9-18.

colaboraron, aunque en otro nivel, Durrio, Uranga y Zuloaga, todos ellos residentes en lugares diversos, pero a los que también se les puede considerar fundadores.



Fig. 44
Portada del catálogo de la 6ª
Exposición de Arte Moderno de
Bilbao, de 1910

Al parecer, en la quinta exposición, es cuando se notó el menor grado de implicación de los artistas, que por lo general estaban siempre viajando. En algún caso, como en el de Guiard, la pereza debió de provocar su no asistencia. Por su parte, Zuloaga comenzaba a ver inútiles esas exposiciones, y tal vez cierto sentimiento de superioridad le hicieron faltar en tres ocasiones.

Por lo tanto, la participación de artistas y presentación de obras fue variable. Se aprecia una evidente diferencia entre las tres primeras exposiciones y las tres últimas, en cierto modo a causa del cambio de la sede expositiva. La Filarmónica, al tratarse de un espacio expositivo más reducido, obligaba a limitar el número de obras expuestas, ya que no interesaba que disminuyese el número de artistas participantes.³⁵⁰

³⁵⁰ Ibid.

3.5.3. El Coitao

Publicación periódica promovida por unos jóvenes artistas que buscaban labrarse un espacio en el complejo mundo del arte a principios del siglo XX. Bajo el nombre de «coitao»³⁵¹, se pretendía volcar la ironía provocadora de estos jóvenes. Inspirados en el formato de periódico de los catalanes, como eran *Els Quatre Gats*, *Papitu* o *¡Cu-Cút!*, dieron importancia al espacio dedicado a las ilustraciones, a diferencia de lo común en la prensa general.

Sólo se publicaron ocho números, del 26 de enero al 29 marzo de 1908. Sus principales impulsores fueron los pintores Alberto y José Arrue, Ángel Larroque, Gustavo de Maeztu, Nemesio Mogrovejo, los escritores Ramón de Basterra, Tomás Meabe y Ricardo Gutiérrez Abascal. También colaboraron Miguel de Unamuno, José María Salaverría, Ramiro de Maeztu, Ramón Sánchez Díaz, etc.

Se publicaron pocos números, con cuatro hojas, que en definitiva daban ocho páginas, a excepción del cuarto número, que por su carácter extraordinario sólo ofreció cuatro páginas³⁵².

Aunque las intenciones eran provocadoras, como señala Javier González Durana:

«A pesar de gustar del ataque, El Coitao no fomentó la agresión de ningún tipo. Antes bien, denostaba la violencia física real practicada entre los militantes los partidos políticos más exacerbados el momento. En su demoledor afán crítico utilizó la frase acerada e hiriente dicha sin dar importancia, la mordacidad y la cuchillada verbal como quien no concede apenas relevancia a las propias

³⁵¹ Palabra que se utiliza coloquialmente para denominar a una persona buena, infeliz.

³⁵² Tal y como indica Javier González Durana: «El periódico no se conserva completo en propiedad conocida alguna, pública o privada. Existe, eso sí, una colección de siete números agrupados que son los que fundamentalmente se han manejado con este estudio. El único ejemplar conocido del octavo y último número llegó desde México, habiendo sido conservado por los descendientes de Ricardo Gutiérrez Abascal, uno de los partícipes en la poco inofensiva aventura periodística». González de Durana, 1995, p. 12.

palabras. Era la táctica favorita del pintor Adolfo Guiard, entre sinsorgadas risibles aparentemente descuidadas...»³⁵³.

Meses antes al surgimiento del periódico, el ambiente cultural de Bilbao era poco alentador. Las noticias y los acontecimientos artísticos no eran tenidos en consideración por la prensa. Tan sólo se prestó atención a la exposición de pintura que Darío de Regoyos celebró en San Sebastián el 31 de septiembre de 1907, y a las vidrieras diseñadas por Adolfo Guiard para la Casa de Juntas de Gernika, que se alabaron en *El Noticiero Bilbaíno*. En realidad, poco más se dedicó al arte.

La escasez y la opacidad en la concesión de becas por parte de la Diputación de Bizkaia³⁵⁴, fueron fuente de ansiedad y grandes decepciones entre los artistas más jóvenes, propiciando junto a otros motivos -como la sintonización de estos con las ideas antijesuísticas de la generación previa³⁵⁵- la aparición de *El Coitao*.

Por lo tanto, la publicación de *El Coitao* surgió del deseo de unos jóvenes artistas por lograr hacerse un espacio en el acotado ambiente artístico bilbaíno de la primera década del siglo XX. Los impulsores del proyecto fueron los artistas plásticos: Alberto Arrúe que entonces tenía 29 años, José Arrúe de 22, Gustavo de Maeztu con 20, Ángel Larroque con 31 y Nemesio Mogrovejo con 32 años. Entre los colaboradores literatos colaboradores figuraban: Ricardo Gutiérrez Abascal con 24 años, Tomás Meabe con 28 y Ramón Basterra con 19 años. Eran muy jóvenes, y necesitaban abrirse espacio ante la generación anterior de pintores y escultores, que más o menos, mantenían cierta demanda local, e incluso algunos ya disfrutaban de los éxitos internacionales. Eran Adolfo Guiard, Ignacio Zuloaga, Manuel Losada, Francisco Iturrino y Francisco Durrio, que ya andaban por los 40 años. Los admiraban y alababan, pero demandaban un espacio propio.

El año 1907 fue especialmente malo para el arte en Bilbao, porque no se celebró la exposición de «arte moderno» que se venía realizando desde 1900. Para los

³⁵³ Véase *Ibíd.*, p. 12.

³⁵⁴ Ya que eran convocadas sin regularidad, en función de la voluntad de ciertos políticos.

³⁵⁵ Véase en las monografías sobre Tomás Meabe y Gustavo de Maeztu.

artistas jóvenes, que veían aquellas exposiciones como la única oportunidad para poder enseñar sus trabajos con seriedad y soporte institucional, la no celebración de aquel año tuvo que resultar frustrante.

La siguiente exposición se convocó en 1910 y con ella surgió la *Asociación de Artistas Vascos*. Fue necesaria la muerte de Nemesio Mogrovejo en abril de aquel año para aglutinar esfuerzos que sacasen adelante un proyecto de solidaridad artística que pudiese prosperar con éxito. Mogrovejo, uno de los protagonistas de *El Coitao*, quedó en el camino, pero su muerte posibilitó el surgimiento de una eficaz agrupación de ayuda y divulgación, luchadora sin llegar al campo político, y equilibrada sin llegar a una igualdad ideológica ni artística.

Coincidiendo con la clausura de *El Coitao* por la falta de rentabilidad económica y socio-cultural, y por los constantes obstáculos de los adversarios, algunos de los objetivos que buscaban los artistas de la generación precedente empezaron a tomar forma. De esta manera, el 25 de marzo de 1908 se congregaron en el Palacio Provincial los diputados Urizar y Ustara, con los concejales Solís y Galiana, y Losada, Gortazar, Larrea, Jado, Arrube y Rochelt, para ocuparse de la creación de un Museo de Bellas Artes al que se convino dar ese nombre, a la vez que se comenzaron a establecer las bases sobre las que se redactaría el reglamento sobre el que se regiría el mismo.



Fig. 45
Portada de *El Coitao*, núm. 1
26 de enero de 1908

La publicación tenía una evidente «cercanía con el Partido Socialista y del republicanismo, aunque no por militancia ideológica, de los artistas plásticos, sino, más bien, por la amistad de todos ellos con un elemento singular del socialismo vasco como era Tomás Meabe»³⁵⁶. También tenía artículos anti sabinianos, principalmente escritos por Unamuno y Meabe.

Los artistas promotores de la publicación firmaban con pseudónimo: Julián de Izaguirre tomaba la personalidad de Alberto Arrúe; Don Tejón era el pseudónimo de Gustavo de Maeztu, T. Labiduria era la firma que utilizaba Meabe, y José Arrúe escribía como Juan de Altube. Dieron forma a cerca de 70 artículos de opinión, una docena de poesías y 37 dibujos, suponiendo un esfuerzo creativo con la intención de hacer reaccionar la cultura bilbaína.

El encabezamiento de la publicación era de una gran simplicidad: letras capitales, limpias y rotundas; páginas a tres columnas; formato semanario (más pequeño que los diarios y mayor que las revistas mensuales). Como señala Javier González de Durana:

«para ser un periódico confeccionado por artistas, *El Coitao*, no poseyó un diseño excesivamente trabajado. Antes bien, parece como si hubiera existido una voluntad por asemejarse a los periódicos "serios", no haciendo concesión a las florituras decorativas ni a los excesos ornamentales que evidenciaran un origen claramente "artístico"»³⁵⁷.

«... había un deseo por salirse de la norma estandarizada. Tal es, por ejemplo, el énfasis dado a los espacios en blanco, bien alrededor de los dibujos, bien descongestionando las columnas de textos de la habitual densidad manifiesta en otros periódicos. También la inserción de frases breves o textos muy cortos entre los artículos más

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 85.

largos dan vivacidad a las páginas, haciéndolas visualmente menos compactas, más fragmentadas y amenas ...»³⁵⁸.

Aunque lo que verdaderamente diferenciaba a *El Coitao* era el protagonismo que se proporcionaba al dibujo en su interior, sobretodo en la portada y en las páginas centrales, lo que evidenciaba la presencia de pintores entre los promotores de la publicación.

El periódico generaba fricciones entre sus promotores, pero resultaba enormemente incómodo entre los sectores sociales y políticos de la vida bilbaína, blanco hacia el que se dirigían los contenidos del mismo.

De hecho, hubo numerosas choques con la prensa estrictamente política, y casi entraron más en la trifulca los semanarios *Aberri* y *Euskalduna* (que aunque enojados aceptaban las diferencias ideológicas). Mientras que fueron escasas las declaraciones reactivas de origen católico, que al parecer optaron por moverse desde la sombra para acabar con *El Coitao*³⁵⁹.

El Coitao salió por última vez el 29 de marzo de 1908.

³⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 85-86.

³⁵⁹ Véase *Ibíd.*, pp. 157-158.

3.5.4. La Asociación de Artistas Vascos

Se fundó en Bilbao el 29 de octubre de 1911, con la finalidad principal de «fomentar el desarrollo de las bellas artes, organizar exposiciones, concursos y conferencias, a su vez creando un biblioteca y proporcionando a los artistas los medios necesarios para enviar sus obras a las exposiciones que se celebrasen fuera de Bilbao»³⁶⁰.

La desaparición de los documentos internos de la Asociación, impide saber con exactitud los nombres de los fundadores, pero según parece, la primera Junta Directiva estaba integrada por: Alberto Arrúe, como presidente; Quintín de Torre, Gustavo de Maeztu, Julián de Tellaeché, Aurelio Arteta, Pedro Guimón, Ángel Larroque y Antonio de Guezala.³⁶¹

La Asociación fue la entidad pionera del asociacionismo artístico en el País Vasco. Bizkaia, una provincia adelantada financieramente e industrialmente, despertaba a inquietudes de índole artística y cultural.

En los inicios del siglo ya existía una política de pensiones artísticas por parte de la Diputación Bizkaína, establecidas en 1902 mediante las cuales se posibilitaba completar la formación con estancias en Roma y París, diferenciándose del recorrido italiano que para sus artistas dedicaba la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. A su vez, en Bilbao se venía organizando desde 1900 la celebración de *Exposiciones de Arte Moderno*, y en sus calles aparecían los primeros comercios dedicados al arte. Así se fue gestando el futuro del arte vasco, con pensiones, exposiciones y protectorado de algunos mecenas hacía los artistas vascos.

³⁶⁰ Art. 1º ESTATUTOS. La ASOCIACION DE ARTISTAS VASCOS, de Bilbao, fundada en 29 de Octubre de 1911, se constituirá para fines artísticos, teniendo por objeto fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, organizando Exposiciones de Arte Antiguo y Moderno, concursos, conferencias, y cuantos actos, en fin se relacionen con cuestiones artísticas exclusivamente; y para que al mismo tiempo, los artistas que la formen, puedan ponerse en relación, por medio de la asociación, con las entidades similares que existen en el resto de España y países extranjeros, y manifestarse, como una muestra de la cultura artística de Bilbao, concurriendo a las Exposiciones que en otros países se organicen. Véase en Mur, 1985.

³⁶¹ *Ibid.*

Una interesante iniciativa de la sociedad fue la edición de postales reproduciendo obras de los miembros de la Asociación.³⁶² La lista de los artistas que la componían en 1918, reproducida por Llano de Gorostiza en su obra *Pintura Vasca*, puede hacernos ver la categoría de los integrantes. Entre los pintores: José de Aguirre, Alberto Arrue, José Arrue, Ramiro Arrue, Ricardo Arrue, Aurelio Arteta, Benito Barrueta, Angel Cabanas Oteiza, Juan de Echevarria, Fernando García, Antonio de Guezala, Anselmo de Guinea, Isidoro de Guinez, Francisco Iturrino, Angel Larroque, José Loygorri, Gustavo de Maeztu, Ascensio Martiarena, Lucio Ortiz de Urbina, Ernesto Perez Orúe, Dario de Regoyos, Juan José Rochelt, Fernando Sanz, Clemente Salazar, Alfonso W. Sena, Julián de Tellaeché, Pablo Uranga, Gregorio de Ibarra, Ramón de Zubiaurre, Valentín de Zubiaurre e Ignacio de Zuloaga. Escultores: Valentín Dueñas, Francisco Durrio y Quintin de Torre. Arquitectos: Teodoro de Anasagasti, Fernando Escondrillas, Pedro Guimón, Agustín Ruiz de Arcaute, Nemesio M. Sobrevilla y Secundino Zuazo. Dibujantes: Félix Agüero. Y los escritores: Ramón de Basterra, Tomás Meabe, Damián Roda, y el músico Andrés de Isasi.

Podríamos reseñar como una primera fase de la asociación, el momento de su fundación en 1911, y abarcaría hasta la inauguración de su propio lugar de exposiciones en 1914. Aquí comienza a perfilarse su trayectoria en medio de polémicas, pugnas partidistas y compromisos artísticos.

Superando las diferencias ideológicas, y de posteriores trayectorias, existía un proyecto común en lo referente a la conformación de un gran frente cultural vasco. El cultivo de las artes podría derivarse de un renacimiento bizkaíno, donde el empuje económico corría paralelo a éste.

Se consolidaban como movimiento, iniciaban contactos con otras agrupaciones (*Societè des Amis des Arts Bayonne-Biarritz*); promovían el arte vasco internacionalmente (*Exposiciones en Bruselas y Bayona*) y sentaban las bases de la posterior capitalidad artística bilbaína, proponiendo para 1914 la celebración de Exposiciones Internacionales.

³⁶²Véase en *Euskal Erria*, LXII, 1916, pp. 230-231.

Quizá la época más activa de la asociación se desarrolló entre los años 1915 y 1919. Hasta esa fecha se fue autofinanciando en todas sus actividades, mostrando tanto a los poderes públicos como a la mayor parte de la burguesía, una notable indiferencia. Las cosas cambiaron de la mano de las transformaciones políticas dentro de la sociedad bilbaína, favorecida económicamente por la neutralidad española en la Guerra europea.

El regionalismo se situaba como fórmula ideológica de los intereses económicos de la burguesía vasca, y se utilizaba como plataforma política de la hegemonía económica para conformar un frente cultural de nacionalidad.

Las elecciones municipales de 1917 dieron el triunfo a los nacionalistas, y en los comicios para diputados en las Cortes de 1918, estos consiguieron la mayoría. Desde los poderes públicos de la villa, se activó el apoyo a la cultura autóctona. Se crearon la *Sociedad de Estudios Vascos* y se celebró en Oñate su primer Congreso. Nació la revista *Hermes* y se celebró la *Exposición Internacional de Pintura y Escultura*.

La asociación intentaba exportar el cruce entre tradición y modernidad, entre el clasicismo español y la vanguardia europea, entre vasquismo y universalidad.

A principios de 1920, comenzó una etapa menos activa que la anterior, caracterizada por un periodo histórico marcado por la crisis económica y social. La guerra con Marruecos y el golpe de estado de Primo de Rivera no fomentaron ni favorecieron el mercado artístico. Sin embargo, a pesar de la grave situación financiera, entre 1920 y 1925, se incorporaron a las exposiciones de la Asociación artistas de la vanguardia española. En este periodo se unieron los artistas vascos Durrio y Echevarria, para firmar el manifiesto de creación de la *Sociedad de Artistas Ibéricos*.

Se confirmaban así las estrechas conexiones de los artistas vascos con otros grupos e individualidades empeñadas en la tarea común de conformar un planteamiento reformador, de asimilación del arte vasco como uno de los acontecimientos artísticos de mayor repercusión en las artes pictóricas españolas contemporáneas.

En la fase que va desde la primera *Exposición de Artistas Vascongados* en el Museo, hasta la proclamación de la II República en 1931, Bilbao vivió de nuevo momentos de euforia económica. Por otra parte, el Museo de Arte Moderno, asumió el papel de mecenazgo artístico que antes a nivel oficial ostentaba la Diputación Bizkaína. Se trataba de paliar en cierta medida, la supresión de esas pensiones y la organización de exposiciones internacionales, y crear una nueva vía expositiva. La exposición de Artistas Vascongados, sirvió no sólo para fomentar las artes en Bizkaia, sino que también fue el medio para premiar las obras que cumplían los requisitos de contemporaneidad estipulados por el reglamento del Museo. El Museo, contaba ya con una notable colección de arte moderno cuyos fondos se enriquecieron con otras muestras patrocinadas por organismos oficiales de la Villa.

En el último periodo de la Asociación, que abarca los años de la República, no hubo hechos destacables. Se puede decir que fue una etapa de decadencia para la Asociación. Las salas sólo acogían -repetidamente- las muestras de los mismos artistas: Maeztu, Ucelay, Aranoa, Félix Arteta, Isidoro de Guinea o Cabanas Oteiza, intentando mantener un ritmo expositivo que en escasas ocasiones ofreció artistas de la vanguardia española o jóvenes promesas del arte vasco.

3.5.5. Hermes

Al parecer la revista surgió de un encuentro entre Jesús Sarria³⁶³ (1887-1922) y Joaquín Zuazagoitia (1892-1971), en base a la idea que Sarria venía gestando desde hacía mucho tiempo. La revista tenía un destacado deseo de concentrar a lo más variado del mundo de la cultura y la sociedad bilbaína, desde el punto de vista ideológico, tal y como la misma dirección de la revista lo definía:

«...un ensayo para probar el estado actual de civilidad del país, un compás con el que intentamos medir el grado en que los vascos sientes hoy su conciencia solidaria, la dignidad y el valor en sí mismos»³⁶⁴.

Dentro de la carta de presentación de la revista, en el primer número se invocaba a la tradición del pueblo vasco, remarcando su potencial en lo que podía llegar a ser como portador de valores sociales –pensadores, escritores, financieros, hombres de ciencia, artistas- ausentes en otras regiones de España o que no llegaban a equipararse.

Hermes tomaba el nombre del dios griego «Hermes», mensajero alado de las ideas y patrón de la elocuencia. El nombre de la revista dejaba ver las intenciones de sus promotores, ya que al dios Hermes, los romanos lo llamaban Mercurio, y en un principio Jesús Sarria había pensado llamarla «Mercurio del País Vasco». De esta manera, Sarria mostraba un evidente deseo de imitar a la prestigiosa revista *Mercure* de France, creando en el País Vasco una publicación similar a ella y de hecho consiguió que algunas personas vinculadas a la misma, como su redactor jefe -el chileno afincado

³⁶³ Jesús Sarria nació en La Habana en 1887 pero llegó a Bilbao en 1910 al morir sus padres. Se integró rápido en la vida cultural bilbaína y aunque era abogado, a los pocos años de su llegada trabajaba en la creación de varias publicaciones como la revista *Hermes*, de la que fue propietario y director, la Editorial Vasca-Eusko Argitaldaria de la que fue gerente y del diario *La Tarde* del que fue Consejero. Fue propietario exclusivo de la revista *Hermes* hasta 1918. Publicó los libros *Ideología del Nacionalismo Vasco* (1918), *Autonomía Nacional y Democracia*, *Gobierno propio vasco y unidad de gobierno*, *Oligarquía y ciudadanos*, *Vibraciones de la Patria* y *La Patria*. La ruina económica a la que le había llevado mantener la revista, la falta de apoyos financieros para ello, la incompreensión del nacionalismo hacia sus ideas y la deserción de muchos colaboradores de *Hermes* por sus ideas nacionalistas parecen ser las razones que le llevaron al suicidio en 1922. Véase en Manterola, 2006.

³⁶⁴ *Hermes*, núm. 11, 1917. *Ibíd.*, p. 31.

en París Francisco Contreras- colaborasen en *Hermes*. Además, parece que conoció una revista llamada *Mercurio* publicaba en castellano en Nueva Orleans, y que se extendía por todo América latina, de características muy similares a lo que posteriormente sería *Hermes*, tanto en formato como en estructura, aunque con un estilo más modernista y mundano.

En un primer momento se puede observar cierto equilibrio entre los artículos literarios, políticos, artísticos, la creación literaria, la crónica social y demás temas, colaborando en ella la casi totalidad de los intelectuales tanto bilbaínos como españoles. Ya hacia finales del 1918 y principios de 1919, el debate político-cultural nacionalista se hizo evidente, junto con la escasez de artículos dedicados al arte. Los pequeños comentarios de exposiciones, en muchas ocasiones se convirtieron en mini críticas de arte.

En una carta que Sarría le escribió a Unamuno en mayo de 1918, le pedía ayuda, solicitándole colaboradores de prestigio, señalándole cómo la revista estaba tomando un rumbo que le desagradaba. Ese mismo año Sarría y Joaquín Zuazagoitia, para intentar salvar la revista de la ruina financiera en la que se encontraba, pero la medida no fue suficiente y la revista continuó siendo deficitaria hasta su desaparición.

En 1921 redujeron el costo de elaboración, y la publicación retomó la línea cultural, pero en esta etapa más centrada en la literatura, y principalmente de carácter internacional.

Hermes, en general fue una revista cultural burguesa con preocupación por temas financieros y políticos (hay que tener presente que el mecenas de la revista fue Ramón de la Sota). Su coste de elaboración era elevado; se trataba de una revista de lujo que se vendía relativamente barata en el kiosko y eso no era económicamente rentable.

La cultura vasca en general, ocupó un número casi monográfico dedicado al *Congreso de Estudios Vascos de Oñate* en 1918. Se planteaba muchas veces el camino emprendido por *Hermes* en un intento de juntar distintas tendencias ideológicas en

torno a la cultura vasca. En aquellos momentos todo le llevaba a pensar a Sarria que su proyecto estaba funcionando.

En la revista se dedicaron pocos artículos a la historia, la lengua vasca, el folclore, la etnología o antropología, temas centrales en las discusiones nacionalistas de los primeros años, pero que bien poco preocupaban a los nacionalistas unidos en torno a *Hermes*. En sus artículos, se observa una mayor presencia de referencias a la *Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* y los Ilustrados *Caballeros de Azkoitia*, reunidos en torno al Conde de Peñafiorida, en un intento de reivindicar una historia ilustrada del País Vasco, culta, civilizada y urbana. A ellos se refería casi en exclusiva Pedro Murlane Michelena (1888-1955), el fiel colaborador de la revista en toda su andadura, aun discrepando ideológicamente de Sarria.

La revista dedicó 6 números monográficos como homenaje a personajes que quería destacar del País Vasco. Y como prueba de sensibilidad especial para con el arte de su momento, tres se dedicaron a artistas: Zuloaga, Regoyos y Guiard. Los otros tres fueron para los poetas Iturribarria, Antonio Trueba y Sabino Arana. Y casi monográficos fueron los dedicados a personajes como: Ramiro de Maeztu, Nicolás Achucarro y la ópera Amaya de Guridi.

Destaca la atención prestada a los vascos en América, respondiendo a la idea planteada en el primer número de *Hermes*, en relación con la labor civilizadora de los vascos en el mundo, dentro de la idea de transmitir la influencia y el potencial de lo vasco.

Es evidente el deseo de recalcar el potencial humano del País Vasco en el mundo de la cultura y la ciencia. El arte, como medio para transmitir una imagen moderna del País Vasco, para que fuese reconocido internacionalmente. Se quería mostrar ante el resto de España la importancia de lo vasco y al mismo tiempo potenciar su reconocimiento desde el mismo País Vasco a través del sentido de orgullo ante los triunfos de sus artistas. Ignacio Zuloaga fue uno de los personajes más representativos de este tipo de éxito.

El arte fue un tema fundamental en la revista como foco de imagen del País Vasco, pero principalmente, porque existía cierto paralelismo entre el discurrir de la económica y la cultura, no solo dentro del País Vasco sino también en el resto de la Península Ibérica: inauguración del Museo de Bellas Artes en 1914, creación de la *Asociación de Artistas Vascos* en 1911 y las exposiciones conjuntas organizadas con la intención de proyectarse fuera del País Vasco.

Se advierte el interés por la idea de arte vasco, que fue compartido por críticos locales como Juan de la Encina³⁶⁵, como por críticos de fuera del País Vasco, entre los que destacaba Margarita Nelken, que en uno de sus artículos insinuaba la superioridad del arte de foco bilbaíno por encima del catalán, ya que en su opinión el arte vasco tendría un espíritu nacional más acusado, frente al catalán que imitaría y estaría supeditado al francés.

La revista desapareció en 1922, tras la muerte de Jesús Sarria pero ya venía acarreado serios problemas económicos desde 1921. El suicidio de Sarria puso fin al proyecto creado en 1917, y que se fue diluyendo poco a poco como consecuencia del cambio político, cultural y social tanto en el País Vasco como en España.



Fig. 46
Ejemplar de la revista *Hermes* del mes de mayo de 1918
Estuvo íntegramente dedicado a la figura de Adolfo Guiard

³⁶⁵ Véase «Las tendencias del arte español contemporáneo». *Hermes*, núm. 6, junio 1917.

3.5.6. La Exposición Internacional de 1919

El año 1919, fue a la vez punto culminante y final de un primer período, dentro de lo que fue el desarrollo del arte moderno en el País Vasco, y a su vez, representó el punto de partida para lo que sería el inicio del desarrollo de su segunda etapa. Todo giró en torno a la Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura, junto con alguna exposición de arte al margen de la anterior.

Se puede decir que la Exposición Artística de Bilbao de 1882 y la Exposición Internacional de 1919, enmarcaron la figura de Adolfo Guiard, aunque no participó en ninguna de ellas. La primera tuvo lugar cuatro años antes de su vuelta de París, y la segunda, tres años después de su muerte.

La Exposición Internacional de 1919, tuvo una gran importancia para la formación de los jóvenes artistas vascos: Ucelay, Aranoa, Urrutia, etc. Con esta exposición, la Diputación de Bizkaia se adelantó seis años al deseo de la Asociación de Artistas Ibéricos. La muestra, organizada en las Escuelas de Berástegui, en sus inicios iba a ser bienal, y en ella no se iban a entregar ni premios ni medallas.

La función de la Diputación de Bizkaia en la Exposición de 1919, se limitó a aportar una cantidad de dinero para hacer frente a los gastos de la organización, consistentes en: crear una comisión organizadora y adquirir algunas obras para el Museo de Bellas Artes.

Por los artículos de prensa recopilados por Barañano y González de Durana, al calor de la exposición, se observa que se debió de generar un magnífico ambiente artístico.³⁶⁶ Además, con la perspectiva que ofrece el tiempo, puede considerarse que la exposición fue la confirmación oficial de los esfuerzos y dificultades sufridas por las seis exposiciones de Bellas Artes, y especialmente por las tres primeras, que entre 1900 y 1910 se organizaron en Bilbao.

Para los artistas vascos que participaron en la muestra, ésta actuó a modo de examen, ya que se contrastaban los valores de unos y otros. De hecho, a raíz de esta

³⁶⁶ Véase Barañano/González de Durana, 1987, pp. 160-166.

exposición, y de las publicaciones que de ella trascendieron, se planteó el tema que tantas vueltas daría a lo largo de los años, sobre la existencia de una escuela de Arte Vasco. Mientras unos afirmaban que la única similitud existente consistía en la energía y decisión de sus artistas (teoría defendida por Estanislao María de Aguirre y otros), había quienes lo atribuían a cuestiones étnicas, dando inicio al mito de la pintura vasca que cíclicamente se fue recuperando a lo largo de los años.



Fig. 46
Portada del catálogo de la exposición de 1919,
celebrada en las Escuelas de Berástegui, Bilbao

La organización de la exposición corrió a cargo de una entidad oficial, que al fin y al cabo, tampoco mostró nada inédito, pues Guiard y Losada ya habían traído - dieciocho y diecinueve años antes- a muchos de los que se acercaban de la mano de la Diputación como artistas consagrados. Desde la *Asociación de Artistas Vascos*, coincidiendo varios días con la Exposición Oficial, se organizó la muestra de Robert y Sonia Delauney.

En el acta del 30 de agosto, los miembros del jurado consideraron oportuno que la Diputación comprase las siguientes obras para su posterior ingreso en el Museo de Bilbao:

«*Las lavanderas de Arlés* de Paul Gauguin, *El paria castellano* y *Un serrano* de Juan de Echevarría, *Desnudo bajo la parra* de Anglada Camarasa, *Cabeza de mujer*, escultura de Borrell Nicolau, *El jarro azul* de Domingo Carles, Cuatro aguafuertes de Xavier Nogés y cuatro de Iturrino, *Naturaleza muerta* de Paul Serusier, *Cena de despedida* de Carles Cottet, *Pura la gitana* de Nonell, *Venus mediterránea* de Julio Antonio, *Canal de Brujas* de Le Sidaner, *Retrato de Ricardo Canals* y *Mujer y Niño* de Mary Cassatt»³⁶⁷.

Finalmente, por motivos políticos y económicos, la Exposición de 1919 no tuvo continuación. Importante destacar, que las compras realizadas con motivo de esta exposición, constituyeron el origen del Museo de Arte Moderno de Bilbao, junto con el empuje de Lorenzo de Hurtado de Saracho.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 162-163.

4. Artistas vascos denominados los 'precursores'

4.1. Fco. de Paula Bringas y Bringas (México D.F., 1827 - Bilbao, 1855)

4.2. Antonio M^a Lecuona Echaniz (Tolosa, 1831 - Ondarroa, 1907)

4.3. Juan de Barroeta y Anguisolea (Bilbao, 1835 - Bilbao, 1906)

4.4. Eduardo Zamacois (Bilbao, 1841 - Madrid, 1871)

4.1. Fco. de Paula Bringas y Bringas (México D.F., 1827 - Bilbao, 1855)

Nacido en México en 1827, a los 17 años ya estaba instalado en Bilbao, donde aprendía pintura en el estudio de Pablo Bausac³⁶⁸ (1805-1880). Entre 1848 y 1850 vivió en Madrid, se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y posteriormente en París, donde descubrió la obra de Ingres y la de los caricaturistas Gavani y Guys.

En el autorretrato (Fig. 49) que realizó en 1852, además de representar su aspecto físico, nos mostraba cuáles eran sus gustos e inquietudes: el dibujo a través de los bocetos que cuelgan de la pared, la lectura, el alcohol, etc. Como dice Lertxundi sobre este autorretrato: «... ayudan a definir los gustos y aficiones de un Bringas romántico y enamorado de Andalucía ...»³⁶⁹.

Se manejaba con varias técnicas artísticas, decantándose por una u otra en función del tema sobre el que deseaba trabajar en cada momento. Durante su estancia en el balneario de Eaux Bonnes, en los Pirineos Atlánticos, pintó acuarelas. En alguna ocasión también escribió para la prensa, destacando por la elegancia de sus textos, pero principalmente se le reconoce su valía artística como ilustrador de la novela escrita por Emiliano Arriaga, *La pastelería* (1808).

En 1853, de regreso en Bilbao, se especializó en obras de temática taurina, en paisajes, caricaturas y dibujos que buscaban representar los tipos y costumbres del País Vasco junto con gitanos, manolas y diversas escenas callejeras. Los tipos populares bilbaínos, y los de los pueblos que se acercaban a la capital con motivo de las fiestas del mes de agosto. Lo destacable de su trabajo es que hasta mediados del siglo XIX, no se había llegado al costumbrismo vasco con seriedad. Únicamente podían contarse algunos acercamientos al género, pero de escasa importancia, como la serie de estampas de tipos vascos que realizó Pablo Bausac en 1846 para *Viaje pintoresco por las Provincias Vascongadas* y las contenidas en el álbum *Trajes Bascongados* (1853) de

³⁶⁸ Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en 1840, se instaló en Bilbao junto a su mujer y una sobrina que fue a vivir con ellos tras quedar huérfana. En 1842, abrió su academia de pintura a la que asistiría Bringas entre otros. En 1857, junto a su sobrino, abrió un estudio fotográfico -el primero de Álava-. En 1879, abrió academia de pintura en Vitoria. Véase Uriarte, 2006.

³⁶⁹ Véase Lertxundi en página web del Museo de Bellas Artes de Álava.
<https://www6.euskadi.net/v09aNucleoWar/ciucFVerListaDispatch.do>. (consultado el 12 abril de 2015).

su discípulo Francisco Bringas³⁷⁰. También fue autor de algunas obras próximas a las escuelas costumbristas andaluza y madrileña, que estaban de moda a mediados del siglo XIX, por ser del gusto de la burguesía nacional europeizante y liberal, y también por la influencia extranjera y la moda romántica de volver la mirada hacia el pueblo y el pasado. Se buscaban los tipos populares y la representación de las tradiciones.

En 1854, fue el encargado de la decoración del Teatro de Bilbao y, publicó un álbum de litografías.

Además de los retratos al óleo y plumillas, Bringas plasmó el aspecto físico de la sociedad bilbaína del momento, sobre papel, a través de técnicas al agua, con la peculiaridad de efectuarlos en formatos pequeñísimos, tipo miniatura, principalmente para colocarlos en portarretratos.

La prematura muerte del artista, con 25 años de edad, le impidió realizar una extensa obra, y no podemos señalar influencia oriental en sus dibujos, pero sí es interesante advertir cómo prende en estos artistas, denominados "precursores", el estilo costumbrista, al que los pintores de las siguientes generaciones aplicarán los novedosos recursos estilísticos y temáticos de las estampas japonesas de una forma bastante evidente.

³⁷⁰ Para consultar las imágenes recopiladas sobre la escasamente conocida obra de Francisco Bringas, y en concreto sobre la serie dedicada a los trajes bascongados, véase en Sáinz, 1991.



Fig. 48

Francisco Bringas

José María de Iparraguirre, s.f.

Papel de acuarela pegado sobre un papel soporte. 20,5 x 14 cm

Colección particular



Fig. 49

Francisco Bringas

Autorretrato, artista en su entorno, 1852

Dibujo a plumilla sobre papel. 25,5 x 16,5 cm

MBAB, Bilbao



Fig. 50

Francisco Bringas

Campesinos vizcaínos de Rigoitia y Morga, primera mitad del siglo XIX

Dibujo

Museo San Telmo, San Sebastián



Fig. 51
Francisco Bringas
Joven recostada, 1849
Acuarela sobre papel. 11,2 x 13,8 cm
MBAB, Bilbao



Fig. 52
Francisco Bringas
La torada, 1854
Óleo sobre lienzo. 42 x 73,7 cm
MBAB, Bilbao

4.2. Antonio M^a Lecuona Echaniz (Tolosa, 1831 - Ondarroa, 1907)

Tolosano de nacimiento, en 1848 fue a cursar estudios de filosofía en el Seminario Conciliar de San Miguel de Pamplona y, desde ese año hasta 1850, frecuentó la Academia Pública de Dibujo y Pintura. En torno a 1851 fue a vivir a Bilbao, con la idea de proseguir su formación artística en el estudio de Cosme Duñabeitia.

En 1853, Lecuona se instaló en Madrid para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde impartían clases José y Federico de Madrazo, Juan Antonio Ribera, Antonio María Esquivel, Jenaro Pérez Villaamil y Vicente Camarón entre otros.

Estando en Madrid, en 1857, obtuvo la plaza de dibujante del Museo de Ciencias Naturales, puesto que ocupó durante nueve años, y entre cuyas tareas se incluían ofrecer clases de dibujo científico en el centro.³⁷¹

Los problemas de salud y la muerte de su primera mujer, Narcisa Echeverría, le fueron alejando de Madrid. En 1866 se volvió a casar, esta vez con Justina Echeverría, y ese mismo año presentó su dimisión en el museo, concluyendo su etapa madrileña, de cuyo paso dejaron profunda huella todas las horas invertidas en la copia de obras en el Museo de El Prado y la profunda amistad que trabó con el escritor bilbaíno Antonio de Trueba.

Estuvo viviendo el Azpeitia y en 1869 se trasladó a Bilbao, donde tomó la vivienda y el estudio del artista Ramón Elorriaga -ubicada en el número 7 de la calle de la Cruz- ya que Elorriaga dejaba Bilbao para marchar a Madrid.³⁷² Como Mikel Lertxundi apunta:

«La que fue su casa pasó a serlo de Lecuona, lo que induce a suponer que éste se hizo cargo de los alumnos que aquel instruía en su academia, por lo que unos adolescentes Adolfo Guiard, Anselmo

³⁷¹ Véase Bilbao, 2015.

³⁷² La vivienda estaba en el cuarto piso, y la academia en el quinto. *Ibíd.*, p. 73.

Guinea o Mamerto Segui cambiarían de profesores sin mudar de centro de estudio»³⁷³.

De su larga trayectoria dedicada a la docencia de la pintura, hay que destacar alguno de sus más ilustres alumnos entre los que figuraba Miguel de Unamuno, ya que Lecuona ocupaba el último piso del edificio donde residía el escritor. También impartió clases de dibujo en varios colegios bilbaínos.

Tuvo una importante labor como paisajista. Sus obras permiten documentar el Bilbao anterior a la expansión urbanística y sus alrededores, y reconocer a los personajes más dispares de la época, como el de Chaquilante³⁷⁴ y Chango.³⁷⁵

A finales de 1873, abandonó Bilbao con motivo de la Guerra Carlista, instalándose en Ondarroa. En esas fechas entabló relación con Carlos VII, a quien pintó su primer retrato entre 1873 y 1874, llegando a ser nombrado su pintor de cámara.³⁷⁶

Tras la Guerra Carlista, a su vuelta a Bilbao, Lecuona había tomado un piso en el número 1 de la calle de los Fueros, manteniendo la academia de la Calle de la Cruz, número 7. La reapertura de su estudio fue relativamente complicada, en un Bilbao que acababa de terminar una guerra, siendo él, un artista perteneciente al bando enemigo, en concreto de los derrotados. En Bilbao, una ciudad mayoritariamente liberal, era señalado como carlista. El 13 de enero de 1877, su estudio sufrió un incendio, que posiblemente fue provocado por rencillas políticas, y que le provocó una especie de depresión.³⁷⁷

En esta fecha también, 1877, realizó el retrato de José María Iparraguirre³⁷⁸ (1820-1881), que probablemente expuso en el escaparate del espejero Velasco, ya que

³⁷³ *Ibíd.*, p. 26.

³⁷⁴ Era el portazguero de Artagan. El que cobraba el portazgo.

³⁷⁵ Apodo que recibió Fco. María de Arzuaga, tamborirero de Bilbao desde 1825 hasta su muerte en 1881. El mote debía responder a su tara física, porque en euskera "txango" significa cojo debió de ser un personaje célebre y querido en Bilbao. Irigioen, 2014.

³⁷⁶ Bilbao, 2015, p. 29.

³⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 33-34.

³⁷⁸ Poeta y músico vasco, nacido en Urretxu (Gipuzkoa). Gran parte de su obra la realizó en euskera. Suyas son algunas de las canciones más populares actualmente en el País Vasco, siendo *Gernikako arbola* la más conocida.

en junio de 1879 expuso allí dos de sus obras más emblemáticas: *Arratiano* y *Arratiana*, ambas realizadas en 1979.

En la sección dedicada a las Bellas Artes de la Exposición Provincial de Bizkaia de 1882³⁷⁹ se presentaron artistas que para esa fecha estaban en la madurez de sus carreras, tales como Cosme Duñabeitia, Ramón Elorriaga y Antonio María Lecuona entre otros, junto con los que habían sido o continuaban siendo sus alumnos: Anselmo Guinea, José Echena, Mamerto Segui, Macario Macoartua etc. El reparto de reconocimientos generó la decepción y el enfado de los artistas pertenecientes al primer grupo, porque se distinguía a Anselmo Guinea con la medalla de oro, frente a la medalla de bronce concedida a Lecuona. Semejante resultado suponía el éxito de los jóvenes que ya andaban por Roma y por París, y chocaba con los modelos academicistas de los que fueron sus predecesores.

Otro revés de este tipo es el que recibió Lecuona en 1885, a causa del veredicto del certamen artístico convocado con motivo de las Fiestas Euskaras de Durango. Él presentó la obra *Fiesta campestre en las inmediaciones de Durango* (1882), mostrada ya en la Exposición Provincial de Bizkaia de 1882, pero tres años después, en Durango lo hacía bajo un título distinto: *Or Compón, Juan Ramón*. Entre el jurado figuraba el joven Guiard, recién llegado de París con espíritu combativo. No sabemos quiénes fueron los verdaderos responsables del veredicto; declararon desierto el premio, concediendo tan sólo un accésit a la obra presentada por Lecuona. En enfado del maestro y artista fue descomunal.³⁸⁰ Un año después volvió a intentarlo en el certamen artístico convocado con motivo de los Juegos Florales celebrados anualmente en San Sebastián, donde la obra presentada por él, *Ave Maris Stella* (c.1886) recibió un nuevo accésit. Como apunta Mikel Lertxundi:

«Es posible que para 1888 Lecuona ya hubiera explorado las posibilidades que ofrecía un mercado de nostálgicos emigrantes establecidos en Sudamérica -como en las siguientes décadas harían

³⁷⁹ Cuyo provincial objetivo era mostrar el progreso de la provincia, emulando el éxito de las Exposiciones Universales, los participantes en la muestra, patrocinada por el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Bizkaia, debían de ser bizkaínos, o al menos tener residencia o algún tipo de relación especial con la provincia.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 46.

muchos de los artistas vascos- pero en el otoño de ese año se sumó a una ambiciosa iniciativa. Al igual que hizo en otras capitales, la recién creada Cámara de Comercio Española en Buenos Aires decidió patrocinar el comercio artístico, para lo que organizó la primera exposición de pintura española contemporánea en la ciudad. (...) Al menos, una obra de Lecuona, de la que se desconoce el título, figuró entre las trescientas veintinueve piezas que se reunieron ese septiembre en los locales de la institución»³⁸¹.

Poco después, desde el Ayuntamiento de Urretxu encargaron a Lecuona realizar un óleo de la escultura que los de la sociedad Laurak Bat de Buenos Aires pagaron para realizar a la memoria de José María Iparraguirre.³⁸²

En 1895, Lecuona ayudó a su amigo Labayru³⁸³(1845-1904) con tres ilustraciones para el primer volumen de su obra *Historia general del Señorío de Bizcaya*.³⁸⁴ Sabino Arana, al ver estos dibujos, los debió de criticar duramente, porque mostraban unos rostros feos para reflejar el ideal de raza vasca.³⁸⁵

Los últimos años de su vida, fue dejando la pintura, para deleitarse con la música. En 1901, dejó su academia de pintura y se instaló en Ondarroa, donde falleció seis años después.

El gusto de Lecuona por los modelos flamencos y holandeses del siglo XVII, queda patente en su serie de óleos con temática que recoge interiores de santuarios, pintando las iglesias de Santiago, San Antón, Begoña y de los Santos Juanes en Bilbao, y de Loyola en Azpeitia. Y al componente flamenco, Lecuona le añadió la temática aldeana vasca, que conocía del entorno rural guipuzcoano en el que se había criado.

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 47.

³⁸² Esta obra se perdió en su intento de llegar a Buenos Aires y, Lecuona realizó otros dos lienzos iguales con el retrato de Iparraguirre: uno para el Ayuntamiento de Urretxu y el otro para la Sociedad Laurak Bat, a donde finalmente sí llegó. *Ibíd.*, pp. 47-48.

³⁸³ Historiador y sacerdote, fundó el periódico *La voz de Vizcaya*, de escasa duración -agosto a octubre de 1877- acusado de ser un periódico excesivamente religioso y simpatizante del carlismo. Posteriormente colaboraría en varias publicaciones periódicas hasta la fundación de *El Basco*. Entre sus obras destaca *Historia general del Señorío de Bizcaya*.

³⁸⁴ Según señala Mikel Lertxundi: «... la intervención de Lecuona habría que interpretarla como un favor de amigo». *Ibíd.*, p. 50.

³⁸⁵ Véase González de Durana, 1992, p. 60.

Además, ayudado por la literatura nostálgica de Trueba, ambos trabajaron en el deseo de ensalzar su tierra idealizada.

Durante los años dedicados a la docencia del dibujo y la pintura, por su academia pasaron Anselmo Guinea, Adolfo Guiard³⁸⁶, Mamerto Segui, Enrique Salazar, Macario Marcoartu, Francisco Durrio, Manuel Losada, Álvaro Alcalá Galiano, los hermanos Alberto y José Arrué, Gustavo de Maeztu³⁸⁷, y Unamuno³⁸⁸ entre otros.

«No cabe duda de que los alumnos de Lecuona aprendían a soltar la mano y se iniciaban en el dibujo y la pintura, pero su sistema pedagógico permanecía anclado en la tradición. Se basaba en la fórmula académica de grados, en la que el alumno comenzaba reproduciendo al carboncillo diferentes partes anatómicas extraídas de estampas para avanzar a la copia de vaciados de yeso, y de aquí a la aguada y a la transcripción al óleo de fragmentos de cuadros, a su vez copiados por Lecuona en su juventud o de originales suyos»³⁸⁹.

Hay que destacar la influencia que Lecuona ejerció sobre sus alumnos. Y aunque al inicio del proceso de aprendizaje estuviese "anclado en la tradición", además de aportar la temática costumbrista, les introdujo en el acercamiento al paisaje, sobre todo en su interés por el campo arratiano y la ría de Bilbao, con sus alrededores, y sus gentes, los aldeanos, mariscadores y los trabajadores de la sirga.³⁹⁰

³⁸⁶ Guinea, Guiard y Segui estuvieron acudiendo a la academia de Lecuona hasta que ésta se cerró por primera vez a finales de 1873, poco antes del sitio carlista. Bilbao, 2015, p. 73.

³⁸⁷ El 16 de octubre de 1876, Lecuona volvió a abrir su academia de dibujo y pintura, hasta 1901, cuando la cerró para instalarse definitivamente en Ondarroa. En esta segunda etapa docente desde su estudio bilbaíno, contó con alumnos que llegaron a ser máximos exponentes del arte vasco desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX: Paco Durrio estuvo de 1878 a 1880; Macario Macoartu estuvo hasta otoño de 1878; Manuel Losada desde 1882; Benito Barrueta ya debía de estar aprendiendo en el estudio de Lecuona en 1890; Alberto Arrué en 1892; José Arrué en 1896; y Gustavo de Maeztu acudió a la academia durante los últimos años que ésta estuvo en activo a las órdenes de Lecuona, hasta que en 1901, Losada tomó el relevo del que fue su maestro. Maeztu, continuó su proceso de aprendizaje con Losada. *Ibíd.*, 73-75.

³⁸⁸ Miguel de Unamuno, que vivía en el número 7 de la calle de la Cruz en Bilbao, en el segundo piso del mismo edificio donde estaban la vivienda y el estudio de Lecuona, asistió a sus clases desde que inauguró la academia hasta finales de los 70, y fue allí donde trabó amistad con los jóvenes aspirantes a artistas: Guiard, Guinea, Durrio, etc. Rabaté, 2009, p. 35.

³⁸⁹ Bilbao, 2015, p. 76

³⁹⁰ «Maroma que sirve para recoger o estirar las redes y para remolcar las embarcaciones desde tierra. Se usa principalmente en la navegación fluvial». Según el Diccionario de la Real Academia Española.

Aunque la obra de Lecuona no tuvo trascendencia, hay que valorar que fuese uno de los precursores de la pintura costumbrista vasca, y uno de los principales ejemplos de la instrucción artística en la segunda mitad del siglo XIX en el País Vasco.

De hecho, la labor de Lecuona en estos dos ámbitos, se tradujo en cierta continuidad temática ejercida por sus alumnos, pues fue el principal creador de una serie de modelos que terminaron instalándose en el género costumbrista gracias a sus discípulos, que los reinterpretaron desde nuevos prismas estéticos. Conocemos, aunque sea documentalmente, las obras que dedicó a la sirga, a los mariscadores de la ría, a las romerías, a la vida y el trabajo del campesinado o incluso a personajes célebres "chirenes" de Bilbao de fin de siglo.³⁹¹

Losada, volviendo la mirada a Lecuona, su maestro, y sin renunciar a lo aprendido en París, pretendió buscar el carácter vasco, y por ello es tan importante su actitud en la posterior evolución del arte vasco.

Tampoco vemos en las obras de Lecuona, el componente japonista más allá de la veneración de las montañas icónicas, como son las Peñas de Amboto, que con el monte Mugarra, puede asemejarse a la búsqueda del Fuji en Durango, pero en este caso, no respondía a esa inspiración lejana sino a una mera copia de la belleza de los lugares que cautivaban su mirada.

A continuación, mostramos dos de sus obras más divulgadas, *La limosna*, (c. 1864) (Fig.53) y *Costumbres vascongadas*, (1860) (Fig.54) también conocida como *Romería en Salvadore*, que se suele considerar como el inicio del costumbrismo vasco. Lecuona se inspiraba en las disposiciones de los personajes de las escenas reproducidas por Teniers (1610-1690) de fiestas campestres, basadas en un espíritu romántico, de gusto por las costumbres y los tipos populares.

³⁹¹ Véase en Bilbao, 2012, p. 19.



Fig. 53

Antonio M.ª Lecuona

La limosna, c. 1864

Óleo sobre lienzo. 165 x 152 cm

MBAB, Bilbao



Fig. 54

Antonio Mª Lecuona

Costumbres vascongadas, 1860

Óleo sobre lienzo. 111,3 x 168,2 cm

MBAB, Bilbao

4.3. Juan de Barroeta y Anguisolea (Bilbao, 1835 - Bilbao, 1906)

En 1850, a la edad de quince años, se instaló en Madrid³⁹² para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la que ingresó en 1851, coincidiendo allí con el artista palentino José Casado del Alisal (1830-1886), con Eduardo Rosales (1836-1873), Vicente Palmaroli (1834-1896), Alejo Vera (1834-1923), Carlos de Haes (1826-1898) y Mariano Fortuny.

Tras la calurosa acogida en 1855 de su obra *La resurrección de Lázaro*, por parte de la prensa madrileña, el gobierno le designó como componente de una comisión artística, para realizar trabajos oficiales. Fue pintor de motivos históricos, de línea pura en la que translucía la influencia de su maestro, Federico de Madrazo.

Al tener poca fortuna en los concursos para ir a Roma de pensionado, volvió a Bilbao en 1859, para dedicarse a cumplir los numerosas encargos que le surgían.³⁹³ En aquella época, a través de su obra *La despedida de Cayo Graco* (1859) con influencia de Meissonier, se puede decir que Barroeta entró en la pintura moderna vasca.

Su labor como retratista comenzó en 1865, con las obras *Leovigildo* y *Chindasvinto* de la *Serie dedicada a los Reyes de España*. En 1875, pintó el retrato de Alfonso XII en San Sebastián, al de poco tiempo de acceder a la corona, y para 1880, se le podía considerar como el retratista de Bilbao, siendo destacables los retratos, que realizó a Victor Chávarri, Severino Achúcarro, Rafaela Ybarra y Pablo Alzola entre otros muchos personajes ilustres de la sociedad vasca. Antes de concluir la breve biografía sobre Juan de Barroeta, añadir que impartió clases en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao hasta pocos años antes de su muerte, acaecida a mediados de 1906.

En 1876, había colaborado en la revista *La Ilustración Española y Americana*, y en 1885, había realizado los bocetos y los decorados de las óperas *Fausto* y *Roberto*.

³⁹² En una pensión de la calle Vergara, en la que también residían Ernesto Aguirre, Eduardo Vitoria de Lecea, Marcos Jiménez de la Espada y el escritor cántabro Amós de Escalante. Todos ellos estuvieron involucrados en la redacción de un periódico llamado *El precursor*.

³⁹³ Aunque se quedó en Bilbao, cumpliendo entre otras tareas con los encargos que le iban surgiendo, parece que sí viajó a Sicilia en vista de sus obras dedicadas a los puertos de Mensina y Siracura.

Analizando su obra, se advierte que en 1892, su interés se centró en el género paisajístico, que hasta 1896 realizaba en acuarela y a partir de esta fecha, volvió a utilizar la técnica del óleo. Sus paisajes denotan la influencia de Carlos de Haes³⁹⁴, y es a este género al que se entregó la última etapa de su carrera artística. El interés por la forma de trabajar de Carlos de Haes, puede estar relacionada con el hecho de que éste pintor de renombre, desde la Segunda Guerra Carlista, eligiese la pequeña localidad costera de Algorta para pasar las vacaciones de verano.

Curiosamente, Juan de Barroeta, construyó su casa en el mismo lugar desde el que tomó la vista de una de sus obras más conocidas en la actualidad: *Vista de El Abra de Bilbao desde Algorta* (1886) (Fig. 55) y en honor a su admirado pintor, llamó a su residencia "Villa Haes"³⁹⁵. En formato alargado, muestra en un primer plano individuos entregados a sus labores cotidianas, unos paseando mientras otros recogen hierba. En un segundo plano, los barcos de vapor y pequeños veleros que surcan las aguas del Abra, y ya en tercer plano el monte Serantes, y tras él la costa de Cantabria. Si bien esta obra no se puede considerar propiamente japonista, sí que encontramos en ella elementos característicos de éste como son el formato alargado, asociado a la idea de las proporciones de los rollos ilustrados horizontales conocidos como *emakimono*, así como el protagonismo que tiene en la obra el Serantes, que recuerda a la constante reproducción del monte Fuji en las xilografías japonesas, principalmente a las ejecutadas por Utagawa Hiroshige y Katsushika Hokusai, quienes les dedicaron amplias series.³⁹⁶

³⁹⁴ En cuanto a la idea de practicar una pintura a imagen de la naturaleza sin dejarse llevar por la imaginación, considerando a la naturaleza como fuente de toda belleza.

³⁹⁵ Véase Bilbao, 2001, p. 81.

³⁹⁶ Véase Treder, 2010 y París, 2008.



Fig. 55

Juan de Barroeta

Vista de El Abra de Bilbao desde Algorta, 1886

Óleo sobre lienzo. 25,2 x 48,2 cm

MBAB, Bilbao

4.4. Eduardo Zamacois (Bilbao, 1841 - Madrid, 1871)

Su capacidad artística le llevó a acudir al estudio del pintor Joaquín Balaca³⁹⁷(1800-1869), artista cartaginés, que casado con una bilbaína, desde 1842 disponía en la villa de un taller donde recibía encargos como retratista. Más tarde, aproximadamente con doce años, Zamacois comenzó a asistir a clase de pintura con Cosme de Duñabeitia, quien al igual que Balaca, daba clases en el Instituto Vizcaíno, del que el padre de Eduardo Zamacois era director.

La familia Zamacois se trasladó a Madrid, tal vez a causa del cierre del Instituto Vizcaíno, pero también para que la extensa prole, con veintitrés hijos a los que educar, pudiese completar su formación académica.

Eduardo Zamacois ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tenía a Federico de Madrazo como profesor y a Raimundo de Madrazo³⁹⁸(1841-1920) como compañero de clase, con el que posteriormente marcharía a París en 1860, por recomendación de Federico de Madrazo, entonces director de la citada academia. Además, como era habitual, había completado su formación realizando copias de las obras maestras que se exponían en el Museo del Prado, y posteriormente, hizo lo mismo en el Museo del Louvre.

Viajar a la ciudad del Sena permitía a los artistas aprender de otras tendencias, y a su vez, descubrir los gustos de la burguesía parisina, sus clientes potenciales. Durante su estancia en París, acudió junto a Martín Rico a clases en estudio de Charles Gleyre, y posteriormente se apuntó en la Escuela de Dibujo de París, compaginando estas clases con las del estudio de Ernest Meissonier³⁹⁹(1815-1891) en Poissy, quien le enseñó a realizar la pintura de *tableautin*.

³⁹⁷ Pintor y miniaturista, afición esta última que no abandonó jamás.

³⁹⁸ Hijo del prestigioso retratista Federico de Madrazo, y cuñado de Mariano Fortuny. Se relacionó con Martín Rico y Eduardo Rosales.

³⁹⁹ El padre de Eduardo Zamacois debió de solicitar su ingreso en la academia de Meissonier, y éste, para valorar las aptitudes del aspirante a alumno en su estudio, solicitó ver una obra suya. Al analizarla quedó sorprendido; Zamacois llegó a ser uno de sus pupilos predilectos. Novo, 2010, p. 106.

Sus primeros ingresos económicos procedieron de la venta de acuarelas y de la decoración de los aposentos en el Palacio Real de Madrid, de quien sería el futuro rey Alfonso XII, y en 1862, Zamacois consiguió ser pensionado por la Diputación Provincial de Bizkaia⁴⁰⁰, y un años después, fruto de sus buenas relaciones con la alta burguesía parisina, surgió el contrato con el marchante de arte Frederic Reitlinger. Durante esta etapa asistió a las Exposiciones Nacionales de Madrid y a los salones parisinos, en los que cosechó grandes éxitos.

En 1866, en el café Moulousse conoció a Mariano Fortuny, con quien entablo una profunda amistad hasta el final de su vida, y también estableció amistad con Eduardo Rosales. Ellos dos fueron quienes le impulsaron a viajar a Roma, donde ellos residían. Producto de este viaje fue la obra *El refectorio de los Trinitarios* (1968) pintura con la que triunfó en el Salón de París. Aprovechando este viaje a Italia, también viajaron a Pompeya y Nápoles.

Un año después, en 1869, volvió a viajar hasta Roma, en esta ocasión en compañía del coleccionista William Hood Stewart, con la intención de presentarle a su amigo Mariano Fortuny, y que pudiese ver sus pinturas. Con los años, Stewart sería el mayor coleccionista de obras de Fortuny.

El contrato con el marchante Adolphe Goupil⁴⁰¹ (1806-1893), supuso el reconocimiento social de sus pinturas, pasando a formar parte del mercado de coleccionistas europeos y americanos.

Desde que Zamacois expuso en el Salón de 1863 de París, comenzó a estar muy bien considerado por la crítica francesa de arte. El reconocimiento llegó con la obtención de la medalla de oro del Salón de 1870, donde presentó la obra *Educación*

⁴⁰⁰ Fue el primer artista que consiguió una beca de la Diputación Provincial de Bizkaia.

⁴⁰¹ Desde 1841, con la salida de su socio Henry Rittner (1802-1840), y la entrada de Theodoré Vibert (1816-1850), su empresa se dedicó al comercio y a la edición de grabados y litografías. Con la muerte de Vibert, acaecida en 1850, abrió en París cuatro establecimientos con el nombre de *Goupil & Cia.*, y varias sucursales en Londres, Berlín, Viena, Bruselas, La Haya y Nueva York. Véase Bilbao, 2006, p. 44.

de un príncipe (1870).⁴⁰² Goupil realizó numerosas reproducciones de esta obra, y parte de su éxito se debió a su difusión por Europa y América.

La guerra franco-prusiana truncó su ascendente carrera, obligándole a marchar de París para instalarse en Madrid, a donde llegó en el invierno de 1871. A principios del año siguiente debería de haber salido hacia Granada, donde le esperaba Fortuny, pero retrasó el viaje porque quería asistir a la jura de la Constitución de Amadeo de Saboya en Madrid, pues tenía entre manos un *gouache* que quería realizar sobre la llegada del Rey. Eduardo Zamacois falleció el 12 de enero de 1871, consecuencia de una angina gangrenosa contraída durante esta ceremonia.⁴⁰³

Zamacois, junto con varios artistas contemporáneos realizó una pintura historicista, siguiendo un poco las directrices de Ernest Meissonier y Jean-Léon Gérôme (1824-1904) entre otros. Este género pictórico reproducía escenas históricas de carácter anecdótico e intimista, en las denominadas pinturas de *tableautin*, obras, tan del gusto en la década de los 60, que contentaban a la crítica, y complacían al mercado y sus potenciales compradores, principalmente pertenecientes a la burguesía.

Zamacois dominaba el dibujo y realizaba una muy estudiada puesta en escena que ejecutaba a base de colores brillantes, aportando a las obras una luminosidad controlada.

El colofón a su carrera le llegó a título póstumo con la distinción de la Legión de Honor en la Exposición Universal de París de 1878, que sería su último premio

El ambiente que se vivía en París en el Segundo Imperio (1852 - 1870), favoreció el interés por el arte japonés. Georges Vibert⁴⁰⁴ renombrado pintor de

⁴⁰² Obra en la que se muestra lo que podría ser la «corte española en tiempos de Carlos IV, donde en una gran cámara de estilo rococó se recrea el método de instrucción de un joven príncipe que se realiza mediante un juego. (...) El juego consiste en hacer rodar unas naranjas a lo largo de la alfombra con la intención de que impacten en el objetivo situado al final de ella, motivo por el que se ha dispuesto como enemigo a una milicia de hojalata en formación: caballería, infantería, cañones...». Novo, 2010, pp. 132-136.

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 53.

⁴⁰⁴ El palacete que Vibert poseía en la rue Boulogne de París, debía tener varias estancias decoradas al estilo japonés, según contaba el hijo de Eduardo Zamacois, Miguel, al relatar las visitas que hizo de niño a la casa del artista. Véase Bilbao, 2006.

género y compañero de inquietudes de Zamacois, pudo ser quien le iniciase en el conocimiento del mismo, por ser uno de los principales coleccionistas de objetos japoneses del momento, aunque hay que recordar cómo en su círculo más cercano, el norteamericano William H Stewart también era un importante coleccionista de arte japonés, faceta en la que así mismo estuvo interesado su amigo Mariano Fortuny.

Se puede decir que con Zamacois, a raíz de su viaje a París, comenzó a entrar el concepto de modernidad en el arte vasco. Dentro de las múltiples facetas de sus obras, se advierte en algunas de ellas cierta influencia japonista adquirida a través de sus amistades parisinas.

Tenemos noticias directas de su contacto con objetos japoneses a través de una carta que Zamacois escribió a Stewart el 9 de agosto de 1870, en la que le informaba haber recibido "las cosas japonesas", y le agradecía el envío. Con estas piezas, Zamacois iba conformando su propia colección, gracias a la colaboración de su amigo y proveedor William Hood Stewart. Uno de aquellos objetos puede ser un pequeño altar portátil que figura junto al artista en el retrato que le realizó Henri Pille (Fig. 35), compañero de estudios de su colega Vibert. La obra es un característico retrato de artista, en el que Zamacois posaba de forma un tanto bohemía, rodeado de algunos objetos de su colección que denotaban el gusto ecléctico por las antigüedades de mayoría de los creadores del siglo XIX. Además, en una de sus cartas de 1870, realizó un dibujo a acuarela (Fig. 33) en el que representaba una procesión de personajes japoneses dirigiéndose hacia un templo situado sobre una colina junto al mar, composición que evidencia su conocimiento directo de la estampa japonesa. Parece como si al escribir la citada carta, se permitiese un momento de libertad artística, alejándose de los cánones del realismo académico en los que se desarrolló su obra.

El óleo titulado *Carretero* (1866) (Fig. 56), parece inspirarse en la estampa japonesa *En el santuario de Tenmangu* (1849-1853) (Fig. 57) realizada por Utagawa Kunisada. Curiosamente, tanto el carretero de Zamacois como una de las mujeres que aparece en el tríptico de Kunisada, nos miran desafiantes. Tras ellos en la pared del local del hombre aparecen unas señales con letras, y de forma similar, en el grabado japonés, tras la mujer se pueden advertir unos carteles tipo *hashira-e*. Desconocemos

si para realizar la obra que acabamos de comentar, Zamacois se fijó en esta estampa japonesa o en otra similar, pero la intención del artista al coincidir en los puntos señalados y además, al dibujar media rueda, buscando el mismo elemento para plasmar un encuadre recortado, nos remite directamente a ella. También Hiroshige realizó una estampa *Ushimachi en el distrito de Takanawa* (c. 1857) (Fig. 375), de la que Degas ejecutó una reinterpretación muy difundida en libros de texto, *Las carreras* (1877-1880) (Fig. 377) en la que tan sólo se veía media rueda, quedando la otra mitad a completar por la imaginación del observador. Es una obra atípica dentro de su producción artística, ya que en lugar de ambientarse en épocas pasadas, se trasladaba a la época contemporánea del artista, y en lugar de desarrollarse la escena en espacios exóticos, ésta se desarrollaba en el ámbito del trabajo diario, en un espacio urbano como París. Acercándose más a la temática de la dignificación del trabajo manual -con las escenas de obreros y campesinos- iniciada por Courbet y Millet, y veinte años después continuada por Degas, que curiosamente también se fijó en la estampa de Hiroshige. Practicamente, este óleo se puede considerar un experimento dentro de su trayectoria, con un fondo de pincelada suelta sobre el que destaca la figura del carretero cuidadosamente ejecutada.

Una prueba más de la amistad existente entre Zamacois y Vibert, es el hecho de que cada uno de ellos realizase una obra dedicada a la fábula *La cigarra y la hormiga*, con la particularidad de que existe una gran similitud entre ambas versiones. Zamacois procedía de una familia de escritores e historiadores, y tenía un amplio bagaje cultural. Había leído entre otros a Alejandro Dumas, a Victor Hugo y, en concreto debió de conocer las fábulas de Jean de la Fontaine (1621-1695), sobre la que luego realizó el gracioso cuadro, en una fecha próxima a 1870. Por su parte, Vibert ganó la medalla de tercera clase en la Exposición Universal de París de 1878, por varias acuarelas referida a la citada fábula (Fig. 59). Ambos interpretaron el cuento de la desenfrenada cigarra, es decir, el bufón que cae en desgracia y debe pedir limosna a la laboriosa hormiga, representada en la figura del cura. Con la llegada de las nieves y el intenso frío, la "cigarra" no tiene quien escuche su música y le pague por ello, mientras el cura como una hormiga, acarrea todo lo que puede sobre sus espaldas. Añade un toque de humor el gesto del cura que parece no querer actuar como predica, y parece ignorar las

súplicas, con una gestualidad que se muestra detenida y fijada en el tiempo, como en las estampas japonesas. En concreto, en la versión de Zamacois (Fig. 58) llama la atención el encuadre recortado, donde se ve el fragmento del tronco de un árbol sin hojas en un invierno con nieve, haciendo alusión a los cambios estacionales: tras la florida primavera, el caluroso verano y el otoño con la caída de las hojas, en los que la cigarra no fue previsor, llega el duro invierno. Representación fragmentada del árbol muy habitual en las estampas japonesas y que coincide con la obra de Yashima Gakutei, *Peregrino delante el monte Fuji* (1823) (Fig. 60).

En el autorretrato que realizó en 1868 (Fig. 61), Zamacois se pintó al gusto de William Hood Stewart, en su taller, rodeado de los objetos que le servían para copiar en sus cuadros y que en definitiva, eran los que convivían con él, manifestando sus gustos. Con sombrero de paja, en pie frente al caballete, con pinceles y paleta en la mano. En la pared del fondo, un conjunto de cuadros, alguno de los cuales podría tratarse de una estampa japonesa por el formato alargado, y arriba del todo un retrato de su hermano Leonardo (recientemente fallecido) realizado por Raimundo de Madrazo. Él se pintó fumando compulsivamente, y prueba de ello son el cigarrillo que asoma entre sus labios y la cantidad de colillas que se disponen a sus pies. Rodeado de pequeñas figuras, objetos de cerámica, piezas de armadura, un brasero y coloridos mantones, la imagen del artista nos mira fijamente, tal vez pensando en sus próximos viajes y las obras que surgiría de ellos, pero las inconvenientes que le ocasionaron el estallido de la guerra franco-prusiana, y su repentina muerte a principios de 1871 los truncaron de forma prematura cuando tan sólo contaba 29 años.



Fig. 56
Eduardo Zamacois
Carretero, 1866
 Óleo sobre tabla. 40,6 x 27 cm
 Colección particular



Detalle de Fig. 57



Fig. 57
Utagawa Kunisada
En el santuario de Tenmangu, 1849-1853
 Xilografía en color (*nishiki-e*). *Ōban* triptych. 37,8 x 26 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 58
Eduardo Zamacois
La cigarra y la hormiga, c. 1870
 Óleo sobre tabla. 34,6 x 28,8 cm
 Colección particular



Detalle de Fig. 60



Fig. 59
Jehan-Georges Vibert
La cigarra y la hormiga,⁴⁰⁵
 ilustración para *La Comedie en peinture*, 1902



Fig. 60
Yashima Gakutei
Peregrino delante el monte Fuji, 1823
Surimono, xilografía en color (*nishiki-e*)
 21,3 x 18,8 cm
 Musée national des arts asiatiques
 Guimet, París

⁴⁰⁵ Imagen tomada de Bilbao, 2007, p. 184.



Fig. 61

Eduardo Zamacois

Autorretrato, 1868

Óleo sobre tabla. 30 x 20 cm

Colección particular

5. Primera generación de creadores vascos que se instala en París

5.1. Anselmo Guinea y Ugalde (Bilbao, 1855 - Bilbao, 1906)

5.2. Darío de Regoyos Valdés (Ribadesella, Asturias, 1857 - Barcelona, 1913)

5.3. Adolfo Guiard Larrauri (Bilbao, 1860 - Bilbao, 1916)

5.4. Pablo Uranga (Vitoria, 1861 - San Sebastián, 1934)

5.5. Francisco Iturrino (Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, 1924)

5.6. Manuel Losada Pérez de Nenín (Bilbao, 1865 - Bilbao, 1949)

5.7. Ignacio Zuloaga (Eibar, 1870 - Madrid, 1945)

5.1. Anselmo Guinea y Ugalde (Bilbao, 1855 - Bilbao, 1906)

Su padre era carpintero y, se sabe que estuvo ayudándole en el taller en 1868 y 1869. Se trataba de un comercio familiar sin pretensiones artísticas. Pero el joven Guinea tenía buenas aptitudes para el dibujo, y de hecho, comenzó pintando de forma autodidacta, a base de realizar copias de paisajes o de láminas de revistas ilustradas. Probablemente, asistió a la academia de Cosme Duñabeitia, y lo que sí está constatado es que fue alumno de Antonio María Lecuona⁴⁰⁶.

En 1872, Manuel María de Gortazar, planteó a la familia de Anselmo Guinea la conveniencia de que marchase a Madrid para continuar su formación artística, ofreciéndose a sufragar los gastos que semejante viaje, estancia y estudios pudiesen ocasionar. Un año después, Guinea ya estaba matriculado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, y también se matriculó en el estudio de Federico de Madrazo⁴⁰⁷.

Tras su estancia en Madrid, fue a Roma, una vez más gracias a la ayuda de Manuel María de Gortazar, donde apenas estuvo un año, regresando a Bilbao en 1876 para aspirar a una plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Atxuri. Ganó la plaza, tomando el cargo de la asignatura de "Dibujo Académico y Figura". Ese mismo año, fundó la revista *El Chimbo*⁴⁰⁸, en la que además de director, participaba como ilustrador.

A partir de 1877, Anselmo Guinea participó en varias exposiciones y concursos públicos. Durante esta época, la sociedad bilbaína estaba inmersa en un proceso de transformación cultural. De hecho, la Exposición Provincial de Bizkaia de 1882 significó el acercamiento de la clase poderosa al mundo del coleccionismo pictórico. Querían funcionar al modo de las exposiciones universales para mostrar el grado de desarrollo de la provincia bizkaína en productos industriales y artísticos. En esta exposición, su pintura, *Jaun Zuria* (1882), se hizo con la medalla de oro, consiguiendo una nueva beca

⁴⁰⁶ Arenaza, 2006, pp. 13-14.

⁴⁰⁷ Hijo del prestigioso pintor José de Madrazo (1871-1859), abuelo de Raimundo de Madrazo, y bisabuelo de Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949).

⁴⁰⁸ Véase Bilbao, 2012.

de la Diputación de Bizkaia y del Ayuntamiento de Bilbao, para ir a Roma a estudiar, donde permaneció hasta 1888. Durante esta segunda estancia en la capital italiana formó parte del grupo artístico llamado "los doce", y en 1884 estuvo apuntado en la Academia Chigi, ubicada en centro neurálgico de la ciudad y rodeada de los estudios de artistas ya consagrados y de los museos.

Durante el verano, una vez terminado el periodo lectivo, todos solían ir al sur, hacia Nápoles y Capri. Pintaban obras de pequeño formato, con escenas populares, bailes, enamorados, puestas de sol, etc. Escenas románticas ejecutadas a través de la técnica tradicional. Tras pasar Guinea por el Sur, su pincelada se hizo más suelta y alegre, casi impresionista⁴⁰⁹.

Pero Roma no era suficiente. Cuando intuyó la necesidad de ver y entender las novedades artísticas que se difundían desde París⁴¹⁰, allí se instaló. Era el año 1894, y quería conocer de primera mano qué se hacía en la capital francesa, además, deseaba aumentar su clientela, por lo tanto necesitaba promocionarse ante la sociedad parisina y los posibles turistas que estuviesen de paso por la ciudad.

De Guinea se puede decir que funcionó a modo de puente en la evolución de la pintura vasca, ya que el conjunto de su obra muestra el paso de la tradición académica madrileña al impresionismo.

Estando en París envió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid la obra *Recuerdos de Capri* (1884), en la que se puede observar cómo Guinea quería salir de la pintura tradicional imperante en Roma para realizar una pintura novedosa tanto en la temática como en la forma. Su pintura desprende luz y movimiento. Con ella logró una Medalla de Tercera Clase, que para lo tradicional que eran los jurados madrileños, supuso un gran triunfo.

⁴⁰⁹ José María Arenaza, en relación a Guinea dice: «Indudablemente ha asimilado la forma de hacer del impresionismo que muy tímidamente ha comenzado a llegar a Italia, especialmente a la zona de Nápoles donde se refugian los pintores españoles que huyen del ferragosto romano». Arenaza, 2006, p. 50.

⁴¹⁰ Las noticias sobre París le llegaban de primera mano a través de su relación con Adolfo Guiard, con quien participó en la organización de una serie de eventos con los que se clausuraban las fiestas de agosto de Bilbao.

En Bilbao, estuvo involucrado en el fomento de actividades para desarrollar el interés por el arte en la sociedad, y que así éste se pudiese disfrutar y cultivar, con expectativas de que, en un futuro, al menos parte de sus integrantes se pudiesen convertir en clientes potenciales. Además de ocupar la cátedra de Dibujo en La Escuela de Atxuri, le llovían los encargos, entre ellos, decorar la sede social de El Sitio⁴¹¹.

Cuando se encontraba en su villa natal, él exponía en los escaparates de la espejería de Ángel Velasco, *Casa Velasco*, ubicada en la calle Correo. Se trataba de una colaboración que les venía bien a las dos partes: al pintor para mostrar sus obras y al comerciante para llamar la atención sobre su local y el género que en él se vendía. Los cuadros que allí solía mostrar eran de dimensiones reducidas, para vender a particulares. Además, la temática también era del gusto de sus potenciales clientes a los que principalmente les interesaban las escenas de romerías, paisajes y pescadores.

En 1890 viajó a París junto con Manuel Losada, instalándose en casa de Zuloaga. Necesitaba darse a conocer en el extranjero e iniciar contactos con galerista y marchantes de arte.

En 1893, el tema de la sirga⁴¹² era habitual entre sus obras. El 6 de agosto de 1894, presentó a la Exposición Provincial de Arte de Bilbao sus pinturas: *La primavera* (1894), *Salladoras* (1893) y *La Sirga* (1892), ganando el primer premio con el óleo *La primavera*, que ya denotaba una clara influencia impresionista en la utilización de una pincelada suelta.

⁴¹¹ «El Sitio había nacido en 1875. Fue en sus orígenes una agrupación recreativa, de signo cultural y político, similar a la Sociedad Bilbaína y al Ateneo de Madrid, aunque con un cariz militante perfectamente definido a causa de los tiempos en que tuvo lugar su alumbramiento. Los primeros socios no se limitaban a manifestar su opinión testimonialmente, sino que intervenían de forma activa en la tumultuosa vida política del siglo XIX». Tomado de página web oficial de la Sociedad El Sitio. En <http://www.sociedadelsitio.org/2006/11/historia-de-la-sociedad-el-sitio.html> (consultado el 14 de julio de 2015).

⁴¹² La sirga era un forma de navegación, principalmente fluvial, en el que personas o animales arrastraban las embarcaciones desde las orillas, tirando de una maroma. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la sirga protagonizó varias pinturas y dibujos de los artistas locales. Después de Luis Paret y Alcázar (finales S.XVIII), Antonio María de Lecuona trató el tema, y fue posteriormente, a través de sus discípulos, cuando continuó la moda por el tratamiento de este tema, siendo Guinea uno de los primeros en afrontarlo.

El año 1895 envió obra al Salón de Primavera de París, y en 1896 estuvo en la capital del Sena, por invitación de su amigo Rogelio Egusquiza (1845-1915), que lo alojó en su casa.

En 1899 se presentó a la Exposición Nacional con la obra *Pascua Florida* (Fig. 102). Ese mismo año pasó el verano en Castillo-Elejabeitia (Artea), en una casa con estudio adosado a la planta baja, donde pintó con su vecino Adolfo Guiard. De este período fue su pintura *La Salida de la Procesión*. En la biografía sobre Guinea, en relación al momento personal que vivía Anselmo Guinea (padre), Arenaza concluye:

«Es un período de felicidad familiar y de bonanza económica»⁴¹³.

Guinea afrontó todo tipo de formatos y soportes; cuadros pequeños y lienzos de grandes dimensiones e incluso se atrevió con techos como los del Palacio de la Diputación de Bizkaia. Realizó numerosos bocetos para vidrieras -entre ellos el del Palacio de Ibaigane- y en varias de sus obras se advierte el interés por el *cloisonismo*, cuya influencia procedía del japonismo, destacando el gusto por los colores planos, en contornos oscuros silueteados y perfectamente delimitados, carentes de sombras y perspectiva.

Sobre una base impresionista, realizó incursiones puntillistas, intentando conjugar distintas tendencias. Tal y como confirma Arenaza, Guinea:

«Poseía una gran facilidad para tomar prestados modos y maneras pictóricas»⁴¹⁴.

Sin lugar a duda, Guinea conoció la estampa japonesa, y probablemente antes de viajar a París por primera vez, a través de Adolfo Guiard, que las coleccionaba, además de utilizarlas como fuente de inspiración para crear varias de sus obras. De hecho, en diversos cuadros y bocetos de ambos artistas, aparecen elementos claramente japonizantes. Recordar, que su amigo Guiard, tenía una estrecha amistad con Degas, gran entusiasta de las estampas japonesas. De ahí la similitud a la hora de

⁴¹³ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹⁴ Arenaza, 2006, p. 68.

elegir los motivos. Además, Guinea participó en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, donde Japón era país invitado, por lo tanto, también allí estuvo en contacto con el arte japonés y así se evidencia en su trayectoria artística. Prácticamente en todas las obras de Anselmo Guinea se vislumbra la influencia japonista, bien en pequeños matices o a través de efectos más evidentes, como son la utilización de un encuadre fotográfico, la sublimación de la naturaleza, la representación de superficies decorativas, en muchas ocasiones por la utilización de colores planos, la ausencia de sombras, el gusto por las líneas curvas y sinuosas, la ambientación de los fenómenos meteorológicos, y el poder iconográfico dado al monte Serantes, o a cimas emblemáticas de cada lugar, que asociamos rápidamente con las constantes representaciones del Fuji en las estampas japonesas, tal y cómo vemos en *La ría* (c.1896) (Fig. 62), *Ribera de Deusto* (1878) (Fig. 63) y *El Abra y el Serantes desde Las Arenas* (1879) (Fig. 64). En este último lienzo, el autor además añadía el efecto de las chimeneas humeantes de Altos Hornos, símbolo del progreso de la economía vasca.

Entre los temas que más le gustaba trabajar, estaban los relacionados con las actividades tradicionales vascas, bien en el entorno de la ría de Bilbao, o en el ámbito rural, principalmente tomado del paisaje del valle de Arratia.

Las sirgueras y los mariscadores que trabajaban en la zona de la ría de Bilbao aparecen representados con una mirada naturalista en las obras de Anselmo Guinea. La ribera de Deusto, o la playa de Lamiako y el monte Serantes al fondo, que casi siempre se repite, todo el conjunto se muestra envuelto en una atmosfera de gran transparencia junto con los detalles. Hay una prevalencia de elementos diagonales que marcan la composición, bien a través de los remos, de los utensilios de pesca o marisqueo, o por parte de la arquitectura del muro de piedra que delimita el espacio del agua con el del camino, desde donde los sirgueros aparecen empujando la embarcación tierra adentro. Este gusto por la diagonal, que aporta profundidad a la escena es uno de los elementos más utilizados en las estampas japonesas, que claramente se puede ver cómo comparten las obras de Guinea: *La sirga de frente* (1893) (Fig. 65) y en *Mariscadores en la ría* (1893) (Fig. 67) y por mostrar un ejemplo de xilografía japonesa con marcado efecto de la diagonal y personas dispuestas en línea junta a ella, presentamos la estampa de Utagawa Hiroshige, *Nº 85. La colina*

Kinokunizaka y Akasaka con el estanque Tameike, en la lejanía. Serie: *Cien famosas vistas de Edo* (1857) (Fig. 66).

El boceto para *La vidriera del Palacio de la Diputación de Bizkaia*, (Fig.69) fue un encargo que la Diputación de Bizkaia hizo a Guinea en 1897, sin concurso previo, para la ejecución de la vidriera que alumbraría la escalera principal, de la que sería la nueva sede de la Diputación⁴¹⁵. La obra, realizada en 1900 también muestra su sintetismo, en las líneas ondulantes de los árboles y flores, y en la simplificación de la composición del paisaje de fondo, particularmente en la forma del humo que sale de las chimeneas y que tanto nos recuerda al de Hokusai en la estampa dedicada a un poema de *Kakinomoto no Hitomaro* (Fig.70).

El dibujo titulado *Los invasores* (1894) (Fig. 72) guarda una sorprendente similitud con el realizado por Adolfo Guiard doce años después, el famoso *Paseo del antiguo faro de Portugalete* (1906) (Fig. 71), uno de los más evidentes ejemplos de inspiración sobre el modelo de una estampa japonesa. De hecho se observa una gran similitud con el realizado por Utagawa Hiroshige *El puente Ōhashi en Atake bajo la lluvia repentina*, de la serie *Cien vistas de Edo* (c. 1857) (Fig. 73), que también copió Vincent van Gogh en *Puente bajo la lluvia* (1887) (Fig. 74) sin que sepamos a ciencia cierta en cuál de los dos artistas se fijaron Anselmo Guinea y Adolfo Guiard respectivamente.

También nos llama la atención la similitud existente entre estas cuatro obras: la de Van Gogh, *El sembrador* (1888) (Fig. 76), la de Gauguin *La visión tras el sermón* (1888) (Fig. 22) y la de Guinea *La Fuente de la Salud* (c. 1895-1896) (Fig. 43), que parecen inspiradas en la estampa de Utagawa Hiroshige representando Motoyama, de la serie *Sesenta y nueve estaciones de la ruta Kisokaidō* (Fig. 21). Ignorando los detalles de la naturaleza y fijándonos en las cualidades esquemáticas de ambas pinturas, la influencia del simbolismo y el *art nouveau* aparece en la onírica ambientación de las escenas, de paisaje sintético y soltura del trazo en la ejecución de las flores. En las cuatro obras, el protagonismo del tronco es el que articula la escena.

⁴¹⁵ Véase Bilbao, 2012, pp. 246-249.

Dentro del gusto por los encuadres recortados, es muy habitual en las estampas japonesas la utilización de embarcaciones tanto de gran formato como de pequeños botes, barcos de vapor o de vela, pero apareciendo sólo de forma parcial, tal y como se puede comprobar en *El muelle del puerto de Ondarroa* (1897) (Fig. 76), *Regatas en El Abra* (1899-1900) (Fig. 78) y *Paseo en barca* (c. 1903-1904) (Fig. 79), que guardan una evidente similitud con una escena de teatro kabuki ilustrada por Utagawa Kunisada (1859) (Fig. 77). Además en el óleo sobre Ondarroa, Guinea daba protagonismo al puente, tan del gusto de las estampas japonesas, incluso aparecen los dos puentes: el viejo y el nuevo, en una escena de la vida cotidiana de un puerto de la costa vasca a finales del siglo XIX.

En algunos de los óleos de Anselmo Guinea, nos sorprende encontrar formatos alargados que denotan la influencia de los *kakemono* japoneses, como en las obras: *Moulin Rouge* (1895) (Fig. 80), *Aldeano* (c. 1896-1899) (Fig. 81) y *Aldeana* (c. 1896-1899) (Fig. 82). En el primer cuadro, el autor recogía un momento de vida urbana, en concreto en el barrio parisino de Montmartre, en un espacio de ocio, ya de noche, con el Cabaré Moulin de la Galette al fondo, como espacio sagrado al que se dirigen los grupos de personas que hacen cola para entrar en el local. Además de utilizar el encuadre recortado, por medio del cual a las dos mujeres que aparecen en primer plano no se les ven las piernas, y a una de ellas tampoco se le ve todo el cuerpo, logrando cierta sensación de movimiento, como si las dos chicas estuviesen transitando por el cuadro; nos las podemos imaginar, a cuerpo completo saliendo por la margen izquierda del lienzo. También llama la atención la gracia y frescura de las flores, que una de las chicas lleva en el cesto para vender a los transeuntes, y se corresponde con la preocupación de los artistas japoneses por reproducirlas en sus *ukiyo-e*, en lo que se denomina género *kachō-ga*.

En los otros dos cuadros, de formato alargado Guiard recurría al tema rural. Parece que hacia 1896, un años después de haber abandonado su taller de Deusto para instalarse en el Ensanche Bilbaíno, decidió pasar una temporada (la primavera de ese mismo año y puede que también el verano) en el valle de Arratia, en concreto en Areatza (Villaro), lejos de la industrialización, en un espacio que conservaba las tradiciones del imaginario foralista y posteriormente del nacionalista.

En *Aldeano* (Fig. 81) y *Aldeana*, (Fig. 82), cada uno de los protagonistas aparece caminando por un sendero, entre huertas, deteniéndose frente a nosotros, en primer plano, él con un hatillo al hombro mientras ella carga sobre su espalda un cesto con hierba. Indumentarias típicas y distribución de las labores de la vida cotidiana en el caserío. La escena tomada desde un punto de vista ligeramente picado, permitía a Guinea elevar la línea del horizonte. Mientras en el fondo de la Fig. 81, se adivina el perfil del monte Aramotz, en el otro cuadro, Fig. 82, destaca el perfil de la isla de Izaia. Tanto el Aramotz como la isla de Izaia son admirados hitos reconocibles, y su alusión vendría a simular ese homenaje de los artistas japoneses a lugares emblemáticos de la geografía del Japón. Amplias superficies verdes y azules, combinadas con toques de rojo en ambas figuras, siendo en la aldeana donde alcanza mayor protagonismo el rojo, al ocupar la amplia superficie del delantal. Las obras muestran el apego a la línea por parte del artista.

En *Recolección de la manzana* (1893) (Fig. 83) la utilización de temas costumbrista no le impedía a Guinea la adopción de lenguajes pictóricos más modernos. De hecho, su inmersión en el puntillismo, parece que era consecuencia de querer demostrar su capacidad técnica -para ser moderno en caso de desearlo- a quienes le reprochaban sus orígenes académicos. La imagen muestra también la influencia de las estampas japonesas, en los árboles, en las poses de las tres personas, y en la forma como se diluye el fondo del cuadro hasta desaparecer. Importancia del dibujo y el color azulado de Guindal, proporcionando todo ello a esta escena costumbrista, carente de anecdotismos, una delicada armonía. Una vez más localizamos un ejemplo parejo dentro de la producción artística de grandes maestros europeos como es el caso de Camille Pissarro al realizar *Peasants Planting Pea Sticks* (1890) (Fig. 84) cuadro en el que parece pudo inspirarse Anselmo Guinea, por la similitud existente entre ambas obras, teniendo en cuenta que la de Pissarro es anterior a la del vasco.

Si bien el elemento de esta obra que más nos acerca al japonismo es la forma de representar la naturaleza, en primavera con los árboles de sinuosas formas rebosantes de flores, que nos recuerdan a los cerezos en flor de las estampas japonesas, y su constante preocupación por ubicar cada composición en función de un

ciclo estacional. La sinuosidad de las ramas en flor, tan reproducida en las obras de Guinea (véase Fig. 85) encuentra su símil en la obra de Hokusai *Cerezo en flor y curruca* (1827) (Fig. 86).

En *Arratianos* (c. 1896) (Fig. 87) obra que también debió de realizar Guinea durante su estancia en Areatza, recogía en primer término, de cintura para arriba, a dos ancianos de perfil, a modo de documento etnográfico. Ella con un gran pañuelo negro sobre la cabeza, él con un sombrero típico de la zona, y con una pipa humeante en la boca. En un segundo plano, pero con marcado protagonismo se observa un manzano cuyas ramas muestran caprichosas ondulaciones -que se acentúan en él con la influencia del modernismo-, y los maizales en pleno verdor, haciendo alusión al momento estacional en el que se recoge la escena, finales del verano. Entre las ramas, se puede ver el pueblo de Areatza y al fondo la imponente cima del Aramotz. El protagonismo que adquieren los árboles en las estampas japonesas y en concreto en la obra de Guinea *Arratianos* (Fig. 87) nos lleva a realizar la siguiente comparativa con la estampa de Utagawa Hiroshige, *Hojas de otoño en Mama* (c. 1857) (Fig. 88), donde las ramas actúan como marco de la escena.

Los retratos también ocuparon parte de su temática, *Retrato femenino* (1894) (Fig. 89) y *Señorita con abanico* (1876) (Fig. 90) ambas obras de característica muy diferentes, que son claro reflejo del espacio temporal que separa la ejecución de una y otra, pero de una sensibilidad común a la hora de realizarlos. El de la señorita con el abanico, se corresponde a su etapa romana o inmediatamente posterior a su vuelta de la capital italiana. Aunque no tenemos constancia de que coleccionase estampas japonesas sí debió de conocerlas antes de estrechar su amistad con Guiard o de su viajes a Barcelona en 1888 (coincidiendo con la Exposición Universal) y a París en 1894. El fragmento del árbol que asoma por el lado derecho del frondoso jardín, de lo que parece un palacete italiano, junto con el fragmento del gran tiesto de terracota -propio de las casas pudientes- que aparece en la parte inferior derecha, por lo tanto, nos muestra la utilización del encuadre recortado. La retratada sentada en un silla de diseño, con vestido lujoso, especie de mantilla y agitando un abanico con la mano derecha mantiene una actitud gestual muy similar a la que Kitao Shigemasa reprodujo en una de las chicas de la estampa *Practicando una nueva canción* (Fig. 91). En el

retrato femenino de 1894 (Fig. 89) Guinea varió algo el diseño, por el encuadre fragmentado de la figura principal, más valiente, y por su tratamiento del paisaje que tomó influencias simbolistas, aunque en ambas obras la posición de la silla es la misma, el deseo de colocar en las manos de las retratadas un accesorio de moda, como son un abanico y un parasol de mano, les dotaba de cierto toque de distinción. Además la importancia que daba a los recogidos se puede corresponder con el interés de los peinados en las estampas japonesas, tal y como se puede comprobar en las tres figuras (Fig. 89, Fig. 90, Fig. 91), haciendo un pequeño guiño a la evolución de la mujer a finales del siglo XIX, principios del XX tanto en Europa como en Japón.

Señalar un ejemplo más de delicadeza en el tratamiento de las cabezas en el grupo de mujeres *Chismorreos* (1903) (Fig. 92) y *Moulin de la Galette* (detalle) (c. 1895) (Fig. 93), tanto en la sensualidad de sus formas, en sus nuca, que nos recuerdan a tantísimas estampas de bellas mujeres japonesas, sin ir más lejos, a la realizada por Kitao Shigemasa, *Concierto de música de la cortesana de Tama-ya*, de la serie *Espejo de las mujeres de las casas de placer* (1776) (Fig. 94). También los moños y recogidos que lucen este grupo de mujeres, nos recuerdan constantemente a las cabezas de las *bijinga*, estampas dedicadas a las bellas mujeres, de la misma manera que vemos las semejanzas entre las cabezas y peinados de las protagonistas de las obras de Guinea, *Iturrigorri de Arteaga* (c. 1896) (Fig. 95) y *Músicos ambulantes* (c. 1904) (Fig. 96) con *Deseando ver la floración temprana* (1852) (Fig. 97) de Utagawa Kuniyoshi. Además la obra posee otro destacado elemento japonista como es el formato alargado, esta vez en vertical, que nos remite a los *kakemono* japoneses.

Mujeres pensativas, en soledad, apoyadas sobre un murete de piedra o un cerramiento de bambú, el tema es tan válido para Anselmo Guinea (Fig. 93) como para Utagawa Kuniyoshi (Fig. 94); mujeres en grupo cantando y tocando un instrumento de cuerda, o simplemente conversando, también fué una propuesta interesante para Guinea (Fig. 96) y para Kitao Shigemasa (Fig. 97). Por lo tanto, las similitudes, además de estéticas, en numerosas ocasiones, también llegan a ser temáticas.

En *El despertar de la naturaleza* (1904) (Fig. 99) Los cuerpos de una pareja de jóvenes en primer término, parecen flotar en el aire, y aunque este hecho puede

deberse simplemente a la coincidencia con el proceso de investigación, para la ejecución de las pinturas a colocar en los techos del Palacio Provincial de Bizkaia, por el intento de plasmar cuerpos ingrávidos y representarlos con intrépidos contrapicados, lo cierto es que la obra se asemeja mucho al tríptico *Disfrutando del florecer de los ciruelos en primavera con niebla* (1858) (Fig. 98) realizado por Utagawa Kunisada, donde los cuerpos de las cortesanas y el chico, junto con el ciruelo en flor también parecen flotar. Abundan las flores y los estampados en la indumentaria de los protagonistas de ambas obras. Y Guinea, haciendo un doble guiño al arte japonés, en el margen inferior derecho desplegó un grupo de lirios y calas, tan del gusto de los artistas japoneses, que desarrollaron el *kachō-ga*, género del *ukiyo-e* dedicado a las flores y los pájaros, tal y como se puede comprobar en las obra de Ogata Kōrin, *Lirios en Yatsushashi* (c. 1700) (Fig. 100) y en la de Utagawa Hiroshige, *Nº 64. Jardín de lirios en Horikiri* de la serie *Cien famosas vistas de Edo* (1857) (Fig. 101).

La obra *Pascua florida*, 1899 (Fig. 102) fue un encargo de Alejandro Anítua a Guinea, que éste realizó durante su estancia en la localidad arratiana de Artea (Castillo Elejabeitia). Representa la salida de una procesión de la iglesia, y gracias a este óleo el autor consiguió la medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1899. En base a una temática marcadamente local, como es una procesión de carácter religioso, en la que vestidos con sus mejores galas los feligreses escoltan al prelado, enaltecido por un palio, que lo diferencia del resto del grupo. Le preceden unas niñas con vestidos blancos tocados con velo, -al menos una de ellas lleva un cesto con flores, que se supone serían motivo de ofrenda- y tres monaguillos con vistosas indumentarias rojas sobre las que superponen casullas blancas del uniforme. Los personajes, dispuestos en una marcada diagonal, así como el hecho de que las figuras del primer plano aparezcan representadas de las rodillas hacia arriba y el último feligrés del cuadro, que se adivina tras el ramaje de los árboles, aparezca seccionado por la mitad, denotan la utilización de otro recurso más del arte japonés, el de los encuadres recortados.

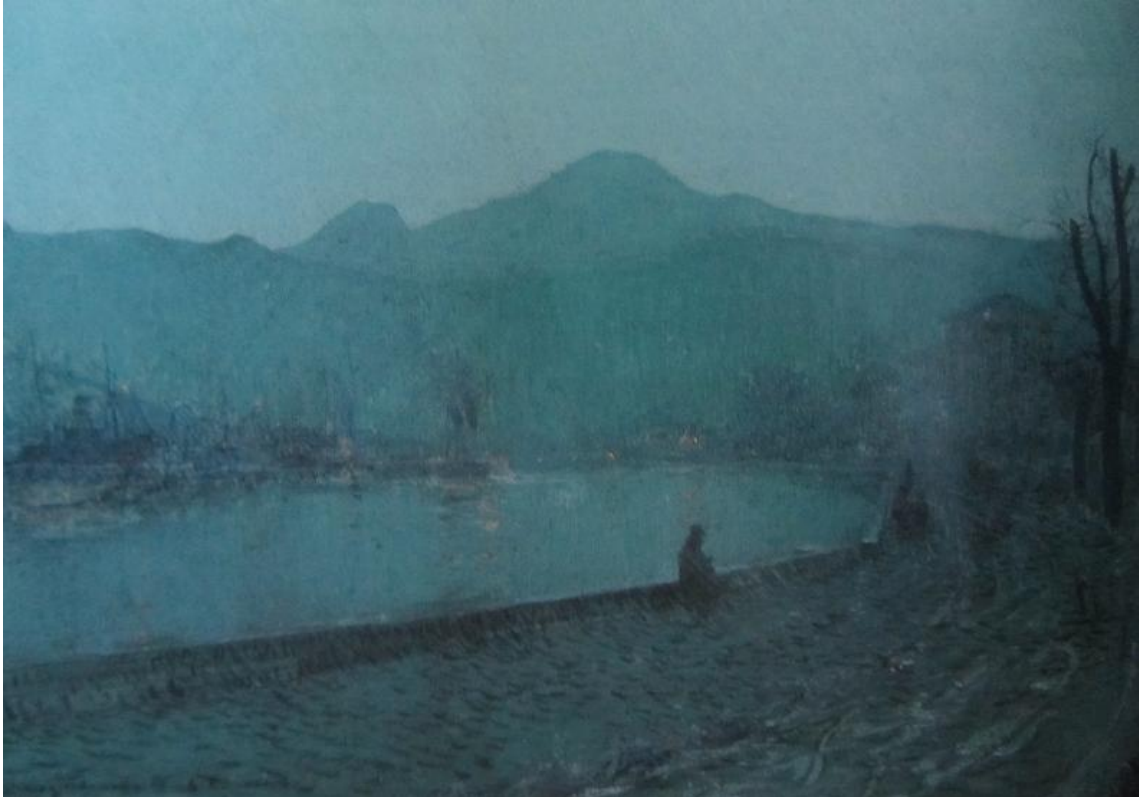


Fig. 62

Anselmo Guinea

La ría, c. 1896

Óleo sobre tabla. 21,5 x 27 cm

Colección particular



Fig. 63

Anselmo Guinea

Ribera de Deusto, 1878

Óleo sobre lienzo. 70,5 x 105,5 cm

Colección particular

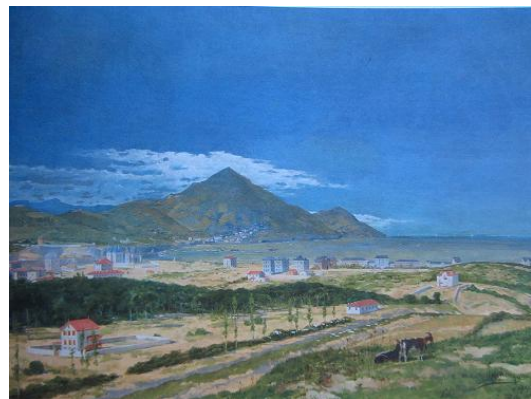


Fig. 64

Anselmo Guinea

El Abra y el Serantes desde Las Arenas, 1879

Óleo sobre lienzo. 70 x 105 cm

Colección particular



Fig. 65
Anselmo Guinea
La sirga de frente, 1893
 Óleo sobre lienzo. 114 x 80 cm
 Colección particular



Fig. 66
Utagawa Hiroshige
 Nº 85. *La colina Kinokunizaka y Akasaka con el estanque Tameike en la lejanía*, de la serie: *Cien famosas vistas de Edo*, 1857
 Xilografía en color
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 67
Anselmo Guinea
Mariscadores en la ría, 1893
 Óleo sobre lienzo. 50,5 x 30,5 cm
 Colección particular



Fig. 68
Anselmo Guinea
Paisaje de Zorrozaurre, 1896
 Óleo sobre tabla. 16 x 24 cm
 Colección particular



Fig. 69

Anselmo Guinea

Alegoría de Vizcaya, 1900

Óleo sobre lienzo. 127 x 142,5 cm

Diputación Foral de Bizkaia-Museo Euskal Herria



Detalle de Fig. 69



Fig. 70

Katsushika Hokusai

Poema de Kakinomoto no Hitomaro

Serie *Cien poemas explicados por una enfermera* (*Hyakunin issu uba ga etoki*), 1835-1836

25,4 x 37,7 cm

Musée national des arts asiatiques Guimet, París



Fig. 71
Adolfo Guiard
 Paseo del antiguo faro de Portugalete, 1906
 Óleo sobre lienzo. 11 x 132 cm
 Club Marítimo del Abra y Real Sporting Club



Fig. 72
Anselmo Guinea *Los invasores*, 1894
 Reproducido en *Eco de Bilbao*, Bilbao,
 14 de enero de 1894
 Colección particular

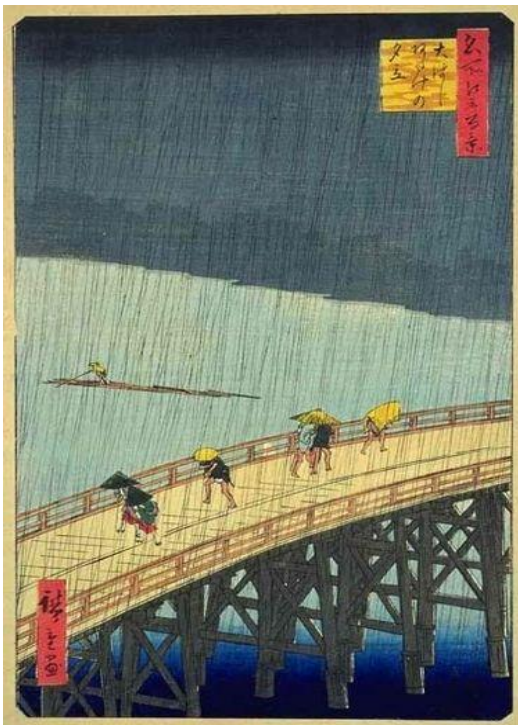


Fig. 73
Utagawa Hiroshige
El puente Ōhashi en Atake bajo la lluvia repentina
 Serie *Cien vistas de Edo*, c. 1857
 Xilografía en color. 23,7 x 36,2 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam

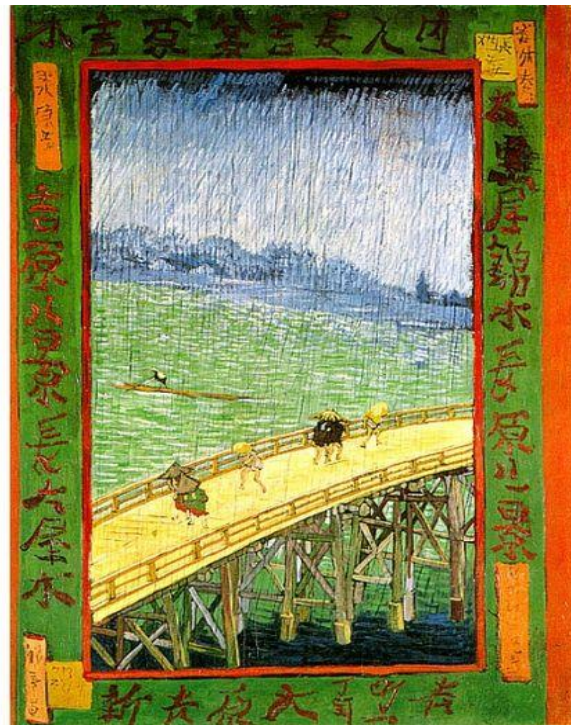


Fig. 74
Vincent van Gogh
Puente bajo la lluvia, 1887
 Óleo sobre lienzo. 73 x 54 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 43
Anselmo Guinea
La Fuente de la Salud, c. 1895-1896
 Óleo sobre lienzo. 200 x 205 cm
 Sociedad Filarmónica de Bilbao



Fig. 75
Vincent van Gogh
El sembrador, 1888
 Óleo sobre lienzo. 32,5 x 40,3 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 21
Utagawa Hiroshige
Núm. 33. Motoyama
 Sesenta y nueve estaciones de la ruta Kisokaidō
 (*Kisokaidō Rokujūkyū tsugi no uchi*)
 1834-1842. Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Colección particular



Fig. 22
Paul Gauguin
La visión tras el sermón, 1888
 Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm
 National Gallery of Scotland



Fig. 76
Anselmo Guinea
El muelle del puerto de Ondarroa, 1897
 Óleo sobre lienzo. 60 x 90 cm
 Colección particular



Fig. 77
Utagawa Kunisada (1769-1825)
Genzaemon tsuma Shirotae, 1859
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 37,6 x 25,1 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 78
Anselmo Guinea
Regatas en El Abra, 1899-1900
Óleo sobre lienzo. 81 x 151 cm
Colección particular



Fig. 79
Anselmo Guinea
Paseo en barca, c. 1903-1904
Óleo sobre lienzo. 60 x 90 cm
Colección particular



Fig. 80
Anselmo Guinea
Moulin Rouge, 1895
Óleo sobre lienzo
90,5 x 37,5 cm
Colección particular



Fig. 81
Anselmo Guinea
Aldeano y Aldeana, c. 1896-1899
Óleo sobre lienzo. 55 x 25,5 cm (cada uno)
Colección particular



Fig. 82



Fig. 83
Anselmo Guinea
Recolección de la manzana, 1893
 Óleo sobre tabla. 68,5 x 107,5 cm
 Colección Iberdrola



Fig. 84
Camille Pissarro (1830-1903)
Peasants Planting Pea Sticks, 1890
 Gouache y carboncillo sobre papel gris
 39 x 60,2 cm
 Ashmolean Museum, Oxford



Fig. 85
Anselmo Guinea
Alegoría de la poesía
 Fresco
 Biblioteca Municipal de Bilbao (Bidebarrieta)



Fig. 86
Katsushika Hokusai
Cerezo en flor y curruca, 1827
 Xilografía en color (*nishiki-e*). 23,5 x 31,5 cm
 Musée national des arts asiatiques
 Guimet, París



Fig. 87

Anselmo Guinea

Arratianos, c. 1896

Óleo sobre tabla. 21 x 27 cm

Colección particular



Detalle de Fig. 87



Fig. 88

Utagawa Hiroshige

Hojas de otoño en Mama

Serie *Cien vistas famosas de Edo*, c. 1857

Xilografía en color (*nishiki-e*)

Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 89
Anselmo Guinea
Retrato femenino, 1894
Óleo sobre lienzo
75 x 52,5 cm
MBAB, Bilbao



Fig. 90
Anselmo Guinea
Señorita con abanico, 1876
Acuarela. 33 x 46 cm
Colección particular



Fig. 91
Kitao Shigemasa (1730-1820)
Practicando una nueva canción
37,8 x 25,4 cm



Fig. 92
Anselmo Guinea
Chismorreos, 1903
Óleo sobre lienzo. 46 x 96 cm
Colección particular



Fig. 93
Anselmo Guinea
Moulin de la Galette (detalle), c. 1895
 Óleo sobre lienzo. 65 x 46 cm
 Colección particular



Fig. 94
Utagawa Kuniyoshi
Paisaje en miniatura en Bitchu. Núm. 40
 Serie *Tesoros célebres del mar y de las montañas*, 1776.
 Xilografía en color 27,9 x 36,2 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 95
Anselmo Guinea
Iturrigorri de Arteaga,
 c. 1896
 Óleo sobre lienzo
 50,5 x 30 cm
 Colección particular



Fig. 96
Anselmo Guinea
Músicos ambulantes, c. 1904
 Óleo sobre lienzo. 96 x 56 cm
 Colección particular



Fig. 97
Kitao Shigemasa
Concierto de música.
 Serie *Espejo de las mujeres de las casas de placer*, 1776
 Xilografía en color
 (*nishiki-e*) 37,4 x 25 cm
 British Museum, Londres



Fig. 98

Utagawa Kunisada

Disfrutando del florecer de los ciruelos en primavera con niebla, 1858

Xilografía en color (*nishiki-e*). Tríptico

Colección particular



Fig. 99

Anselmo Guinea

El despertar de la naturaleza, 1904

Óleo sobre lienzo. 140 x 195 cm

Colección particular



Fig. 100

Ogata Kōrin.

Lirios en Yatsunashi (detalle), c. 1700

Nezu Art Museum, Tokio



Fig. 101

Utagawa Hiroshige

Nº 64. *Jardín de lirios en Horikiri*, de

la serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1857

Colección particular



Fig. 102

Anselmo Guinea

Pascua florida, 1899

Óleo sobre lienzo. 75,1 x 119,3 cm

MBAB, Bilbao

5.2. Darío de Regoyos Valdés (Ribadesella, Asturias, 1857 - Barcelona, 1913)

A pesar de ser de origen asturiano, para muchos era quien mejor reflejaba los colores y el ambiente del paisaje vasco. De hecho, el mismo Regoyos aseguraba que su arte había nacido en las vascongadas. Se educó en Bilbao, sus amigos artistas eran vascos y por esta razón, su marcha a una capital europea, foco de los principales movimientos artísticos -con todos los contactos y amistades que desarrolló allí-, fue una magnífica fuente de información para la posterior salida hacia Europa de sus colegas.

El primer viaje de Regoyos al extranjero debió de ser en 1879, instalándose en Bruselas, y desde entonces intercaló sus estancias entre Bélgica y España, aunque también viajó por toda Europa. Fue muy importante la relación que trabó con pintores y poetas tales como Émile Verhaeren (1855-1916), Edmond Picard (1836-1924), James Ensor (1860-1949), Constantin Meunier (1831-1905) y Théo van Rysselberghe (1862-1926) entre otros.

En 1881 continuaba viviendo en Bruselas, pero también pasaba temporadas en Madrid. En esta época ingreso en el grupo *Essor*, logrando ser el primer extranjero que formaba parte del mismo. Fue ese mismo año cuando entabló amistad con Verhaeren, quien se convertiría en su gran amigo. Dos años después, en 1883, Rysselberghe y varios artistas del grupo *Essor*, junto con otros intelectuales acordaron crear el círculo de *Les XX*, gestionado por Octave Maus (1856-1919). El hecho de que Regoyos estuviese en San Sebastián en aquellos momentos no impidió que se adhiriese al grupo a través de la correspondencia. La aceptación del manifiesto le hacía estar en el grupo de los artistas innovadores.

En 1884, asistió a la inauguración del primer salón de *Les XX* en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, donde participaba con dos obras. Allí conoció, entre otros a James Abbot McNeill Whistler, Anton Mauve (1838-1888) y John Singer Sargent (1856-1925). Y un año después, aprovechando un viaje de Émile Verhaeren a Londres, para escribir un artículo sobre las exposiciones en la ciudad por encargo de la revista *L'Art*

Moderne, tuvo ocasión de estar en el estudio de Whistler.⁴¹⁶ En 1887, en su viaje a París, se reunió con Odilón Redon (1840-1916) y Félicien Rops (1833-1898), motivado por el deseo de profundizar en las técnicas de estos prestigiosos grabadores, en un momento en el que varios de sus compañeros del círculo de *Les XX* trabajaban la obra gráfica. La pertenencia al círculo de *Les XX* le facilitó a Regoyos el contacto con la obra de otros pintores interesados por el grabado, como Whistler, Redón y Pissarro, todos ellos invitados a exponer en el círculo. Tuvo relación con James Ensor (1860-1949), a quien admiraba. Parece que la obra gráfica de Ensor impactó a los componentes del círculo hacia 1886 y 1887, a medida que fue saliendo a la luz. También tuvo amistad con Pissarro.⁴¹⁷

En 1889, junto a Verhaeren, inició un largo viaje: Aviñón, Montpellier, Arlés, Marsella, Tolón, Niza, Montecarlo, Génova, Pavia, que desde esa ciudad continuó Regoyos en solitario por: Milán, Cremona, Mantua, Bolonia y Florencia. Tras semejante periplo, en 1890, su actividad expositiva fue intensa, ya que también expuso en el Salon des Indépendants de París y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de España. Además ese año hizo amistad con el político, abogado, escritor, periodista y crítico de arte, Rodrigo Soriano Barroeta-Aldamar (1868-1944), quien sería su primer biógrafo.⁴¹⁸

Cuando Regoyos se instaló en la Península Ibérica, ya tenía un importante bagaje intelectual gestado a base de inspiradoras charlas en los más prestigiosos estudios de París, donde entre otros artistas se relacionó con Claude Monet. En 1891, al parar en París de camino a Bruselas conoció a Mallarmé y a Edmond de Goncourt. Ya desde su primera estancia en Bruselas, vio en innumerables exposiciones a los más importantes artistas de la escuela pictórica europea: Manet, Degas, Whistler, Toulouse Lautrec, etc. Estos artistas fueron grandes seguidores del arte japonés, y en sus obras, como hemos comprobado en el punto 2.7. se refleja la amplia influencia que la

⁴¹⁶ Como fruto de esta visita, Regoyos realizó un retrato de Whistler y éste realizó otro de Regoyos, que hasta la fecha está en paradero desconocido. Véase en Verbeke, 2001.

⁴¹⁷ De hecho, mas tarde, en 1996, cuando uno de los hijos del artista se encontraba delicado de salud por haber contraído una enfermedad pulmonar, se lo confió a Regoyos junto con otro de los hijos, para ver si el clima de San Sebastián le venía mejor que el de Inglaterra o Francia, pero en vista de que no mejoraba volvió a Londres, donde murió un año después. Véase en Madrid, 2014, pp. 240-241.

⁴¹⁸ A través de Rodrigo Soriano, también entró en contacto con Emile Zola. Véase Madrid, 2014, p. 238.

estampa japonesa tuvo sobre sus trabajos, bien por la imitación de sus temáticas como por la forma de aplicar sus técnicas.

Precisamente, cuando se instaló en el País Vasco, principalmente a causa los aprietos económicos que le llevaron a prescindir de viajes y exposiciones en el extranjero, cuando su presencia en Bélgica y París disminuyó considerablemente, es cuando aumentó su relación con Adolfo Guiard, Manuel Losada, Francisco Durrio, Daniel e Ignacio Zuloaga, Aurelio Arteta y Juan de Echevarría entre otros.

Parece que Regoyos hacia 1902, aunque se reconocía impresionista, tenía gran interés por el simbolismo. En este momento el interés por Gauguin y la escuela de Pont Aven era bastante fuerte y de hecho, su admiración por Gauguin -que él mencionó en la encuesta de Charles Morice del *Mercur de France*⁴¹⁹- también era compartida por muchos de los pintores modernos de la época en un momento en el que en París dominan el simbolismo y el postimpresionismo y se valoraban ciertas tendencias ingenuistas como por ejemplo las propuestas por Henri Rousseau (1844-1910) pero también lo popular por parte de los Nabi.

Al margen de estos préstamos formales y compositivos, en algún caso Regoyos realizó también copias directas de estampas, como en el dibujo de un voluminoso pez titulado: *Escarpena* (c. 1998-1903) que probablemente copió de la colección de Carles Pellicer, un pintor vinculado a Els Quatre Gats, local que frecuentó en Barcelona y en él que realizó una exposición individual de apuntes y esbozos en 1898.⁴²⁰ Regoyos estuvo en Barcelona desde finales de 1998 hasta marzo de 1999. Allí, su actividad giró en torno al grupo Els Quatre Gats, y a la revista *Luz*, que publicó el libro *España negra*⁴²¹ en varios números (9-13), antes de su edición comercial, y a finales del año ya

⁴¹⁹ Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques (Encuesta sobre las tendencias actuales de las Artes Plásticas) que realizó Charles Morice a algunos pintores en 1905, entre los que se encontraban también Zuloaga y Durrio. Manterola, 2006, p. 103.

⁴²⁰ Véase Lertxundi en Barcelona, 2013, p. 146.

⁴²¹ Este libro fue fruto de la colaboración entre Verhaeren y Regoyos. A raíz de un viaje por España, promovido por Regoyos para intentar consolar a su amigo Verhaeren por la muerte de su padre, durante el mismo tomaron notas manuscritas y artísticas, que once años más tarde, editó Regoyos. La publicación, contiene las impresiones que Verhaeren escribió para la revista belga, *L'Art Moderne*, a la que Regoyos aportó sus propias conclusiones.

era el director de la publicación. Señalar que debió de mantener una profunda amistad con Ramon Casas y Santiago Rusiñol.

Disecionando las obras de Regoyos, se observa la utilización del 'punto de vista de pájaro' que limitan el cielo a una estrecha franja en la parte superior, y el empleo de las líneas diagonales que aportan profundidad al paisaje. Así, en *Camino a los toros* (c. 1890) (Fig. 103) se observan grandes coincidencias con la estampa de Utagawa Yoshimure, *Esquina de calle con tabloncillos de anuncios en Honshiba* (1863) (Fig.104). La marcada diagonal que separa el agua del muelle, por el que en ambas imágenes transita multitud de gente. En la franja superior, Regoyos pintó un puente, mientras Yoshimure ocupó una misma línea con barcos, que parece una prolongación de la costa en la lejanía. También vemos este gusto por las líneas diagonales y el punto de mira elevado en *La Concha, nocturno* (c. 1906) (Fig. 105) y *Salida de la fábrica* (1902) (Fig. 106), obras en las que además incluyó al menos dos nuevos préstamos tomados de las estampas japonesas: la colocación de ramas de árboles en un extremo de los lienzos, en esta ocasión, en ambos casos en el lado izquierdo. También incluyó al fondo, la imagen de la montaña emblemática de cada espacio geográfico, en el caso de *La Concha, nocturno* (Fig. 105) la Isla de Santa Elena ubicada en el centro de la Bahía de la Concha, de San Sebastián. Por otra parte, destaca la representación en los lienzos de paisajes nocturnos, tan del gusto de los artistas japoneses interesados en reflejar las distintas horas del día.

En el óleo *El Bidasoa* (c. 1901) (Fig. 107) y *Río en la provincia de Musashi* de la serie de *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (1830-1831) (Fig. 108), casi se podría decir que Regoyos realizó una copia íntegra de la obra de Hokusai, donde se observan prácticamente los mismos elementos compositivos: las marcadas líneas diagonales, que delimitan el espacio de tierra con el del agua, el monte emblemático al fondo, a modo del Fuji en la obra de Hokusai, junto con la barca que discurre por el agua y la gente que navega en ellas.

Prácticamente la misma temática, pero en distinta composición, es la utilizada en *La ría de Bilbao* (c. 1910) (Fig. 109), que tiene su comparativa en *Diversiones en primavera y otoño* (c. 1680-1690) (Fig. 110) donde el formato *emakimono*, nos lleva a

una representación de marcada horizontalidad, con árboles en la orilla del río, que en la estampa de Moronobu, tal vez pueda ser un lago, y el monte o la isla emblemática al fondo. Copia casi íntegra puede denominarse la que Regoyos realizó en *El Abra* (1910) (Fig. 111) con respecto a la xilografía de Hiroshige, *El gran puente de Senju* de la serie *Cien vistas famosas de Edo* (1856) (Fig. 112), donde desde un punto de vista elevado (en el caso de Regoyos él podría estar colocado sobre el espolón, en el caso de Hiroshige desde una colina) tenemos un encuadre recortado de lo que fue un muelle de madera en el Abra (con al menos dos personas en él que parecen esperar que les recojan). Lo mismo sucede al comparar el puente pintado por Regoyos con el puente de Senju (en éste, con gente transitando), ambos de madera y con una estructura muy similar, coincidente sin pensar en deudas arquitectónicas de unos hacia otros, pero que visualmente tienen una gran semejanza. Además, ambas construcciones surgen de la margen izquierda del cuadro, prácticamente a la misma altura. También es lógico que por el Abra y por el río de la estampa aparezcan veleros navegando, pero igualmente se repiten en ambas obras.

La obra de Hiroshige, *Nihonbashi: vista de las nubes del amanecer*, de la serie *Cinuenta y tres estaciones de Tōkaidō* (1855) (Fig. 114) y *El puente sobre el Urumea* (1904) (Fig. 113) de Regoyos guardan una gran semejanza compositiva: elemento principal en ambas obras el puente, enfocado desde un punto de vista elevado, que prácticamente comienza y termina en ambas obras en la franja central, y que en las dos también, sin aparecer el comienzo del puente, se ve que van a desembocar u unas amplias edificaciones, en el caso de Regoyos a la estación del tren a Hendaya, y al fondo de ambas obras, sus emblemáticos montes.

La captación de los fenómenos ambientales, derivadas de cada una de las cuatro estaciones del año, con el motivo de una montaña emblemática como es el caso del monte Mugarra en la obra titulada *Santa Lucía, Durango* (1907) (Fig. 119), le acerca notablemente a la famosa xilografía de Hokusai *Fuji rojo*, de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (c. 1831) (Fig. 120). Mientras Regoyos probablemente captaba la imagen hacia el final del invierno, por el colorido ambiental y el tipo de las cosechas, la obra de Hokusai nos muestra el Fuji teñido por los rojos de la estación otoñal. Obras que captan varios momentos o vistas de un determinado paisaje. Él realizó los cuadros

por la mañana, por la tarde, un día nublado y al atardecer. Por ejemplo, en las obras *Plaza de Burgos por la mañana* (1906) (Fig. 121) y *Plaza de Burgos por la tarde* (1906) (Fig. 122) mostró los cambios lumínicos derivados de la hora del día en que se realizaron las pinturas. Años más tarde, en 1912, con la misma inquietud, pintó el Tibidabo de Barcelona por la mañana y por la tarde. Su pintura buscaba una identificación del sentimiento del pintor con el tema representado. En sus obras, el tema es algo más que una imagen cualquiera que el ojo ve y la mano reproduce en un lienzo por medio de pigmentos, en realidad, el tema es un reflejo del propio artista.

Algunas de sus pinturas nos recuerdan a las de Alfred Sisley (1839-1899) y Camille Pissarro (1830-1903), sobre todo porque representan efectos atmosféricos como son la nieve, la lluvia, el viento, etc. También en la captación de efectos como el humo que sale de las chimeneas de las fábricas y de los trenes a vapor, etc. que nos recuerdan a Monet en su óleo *La estación de Saint-Lazare, vista exterior* (1877). No hay más que ver *El puente del Arenal* (1910) (Fig. 115), que a su vez tiene semejanza con la xilografía de Hiroshige *Los hornos y la barca de Hashitaba a orillas del río Sumida*, de la serie *Cien famosas vistas de Edo* (1857) (Fig. 116). Hay que recordar su amistad con Pissarro, y que por mediación del francés expuso en la galería de Durand-Ruel en París. Incluso pintaron algunos cuadros del mismo tema en distintos momentos de luz al modo impresionista, las horas del día, los fenómenos atmosféricos que se suceden en las cuatro estaciones que tiene el año, con una pincelada muy similar, tal y como se puede comprobar en la obra de Regoyos titulada *Las Landas* (1909) (Fig. 117) y en la de Pissarro, *Día gris a las orillas del Oise*, que a su vez guardan una gran semejanza con *Vista de Hodoyaga de la ruta Tōkaidō*, de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (1830-1831) (Fig. 118), donde entre otros elementos, destaca la fila de árboles, ocupando un amplio espacio central y tras ellos, en ambas imágenes. el paisaje continúa. El primer plano, que Hokusai lo llenaba con gente de viaje con animales de carga, Regoyos lo dejaba libre de figuras humanas, pero dando a entender que se trataba de un espacio con vida, muy transitado por las pequeñas edificaciones de la parte inferior derecha, y por las marcas del suelo, erosionado por el paso de carros y otros vehículos.

Whistler, quedó cautivado por la destreza de los artistas japoneses, inspirándose muy a menudo en sus xilografías. Fue muy controvertida su serie de pinturas nocturnas, que de hecho le ocasionaron grandes problemas legales a raíz de una crítica corrosiva realizada por Ruskin⁴²². Aquí mostramos la obra *Nocturno en negro y oro: El cohete descendente* (1875) (Fig. 125) que parece inspirarse en la de Hiroshige, *Fuegos artificiales en el puente Ryōgoku* (1875) (Fig. 124), y es con estas dos, con las que encontramos cierta similitud a la obra de Regoyos *Fuegos artificiales (Casino de San Sebastián)* (1902) (Fig. 123). Como ya hemos comentado, Regoyos y Whistler eran amigos, por esta razón, tampoco es extraño que estuviese al tanto de este tipo de obras. *Sinfonía en blanco núm. 2* (1864) (Fig. 129) y *Capricho en púrpura y oro nº2* (1864) (Fig. 128) muestran el interés de Whistler por el arte y los objetos japoneses, de ahí la profusión de exquisitos jarrones, abanicos, kimonos, biombos, estampas, etc. Pero el artista americano también tomó los recursos estilísticos de las estampas *ukiyo-e*, e introdujo los encuadres recortados y las sugerentes poses que mostraba su modelo recordándonos a las *bijinga*, retratos de mujeres bellas. La nuca de las retratadas, llaman poderosamente la atención y además, en la cortesana de Kitagawa Utamaro representada en la serie de *Siete mujeres maquillándose ante un espejo* (Fig. 127) se introducía el espejo como elemento que juega un papel determinante en la obra, pues a la vez de mostrarnos la nuca de la modelo con su peinado y los adornos correspondientes, nos descubre el rostro, tal y como lo reprodujeron Whistler y Regoyos (Fig. 129 y Fig. 126).

Tras realizar el análisis de las obras de Regoyos, prácticamente en casi todas podemos encontrar un elemento de inspiración japonista, pero nos limitaremos a señalar sólo una comparación más, la similitud existente entre el *Retrato de Dolores Otaño* (1892) (Fig. 129) realizado por Regoyos y el retrato de una cortesana realizado por Hokusai para una estampa *surimono* de 1799 (Fig. 130), en las que las retratadas mantienen una misma postura, y realizan la misma actividad, al estar entregadas en sendas lecturas. Además, en las dos llaman al atención los recogidos del pelo, siendo de gran vistosidad el de la estampa de Hokusai.

⁴²² Véase en punto 2.7. relativo a James Abbott McNeill Whistler.

Mencionar que Regoyos en su obra gráfica, en ocasiones añadió a la firma un sello que nos recuerda a los que llevan los *ukiyo-e* con sus múltiples marcas sobre quién era el autor, quién el grabador, el editor, el censor, etc.⁴²³ Es el caso del álbum *País Basco. Croquis de álbum*, (1897), compuesto por once litografías sobre papel (Fig. 131).

También nos llama la atención que en su óleo *Marismas de Ciblaes, Limpias* (1910) (Fig. 132) Regoyos incluyese la firma en rojo -dato que no era muy habitual en él- y que nos evoca a los sellos de los *ukiyo-e*, tal y como se puede ver en la estampa de Hiroshige (Fig. 133). Para concluir, señalar la similitud existente entre esta obra de Regoyos y la estampa de Katsushika Hokusai representando el monte Fuji reflejado en un lago (c. 1834) (Fig. 134).

⁴²³ Véase en Madrid, 1999 a, pp. 75-77.



Fig. 103
Darío de Regoyos
Camino a los toros, c. 1890
 Óleo sobre lienzo. 34 x 45 cm
 Colección particular

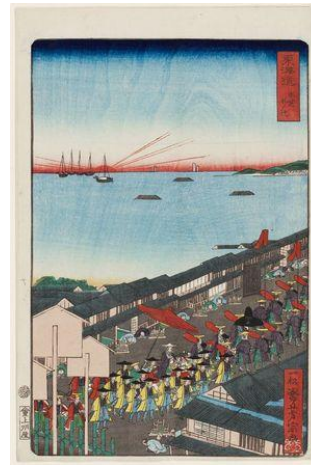


Fig. 104
Utagawa Yoshimune (1817-1880)
Esquina de calle con tablones de anuncios en Honshiba, 1863
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 105
Darío de Regoyos
La Concha, nocturno, c. 1906
 Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

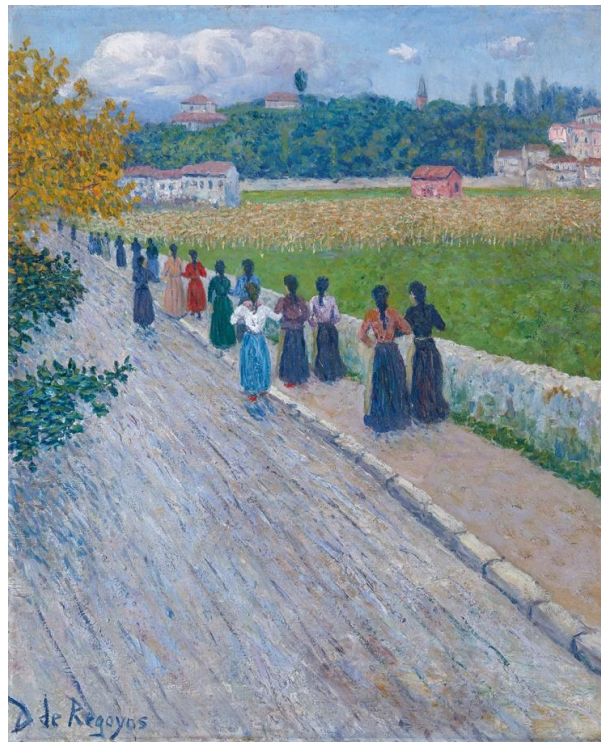


Fig. 106
Darío de Regoyos
Salida de la fábrica, 1902
 Óleo sobre lienzo. 61 x 50 cm
 Colección Iberdrola

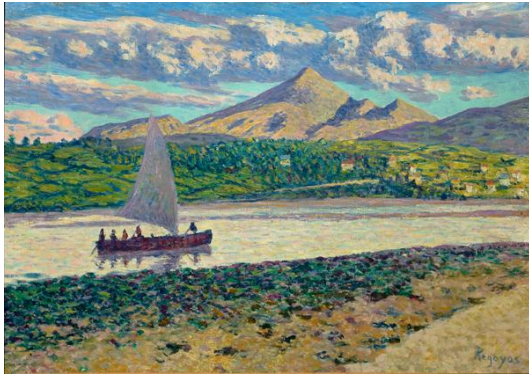


Fig. 107
Darío de Regoyos
El Bidasoa, c. 1901
 Óleo sobre lienzo. 46 x 61,5 cm
 Galería Lorenart, Madrid



Fig. 108
Katsushika Hokusai
Río en la provincia de Musashi
 Series *Treinta y seis vistas del monte Fuji*
 1830-1831
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 British Museum, Londres



Fig. 109
Darío de Regoyos
La ría de Bilbao, c. 1910
 Óleo sobre lienzo. 49,1 x 208,5 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 110
Hishikawa Moronobu (1618-1694)
Diversiones en primavera y otoño, c. 1680-1690
 Rollo ilustrado, tinta y color sobre seda. 29 x 213,5 cm
 British Museum, Londres

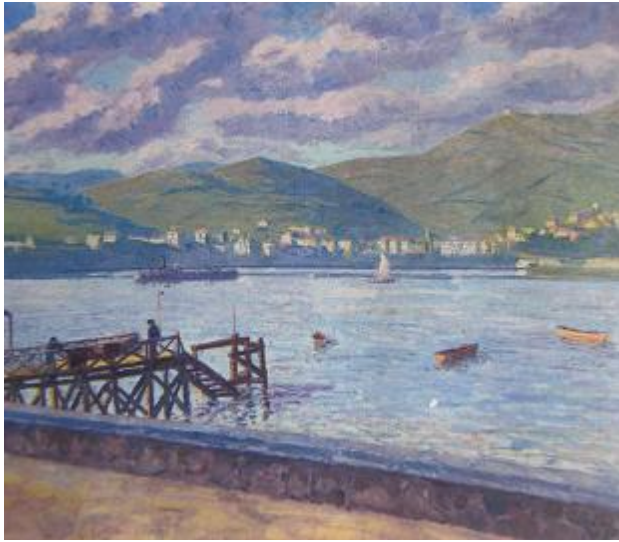


Fig. 111
Darío de Regoyos
El Abra, 1910
 Óleo sobre lienzo. 52 x 62 cm
 Colección particular



Fig. 112
Utagawa Hiroshige
 Nº 103. *El gran puente de Senju*.
 Serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1856
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Museum of Fine Arts, Boston

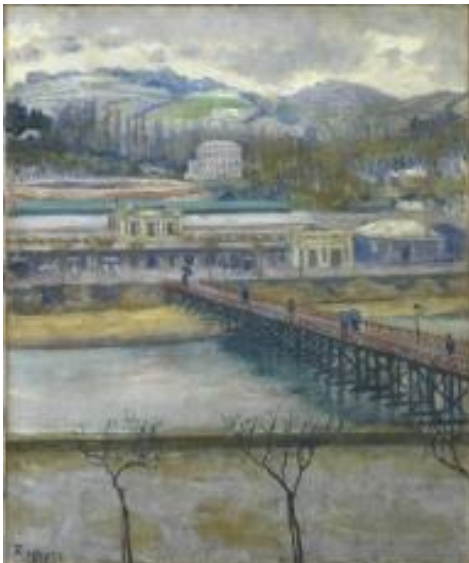


Fig. 113
Darío de Regoyos
Puente sobre el Urumea, 1904⁴²⁴
 Óleo sobre lienzo. 61 x 50 cm
 MBAB, Bilbao



Fig.114
Utagawa Hiroshige
Nihonbashi: vista de las nubes del amanecer. Serie *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō*, 1855
 Xilografía en color (*nishiki-e*).36,6 x 24,5 cm
 Museu de Cultures del Món, Barcelona

⁴²⁴ Comparativa citada por Almazán en Bilbao, 2014 a, 76.



Fig. 115
Darío de Regoyos
 El puente de El Arenal, 1910
 Óleo sobre lienzo. 60 x 61 cm
 Colección particular



Fig. 116
Utagawa Hiroshige
 Nº 37. *Los hornos y la barca de Hashitaba a orillas del río Sumida.* Serie: *Cien famosas vistas de Edo*, 1857
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 117
Darío de Regoyos
Las Landas, 1909
 Óleo sobre lienzo. 42 x 60 cm
 Colección particular



Fig. 118
Katsushika Hokusai
Vista de Hodogaya de la ruta Tōkaidō
 Serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, c. 1830-1831
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 British Museum, Londres

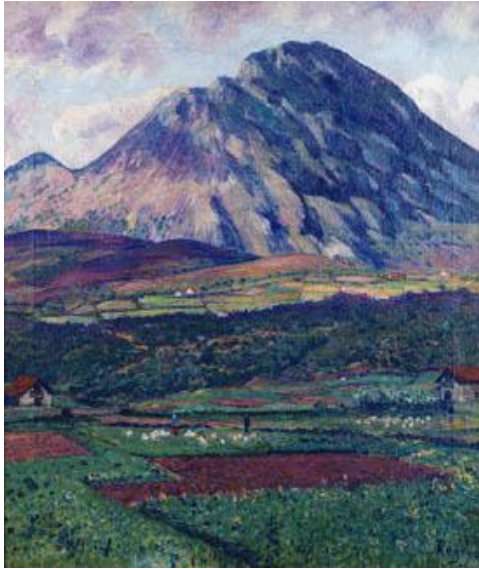


Fig. 119 ⁴²⁵

Darío de Regoyos

Santa Lucía, Durango, 1907

Óleo sobre lienzo. 65 x 55,3 cm

MBAB, Bilbao



Fig. 120

Katsushika Hokusai

Fuji rojo. Serie Treinta y seis vistas

del monte Fuji, c. 1831

Xilografía en color (*nishiki-e*). 36,6 x 24,5 cm

British Museum, Londres



Fig. 121

Darío de Regoyos

Plaza de Burgos por la mañana, 1906

Óleo sobre lienzo. 81 x 59 cm

Colección particular



Fig. 122

Darío de Regoyos

Plaza de Burgos al anochecer, 1906

Óleo sobre lienzo. 80 x 50 cm

Colección particular

⁴²⁵ Comparativa citada por Almazán en Bilbao, 2014, p. 75.



Fig. 123

Darío de Regoyos

Fuegos artificiales (Casino de San Sebastián), 1902

Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm

San Telmo Museoa, San Sebastián



Fig. 124

Utagawa Hiroshige

Fuegos artificiales en el puente Ryōgoku.

Serie: *Cien vistas famosas de Edo*,
1856-1858. Xilografía en color (*nishiki-e*)

Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 125

James Abbott McNeill Whistler

Nocturno en negro y oro: El cohete descendente, 1875

Óleo sobre lienzo. 60,3 x 46,6 cm

Instituto de Artes de Detroit



Fig. 126
Darío de Regoyos
Retrato de Miss. Jeanning, 1885
 Óleo sobre lienzo. 65,5 x 85,3 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 127
Kitagawa Utamaro
 Cortesana
 Serie *Siete mujeres*
maquillándose ante un espejo
 c. 1792-1793
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 128
James Abbott McNeil Whistler
Capricho en púrpura y oro nº 2, c. 1864
 Óleo sobre tabla. 50,2 x 68,7 cm
 Freer Gallery of Art, Washington D.C.



Fig. 11
James Abbott McNeil Whistler
Sinfonía en blanco núm. 2, 1864
 Óleo sobre tela, 76 x 51 cm
 Tate Gallery, Londres



Fig. 129
Darío de Regoyos
Retrato de Dolores Otaño, 1892
 Óleo sobre tabla. 55 x 35 cm
 MNCARS, Madrid



Fig. 130
Katsushika Hokusai
 Cortesana
Surimono. Xilografía en color (*nishiki-e*) 13,5 x 18 cm
 Musée national des arts asiatiques Guimet, París

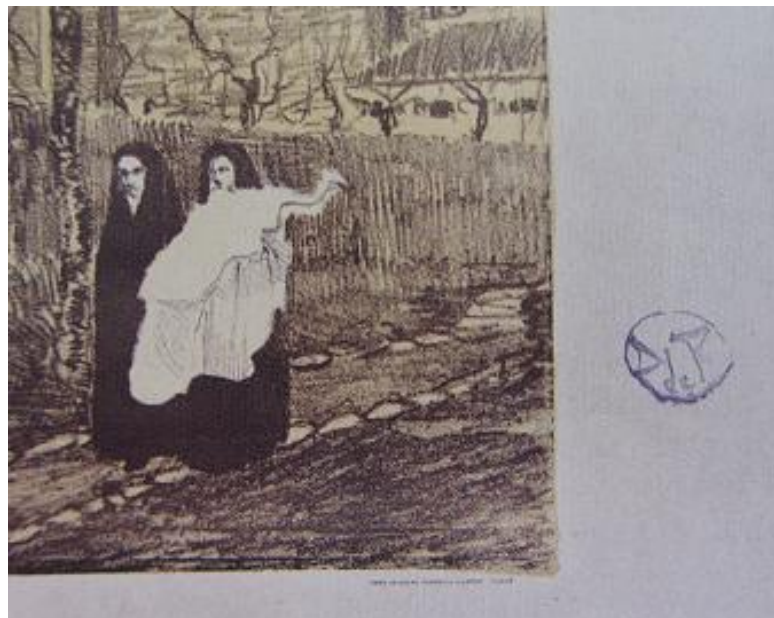


Fig. 131
Darío de Regoyos
 Detalle de *Bautizo*, 1897
 Litografía sobre papel. 31,2 x 43,2 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 132
Darío de Regoyos
 Detalle de *Marismas de Cibraes, Limpias*, 1910
 Óleo sobre lienzo. 37,5 x 62,5 cm
 Colección particular

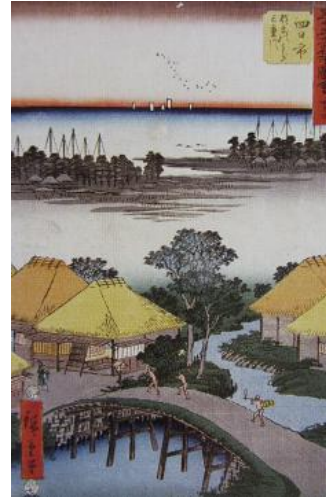


Fig. 133
Utagawa Hiroshige
 Núm. 44: *Yokkaichi*
 Serie *Lugares famosos de las Cincuenta y tres estaciones*, 1855. Xilografía en color
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 134
Katsushika Hokusai
Monte Fuji reflejado en un lago. Superficie del agua en Misaka, en la provincia de Kai
 c. 1834. Xilografía en color (*nishiki-e*). 24,8 x 36,9 cm
 Colección particular

5.3. Adolfo Guiard Larrauri (Bilbao, 1860 - Bilbao, 1916)

Recibió sus primeras clases de pintura en el estudio de Antonio Lecuona, en la calle Cruz en Bilbao, y con 16 años fue a Barcelona, para recibir lecciones de Martí Alsina (1826-1894), pintor considerado figura clave del realismo en España. Debió de estar poco tiempo a las órdenes de Alsina, pues sus dibujos y pinturas mostraban las dos influencias, la de Mariano Fortuny y por otra parte la del naturalismo.

En su proceso de aprendizaje, Guiard marchó a París de 1878 a 1885, siendo el primer vasco que se trasladó a la capital francesa en lugar de elegir Roma para aprender el oficio. Probablemente, la decisión estuvo influenciada por su relación con los artistas catalanes durante su estancia en Barcelona, y por su dominio del francés. Martí Alsina admiraba la pintura francesa, y en especial las obras de Courbet, y este hecho pudo influenciarle, pero además, el padre de Adolfo Guiard era francés, y realizaba muchos viajes a París por asuntos relacionados con su negocio, donde tenía amistades y contactos.

El primer contacto de Guiard en París fue la Academia Colarossi. Allí fue admitido por el profesor Glaize, quien le colocó de manera gratuita entre los alumnos más sobresalientes, llegando incluso a exponer en el Salón de Exposiciones.

Parece que Guiard trabajó para varias publicaciones⁴²⁶ realizando dibujos, en las que también era habitual encontrar ilustraciones efectuadas por Renoir, Manet y Odile Redón entre otros. Parece que su relación con Degas, surgió de ahí, del contacto establecido a través de Charpentier y el hermano de Renoir, y sobre todo, por medio del vizconde Le Pic, también aspirante a pintor que tuvo una estrecha amistad con Degas. Charpentier encargó a Guiard que le pintara el estudio de Le Pic, trabando amistad con él, y a través suyo con Degas⁴²⁷. También se relacionó con Monet, Gauguin, Pissarro, Signac y Puvis de Chavannes entre otros.

⁴²⁶ El primero de los múltiples dibujos de grandes dimensiones que realizó Guiard, aparecía publicado en *La Vie Moderne* el 16 de abril de 1881. También hizo muchos dibujos de pequeño tamaño para adornar las narraciones de Daudet, los hermanos Goncourt, etc. aunque estas de menores dimensiones no solían ir firmadas y es complicado establecer la exacta autoría de cada ilustración.

⁴²⁷ Del que nunca fue alumno, aunque sí admirador de su obra, y receptor de sus consejos e ideas.

De 1882 a 1885, comenzó a investigar el efecto de la luz natural sobre los motivos a pintar. Así trabajó al aire libre, en jardines, fábricas, miradores, haciendo uso de una paleta más oscura, sin llegar todavía a dominar el efecto de la luz, que posteriormente conseguiría remitiéndonos a los jardines y estanques realizados por Monet.

De 1886 a 1887, se estableció en el número 23 de la calle Correo de Bilbao. Allí puso un estudio en el que dio clases a Nicolás Viar, Oscar Rochelt y Álvaro Alcalá Galiano⁴²⁸. Colaboró con la *Sociedad Euskalherria* y trabó amistad con Ramón de la Sota. En 1887, la *Sociedad Bilbaína* le encargó la realización de varias obras para su sede ubicada en la Plaza Nueva.

Quería pintar la naturaleza, y una vez concluido el encargo de la *Sociedad Bilbaína*, fue a vivir a Bakio, pasando a instalarse en Murueta en 1890, de donde solía escaparse de vez en cuando para asistir a las tertulias y exposiciones que se celebraban en Bilbao. Fue precisamente en Murueta donde recibió la visita de Ramón de la Sota para invitarle a ir a Londres con él. Por lo que se ve, era un viaje que Guiard deseaba realizar desde hacía tiempo.

A finales de la década de los 90, se instaló en Castillo-Elejabeitia (Artea) junto con el artista Anselmo Guinea, aunque también mantenía un piso en la calle Ronda, nº 10, y la de Murueta, antes de terminar de arreglar la casa de Deusto.

A finales de 1900 realizó un breve viaje a París, que inicialmente iba a efectuar con Regoyos, pero por cuestiones de última hora quedaron en verse ya en París, donde Regoyos quería realizar una exposición, animado por el éxito de la celebrada en los Jardines Albia de Bilbao.

En 1903, se instaló en Deusto, y hasta su muerte, acaecida en 1916, fue miembro activo de todas las iniciativas culturales que se desarrollaron en Bilbao, siendo también colaborador de la revista *El Coitao* y participando en las exposiciones de la *Asociación de Artistas Vascos*.

⁴²⁸ González de Durana, 1984, p. 40.

La fuente de conocimiento del arte japonés de Guiard estuvo en su amistad con Degas, uno de los grandes entusiastas en coleccionar estampas japonesas. Su estancia en París desde 1878, y su relación con el maestro le integró en el círculo artístico de los impresionistas.

Guiard vivió en París, entablando allí profundas amistades con Durrio, Anselmo Guinea y Zamacois. El japonismo también estaba en las conversaciones de los amigos, dado que Durrio era íntimo de Gauguin -un entusiasta del grabado japonés-, además, en el taller de Zamacois había algunos objetos japoneses, entre los que destacaba un biombo japonés.

Poco entusiasta del claro-oscuro, sus obras denotan el gusto por los contornos de líneas claras y seguras. Es uno de los primeros en realizar un paisaje a través de los prototipos naturalistas e impresionistas, utilizando una pincelada suelta y un dibujo que contorneaba las formas a la manera de Degas.

Su temática favorita eran los paisajes amplios, árboles, gente de distintas edades, el mar, la ría, los barcos. Trataba el ruralismo vasco, pero sin entrar en lo folklórico.

Le gustaba el arte japonés, se movía en un ambiente en que era admirado y en la medida de lo posible, él también coleccionaba, prueba de ello son tres de las estampas que formaron parte de su colección personal (Fig. 153, Fig. 157 y Fig. 158).

Tal vez, de todas las obras realizadas por Guiard, la que con más frecuencia se ha asociado con la influencia del japonismo, puede ser la titulada: *El antiguo muelle de Portugalete* (Fig. 71), que se ha reproducido en numerosas ocasiones junto con su supuesto modelo, la estampa realizada por Hiroshige⁴²⁹, pero que también se pudo inspirar en otras similares como la de Hokusai (Fig. 135) mostrada a continuación. En ella Guiard nos ofrecía un agudo picado en el que de arriba a abajo, de cerca a lejos, la curvilínea construcción del puente se abre paso sobre las aguas, con un cielo

⁴²⁹ Esta comparativa de Hiroshige con la obra de Guiard que la reinterpreta, la hemos expuesto en el apartado dedicado a Anselmo Guinea, con un dibujo suyo junto con un óleo de Van Gogh que copia íntegramente esa misma estampa de Hiroshige.

tormentoso y un mar embravecido. La sinuosa curvatura del muelle, vista desde un ángulo novedoso, como si fuese tomado por una cámara fotográfica, capta el movimiento de hombres, perros, barcos, etc. En un día lluvioso, con gentes que durante el paseo se ven sorprendidas por la tormenta. Se trata de una adaptación de la famosa estampa de Hiroshige que también interpretaron Regoyos y Guinea. En este caso, además los paraguas nos recuerdan a Hokusai (Fig. 137) y a Renoir (Fig. 136).

El cuadro *Manzano en flor* (Fig. 138), que nos hace recordar algunos cuadros del tema de los árboles en flor de Monet y Van Gogh, también tiene un posible referente en la estampa de Hiroshige (Fig. 139). Sus obras emanan la influencia japonesa, que Guiard adaptaba a su particular punto de vista, ampliándolo y haciendo más variados sus recursos. Guiard «No pintaba árboles japoneses (Whistler y Tissot pintaban escenas japonesas) sino de Vizcaya, pero sentidos con sensibilidad oriental: con profundo amor a la naturaleza e interpretados con exquisita delicadeza y suavidad»⁴³⁰. El silueteado, el encuadre recortado, las líneas diagonales, la presencia de figuras en el primer plano son elementos propiamente japonistas que también se observan en *La aldeanita del clavel rojo* (1903) (Fig. 140) y *El Cho* (1887) (Fig. 141).

En 1901, desde la Diputación Foral de Bizkaia le encargaron a Guiard realizar los bocetos en los que se basarían las vidrieras de la recién restaurada Casa de Juntas de Gernika. Fueron seis paneles: Prehistoria, Agricultura, Marina, Guerra, Industria y Comercio (Fig. 142). A Guiard no le interesaba el exotismo japonés propiamente dicho, sino su manera de distribuir y ejecutar las imágenes. Todo parece natural, sin intención pero estaba concienzudamente estudiado. Si observamos el cuadrado dedicado a la pesca (Fig. 143), nos viene a la memoria la estampa de Hiroshige *Kuwana*. De la serie: *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō* (1855) (Fig. 144). Esta comparativa tan sorprendente la muestra Almazán.⁴³¹ Igualmente, en el cuadrado titulado *Comercio* (Fig. 145), observamos muchas coincidencias con la estampa de Hiroshige titulada *Yoshida*⁴³² (Fig. 146); unas similitudes que también encontramos en otra composición del mismo autor, titulada *Ejiri* (Fig. 147), pudiendo ser la obra final de Guiard un

⁴³⁰ *Ibíd.*, p. 155.

⁴³¹ Bilbao, 2014 a, p. 85.

⁴³² Comparativa mostrada por Bru Turull en Barcelona, 2013, p. 141.

compendio de ambas estampas. El resultado final muestra un punto de vista elevado, que lleva nuestra mirada hacia una montaña emblemática, bien el Fuji en Japón o el Serantes en Bilbao. El curso del río zigzagueante por el que discurren diversos tipos de embarcaciones, y en la esquina inferior, donde Hiroshige colocaba un puente con gente o unas chozas y barcas sobre la arena, Guiard ponía gente trabajando con utensilios necesarios para el funcionamiento de los buques. Se puede ver el fragmento de un ancla de grandes dimensiones y el lomo trasero de un caballo que arrastra mercancía junto a dos personas.

En los cuadros de Guiard siempre aparece una atmósfera muy clara pero no nítida, o un poco nublada o cegada por un sol muy alto de mediodía que descarta los contrastes. Las luces de resol o de día de bochorno, son las preferidas para presentar los paisajes del día. Le gustaban los efectos del amanecer o del anochecer de días de sol, los vientos del sur, el cielo rojizo, la luz que influye sobre los personajes y objetos de los primeros planos.

En el lado derecho de la obra *La ría de Desierto* (Fig. 148) asoma un barco como en la estampa de Hokusai (Fig. 149). Desde la confluencia del río Cadagua y mirando hacia el Abra, en la izquierda se ven los cargueros de mineral de la Orconera, y a la derecha la ribera de Luchana. En ambas obras el zigzagueo de la corriente en el agua de la primera y el zigzagueo de las nubes en la segunda, dirigen nuestra mirada hacia el monte Serantes y el monte Fuji respectivamente. Ambos entonados en tonos fríos, azules en contraste con la franja roja que presenta cada uno de los barcos.

En el óleo *La ría de Axpe* (1886-1887) (Fig. 150) de un lateral asoma el fragmento de un barco, con un punto de vista elevado, que limita el cielo a una franja estrecha en la que resaltan el perfil del monte Serantes y los mástiles de los barcos de la ría. La influencia japonesa también se advierte en el formato alargado.

En su época parisina, Guiard realizó un conjunto de pinturas sobre mujeres que charlaban o hacían labores de costura juntas, en jardines al borde de estanques como *Costureras en el parque* (c. 1884-1885) (Fig. 152), que curiosamente nos recuerda a una estampa de Toyohara Kunichika, *Restaurante Ariakerō en Imado* (1878) (Fig. 153)

perteneciente a la colección del artista. En el óleo de Guiard, las mujeres aparecen trabajando, rodeadas por la difusa luz que atraviesa las ramas de los árboles bajo cuya sombra se cobijan. Las mujeres en grupo al aire libre centraron el interés del pintor, junto a otras que, en interiores de restaurantes y cafés, charlaban entre ellas bajo la tenue iluminación eléctrica. Así lo vemos en el óleo *En el café* (1885) (Fig. 155), donde se observa la pose de las cabezas coincidentes con las que también muestran en un *surimono* de Hokusai (Fig. 156). Estos primeros pasos del arte vasco en el impresionismo, dados con la cercanía inmediata de Edgar Degas, rezuman sensibilidad probablemente inspirada por influjo de la cultura japonesa, ya que como sabemos, Guiard sí estuvo interesado en la colección de estampas japonesas, de hecho, tenemos conocimiento que tuvo en su colección otras dos estampas del artista Toyohara Kunichika (Fig. 157 y Fig. 158), a las que hemos hecho referencia anteriormente.

La terraza (1886) (Fig. 159), de formato alargado, nos remite a los *emakimono*. Esta obra muestra una vista general del Abra y de la playa de Las Arenas desde la terraza del establecimiento de Baños de Mar Bilbainos. Como se puede comprobar, la disposición de los elementos guarda gran similitud con una de las vistas del monte Fuji de Hokusai (Fig. 160). La barandilla funciona como elemento divisorio de los planos en unas obras que reflejan un momento de esparcimiento: en la obra de Guiard, un mujer mira el horizonte, sobre el mar, a los acantilados de El Abra, mientras el resto de los ocupantes de la terraza charlan tranquilamente disfrutando la brisa marina. En la obra de Hokusai, un grupo de mujeres apoyadas en la barandilla, mira al frente, parecen estar contemplando la silueta del Fuji, mientras un grupo de niños juegan en el suelo. En la obra *Los cazadores en la Estación del Norte* (1886-1887) (Fig. 161) se refleja el bullicio de un espacio concurrido, gente, maletas, los perros de los cazadores, cada individuo con una estudiada pose y dispuestos en función de la diagonal que marca el andén del tren, ambientado con el humo de la locomotora. En dicho óleo, destaca el encuadre recortado de los personajes más próximos al espectador y el marcado silueteado de las figuras. Ambas pinturas de la Sociedad Bilbaina, de formato alargado, resumen de forma especial lo japonés y lo fotográfico en la pintura, aunque según señala González de Durana:

«...parece que se tomó la composición para estos dos cuadros de dos dibujos publicados en *La Vie Moderne* (26 de abril de 1884, pp. 259-260) cuya autoría corresponde a E. Delfos (...) De cualquier manera, no hay copia o plagio, sólo inspiración en base a unas imágenes para después recrearlas»⁴³³.

En el *Retrato de Eduardo de Coste y Vildósola* (1898) (Fig. 162), el protagonista aparece posando de manera desenfadada. Óleo ambientado en un parque, el fondo del lienzo está salpicado de árboles. Con colores planos y ausencia de sombras, muestra un momento de ocio. También encontramos un encuadre recortado típico de las estampas japonesas en el dibujo *Hombre sentado* (1885) (Fig. 163), el cual nos recuerda a Henri Toulouse-Lautrec, gran admirador de las estampas *ukiyo-e*, en su obra *Jane Abril* (Fig. 164).

En la pintura *Paisaje de Echévarri* (1886) (Fig. 165), realizada sobre un soporte atípico, como es un mueble de madera, a simple vista la obra nos remite a la de Utagawa Hiroshige, de la serie *Sesenta y nueve estaciones del camino a Kisokaidō* (1835-1838) (Fig. 166), con un grueso árbol en el centro de la estampa alrededor del cual se articula la composición. Una mirada más experta nos remite a la imitación de las lacas *urushi*, y desde el punto de vista cromático al *momiji*, en referencia al color rojo de las hojas de arce en otoño, pero también a los fondos dorados de las lacas y los biombos.⁴³⁴

En *La siega* (1890) (Fig. 167), un grupo de hombres y mujeres aparecen trabajando en la siega a primera hora de la mañana en las marismas de la ría de Gernika. Consciente o inconscientemente, Guiard repetía el patrón de la vista de Fujieda de Hiroshige (Fig. 168). Con un formato de proporciones similares, teniendo en cuenta la diferencia de escala, el encuadre recortado y el punto de vista elevado junto con el zig-zag que parece hacer el suelo de la marisma y que guarda similitud con las filas de los porteadores en el río Seto, de la estampa de Hiroshige. Además, coinciden

⁴³³ González de Durana, 1984, p. 154.

⁴³⁴ Véase Almazán en Bilbao, 2014, p.84.

en el gusto por los colores suaves y la luz matizada que les permitía mostrar sus cualidades de dibujantes.

El boceto para la vidriera del Palacio de Rafael Picavea en Oyarzun (1902-1903) (Fig. 169), es la única obra simbolista que se le conoce⁴³⁵. Se trata de una composición en la que varios planos funcionan sobre la misma idea, estando todos ellos relacionados entre sí. Una mujer, una joven y un bebé, representando la niñez, la juventud y la madurez, aparecen en primer plano. La joven y el bebé duermen en un profundo sueño. Y el sueño, constante simbolista, es lo que separa este primer plano a través del acantilado, donde se recrea un plácido valle, con hombres y animales que conviven en paz. Hacen alusión al desarrollo de la vida y al deseo de una vida más sosegada. Pero aparece un árbol que se cruza, cuyas ramas parecen tener vida y que pueden simbolizar el paso del tiempo. Contemplando la escena, Guiard dibujó un gato negro en el otro extremo inferior del boceto. Un mundo rural que contrasta con la progresiva industrialización de la sociedad. La composición perfectamente podría estar tomada de una de las vistas del monte Fuji de Hiroshige (1858) (Fig. 170): el acantilado, el árbol que surge de un lateral bajo el cual se encuentran dos mujeres, el valle que se abre hacia el horizonte, etc. Puede ser casualidad, pero se repiten demasiados elementos japonistas a lo largo de la trayectoria artística de Adolfo Guiard.

⁴³⁵ Según González de Durana, Guiard dedicaba la alegoría a las obras que se colocaban en establecimientos en los que entraba mucha gente y por lo general sin preparación cultural profunda, mientras reservaba las obras de carácter simbólico para las casas particulares, que por su mejor preparación intelectual podían apreciar obras más complejas. González de Durana, 1984, pp. 71.



Fig. 71
Adolfo Guiard
Paseo del antiguo faro de Portugalete, 1906



Fig. 135
Katsushika Hokusai
El puente de Sano, en la provincia Kōzuke
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 24,4 x 37,2 cm
 Musée national des arts asiatiques
 Guimet, París



Fig. 136
Pierre-Auguste Renoir
The Umbrellas, c. 1881-1886
 Óleo sobre lienzo. 180,3 x 114,9 cm
 National Gallery, Londres



Fig. 137
Katsushika Hokusai
Manga, vol. I, 1814
 17,5 x 11,5 cm
 British Museum, Londres



Fig. 138
Adolfo Guiard
Manzano en flor, 1890-1891
Óleo sobre lienzo. 14 x 9 cm
Colección particular



Fig. 139
Utagawa Hiroshige
Koshigaya en la provincia de Musoshi.
Serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, 1858
Xilografía en color (*nishiki-e*)
Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 140
Adolfo Guiard
La aldeanita del clavel rojo, 1903
Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm
MBAB, Bilbao



Fig. 141
Adolfo Guiard
El Cho, 1887
Óleo sobre lienzo. 62 x 41 cm
MBAB, Bilbao



Fig. 142
Adolfo Guiard
Proyecto para vidriera, 1901-1902
 Óleo sobre tabla (seis paneles)
 MBAB, Bilbao

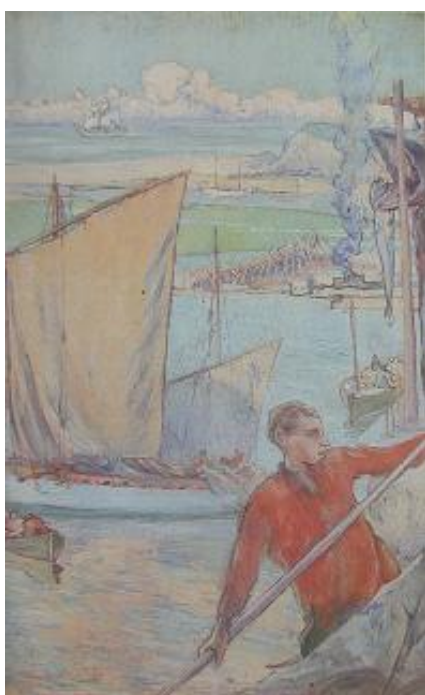


Fig. 143
Adolfo Guiard
Pesca, nº 3 de 6 paneles, 1901-1902⁴³⁶
 Óleo sobre tabla. 35 x 23 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 144
Utagawa Hiroshige
Kuwana. Serie: *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō*, 1855
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 36,6 x 24,6 cm
 Museum of Fine Arts, Boston

⁴³⁶Vease comparativa Almazán en Bilbao, 2014 a, p. 85.

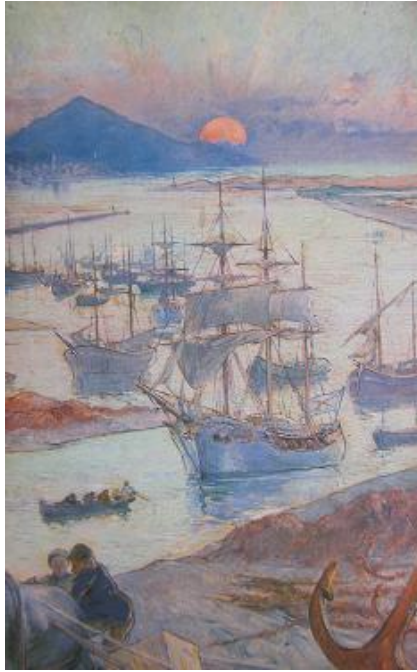


Fig. 145
Adolfo Guiard
Comercio, 1901-1902⁴³⁷
 Óleo sobre tabla. 35 x 23 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 146
Utagawa Hiroshige
 nº35. *Yoshida: gran puente sobre el río Toyo*. Serie: *Vistas famosas de las cincuenta y tres estaciones*, 1855. Xilografía en color (*nishiki-e*) 36,7 x 24,7 cm
 Museo de la Abadía de Montserrat

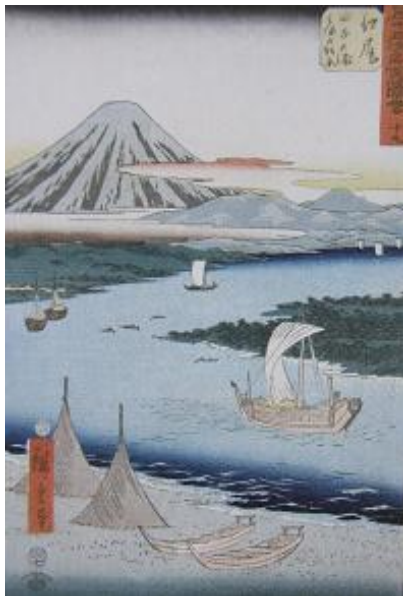


Fig. 147
Utagawa Hiroshige
Ejiri: Playa de Tago junto al bosque de pinos de Miho
 Serie *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō*, 1855
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Van Gogh Museum, Amsterdam

⁴³⁷ Véase comparativa Bru en Barcelona, 2013, p. 141



Fig. 148
Adolfo Guiard
La ría de Deiserto, 1897
Óleo sobre tabla. 27 x 35 cm
MBAB. Bilbao

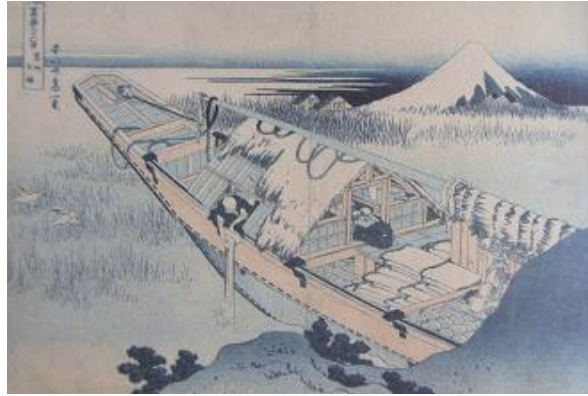


Fig. 149
Katsushika Hokusai
Ushibori en la provincia de Hitachi
Serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*
c. 1831. Xilografía en color (*nishiki-e*)
Musée national des arts asiatiques Guimet, París



Fig. 150
Adolfo Guiard
La ría en Axpe, 1886-1887
Óleo sobre lienzo. 110 x 470 cm
Sociedad Bilbaina, Bilbao



Fig. 151
Adolfo Guiard
El laurak bat, 1902
Óleo sobre lienzo. 44,3 x 90 cm
Colección particular



Fig. 152
Adolfo Guiard
Costureras en el parque, c. 1884-1885
 Óleo sobre lienzo. 33 x 24,5 cm
 Colección Iberdrola



Fig. 153
Toyohara Kunichika
Restaurante Ariakerō en Imado: Serie Treinta y seis restaurantes modernos, 1878⁴³⁸
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Colección particular



Fig. 154
Adolfo Guiard
Tertulia en el parque, 1885
 Óleo sobre lienzo. 40 x 148 cm
 Colección particular

⁴³⁸ Esta estampa perteneció a la colección de Adolfo Guiard.



Fig. 155
Adolfo Guiard
En el café, 1885
 Óleo sobre lienzo. 39,5 x 60 cm
 Colección particular



Fig. 156
Katsushika Hokusai
Mujeres contemplando una escena de pesca, 1794-1798
Surimono. Xilografía en color
 25 x 38,4 cm
 Musée national des arts asiatiques
 Guimet, París



Detalle de Fig. 156



Fig. 157
Toyohara Kunichika (1835-1900)
 Xilografía en color sobre papel
 Colección particular



Fig. 158
Toyohara Kunichika
 Xilografía en color sobre papel
 Colección particular



Fig. 159
Adolfo Guiard
La terraza, 1886
Óleo sobre lienzo. 110 x 470 cm
Sociedad Bilbaina, Bilbao



Fig. 160
Katsushika Hokusai
Pabellón Sazai del templo de los quinientos rakan, c. 1830-1831
Xilografía en color (*nishiki-e*)
Musée national des arts asiatiques Guimet, París



Fig. 161
Adolfo Guiard
Cazadores en la Estación del Norte, 1886-1887
Óleo sobre lienzo. 109 x 310 cm
Sociedad Bilbaina, Bilbao



Fig. 162
Adolfo Guiard
Retrato de Eduardo de Coste y Vildósola, 1898
 Óleo sobre lienzo. 78,8 x 100,2 cm
 Colección particular



Fig. 163
Adolfo Guiard
Hombre sentado, 1885
 Lápiz sobre papel. 25 x 32,5 cm
 Colección particular



Fig. 164
Toulouse Lautrec
Jane Avril, 1895
 Poster, litografía a color. 120 x 91,5 cm



Fig. 165

Adolfo Guiard

Paisaje de Echévarri, 1886

Óleo sobre mueble de madera. 19,5 x 26 cm

Colección particular



Fig. 166

Utagawa Hiroshige

Fushimi núm. 51, de la serie Sesenta y nueve estaciones del camino a Kisokaidō, 1835-1838

Xilografía en color (*nishiki-e*)

Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 167
Adolfo Guiard
La siega, 1890
 Óleo sobre lienzo. 250 x 150 cm
 Colección particular



Fig. 168
Utagawa Hiroshige
Núm. 23. Fujieda
 Serie *Vistas famosas de las cincuenta y tres estaciones de la ruta Tōkaidō*, 1855
 Xilografía en color (*nishiki-e*) 35,5 x 23,2 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 169
Adolfo Guiard
 Boceto para la vidriera del *Palacio de Rafael Picavea en Oyarzun*, 1902-1903
 Dibujo a tinta. 90 x 71 cm
 Colección particular



Fig. 170
Utagawa Hiroshige
Casa de te en Zōshigaya.
 Serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, 1858
 Xilografía a color (*nishiki-e*)
 Colección particular

5.4. Pablo Uranga (Vitoria, 1861- San Sebastián, 1934)

Quedando a muy temprana edad huérfano: primero de madre, cuando él tenía 10 meses y, de padre cuando tan sólo tenía 8 años, la segunda esposa de su progenitor -que le dio otros dos hermanos y actuó como si fuese su verdadera madre- trasladó el domicilio a Elgeta.

De familia muy acomodada, inicialmente estudió en el internado de Jesuitas de Orduña, y con 16 años llegó a Vitoria. Ya había destacado por su capacidad para dibujar, y se matriculó en la Academia de Bellas Artes, de donde salió graduado en marzo de 1880.

De 1881 a 1884 estuvo en Jerez de la Frontera, donde su tío Blas José Díaz de Arcaya era el Abad de la Colegiata, y allí continuó estudiando dibujo. Como Ana Arregui señala en su biografía, fue durante su estancia en Jerez de la Frontera, cuando se sintió atraído por el mundo de los toros⁴³⁹. En aquella época, su vida transcurría entre Vitoria, Elgeta y Jerez de la Frontera.

Según señala Ana Arregui, debió de ir a Madrid en 1884, ingresando en la Academia de San Fernando en 1886, donde permaneció durante tres cursos⁴⁴⁰. Pero de su estancia en Madrid, habría que destacar la influencia que en él ejercieron las visitas al Museo del Prado, donde estudiaba al detalle la destreza técnica de Velázquez y Goya.

Es en la Academia de San Fernando donde conoció y se relacionó con Paco Durrio⁴⁴¹, con quien hacía escapadas por los alrededores de la capital, y al que se unió en París, una vez finalizados los estudios, por la insistencia de sus cartas. Así, Pablo Uranga llegó a París a finales de 1889, y se instaló con Durrio, que le presentó a Ignacio Zuloaga cuando éste llegó un año después.

⁴³⁹ Véase en Vitoria, 2012, p.16.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p.18.

⁴⁴¹ Durrio estaba pensionado en París por la Diputación de Bizkaia.

En 1897 paró en Barcelona de camino a Elgeta, e instalado ya en su casa, continuó participando activamente en las exposiciones de París, Bilbao... y se sintió reconfortado cuando un coleccionista de la talla de Ramón de la Sota adquirió dos de sus obras expuestas en la I Exposición de Arte Moderno de Bilbao, la del 1900. Eran *Hilanderera y aldeana*, y *Pastor*.

Estuvo involucrado en todos los manifiestos, cartas, etc. que organizaron desde la *Asociación de Artistas Vascos* contra Benlliure, el enemigo a batir por la diferencia de planteamientos estéticos que tenían con él. Mantuvo una magnífica relación con Zuloaga, Losada y Guiard, y en 1902 visitó a Daniel Zuloaga en Segovia junto a Ignacio. Trabajó desde allí todo el verano y parte del otoño.

En 1903 se casó con Prudencia Lejarreta, vitoriana como él, y a pesar de continuar viviendo en Elgeta, se mantuvo en activo y participó en las Exposiciones de Bilbao de 1903, donde la Diputación de Bizkaia le compró *Prueba de Bueyes en Elgeta* en 1905, año en el que participó en la VI Bienal de Venecia⁴⁴².

Debieron de ser años muy productivos en cuanto a la cantidad de obra realizada, pero pensando su esposa que Vitoria podría ser un lugar más apropiado para el artistas, en 1906 trasladaron su residencia a la capital alavesa. Según relataba su hija María Fernanda a Mauricio Flores Kaperotxipi en relación al traslado:

«No fue una idea muy acertada -sigue diciendo- porque en Vitoria mi padre no halló estímulo artístico, pero sí encontró muchos amigos con los que se reunía. Fundaron el Centro Vasco, soñaban, se divertían y eran dichosos. Esa época fue otra de las felices de mi padre. "Si en lugar de volver a Vitoria, hubiese plantado mi tienda en Bilbao, mi suerte hubiese sido distinta" le oí alguna vez»⁴⁴³.

Hay que tener en cuenta que Vitoria no era el lugar adecuado para un artista que buscaba promoción y reconocimiento. El movimiento cultural se desarrollaba en la capital bizkaína, sobre todo durante los años de la I Guerra Mundial. Y ante la

⁴⁴² Ignacio Zuloaga.

⁴⁴³ Flores, 1963.

necesidad de cambiar de aires, cuando ya era tarde para instalarse en Bilbao, que iba perdiendo notoriedad cultural, fue a San Sebastián, ciudad de moda para el veraneo de la realeza y la burguesía, y donde además, en 1918 su mujer había logrado una plaza de maestra. Uranga estuvo vinculado a la *Asociación de Artistas Vascos* hasta 1925.

Fue destacable el viaje que realizó por América junto a Ignacio Zuloaga en 1924, desde Nueva York hasta la Habana. Este exitoso periplo, del que también surgió una exposición en Nueva York con Alice Lolita Muth Maacha⁴⁴⁴, le procuró varias ventas interesantes.

El 6 de noviembre de 1934, se apagó la vida de Uranga, a causa de un cáncer de pulmón.

En los retratos que realizó Pablo Uranga vemos cómo le atraían los encuadres recortados, donde el primer plano sobresale del fondo de aspecto liso, trabajado en gama de verdes. Con cierto escorzo en los retratos, éste aportaba mayor dinamismo al conjunto de la obra, y vemos cómo sus óleos *Retrato de Manola* (c. 1903) (Fig. 171). *Manolas* (1904) (Fig. 172) y *Retrato a Jesús Ibarra Fernández de Retana* (1916) (Fig. 173) guardan cierta similitud con la obra de Chōensai Eishin (Fig. 174)

En *El bohemio de Elgeta* (c. 1907) (Fig. 175), con un escorzo un tanto forzado, se retrató a sí mismo en pose novedosa, mirando al espectador del cuadro, mientras parece interrumpir su sesión de trabajo con los pinceles. El rostro iluminado por un foco de luz proveniente de un lateral hace que éste destaque sobre el fondo grisáceo de la paredes. La pose, coincide con el busto del actor Iwai Kiyotarō, vestido como Osode, hija de Futamiya (1794) (Fig. 177), cuya estampa también guarda semejanza con el *Retrato de Bonifacia Ruíz de Lezama* (1892) (Fig. 176) en cuanto a la pose. Ambas imágenes visten caras vestimentas. Viendo la comparativa, no sería de extrañar que los pintores de finales del siglo XIX, principios del XX, se fijasen en las estampas japonesas para darle un poco de distinción al denostado género del retrato.

En *Segovia* (c. 1907) (Fig. 178) y en *Yoshino, en la ruta Tōkaidō* (c. 1834) (Fig. 179) aparece un paisaje emblemático encuadrado desde un espacio interior con

⁴⁴⁴ Esta artista americana era discípula de Ignacio Zuloaga.

características particulares. En el primero, desde un corredor con columnas de piedra sobre las que descansan unos arcos que parecen de estilo conopial, una muchacha, observa a lo lejos la construcción más emblemática de la ciudad, el Acueducto de Segovia, mientras en la otra imagen, un grupo de chicas charla animadamente mientras contemplan el monte representativo de Japón, el Fuji desde el mirador de una casa de té, apareciendo la imagen encuadrada por la construcción de madera.

Paisaje de Zumaya (c. 1923) (Fig. 180) representa una imagen tomada desde un punto de vista elevado. La pintura se dispone en tres planos, el primero desde el monte, desde el lugar donde se toma la imagen, esa naturaleza se muestra desbordante, un segundo plano donde Uranga reprodujo la casa de su amigo Ignacio Zuloaga, Santiago-Etxea y los terrenos que la circundan junto a la playa, y al fondo, en tercer plano, dejando muy poco espacio a la franja de cielo, el peñasco de Guetaria, el monte San Antón, coloquialmente denominado "el ratón de Guetaria", que haciendo la comparativa, vendría a ser el "Fuji" de Guetaria.

Estilo rápido y abocetado, más próximo al impresionismo, en cuanto a la primacía de la construcción de volúmenes por medio de la aplicación de la luz y el color. Se percibe que Uranga amaba la naturaleza, y de hecho muchas de sus obras se aproximan a las de Regoyos, captando los montes y peñas más representativos de cada zona, con sus correspondientes efectos lumínicos y ambientales. El gusto de las estampas japonesas por las líneas diagonales se hace evidente en la obra *Tren a su paso por Okendotegi* (c. 1920) (Fig. 182).

Una vez más, desde lo alto, una vista hacia el río, y un elemento que rompe la limpieza del encuadre, una rama en la parte inferior de *Paisaje* (s.f.) (Fig. 183) y de *Hibiya y Soto-Sakurada* (1858) (Fig. 184) de Hiroshige. Coincidentes también en la idea de la valla que desde lo alto da al valle (Fig. 185) o desde lo alto del balcón y frente al mar, en la obra de Harushige (Fig. 186).

Azotea con gitana y macetas (c. 1896) (Fig. 187) con un formato alargado, tipo *kakemono* y una diagonal marcada por la pared de la terraza, la gitana, se muestra de espaldas al pintor, mostrándonos la gracia de sus vestiduras y su recogido, que nos recuerdan a la procesión de cortesanas representadas por Hokuba (Fig. 188). Además,

la cúpula de la catedral, funciona a modo de hito, a la manera del monte Fuji en las estampas japonesas.



Fig. 171
Pablo Uranga
Retrato de manola, c. 1903
Óleo sobre lienzo. 102 x 72 cm
Colección particular



Fig. 172
Pablo Uranga
Manolas, 1904
Óleo sobre cartón. 58 x 41 cm
Colección particular



Fig. 173
Pablo Uranga
Retrato a Jesús Ibarra Fernández de Retana, 1916
Óleo sobre lienzo. 76 x 58 cm
Colección particular



Fig. 174
Chōensai Eishin
Joven, c. 1789-1800
Xilografía en color (*nishiki-e*)
Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 175
Pablo Uranga
El bohemio de Elgeta, c. 1907
 Óleo sobre lienzo. 51 x 34 cm
 Colección particular



Detalle Fig. 177



Fig. 176
Pablo Uranga
Retrato de Bonifacia Ruíz de Lezama, 1892
 Óleo sobre lienzo. 200 x 90 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 177
Tōshūsai Sharaku
 Iwai Kiyotarō IV como Osode,
 hija de Futamiya, 1794
 Xilografía en color (*nishiki-e*) 31,5 x 15 cm



Fig. 178

Pablo Uranga

Segovia, c. 1907

Óleo sobre lienzo. 42 x 64 cm

Colección particular



Fig. 179

Katsushika Hokusai

Yoshida, en la ruta Tōkaidō

Serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, c. 1834

Xilografía en color (*nishiki-e*). 25,4 x 36,9 cm

National Museum of Ethnology, Leiden



Fig. 180

Pablo Uranga

Paisaje de Zumaya, c. 1923

Óleo sobre lienzo. 61 x 71 cm

MBAB, Bilbao



Fig. 181

Pablo Uranga

Peñas de Mañaria, 1911

Óleo sobre tabla. 19 x 32,5 cm

Colección particular



Fig. 182

Pablo Uranga

Tren a su paso por Okendotegi, c. 1920

Óleo sobre tabla. 20 x 29 cm

Colección particular



Fig. 183
Pablo Uranga
Paisaje, s.f.
 Óleo sobre cartón. 22 x 27 cm
 Colección particular



Fig. 184
Utagawa Hiroshige
Hibiya y Soto-Sakurada.
 Serie *Cien vista de lugares famosos de Edo*, 1857
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 36,3 x 24,9 cm
 Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 185
Pablo Uranga
Juego de bolos, c. 1902-1903
 Óleo sobre tabla
 Colección particular



Fig. 186
Suzuki Harushige
Nieve, luna y flores. Luna sobre Shinagawa, 1771
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 27,6 x 21,2 cm
 Colección particular



Fig. 187

Pablo Uranga

Azotea con gitana y macetas, c. 1986

Óleo sobre lienzo. 84 x 46 cm

Colección particular



Detalle Fig. 188



Fig. 188

Teisai Hokuba (1771-1844)

Procesión de una cortesana de la casa Ōgiya

Tinta y color sobre papel. Tríptico de rollos ilustrados
each 102 x 27,7 cm (aprox.)

British Museum, Londres

5.6. Francisco Iturrino (Santander, 1864- Cagnes-sur-Mer, 1924)

Aunque nacido en Santander, su vida estuvo vinculada al País Vasco, en primer lugar por la procedencia de sus orígenes paternos, ubicados en un pueblo de la costa Bizkaina, Motriko. Además, a causa del trabajo de su padre⁴⁴⁵, en 1872 la familia se trasladó a vivir a Bilbao, donde cursó sus primeros estudios y creció.

Para realizar estudios de ingeniería fue a Lieja en 1883, aunque prácticamente ni los inició, y en 1890, ya abducido por la pintura, fue a Bruselas. Hay que tener en cuenta, que para entonces, Darío de Regoyos⁴⁴⁶ ya estaba en Bruselas, donde se instaló desde 1881 hasta 1894. Juan de Echevarría llegó a Bruselas 1898, tras concluir sus estudios de ingeniería en Eton (Inglaterra) en 1892 y en Alemania cinco años después.

En Bruselas, se estaban desarrollando los movimientos de vanguardia: el *Cercle des XX*, cuya actividad se produjo desde 1884 a 1893, y a la que pertenecían James Ensor y Theo van Rysselberghe entre otros. En su establecimiento expusieron Paul Cézanne, Mary Cassat, Paul Gauguin, Max Liebenann, John Singer Sargent, Vincent Van Gogh, Henri Toulouse-Lautrec, Georges Seurat y Auguste Renoir. A través de la dirección de *La Libre Esthétique* Octave Maus⁴⁴⁷ dió continuidad al trabajo producido por el otro grupo. Esta nueva formación estuvo en activo de 1893 a 1914, y en ella expusieron Regoyos (1895), Durrio (1898) e Iturrino (1902, 1905 y en 1914, en el homenaje que los belgas dedicaron a Regoyos)⁴⁴⁸.

De 1890 a 1895, estando Iturrino en Bruselas, fue a la Academia Sant-Josse, donde conoció a Henri Evenopoel (1872-1899), quien sería de vital importancia para su posterior etapa parisina. Así, en 1895 se trasladó a París, acudiendo al taller de Gustave Moreau, donde conoció a Henri Matisse (1869-1954), con el que le unió una gran amistad para el resto de su vida. Una vez concluida su etapa belga, donde se

⁴⁴⁵ Su padre era intendente de las minas de la familia Echevarría.

⁴⁴⁶ Allí formó parte del grupo *Les Vingt*, creado en 1884, al cual no fue ajeno Iturrino, como tampoco lo fue a las exposiciones de *Le Libre Esthétique*.

⁴⁴⁷ En 1882 estuvo en España con Darío de Regoyos y con Constantín Meunier.

⁴⁴⁸ Véase Barañano/González de Durana, 1988, p. 8.

vislumbraba la influencia de los primitivos flamencos, en la nueva etapa en la capital francesa se interesó por Delacroix y por Cézanne. Su paleta de color se transformó, aplicaba los colores abundantemente, mientras los volúmenes se simplificaban, comenzando a prescindir de sombras y escalas de color.

A lo largo de su trayectoria artística, fueron continuos los viajes y los consiguientes cambios de residencia: Bruselas en 1897, Salamanca en 1898 -a donde también volvía continuamente-, París en 1899, Sevilla en 1902, Córdoba en 1904, Motrico en 1906, Marruecos en 1912, Málaga en 1913, sur de Francia en 1914, Madrid en 1918, y Cagnes-sur-Mer en 1922⁴⁴⁹. Así, recorrió España, y se inspiró en ella, pero con mirada condescendiente, recogiendo una imagen alegre y enérgica.

Durante su estancia en Salamanca, en 1898, comenzó a pintar grupos de animales, principalmente toros o manadas de caballos, allí también pasó parte del año antes de ir a Sevilla donde más adelante encontraría las raíces del baile español y del toreo.

En 1901, ya en París, vivía en el nº124 del Boulevard Clichy, y Picasso en el número 130⁴⁵⁰. En junio de ese mismo año, con presentación de Gustave Coquiot, expuso en la Galería Vollard de París, junto a Pablo Picasso. Picasso aportaba a la muestra 64 cuadros y una carpeta de dibujos, mientras Iturrino expuso 36 obras. En años posteriores volvió a exponer en Vollard: en 1902, 1904, 1907 y 1911. Desde 1901 también participó en el Salón de los Independientes de París y en la Société National des Beaux Arts y, de 1903 en adelante, expuso en el Salón d'Automne de París, donde en 1911 ocupó una sala especial con 28 cuadros. Todas las exposiciones individuales que presentó en París, fueron en la Galería Vollard, ya que era allí donde tenía depositadas sus obras.

Además de mantener amistad con Picasso, Iturrino se relacionó con casi todos los miembros del grupo *fauve*, como demuestran los retratos que le hizo en 1914 André Derain (1880-1954) y Henri Matisse. Ellos se habían conocido en la Academia de

⁴⁴⁹ Manterola, 2006, p. 211.

⁴⁵⁰ En este año Picasso pintó un retrato de Iturrino.

Gustave Moreau. Matisse fue alumno suyo de 1895 a 1898, y posteriormente estudió con Cormon y después con Carrière⁴⁵¹. Gracias a éste último, Matisse conoció a Derain, cuando Derain vivía en Chatou, cerca de París. También Zuloaga visitó el estudio de Carrière, amigo de Regoyos⁴⁵².

La temática de sus primeros cuadros realizados en París es la de los locales nocturnos, de vida alegre, con bailarinas que recuerdan constantemente a Degas, a Renoir y Toulouse Lautrec. Iturrino, había encontrado en Bélgica un grupo simbolista fuerte, pero como todos, atento a las novedades plásticas, como el puntillismo, que algunos cultivaron. Además, había un especial interés en representar la figura humana como protagonista de la obra, en lugar de basarse en la disolución de las formas del paisaje por medio de la luz impresionista. Ellos influyeron en Iturrino, al igual que lo hicieron sobre Zuloaga y Losada.

En París, Iturrino observó, estudió y tras un arduo trabajo de fondo, fueron importantes referentes para él, Gauguin, los nabis, los simbolistas en general (ya que asistió a clases en el taller de Moreau), también Édouard Vuillard (1868-1940) y Pierre Bonnard⁴⁵³ (1867-1947) con sus interiores de papeles pintados y sus mesas cubiertas con manteles de colores. La personalidad artística de Paul Gauguin se dejó sentir en la obra de Iturrino, en concreto a la hora de aplicar las pinceladas, de forma paralela y dándoles un efecto borroso, en sintonía con las pinceladas aplicadas por Paul Cézanne (1839-1906), del que también adoptó el tema de los bañistas, paisajes y retratos.

Así, en sus primeras obras realizadas en París recogió dos clases de influencias, por un lado las de Toulouse Lautrec y Renoir, y por otro, en el proceso de búsqueda de un estilo, se movió en el contexto del simbolismo y de los nabis. También hay que mencionar su descubrimiento de la pintura romántica, donde Delacroix parece dejó su poso en algunas de las obras de Iturrino.

⁴⁵¹ Iturrino invitó a varios de los amigos fauves a hacer un viaje por el sur. Matisse estuvo con Iturrino Sevilla a finales de 1908, y a finales de 1911 fueron a Tanger. Tras este viaje, Iturrino realizó las exposiciones en la Galería Vollard, y poco después en el Salón d'Automme de 1911, tal y como acabamos de mencionar.

⁴⁵² Véase Barañano /González de Durana, 1988, p. 26.

⁴⁵³ En 1896 se realizó la primera exposición individual de Bonnard en París.

La trayectoria artística de Iturrino, osciló entre la creación de la forma a través de amplias pinceladas de color y luz, y la soltura más expresiva de la pincelada y el color puro, es decir, entre la influencia de Cézanne y la de los fauve.

Durante su estancia en Madrid, donde ocupaba un piso cerca del de su hermano menor, Paulino, fue asiduo en las tertulias del bilbaíno José María Soltura⁴⁵⁴ (1861-1927) en el Gato Negro y, la del Café de Pombo organizada por Ramón Gómez de la Serna. Estos encuentros eran foco de intercambios intelectuales.

En 1917, se instaló en Madrid por segunda vez, siendo homenajeado dos años después en el Círculo de Bellas Artes. Tuvo una magnífica carrera artística, pero los dolores de su pierna le empujan a comprar una casa en Cagnes-sur-Mer, en el sur de Francia, buscando un clima más propicio para su salud. Esto fue en 1920 y falleció en 1924.

Si nos fijamos, los protagonistas de cada obra de Francisco Iturrino, casi siempre tienen una parte de su cuerpo, o de su indumentaria, fuera del cuadro: unas veces es el vestido, otras el brazo, el sombrero, al caballo le falta medio cuerpo (Fig. 189), alguno de los codos de los protagonistas se escapa de la obra, o al perro le falta parte de la cola; las figuras cortadas por el borde del cuadro, que hace resaltar el espacio vacío de la composición, y la acción que está sucediendo entre los personajes.

El encuadre de algunos de sus retratos coincide casi por completo con la correspondiente estampa japonesa. Este es el caso de *La mujer del abanico* (c. 1899-1901) (Fig. 192) de Iturrino y *Anhelando la brisa* (1869) (Fig. 193) de Kunichika, ambas mujeres, con un abanico abierto en sus respectivas manos, vestidas con ropas vistosas y peinados voluminosos, podrían parecer distintas versiones de un mismo retrato. En el lienzo titulado *La perla negra* (s.f.) (Fig. 194) como fondo aparece un jardín rebosante de flores, y la retratada parece estar tan pletórica, que el lienzo se le queda pequeño para que entre también sus brazos y sus piernas. También denota influencia japonista, por tratar el tema de una escena íntima: *Las modelos en el taller* (s.f.) (Fig.

⁴⁵⁴ Había sido bibliotecario en la Sociedad Bilbaína entre 1893 y 1896. Abandonó este puesto presionado por el ambiente jesuítico-conservador. José M^a Soltura había vivido en Viena el *fin-de-siecle*, y tuvo mucha influencia en personajes como Unamuno, Vinales, Rusiñol, Bastera, Echevarría e Iturrino entre otros, asiduos a sus tertulias.

195), desnudándose, con gesto sugerente en su cuello y la pose de su hombro, mientras se desliza el tirante del vestido, composición que guarda bastante similitud con *Tipo apasionado* (1792-1793) (Fig. 196) de Utamaro. Al igual que resulta comparable el grupo de féminas que vemos en las obras *Mujeres con mantón* (s.f.) (Fig. 197) y *Tomigaoka* (1783), de Torii Kiyonaga (Fig. 198). En cada una de estas obras, tres bellas muchachas, vestidas con ropas típicas, posan en pie, cada una con una postura, y al fondo, la naturaleza que rebosa en forma de plantas exuberantes en la obra de Iturrino, y como árbol en flor en la de Kiyonaga. Sobre esa composición, a lo largo de los años vemos algunas variantes en la producción artística de Iturrino. *Fiesta en el campo* (1901-1902) (Fig. 199) y *Desnudas* (c. 1916-1918) (Fig. 200). Iturrino interpretó a su manera este tema, sin renunciar a la representación del cuerpo femenino con todo detalle, a base de pinceladas amplias, mientras los fondos de las obras muestran decorados de colores vivos y formas indeterminadas. A veces por medio de telas, mantones con efecto de bordados y colores diversos. Los desnudos de Iturrino, en cierto modo, respondían al ambiente parisino en el que se desarrolló, donde había un creciente interés por lo primitivo y lo oriental, por Gauguin y los nabis.

Los puntos de vista, por lo general son altos, ejecutados con una técnica suelta que, sin ser impresionista, se concentra en la materia y la pincelada. Además, en ocasiones, la ausencia de líneas para conseguir perspectiva en sus obras, la lograba a través de la colocación de los cuerpos en la composición, y estos los sobreponía a un fondo decorativo lleno de color, jugando sobre mantones, u otros tejidos de colores. Así, las superficies de Iturrino pasan de la blancura de la piel a la multiplicidad cromática de los fondos, donde los cuerpos desnudos de las modelos, trabajados a base de varias capas de pintura, ocupaban el espacio.

Iturrino pintó grupos de muchachas sentadas en el suelo (Fig. 201 y Fig. 203), y también las dibujó de forma individual: una mujer de espaldas, con su sugerente nuca y artístico moño (Fig. 204). Tanto en unas obras como en otras encontramos la posible estampa japonesa a comparar: *Afición a los pájaros* de Utagawa Kunisada (Fig. 202), así como un estudio de mujer, dibujado por Hokusai hacia el 1800 (Fig. 205).

El retrato de Rafael Echevarrieta (1913) (Fig. 206) lo pintó en la finca La Concepción que la misma familia Echevarrieta tenía en Málaga. El retratado aparece

de cuerpo entero en los jardines de la finca, como si hubiese sido sorprendido en el momento de su paseo. Sin poses forzadas, y siempre con algún detalle simbólico que caracterizaba al retratado. La naturaleza exuberante del jardín ejercía de fondo en este retrato y en otros del momento, como el que realizó a Don Juan Bayo en 1918 en el jardín de su casa de Arrigorriaga. Sorprende cómo se parecen la composición de esta obra de Iturrino con la de Yoshitoshi, *Aire fresco en Shijo* (1885) (Fig. 207), al utilizar la misma perspectiva del banco, que marca la diagonal en las obras, y la postura de los cuerpos, en ambas obras con una pierna cruzada sobre la otra. La única diferencia destacable sería en cuanto a la concepción del fondo, que Iturrino decoró con la profusa vegetación del jardín, mientras en la estampa japonesa es prácticamente liso.

Para concluir, mostrar un ejemplo más de la similitud entre el óleo de Iturrino titulado, *Retrato de Fulgencia Iturrino*, (c.1890-1894) (Fig. 208) y la estampa realizada por Rekisentei Eiri, *Otatsu del distrito Ryōgoku de Edo* (1795) (Fig. 209). Semejanza en cuanto a la pose, el vuelo del vestido y hay que añadir el formato alargado, tipo *kakemono*.



Fig, 189
Francisco Iturrino
Caballista
Óleo sobre lienzo. 200,3 x 113,5 cm
MBAB, Bilbao



Fig. 190
Francisco Iturrino
Potros en el campo, c. 1912-1914
Óleo sobre lienzo. 150,4 x 200,5 cm
MBAB, Bilbao



Fig. 191
Katsushika Hokusai
Hokusai Manga, vol. 6, 1817
Musée national des arts
asiatiques Guimet, Paris



Fig. 192
Francisco Iturrino
La mujer del abanico, c. 1899-1901
Óleo sobre lienzo. 93,6 x 73,4 cm
MBAB, Bilbao



Fig. 193
Utagawa Kunichika
Anhelando la brisa
Serie *Treinta y dos concepciones modernas*, 1869
Xilografía a color (*nishiki-e*)

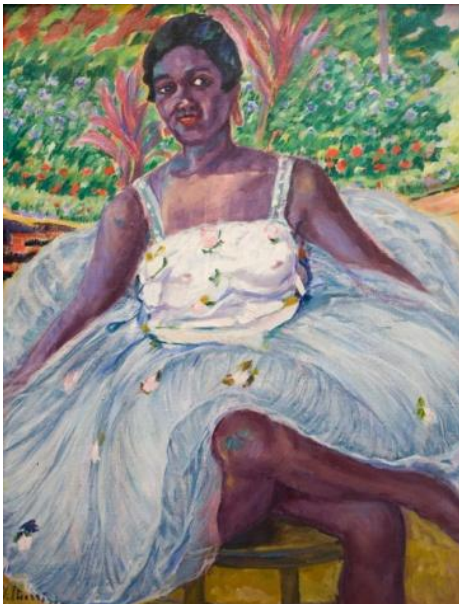


Fig. 194
Francisco Iturrino
La perla negra, s.f.
Óleo sobre lienzo. 118,5 x 132,5 cm
LorenArt, Madrid



Fig. 195
Francisco Iturrino
Las modelos en el taller, s.f.
 Óleo sobre lienzo. 185 x 95 cm
 Colección particular



Fig. 196
Kitagawa Utamaro
Tipo apasionado (uwaki no so)
 Serie *Diez fisonomías de mujeres*
 c. 1792-1793
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 British Museum, Londres



Fig. 197
Francisco Iturrino
Mujeres con mantón, s.f.
 Óleo sobre lienzo. 93,6 x 73,4 cm
 LorenArt, Madrid



Fig. 198
Torii Kiyonaga
Tomigaoka
 Serie *Diez escenas de casas de te*, c. 1783
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 25,2 x 18,7 cm
 Art Institute of Chicago

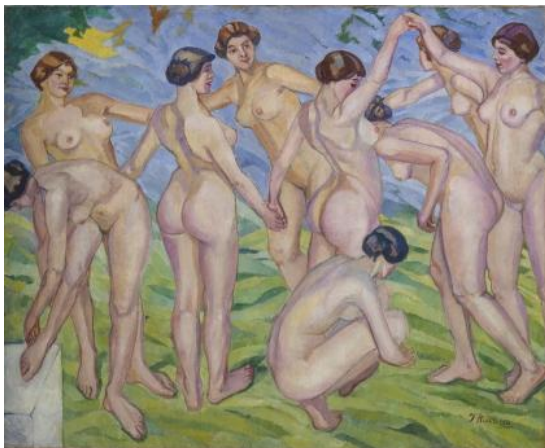


Fig. 199
Francisco Iturrino
Desnudos (Mujeres al corro), c. 1916-1918
 Óleo sobre lienzo. 140,5 x 172,8 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 200
Francisco Iturrino
Fiesta en el campo, 1901-1902
 Óleo sobre lienzo. 198 x 279 cm
 Colección BBVA



Fig. 201
Francisco Iturrino
Mujeres en gris, principios siglo XX
 Óleo sobre lienzo. 86 x 99,5 cm
 MBBA, Bilbao



Fig. 202
Utagawa Kunisada (1786-1864)
Afición a las pájaros, de la serie:
Veinticuatro estampas de Kunisada,
 1863
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Biblioteca Nacional, Madrid



Fig. 203
Francisco Iturrino
El descanso, s.f.
 Aguafuerte. Papel 50,4 x 66 cm., mancha 20 x 29,8 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 204
Francisco Iturrino
S/t (Mujer de espaldas),
 c. 1909-1911
 Dibujo, carboncillo sobre papel
 28,3 x 22,5 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 205
Katsushika Hokusai
Estudio de mujer. Vista posterior, 1800
 Tinta sobre papel. 23,9 x 16,4 cm
 Musée national des arts asiatiques Guimet, París



Fig. 206
Francisco Iturrino
Retrato de Don Rafael Echevarría, 1913
 Óleo sobre lienzo. 145,3 x 115,4 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 207
Tsukiota Yoshitoshi
Aire fresco en Shijo. De la serie: *Cien aspectos de la luna*, 1885
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 British Museum, Londres



Fig. 208
Francisco Iturrino
Retrato de Fulgencia Iturrino, c. 1890-1894
Óleo sobre lienzo. 95,5 x 45,5 cm
MBAB, Bilbao



Fig. 209
Rekisentei Eiri
Otatsu del distrito Ryōgoku de Edo, 1795
Xilografía en color (*nishiki-e*) 37,5 x 26 cm
Musée national des arts asiatiques Guimet,
Paris

5.6. Manuel Losada Pérez de Nenín (Bilbao, 1865 - Bilbao, 1949)

En 1876, Losada asistió al taller del pintor Antonio María Lecuona, donde conoció y se relacionó con artistas con los que posteriormente colaboraría en el ambiente cultural de Bilbao.

En el año 1881 fue a Francia, en concreto a Bayona para estudiar francés, y en 1887 consiguió una beca de la Diputación Provincial de Bizkaia para estudiar en París, a donde volvió en 1890, gracias al mecenazgo de Manuel María de Gortázar.

En París conoció y estuvo en contacto con los artistas vascos y catalanes que allí estaban. Y ya integrado en el grupo los vascos, junto a Anselmo Guinea, Ignacio Zuloaga y Francisco Durrio, asistió a las principales academias, descubriendo las influencias impresionistas y postimpresionistas. Estudió con Bougereau y Carrière, y a través de Manet redescubrió a Velázquez y a Goya. Conocer la pintura de Manet y Whistler le influyó decisivamente.

Whistler, se había instalado en París en el año 1886, y también se había interesado por las pinturas de Manet, adaptando sus descubrimientos temáticos y estilísticos, pero a diferencia de los impresionistas, no le interesaba pintar paisajes, le gustaba representar figuras humanas en interiores, con reminiscencias de los cuadros de Goya y de Velázquez, basados en una paleta de colores oscuros.

Juan de la Encina llamó la atención sobre la coincidencia de intereses entre la pintura de Whistler y Sargent, y la de Losada, en un contexto de agotamiento del impresionismo y la indagación sobre novedosas vías de expresión como el simbolismo Nabi. El mismo Losada lo reconocía en una entrevista concedida a Crisanto Lasterra en «Hablamos de arte. Charlas sobre pintura vasca»⁴⁵⁵:

«Fue una verdadera fortuna para mí descubrir en Francia la existencia de un grupo de artistas finísimos que venían sosteniendo ya un movimiento europeo de simpatía hacia la pintura clásica española. Era la tendencia seguida por el norteamericano Mac-Neil Whistler, que

⁴⁵⁵ Véase en Mur, 1985, pp. 288-289.

había fallecido recientemente, Sargent, otro americano, y Dannat. Fue lo que nos hizo ver a algunos vascos y catalanes -entre ellos Rusiñol, Nonell y Canals- un nuevo camino de reacción contra el fortunismo; pero este camino era el de la vuelta a la tradición española».

En 1893 definitivamente se instaló en Bilbao, abriendo su estudio, pero sin parar de viajar: Madrid, Barcelona, París, Venecia, etc. Participó en las principales iniciativas culturales de Bilbao. Como artista, al igual que Zuloaga, con quien tuvo mucha relación, siguió la tradición de la escuela de pintura española, principalmente en lo referente a la utilización de una pincelada austera de poco colorido, en la que dominaban los tonos grises, azulados, con pálidas veladuras plateadas o doradas.

Losada representó los tipos vascos, que posteriormente tomarían la siguientes generaciones, entre los que destacaban los hermanos Arrue y Zubiaurre. Realizó obras en las que reflejaba la sociedad bilbaína, siempre enfatizando el papel de la mujer, y mostró un Bilbao romántico, sobre todo a través de sus obras realizadas en pastel.

Desde la última década del siglo XIX, mantuvo una fluida relación con Darío de Regoyos, Adolfo Guiard y Anselmo Guinea, siempre dándole vueltas a la idea de dinamizar la escena artística vasca. Desde 1900, a través de las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao, consiguieron darle un impulso, con la idea de que las exposiciones lograsen activar el mercado del arte local y que incluso tuviese repercusión a nivel peninsular⁴⁵⁶.

A principios del siglo XX, en concreto desde 1908, fue uno de los principales impulsores de la creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao, contando con la colaboración de la Diputación de Bizkaia, el Ayuntamiento de Bilbao y algunos coleccionistas privados. En 1914, fecha de inauguración del deseado Museo, fue designado Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, sin abandonar por ello su actividad creadora, en la que además de la pintura al óleo destacó en el dibujo a pastel y el diseño de escenografías teatrales. En 1933, Manuel Losada también tomó la

⁴⁵⁶ Para ver más detalladamente las actuaciones de Losada en la promoción del arte vasco, véase punto 4 de este trabajo.

dirección del Museo de Arte Moderno de Bilbao, y durante la Guerra Civil, se encargó de proteger las obras de arte.

En 1945 le nombraron Presidente de Honor de la *Asociación de Artistas Vascos*. Una vez retirado de su intensa vida, falleció en Bilbao en 1949.

Coincidiendo la época de sus viajes a París, con anterioridad al comienzo del siglo XX, llama la atención un boceto que realizó para el cartel anunciador del *Campeonato del Kurdin*, ejecutado con la simplicidad y el esbelto refinamiento del estilo del cartel, que fue tan utilizado a finales del siglo XIX, por influjo del grabado japonés⁴⁵⁷.

Losada, generalmente retrató a las mujeres como las protagonistas del cuadro, de la composición, y acompañándolas con un abanico o un parasol, introducía también un símbolo japonés. Llenó su obra de estampas bilbaínas románticas.

En la obra *Los remeros* (c. 1912) (Fig. 210) una trainera, que participa en una regata, ocupa toda la diagonal del lienzo, sobre el fondo azul verdoso del mar, realizado con pincelada ondulante, y al fondo el cabo de Ogoño con su impresionante peña, fácilmente reconocible. El encuadre recortado de la barca, donde los remeros aparecen de espaldas, nos recuerda a la obra de Mary Cassat, *The Boating Party* (1893-1894) (Fig. 212) que nos remite a una de las estampas que pudo ser foco de inspiración, la obra de Hiroshige, *El templo Kinryūzan en Asakusa y el puente de Azumabashi desde lejos* (1857), de la serie de *Cien vistas famosas de Edo* (Fig. 211).

En Losada se pueden distinguir dos épocas: por una parte aquella en la que prestó atención a la figura humana, intentando una adaptación de la tradición pictórica española al paisaje y los hombres del País Vasco, y por otra, una posterior, donde cayó en una especie de historieta ambientada en un Bilbao cargado de notas melancólicas. Losada sintió cierto sentimiento de nostalgia por un Bilbao desaparecido, cierta melancolía por la villa comercial y discreta de sus padres y abuelos que los nuevos bilbaínos no conocieron pero de la que oyeron hablar, y con el tiempo

⁴⁵⁷ Véase sobre cartelismo las obras de Toulouse-Lautrec, Jules-Chéret.

idealizaron. A causa de este sentimiento, sus escenas de un Bilbao de mediados del siglo XIX -que obviamente no conoció- por el que paseaban damas y caballeros de indumentaria preisabelina, transitaban carruajes tirados por caballos, se representaban festejos memorables y se recuperaban monumentos y paisajes desaparecidos. A esta etapa se corresponden la obra de la Bilbaina, *Goletas en el Puente de Isabel II* (Fig. 213) que tiene su correspondencia con el puente realizado por Utamaro, *Mujeres en el puente de Ryōgoku* (1795-1796) (Fig. 214). En ambas escenas, de formato alargado, tienen protagonismo las mujeres muy bien arregladas con sus abanicos y paraguas respectivamente, caminando junto a una balaustrada, de potente efecto visual.

En la obra *Fiesta del Consulado* (Fig. 215), la imagen tomada desde un punto elevado, con marcado protagonismo del puente de San Antón y los montes de Bilbao al fondo, tiene gran similitud con la estampa de Hiroshige *El puente de Inari y el santuario de Minato en Teppōzu* (1857) (Fig. 216) ya que también encontramos un puente en una posición similar al de San Antón, con barcas que lo atraviesan y dos mástiles que se corresponden con las dos columnas que aparecen en la obra de Losada y que anteriormente había en la Plaza del Consulado de Bilbao.

En el pastel titulado *El barco* (s.f.) (Fig. 217) aparece un barco grande seccionado, y de la misma manera, en las estampas que conforman *El comercio en Yokohama* (1861) (Fig. 218) el barco aparece seccionado. Esto denota un mismo interés por los encuadres de fuerte asimetría.



Fig. 210
Manuel Losada
Los remeros, c. 1912
 Óleo sobre lienzo. 100,5 x 171,5 cm
 MBAB, Bilbao

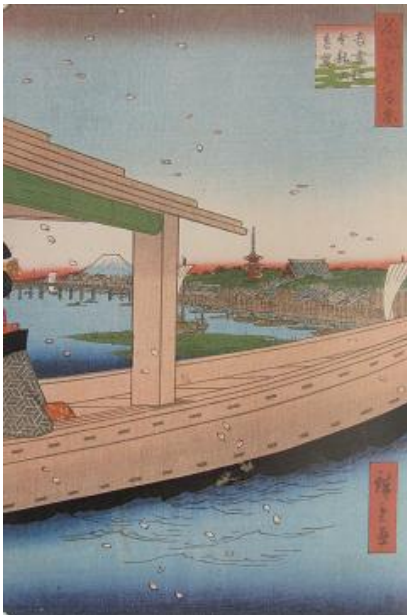


Fig. 211
Utagawa Hiroshige
Núm. 39. El templo Kinryūzan en Asakusa y el puente de Azumabashi desde lejos. De la serie: *Cien vistas famosas de Edo*, 1857
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 212
Mary Cassat (1844-1926)
The Boating Party, 1893-1894
 Óleo sobre lienzo. 90 x 117 cm
 National Gallery of Art, Washington, D.C.



Fig. 213
Manuel Losada
Goletas en el Puente de Isabel II, (s.f.)
Óleo sobre lienzo
Sociedad Bilbaina, Bilbao



Fig. 214
Kitagawa Utamaro
Mujeres en el puente de Ryōgoku, c. 1795-1796
Xilografía en color (*nishiki-e*). 36,5 x 75 cm
Art Institute of Chicago



Fig. 215

Manuel Losada

Fiesta del Consulado

Pastel sobre papel. 69,5 x 99,2 cm

MBAB, Bilbao



Fig. 216

Utagawa Hiroshige

El puente Inari y el santuario de Inato en Teppōzu,

Serie Cien vistas famosas de Edo, 1857

Xilografía en color (*nishiki-e*). 32,5 x 26 cm

Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas

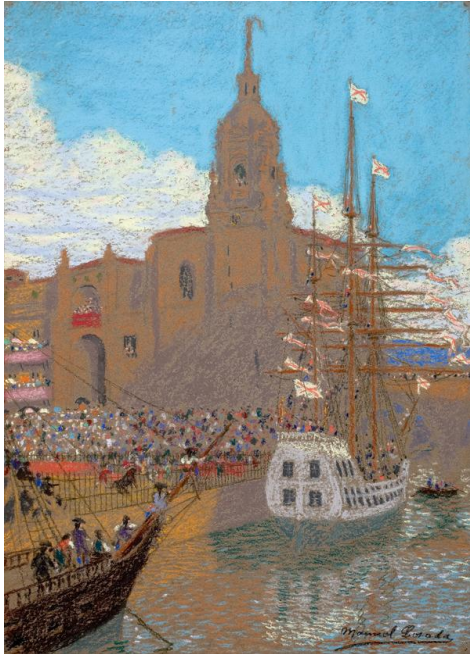


Fig. 217

Manuel Losada

El barco, s.f.

Pastel sobre cartón. 70 x 50 cm

LorenArt, Madrid



Fig. 218

Sadahide Utagawa (1807-1873)

El comercio en Yokohama. Europeos transportando mercancías, 1861

Xilografía en color (*nishiki-e*). 34 x 119,5 cm

British Museum, Londres

5.7. Ignacio Zuloaga (Eibar, 1870 - Madrid, 1945)

Zuloaga nació en 1870 en el seno de una familia de tradición artística. Se educó en París y en 1886 realizó su primer viaje a Madrid, donde tuvo la ocasión de visitar el Museo del Prado de la mano de su padre Plácido Zuloaga, damasquinador y perito en dibujo. En el Museo del Prado fue donde Ignacio Zuloaga entró en contacto con los grandes maestros de la pintura española copiando sus obras.

En 1889 viajó a Roma para completar su formación y luego se instaló en París. Acudió a la Academia Libre que dirigía Henri Gervex y continuó su aprendizaje en la academia La Palette, junto con Eugene Carrière. Se relacionó con Edgar Degas, Paul Gauguin, Henri Toulouse-Lautrec y con los artistas vascos y catalanes que trabajaban en la ciudad, entre los que destacaban sus mejores amigos: Pablo Uranga, Francisco Durrio y Santiago Rusiñol con el que viajó por Italia en 1894.

A partir de aquí comenzó su incansable actividad viajera: Londres, Andalucía, Segovia y también Sevilla. Se mostró muy interesado por los tipos castellanos, la raza gitana y el mundo de la tauromaquia. A finales de siglo regresó a París, y para entonces ya era un artista con prestigio de talla nacional e internacional.

En 1899 se casó con Valentine Dethomas, y ambos se instalaron en Madrid, pero sus compromisos y exposiciones le obligaban a viajar continuamente, relacionándose con artistas de todo el mundo. Auguste Rodin (1840-1917) fue un gran amigo suyo, y los de la generación de 98 (Ramón de Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Azorín, Ortega y Gasset, etc.) formaron parte de su círculo de amistades.

A medida que su obra se fue perfeccionando y madurando, se inclinó por una paleta más oscura, con composiciones tendentes hacia el claro oscuro y una materia densa. Como él mismo decía, con su pintura buscaba «el carácter». Sus temáticas y sus paisajes coincidían con la visión de la Generación del 98, convirtiéndole en el embajador de la pintura española en Europa.

En 1909 realizó su primera exposición en América, en la Hispanic Society de Nueva York, cosechando gran éxito por parte de la crítica y con excelentes ventas. Aprovechando la buena suerte en el trabajo, adquirió la casa donde nació Goya en Fuendetodos (Zaragoza), el castillo de Pedraza (Segovia) y se instaló en Zumaia (Gipuzkoa) en la casa que hoy es el Museo Zuloaga.

Cuando finalizó la I Guerra Mundial, Ignacio realizaba una gira por Estados Unidos que supuso su definitiva consagración en América. En 1926 el rey Alfonso XIII inauguró en el Palacio de Bellas Artes de Madrid su primera exposición oficial, y en 1931 se le concedía la presidencia del Patronato del Museo de Arte Moderno de Madrid. A partir de aquí, al no depender su pintura de encargos pudo dedicarse a retratar a sus amigos y a la familia, a pintar paisajes y bodegones, género este último que hasta ese momento casi no había practicado.

La Guerra Civil, le sorprendió en Zumaia, en Santiago Etxea. Tras el estallido de la II Guerra Mundial, cambiaron los gustos, las modas en la nueva sociedad y su pintura fue quedando en el olvido. Zuloaga falleció en 1945, en su estudio madrileño.

Tanto *La dama de la sombrilla* (c. 1895-1897), de Zuloaga (Fig. 219), como *Mujer con su criada en la nieve* (1797), de Eishōsai (Fig. 220), poseen un destacado efecto visual a través del encuadre de la sombrilla, que adquiere gran protagonismo en la imagen. Las figuras aparecen de medio cuerpo, con mirada distraída, ambas con una especie de tocado en el pelo. Parece como si Zuloaga hubiese visto la estampa de Eishōsai, y tras estudiarla, la hubiese reinterpretado. Otro tanto se puede decir de la Fig. 221, obra de Kiyomasu I, donde la sombrilla y la lujosa indumentaria de la chica, también captan la atención del espectador.

Zuloaga sin duda, estuvo muy bien informado de lo que sucedía en materia artística y por supuesto también sabía lo que ofrecía el arte japonés, por su relación con los principales artistas europeos y catalanes, pero hay que señalar que además, en 1936, él era Presidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno, cuando se realizó la *Exposición de estampas japonesas antiguas y modernas*. En esa muestra se presentaban 307 obras donde destacaban autores como Moronobu, Harunobu, Utamaro, Eisen, Hokusai, Hiroshige, Toyokuni y Kunisada. También se expusieron

yokohama-e y estampas contemporáneas de Tsukuharu Fujita, Shizuo Fujimori, Kiyoshi Hasegawa, Shikō Munakata y Hasui Watanabe entre otros.

En el caso de Zuloaga, en sus obras se observa el japonismo en la suntuosidad decorativa, en los vestidos de las figuras femeninas, pintadas con gusto exquisito, que nos recuerdan la exuberancia de los kimonos japoneses. En *El Palco* (Fig. 222) y *Arcadia* (Fig. 223) un grupo de muchachas, junto a una barandilla, habla animadamente, y esta escena, también nos recuerda a las obras realizadas por Losada y sus muchachas de los abanicos. Escenas similares se encuentran en las estampas de Utagawa Kunisada (Fig. 224).

En *Víspera de la corrida* (1898) (Fig. 225), encontramos una curiosa coincidencia con *El puente de Nihonbashi en Edo* (c. 1830) de Torii Kiyonaga (Fig. 226). En las dos obras, una balaustrada ejerce como eje divisorio de los planos: uno primero en el que se ve a mujeres bien engalanadas, que precisamente en el espacio central, se separan un poco -mecanismo previamente pensado por Zuloaga y Kiyonaga en sus respectivas obras- y desde ese hueco, se vislumbran los toros y el pueblo con su iglesia de importante campanario al fondo en Zuloaga, mientras en Kiyonaga vemos un río, con parte del pueblo y el monte Fuji al fondo. La misma temática, exuberantes mujeres con sus mantillas y abanicos, y lujosos vestidos, pero ahora sin la barandilla, con poses atrevidas e insinuantes, aparecen en otras pinturas de Zuloaga (Fig. 227, Fig. 228 y Fig. 229).



Fig. 219
Ignacio Zuloaga
La dama de la sombrilla, c. 1895-1897
 Óleo sobre lienzo. 97,5 x 65,5 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 220
Chōki Eishōsai
Mujer con su criada en la nieve, c.1790
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 The Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 221
Torii Kiyomasu I
Actor Nakamura Sen'ya en el rol de Tokonatsu, c. 1716
 Xilografía en color (*tan-e*). 58,4 x 33 cm
 Honolulu Academy of Arts, Hawái

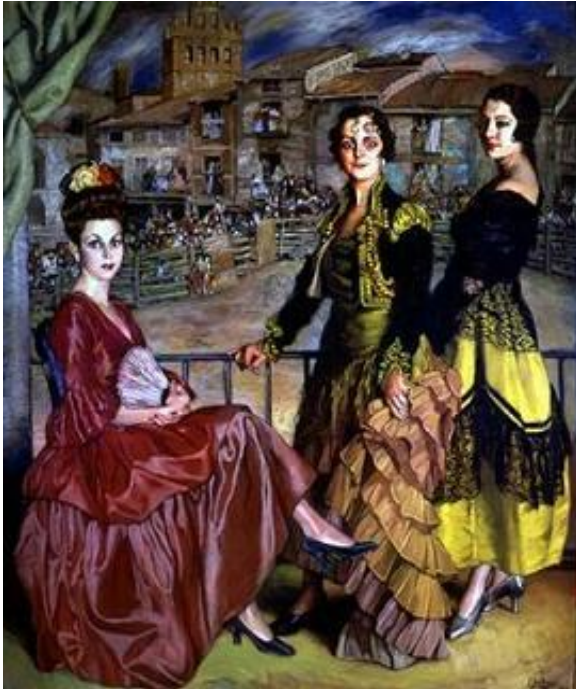


Fig. 222
Ignacio Zuloaga
El palco
 Óleo sobre lienzo
 Colección particular



Fig. 223
Ignacio Zuloaga
Arcadia
 Óleo sobre lienzo. 190 x 98 cm
 Colección particular



Fig. 224
Utagawa Kunisada
Observando los cerezos en flor, 1869
 Xilografía en color (*nishiki-e*) 37,4 x 25,2 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 225
Ignacio Zuloaga
Víspera de la corrida, 1898
Óleo sobre lienzo
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas



Fig. 226
Torii Kiyonaga
El puente de Nihonbashi en Edo, 1786
Xilografía en color (*nishiki-e*)
Portland Museum of Art



Fig. 227

Ignacio Zuloaga

Bailarina, 1912

Óleo sobre lienzo. 196 x 117 cm

MNCARS, Madrid



Fig. 228

Ignacio Zuloaga

Mis primas, 1903

Óleo sobre lienzo

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Fig. 229

Utagawa Kunisida

Cortesana. Serie *Cien poemas de cien poetas*, c. 1843-1847

Xilografía en color (*nishiki-e*)

36,9 x 24,8 cm

Colección particular

6. Segunda generación de pintores vascos que acuden al reclamo parisino

6.1. Ángel Larroque Echevarría (Bilbao, 1874 - Bilbao, 1961)

6.2. Juan de Echevarría Zuricalday (Bilbao, 1875 - Madrid, 1931)

6.3. Alberto Arrue Valle (Bilbao, 1878 - Bilbao, 1944)

6.4. Aurelio Arteta Errasti (Bilbao, 1879 - México, 1940)

6.5. Valentín de Zubiaurre (Madrid, 1879 - Madrid, 1963)

6.6. Ramón de Zubiaurre (Garay, 1882 - Madrid, 1969)

6.7. Gustavo de Maeztu y Whitney (Vitoria, 1887 - Estella, 1947)

6.8. Antonio de Guezala y Ayrivié (Bilbao, 1889 - Bilbao, 1956)

6.1. Ángel Larroque Echevarría (Bilbao, 1874 - Bilbao, 1961)

Su padre, León Larroque, procedente de Zaragoza, fue pintor decorador, y el padre de éste, Bernard Larroque -de origen francés- también había sido pintor. Ángel Larroque había nacido en el seno de una familia de artistas y además, estaba muy bien dotado para el dibujo.

Sus primeras clases debió de recibirlas en la academia de la madre de Gustavo de Maeztu, Juana Withney, donde entre otras materias recibió clases de francés, que serían de gran utilidad en el futuro.

Su padre, atento a la evolución de la sociedad y el arte, vislumbrando el cambio del pintor artesano al pintor creador, y la futura relación entre la oferta y la demanda por parte del público, creyó oportuno que obtuviese una esmerada educación técnica, y le hizo ingresar en la Escuela de Artes y Oficios, donde tuvo por maestro a Anselmo Guinea, hasta que en 1893 se trasladó a París gracias a una beca de la Diputación de Bizkaia.

En la ciudad del Sena, otras corrientes deudoras del clasicismo y del romanticismo habían evolucionado, al margen del naturalismo, el impresionismo y sus derivaciones. Todas ellas, junto con la fotografía, las nuevas técnicas de impresión y la proliferación de imágenes procedentes de Oriente ofrecía un panorama emocionante para un joven que hasta entonces sólo conocía dos posibilidades: París-impresionismo-modernidad o Roma-academicismo-tradición.

Estuvo tres años en París: asistiendo a clases en la Academia Julian durante aproximadamente un año y posteriormente estuvo asistiendo a clases de pintura en la academia dirigida por Eugène Carrière (1846-1906) y Paul Laurence ((1838-1921), siendo Carrière quien realmente influyó en Larroque. De esta época son *Maternidad* y *La chica del gato*. Según Juan de la Encina, fue Carrière quien le enseñó a plasmar la pintura ambientada en interiores domésticos, donde conseguía mostrar un efecto de profundidad espacial a base de grises y ocres estratégicamente colocados en paredes y suelo. No se le ha reconocido su importancia ni como pintor naturalista, ni como

precursor del simbolismo francés junto a Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, y Oldile Redón.

En 1886, tras terminar su estancia en París, fue a Suttgart para visitar al escultor Nemesio Mogrovejo -casado con una chica de Suttgart-, quien también había sido pensionado como él por la Diputación Foral de Bizkaia durante ese año. Era un viaje previo a la vuelta a Bilbao. De 1897 a 1902, también estuvo en Madrid, para estudiar a los maestros de El Prado y de paso ganarse un dinero realizando escenografías para teatros. Allí coincidió con Zuloaga, quien le prestó a uno de sus modelos, del que realizó el retrato de un mendigo. Éste le habló de su pueblo, Ledesma (Salamanca), con tanta emoción, que Larroque, tras disfrutar de un segundo pensionado en Italia, marchó para el idealizado paraje, coincidiendo que también Francisco Iturrino le había invitado a Salamanca, donde él estaba viviendo por entonces. En esta etapa, su pintura se inclinó hacia escenas relacionadas con la tradición española. También en Ledesma conoció a Mariete García quien, dos años después, en 1906 sería su mujer.

Tras la estancia en Castilla, fue a Lekeitio, donde estaba el pintor Juan Ibáñez Alecoa (relacionado con el banquero Abaroa), y de allí también se acercó a Ondarroa. Muy probablemente, de los apuntes que tomó en este viaje surgió la obra que entregó a la Diputación de Bizkaia como demostración de lo aprendido durante el año.

Los continuos viajes de aprendizaje finalizaron con el nacimiento de su primer hijo en mayo de 1908. Larroque fue un auténtico realista, cuya idea de pintura se correspondía con la representación de una imagen reconocible y creíble. Hasta instalarse en Bilbao había desarrollado una pintura con gusto por representar niños picaruelos y escenas castellanas con influencia de Murillo. Había hecho algún intento disperso y algunos encargos, pero como proceso de evolución. Contrario al pintoresquismo temático, lo que realmente le reportaría mayor reconocimiento y beneficio fue su dedicación a realizar retratos.

Los cuadros que realizó de los hijos del prestigioso industrial Horacio Echevarrieta (antiguo protector de Durrio y de Nemesio Mogrovejo) y de Ramón de la Sota (padre del naviero nacionalista) le abrieron las puertas al mercado del retrato de

la sociedad bilbaína. Además, los consejos de administración de empresas le solicitaban retratos de sus directivos.

Anteriormente, esta faceta de retratista estaba cubierta por Juan Barroeta, pero las novedades que aportaban los retratos de Larroque, en cuanto a encuadres, poses y colorido, junto con el prestigio que avalaban sus nuevos clientes, terminaron por copar su vida laboral, en detrimento de su crecimiento como artistas innovador.

En 1912, desde la Sociedad Bilbaina les encargaron a Aurelio Arteta y a él, la ejecución de un mural a cada uno. Por aquella época, Larroque estaba interesado en los temas campesinos y de marineros. Siendo la mayoría de las veces impuestos por encargo de la Diputación o de algún cliente, no es de extrañar que encontrase en esta temática una vía de escape a tanto retrato. De esta época es la obra *Recolección de manzanas*, con la que obtuvo la medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917.

El nombre de Ángel Larroque aparece vinculado a la *Asociación de Artistas Vascos*, desde su proceso de gestación, ya que sus promotores eran los mismos que habían puesto en marcha *El Coitao*. Para 1911, cuando apareció la asociación de manera oficial, aunque aparentemente Larroque era el que menos intervenía, él formaba parte de la primera Junta Directiva de la *Asociación de Artistas Vascos*, en la que Alberto Arrue actuaba como presidente, Quintín de Torre como secretario, junto a Gustavo de Maeztu, Julián Tellaeché, Aurelio Arteta, Pedro Guimón y Antonio de Gueza.⁴⁵⁸ Un año después continuaba formando parte de la Junta Directiva, colaborando de manera activa en sus manifiestos y exposiciones. La relación se resintió de 1915 a 1919, época en la que Larroque mostró un marcado individualismo, aunque en realidad continuaba queriendo estar con todos: con los de la AAV y con los del Círculo de Bellas Artes y Ateneo, y con los de la revista *Hermes*, inaugurada en 1917 por integrantes del mundo de la cultura.

Desde 1919, un cúmulo de sucesos, le hicieron caer en una crisis psicológica. El cansancio y el hecho de no verse mencionado por Juan de la Encina en *La Trama del*

⁴⁵⁸ Mur, 1985, pp. 12-13 y 182.

Arte Vasco, ni en un recopilatorio de varios autores sobre pintura, *Pintura Vasca. 1909-1909*. Además, rechazaron un trabajo suyo para una Exposición Internacional de Pintura y Escultura, dejándole mostrar un sólo cuadro, mas alguna crítica demoledora le dejaron sumido en un profundo dolor, al que respondió dejando de pintar y dedicándose a la docencia de la pintura.

Hay que destacar, que antes de comenzar en la Escuela de Artes y Oficios, pasó un par de meses en Londres -acompañado por Alejandro de la Sota- a donde al parecer fue a buscar encargos .

Desde 1924 Larroque se dedicó a enseñar la Copia del natural en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, y hasta 1930 prácticamente no retomó su participación en las exposiciones de la *Asociación de Artistas Vascos*, y en 1927 en la Junta Directiva del Museo de Reproducciones Artísticas. En 1930 le volvieron las ganas de pintar y se dedicó a la gente del mar, pescadores de mirada serena, pensativos, con cuerpos erguidos e indumentarias coloristas.

La Guerra Civil hizo que cambiase su temática hacia el de las brujas, los asaltadores de caminos y los sátiros. Y ya en los años 40 y 50, mantuvo una importante actividad expositiva colmada de reconocimientos.

Tras la jubilación de la Escuela de Artes y Oficios de Atxuri, se dedicó a disfrutar del cine, la ópera, el teatro, la lectura y su familia, hasta su muerte, acaecida el 22 de enero de 1961.

El *Retrato de D. Ramón de la Sota* (Fig. 230) parece que fue realizado en los jardines de la finca familiar, Ibaigane. Contrasta la luminosidad del primer término con la oscuridad del fondo, bosque cerrado, donde parece querer hacer una metáfora del hombre que con edad avanzada, ha quedado limitado en su capacidad visual por una ceguera que sin embargo, no le impide mantener la dignidad. Si bien el óleo de Larroque muestra a D. Ramón de la Sota con el rostro iluminado, resaltando sobre el fondo oscuro, en la imagen que hemos tomado de Paul Gauguin (Fig. 231), se da el efecto contrario, sobre un fondo claro, destaca un rostro más oscuro. Por lo demás, Larroque parece que se guió por este ejemplo al realizar el retrato de D. Ramón: La

línea, la inclinación de la cabeza, e incluso la coincidencia del estampado de la pared en el autorretrato de Gauguin con los dibujos que hace la corteza del tronco que se ven junto al rostro del anciano.

El gusto por la perspectiva, tomada desde un punto elevado, se observa en la obra *Sardinera* (1930) (Fig. 232), con un encuadre recortado que dando protagonismo a la sardinera, sólo permite ver parcialmente al niño. Este interés por mostrar vistas desde lo alto de una colina es muy habitual en los *ukiyo-e* del género de los paisajes.

La vista en diagonal, en un ambiente doméstico, con pared estampada. El marco de la silla que dibuja un arabesco, enmarca los cuerpos del niño y la mujer (Fig. 233), vistos desde un punto elevado, elementos característicos de los artistas japonistas. En *La chica del gato* (1895) (Fig. 234), la escena también fué tomada desde un punto de vista elevado, y esto permite captar varios detalles de la habitación que de otro modo hubiesen pasado desapercibidos, tales como: parte de una puerta, el inicio del pasillo y también se intuye un fuego bajo. Una estancia acogedora en la que sobresale el suelo de madera fruto de esa visión tomada en picado. Obra que tiene cierta deuda con Whistler. De hecho, es curiosa la mención a Whistler en la 1ª crítica a Larroque, realizada por el *Criticón* (pseudónimo), sobre la exposición en el escaparate de Velázquez, donde se mostraban al público *Maternidad* (Fig. 233) y *La chica del gato* (Fig. 234). El *Criticón*, decía que Larroque pintaba: «en tonos fundidos, muy líquido, y obtiene medias tintas bañadas en la penumbra de dos interiores burgueses, tan suaves como el gran Whistler los obtuvo, el pintor norteamericano de los grises». Y también señalaba que «la dulzura de líneas y fundidos» le convertían en un pintor solamente apreciable para los pintores.⁴⁵⁹ A Larroque le gustaba incluir en las obras animales domésticos: perros y gatos, a los que nos recuerda la estampa realizada por Kuniyoshi, *Cincuenta y tres estudios de gatos* (Fig. 236), donde se aprecia el estudio de sus postura y movimientos.

En el retrato de Concepción Núñez (Fig. 237), la protagonista está elegantemente vestida, a la moda del momento, principios del siglo XX, incluido un

⁴⁵⁹ En «Exposición de Arte Modernista. Ángel Larroque», en *El Nervión*, 15 de agosto de 1900. Véase ensayo de González de Durana, 2003, p. 66.

sombrero recargado de plumas blancas, con un parasol también blanco en la mano derecha sobre el que se apoya. Al fondo se abre el paisaje, campestre, tranquilo y bello. A mano derecha, de espaldas a la dama retratada asoman dos troncos sinuosos, que junto con la diagonal que se marca en el suelo por el cambio de firme tienen varias de las connotaciones de las estampas japonesas. La pose parece copiada de una estampa japonesa, como pudo ser la de Eiri (Fig. 238). En el *Retrato de Isabel San Martín con perro* (Fig. 239) la retratada posaba junto a un árbol. Vestida exquisitamente, a la moda, con un perro a sus pies, al fondo se abre el paisaje. Con la cabeza ladeada, resulta similar a la protagonista de la estampa de Toyohara Kunichika (Fig. 240); sus poses son muy similares y ambas llevan lujosas vestiduras.

El Jarrón (Fig. 243) con decoración oriental contiene lirios rojos y blancos, que destacan sobre un fondo oscuro. Aunque sí que hace uso de la luz y la sombra, el tratamiento exuberante de las flores junto con la elección de un jarrón determinado nos remite directamente a la cultura japonesa.

En *Romería* (Fig. 244), haciendo uso de un dibujo muy bien definido, de contornos delimitados, Larroque completó la obra con la aplicación de colores claros que contrastan con los rojos apagados de las vestimentas de las chicas, armoniosamente distribuidos. De las tres, una tiene rojo el pañuelo de la cabeza y el delantal, la que está al lado lleva una camisa roja, y la tercera que está en el otro extremo de lienzo, lleva una especie de echarpe rojo sobre los hombros y una falda del mismo color. Esta última, además muestra en la mano un clavel, también rojo, mientras que el chico que va entre las dos primeras *neskas* del otro grupo, lleva otro clavel sobre la oreja izquierda, a juego con el *garriko*, también rojo. Desde el centro se percibe como se acerca otra pareja, posiblemente atraída por el sonido del txistu que por los gestos de los allí representados parece sonar alegremente. En el horizonte se advierten las campos del Durangesado. La obra, fue realizada como prueba de los avances conseguidos tras el segundo año de pensionado por la Diputación Foral de Bizkaia.

En *Hilanderas Vascas* (Fig. 241) el artista dio protagonismo a la composición de las figuras, muy dinámicas, y a su cromatismo. Se trata de un dibujo escultórico, y

entre los dos grupos de figuras se abre un espacio de fuga que lleva nuestra mirada hacia las campos y caseríos que se extienden por el valle, muy al estilo de las estampas japonesas de paisajes, del género *fūkei-ga*.

En *Paisaje en otoño* (Fig. 242), Larroque nos proponía una mirada a la naturaleza, que conecta con la sensibilidad y el gusto nipón por reproducirla, haciendo hincapié en los cambios estacionales. De esta manera, aquí aparece representado un bosque de tonos ocres rojizos, en otoño, con su riachuelo, con árboles de troncos sinuosos, y al fondo, a través de una franja vertical que deja ver el final del valle, se vislumbran altas montañas. Casi oculto por la grandiosidad de la naturaleza, un hombre mira hacia el espacio abierto.

Escena en el puerto de Ondarroa (Fig. 245) es una obra de composición compleja que muestra un suceso en el puerto, centrado en el gentío que se arremolinaba cuando había mercado. En la margen izquierda asoma una muchedumbre, mientras en la derecha una chica y una mujer, de espaldas al gentío, parece que van a abandonar el lugar. Entre ambos grupos, un poco más al fondo, se puede ver cómo pasa una barca con varios individuos. Larroque jugó con las luces del atardecer. Llama la atención el gusto por incluir los remos por el efecto de verticalidad que aportan. También sorprende el tratamiento que realizó de las cabezas de estas dos mujeres, que nos recuerdan a los peinados de las estampas japonesas (Detalle de Fig. 245).



Fig. 230
Ángel Larroque
Retrato de D. Ramón de la Sota y Álvarez, c. 1908
Óleo sobre lienzo. 108,5 x 158 cm
Colección particular



Fig. 231
Paul Gauguin
Autorretrato como Jean Valjean, 1888
Óleo. 45 x 55 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam



Detalle de Fig. 230



Detalle de Fig. 231



Fig. 232
Ángel Larroque
Sardinera, c. 1930
Óleo sobre lienzo. 87,5 x 68 cm
MBAA, Vitoria-Gasteiz



Fig. 233
Ángel Larroque
Maternidad, 1895
Óleo sobre lienzo. 129,5 x 200,5 cm
MBBA, Bilbao



Fig. 234
Ángel Larroque
La chica del gato, 1895
 Óleo sobre lienzo. 150,5 x 137,5 cm
 MBBA, Bilbao



Fig. 235
James Abbott McNeill Whistler
*Composición en gris y negro, núm.2:
 Retrato de Thomas Carlyle*, 1872-1873
 Óleo. 171 x 143,5 cm
 Galería de arte y museo de Glasgow



Fig. 236
Utagawa Kuniyoshi
Cincuenta y tres estudios de gatos, c. 1848
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Colección particular



Fig. 237
Ángel Larroque
Retrato de Concepción Núñez, Sra. de Ortíz de Artiñano, 1910
 Óleo sobre lienzo. 208 x 154,5 cm
 Colección particular



Fig. 238
Rekisentei Eiri
Cortesana Otatsu del distrito Ryōgoku de Edo, c. 1795
 Xilografía en color (*nishiki-e*).
 37,5 x 26 cm
 Musée des arts asiatiques Guimet, París



Fig. 239
Ángel Larroque
Retrato de Isabel San Martín con perro, 1914
 Óleo sobre lienzo. 190 x 118 cm
 Colección particular



Fig. 240
Toyohara Kunichika
*2 a.m. Serie Veinticuatro horas del día 1890. Xilografía en color (*nishiki-e*)*
 Colección particular



Fig. 241

Ángel Larroque

Hilanderas vascas, 1916

Óleo sobre lienzo. 202 x 173 cm

Diputación Foral de Bizkaia



Fig. 242

Ángel Larroque

Paisaje en otoño, 1942-1944

Óleo sobre lienzo. 74,5 x 95,5 cm

Colección particular



Fig. 243

Ángel Larroque

Jarrón con lirios, 1950-1955

Óleo sobre lienzo. 58 x 47 cm

Colección particular



Detalle de Fig. 243



Fig. 244

Ángel Larroque

Romería, 1912

Óleo sobre lienzo. 126 x 276 cm

Sociedad Bilbaina, Bilbao



Fig. 245

Ángel Larroque

Escena en el puerto de Ondarroa, 1905

Óleo sobre lienzo. 220 x 305 cm

Diputación Foral de Bizkaia



Detalle de Fig. 245

6.2. Juan de Echevarría Zuricalday (Bilbao, 1875 - Madrid, 1931)

Nacido en el seno de la alta burguesía bizkaína, obtuvo una esmerada educación internacional, en Francia, Inglaterra y Alemania. Las aspiraciones familiares contemplaban que una vez finalizada su formación entrase a formar parte de la dirección de *Federico Echevarría e hijos*, empresa siderúrgica perteneciente a la familia.

En 1902, un suceso trágico -la muerte de su madre- lo sumió en una profunda crisis existencial, dejando de lado todo lo relacionado con la empresa familiar, para dedicarse por completo a la pintura. Fue alumno de Manuel Losada.

En 1903 se estableció en París, matriculándose en la Academia Julian. Fue en la ciudad del Sena, donde estrechó lazos de amistad con Durrio. Allí descubrió las obras de pintores como Cézanne, Van Gogh y Gauguin entre otros, de tal modo que su visión del arte evolucionó hacia planteamientos postimpresionistas.

En 1911 y 1912, expuso obra en los Salones de Otoño, recogiendo unas magníficas críticas entre las que destacaba la de Guillaume Apollinaire⁴⁶⁰ (1880-1918). En 1911, cuando surgió la *Asociación de Artistas Vascos*, se involucró en la misma.

La I Guerra Mundial llevó a Echevarría a establecerse en el sur de España, en Granada, de donde salieron sus cuadros con mozas gitanas. Al Sur le siguió Castilla, instalándose en Ávila. El cambio de espacio geográfico dejó su impronta en las obras que ejecutó durante aquella estancia, con una paleta de tonos azulados, más oscura y fría.

Tras su paso por Ávila, en 1918 se instaló en Madrid junto a su familia, donde además de asistir a la tertulias de El Gato Negro y acompañar en la organización del Salón de Artistas Ibéricos colaboró con la revista *España*.

La influencia japonesa le vino de la mano de Gauguin, a través de Paco Durrio que fue quien al ser muy amigo, le enseñó las obras de éste. También debió de influir

⁴⁶⁰ Escritor francés, frecuentó los ambientes artísticos y literarios parisinos, destacando por sus teorías en defensa de las nuevas tendencias del arte.

su paso la Academia Julian anteriormente mencionada, y el hecho de frecuentar en París a artistas como Iturrino, Losada, Arteta, Manolo Huga, Picasso, Regoyos, Casas y Rusiñol entre otros. La fuente de la que se nutrió Echevarría podía residir en la colección de arte que amasó el artista a través de sus múltiples viajes. Tras cursar los estudios en Francia, Inglaterra y Alemania, fue a especializarse en ingeniería a varias ciudades de Bélgica y de Francia, donde se interesó mucho por objetos artísticos orientales. Parece que en el viaje que realizó en 1907 a Inglaterra, quedó fascinado por el arte oriental, de ahí que, tal y como muestran sus pinturas, entre otros objetos coleccionara piezas y estampas japonesas.

Echevarría tiene muchos puntos coincidentes con Regoyos, tanto en su lirismo cromático como en su concepto sobre los elementos de la naturaleza. Para este artista, las cosas inanimadas eran poseedoras de un alma particular, como para muchos artistas modernos, y a sus naturalezas muertas, les dedicó el deseo de perpetuar la efímera vida de las flores como lo hacían los artistas japoneses.

El influjo del grabado japonés en las obras de Echevarría pertenece a un exotismo popular, de fácil adopción y de fecha tardía, a partir de 1900. En sus cuadros se advierte la introducción de estampas japonesas en sus bodegones, en otros casos en sus arreglos florales -muchas veces con crisantemos, flor tan del gusto japonés- y en sus animales domésticos.

También realizó pinturas nocturnas, en las que la monocromía del color azulado, muy similar al que utilizaba Hiroshige y sobre el que ya hemos hablado en relación a Regoyos. Igualmente se interesó por las escenas de teatro y de café.

Destaca en Echevarría su interés por el arabesco, el predominio de las líneas curvas, recortado por un trozo de pared o por un tapete. En ocasiones se empleaba en reproducir telas de sobrecama o de mantelería.

En *Bodegón con granadas estampa japonesa* (c. 1923) (Fig. 250) aparece un grabado de Tōshūsai Sharaku con el actor de teatro kabuki Matsumoto Kōshirō IV en el papel de Gorobei (Fig. 251). Este bodegón no fue un caso aislado en la producción del artista vasco. Una de sus obras más conocidas, *Mestiza desnuda* (1923) (Fig. 246),

presentaba también otra estampa del mencionado Sharaku colocada junto a un bodegón con limones contorneados en color oscuro. Llama la atención su decorativismo, basado en un colorido puro y en las líneas sinuosas de los motivos florales de la sobrecama, de la tapicería de la pared y de un biombo. Los motivos florales son de formas planas, en superficies lisas que ofrecen la vivacidad y el gusto por las formas rizadas, y es que en sus bodegones (como en Fig. 248) en muchas ocasiones incluía crisantemos y abanicos, junto con porcelana oriental, lo que nos recuerda la conexión con Japón. Este tipo de composiciones también fueron del gusto de Gauguin (Fig. 249). Además, a veces, incluía estampas como la de Hiroshige con el monte Fuji. Le gustaba colocar *ukiyo-e* como fondo de sus retratos, y lo vemos claramente una vez más en *Retrato de mi sobrino Federico* (s.f.) (Fig. 253), en el que incluyó una de las vistas del Fuji realizadas por Utagawa Hiroshige (Fig. 254).

Otro tema a tratar es su gusto por los animales domésticos. Anteriormente, en el romanticismo, también hubo influencia animal pero aquellos pertenecían a especies salvajes: leones, tigres, etc. El influjo de Kuniyoshi Utagawa a través de sus estampas, está presente en *Nuestro perro, Kukurú*⁴⁶¹ (Fig. 252), mascota del artista.

Los encuadres recortados, los puntos de vista elevados, son notorios en la obra *Merienda vasca en Ondárroa* (1918-1919) (Fig. 255), una escena familiar, como es una comida alrededor de una mesa, en la que vemos a varias generaciones de lo que suponemos es una misma familia, y nos llama la atención el hombre que está en pie, cuya cabeza aparece recortada, que sujeta un remo con su mano derecha, mientras contempla la escena, y que junto a la siguiente obra de Echevarría, *Marinero* (c. 1910) (Fig. 256), nos recuerda el gusto de las estampas japonesas por incluir en las composiciones elementos verticales tales como lanzas, espadas, remos, etc. Un ejemplo sería la obra de Kunisada II, *En la costa* (1863) (Fig. 257).

En *Puente de Ondárroa* (c. 1914) (Fig. 258) se refleja la toma de la imagen desde un punto de vista elevado, denominado 'vista de pájaro', cuya idea puede asemejarse a la imagen de Gakutei, (Fig. 259). Si nos fijamos en el óleo *Puente de*

⁴⁶¹ Curiosa la similitud fonética con *Kokoro*, es decir *corazón* en japonés. *Kokoro* fue también el título de una importante obra literaria de Lafcadio Hearn publicada a principios del siglo XX.

Ondárroa (c. 1925) (Fig. 260), comprobamos una vez más el gusto de Echevarría por representar un puente, que es uno de los elementos más reproducidos en las estampas *ukiyo-e*. En esta ocasión, al igual que en la estampa de Hiroshige (Fig. 261) vemos que el puente no aparece completo, sino que está recortado, y tras él se observa la línea diagonal que da profundidad a ambas obras, cuya mitad inferior está prácticamente ocupada por agua, y una vez más, las barcas que aparecen con encuadres recortados.

El *Paisaje de Pampliega* (1910) (Fig. 262) y *Horie Nekozone*, de la serie *Cien Famosas vistas de Edo* (1856) (Fig. 263) tienen una serie de paralelismos que a simple vista pueden pasar desapercibidos, por la oscuridad del óleo de Echevarría - influenciado por Gauguin en color y pincelada- frente a la claridad de la estampa japonesa. Sin embargo, si diseccionamos las composiciones, podemos observar la utilización del río zigzagueante ocupando la mitad inferior de la obra, donde pastan los animales y pasea la gente. Hacia la mitad de ambas composiciones, Echevarría e Hiroshige colocaron un puente que lleva a sendos pueblos; el primero es de piedra, y el segundo de madera, pero ahí están. Y para concluir, en la mitad superior del lienzo de Echevarría tenemos el monte a cuyo abrigo queda el pueblo, y en la estampa tenemos el Fuji, ambas montañas con forma cónica y marcado protagonismo.

Una vez más vemos cierta similitud entre obras de Gauguin y Echevarría, entre las *Dos mujeres tahitianas* (1899) (Fig. 265) y las *Dos amigas* (c. 1915) (Fig. 264) y, por último, en *Baile flamenco* (Fig. 266) tenemos la representación de un tablao o del escenario de un teatro, desde un punto de vista elevado, otra de las características de los grabados *ukiyo-e*, tal y como lo demuestran ejemplos como los de Masanobu (Fig. 267) y Toyokuni I (Fig. 268).

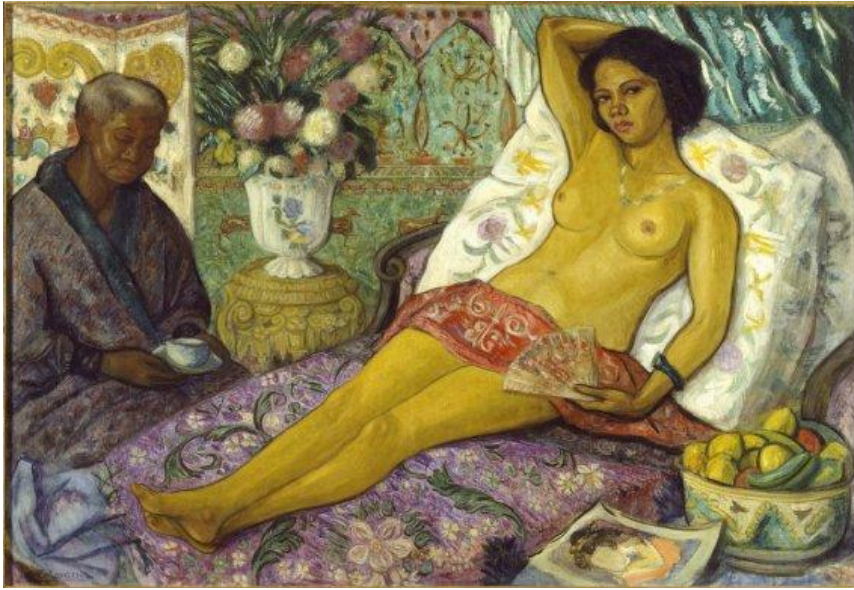


Fig. 246
Juan de Echevarría
Mestiza desnuda, 1923
 Óleo sobre lienzo. 111 x 162 cm
 MNCARS, Madrid



Fig. 247
Tōshūsai Sharaku
Osagawa Tsuneo II en el papel de Sakuragi, 1794
 Xilografía en color
 37,4 x 25,3 cm
 Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 248
Juan de Echevarría
Naturaleza muerta con estampa japonesa,
 c. 1922
 Óleo sobre lienzo. 86 x 115 cm
 Colección particular



Fig. 249
Paul Gauguin
Jarrón-autorretrato con estampa japonesa,
 c. 1889
 Óleo sobre lienzo
 Museum of Contemporary Art, Teheran

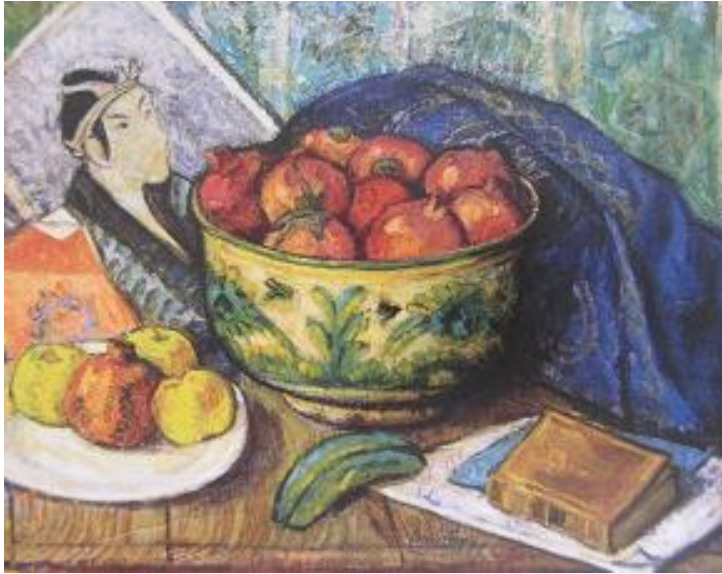


Fig. 250
Juan de Echevarría
Bodegón con granadas y estampa japonesa, c. 1923
Óleo sobre lienzo. 51 x 61 cm
Colección particular



Fig. 251
Tōshūsai Sharaku
Actor Matsumoto Kōshirō IV en el papel de pescadero Gorobei de San'ya en la obra Hana-ayame bunroku Soga, 1794
Xilografía en color
Museum of Fine Arts,
Boston



Fig. 252
Juan de Echevarría
Nuestro perro, Kukurú, s.f.
Óleo sobre lienzo. 45 x 37 cm
Colección particular



Fig. 253
Juan de Echevarría
Retrato de mi sobrino Federico, s.f.
Colección particular



Fig. 254
Utagawa Hiroshige
Núm. 6. Vista del Fuji desde el camino a la montaña
Serie: *Vistas famosas de las cincuenta y tres estaciones, 1855*
Xilografía en color (*nishiki-e*)
Museum of Fine Arts, Boston



Detalle Fig. 253



Fig. 255
Juan de Echevarría
Merienda vasca en Ondárroa, 1918-1919
 Óleo sobre lienzo. 170 x 250 cm
 MNCARS, Madrid



Fig. 256
Juan de Echevarría
Marinero, c. 1910
 Carboncillo sobre lienzo. 92,5 x 73 cm
 MNCARS, Madrid



Fig. 257
Utagawa Kunisada II (1823-1880)
En la costa, 1863
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 37 x 26 cm
 Colección particular



Fig. 258
Juan de Echevarría
Puente de Ondárroa, c. 1914
 Óleo sobre lienzo. 70 x 59 cm
 Colección particular



Fig. 259
Yashima Gakutei (1786-1868)
Puente de piedra sobre el río Aji
 c. 1834-38. Xilografía en color (*nishiki-e*)
 19 x 24,7 cm
 Musée national des arts asiatiques Guimet,
 París

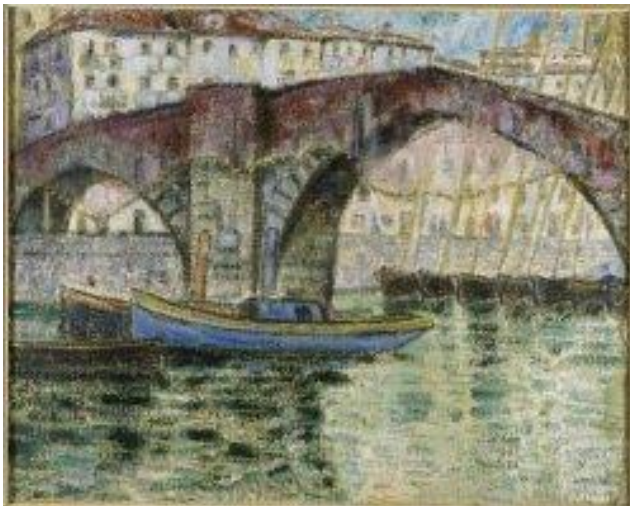


Fig. 260
Juan de Echevarría
Puente de Ondárroa, c. 1925
 Óleo sobre lienzo. 74 x 92 cm
 MNCARS, Madrid

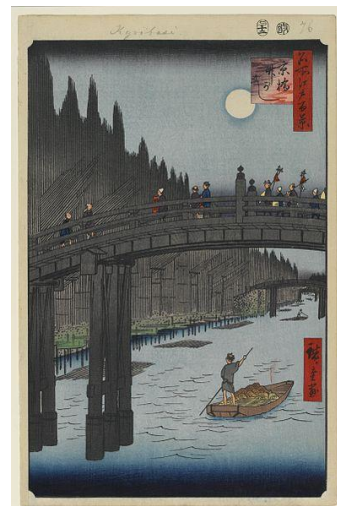


Fig. 261
Utagawa Hiroshige
 Núm 76. *Puente de bambú cerca del puente Kyōbashi*. De la serie: *Cien vistas famosas de Edo*, 1857
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 262
Juan de Echevarría
Paisaje de Pampliega, 1910
 Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm
 Colección Iberdrola



Fig. 263
Utagawa Hiroshige
Núm 96. Horie y Nekozane. De la serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1856
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Honolulu Museum of Art, Hawái



Fig. 264⁴⁶²
Juan de Echevarría
Dos amigas, c. 1915
 Óleo sobre lienzo. 106 x 89 cm
 Museo de Pontevedra



Fig. 265
Paul Gauguin
Dos mujeres tahitianas, 1899
 Óleo sobre lienzo. 94 x 72,4 cm
 Metropolitan Museum, Nueva York

⁴⁶² Véase comparativa, Madrid, 2004, p. 48.



Fig. 266
Juan de Echevarría
Baile flamenco, s.f.
 Óleo sobre lienzo. 37 x 45 cm
 Colección particular



Fig. 267
Okumura Masanobu (1686-1764)
Interior del teatro visto en perspectiva, c. 1740
 Xilografía en color
 Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 268
Utagawa Toyokuni I
Escena de teatro kabuki, 1817
 Xilografía en color (*nishiki-e*). 35 x 74,4 cm
 Museo de la Universidad de Waseda, Tokio

6.3. Alberto Arrue Valle (Bilbao, 1878 - Bilbao, 1944)

Alberto fue el mayor de cuatro hermanos dedicados a la pintura (José, Ricardo y Ramiro). Tras obtener el grado de Bachiller en el Instituto Vizcaíno, en 1892 asistió a clases de pintura en el taller de Antonio María Lecuona y a la vez, asistió a la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, donde en aquellos momentos estaba dando clases de dibujo Anselmo Guinea.

En 1894 fue a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, donde permaneció hasta 1897, pensionado por Doña Casilda Iturrizar, viuda de Epalza. En la Academia de San Fernando coincidió con los hermanos Zubiaurre. Al concluir sus estudios en Madrid, viajó a Roma, y allí estuvo durante tres años acudiendo a la Academia Chigi, donde José Echenagusía impartía clases.

En 1900 consiguió una beca de la Diputación Foral de Bizkaia, y fué a París siguiendo los pasos de Zuloaga y Losada. En París permaneció durante dos años, en los que asistió a la Academia Colarossi.

A su vuelta a Bilbao, abrió taller de pintura en la calle Ibáñez de Bilbao. Desde 1900 a 1904 participó en diversas exposiciones y certámenes de pintura, pero decepcionado por el resultado obtenido en el Certamen Nacional de Bellas Artes de 1904, optó por no presentarse más en las sucesivas convocatorias del mismo.

Entre 1906 y 1910 vivió en Francia y en Italia, y posteriormente se instaló de manera definitiva en Bilbao, participando de manera activa en la fundación de la *Asociación de Artistas Vascos*, de la que fue su primer presidente entre 1911 y 1912.

En 1912, logró una beca de cuatro años para ampliar su formación artística, y durante éste período intercaló viajes a Sevilla y París con estancias en Bilbao. Es en estas fechas cuando pintó gitanas y manolas.

Entre las muchas exposiciones, cabe destacar la que realizó en las Galerías Layetanas de Barcelona en 1916 junto a su hermano José y con la *Asociación Artistas Vascos* en el Palacio del Retiro de Madrid, también en 1916. En 1919 participó en la *Exposición de arte español de París*, en la *Exposición Internacional de Pintura y*

Escultura de Bilbao el mismo año, en la exposición española de Londres en 1920, etc. También realizó algunos carteles, pintó al pastel y por encargo de algunos periódicos, realizó dibujos para sus portadas.

En el óleo *Pareja en el puerto* (c. 1918) (Fig. 269), se sigue el gusto por los primeros planos, con encuadre casi recortado en la cabeza del chico, y el anteriormente mencionado gusto por incluir elementos de línea recta, que adquieren acusado protagonismo en la composición. Nos referimos al remo que sujeta en la mano el chico de Aurelio Arteta, y que encontramos cierta similitud con la vara que porta, apoyada en el hombro la figura principal de la obra de Kunichika (Fig. 270). Por otro lado, el cuadro costumbrista *Vuelta de la iglesia* (s.f.) (Fig. 274) muestra una escena familiar; en el primer plano encontramos las figuras cortadas, mientras al fondo el paisaje se funde con el cielo, en la lejanía.

La segunda etapa parece comenzar hacia 1916 alcanzando su máxima expresión a partir de 1919 cuando su pintura se hizo más simplificada en cuanto a técnica y más ligada a la temática vasca, los tonos se hicieron más claros y los cuerpos más monumentales.

En la obra *Pareja en el puerto* (c. 1918) (Fig. 269), Alberto Arrue continuaba con la tendencia observada en varios de los artistas que hemos tratado hasta ahora: encuadres recortados de las figuras protagonistas. En este caso, a un chico no se le ve la parte superior de la cabeza, y en la chica el moño está límite de quedar fuera del cuadro. Además, Arrue nos ofrece un punto de vista elevado del puerto. Arrue incluyó otro elemento del gusto de las estampas japonesas, la introducción de un elemento vertical o diagonal, en forma de remo, baston, espada, etc. que adquiere un marcado protagonismo en las obras, como se observa en el remo que sostiene en la mano el chico de la Fig. 269, y el palo que sujeta contra su hombro el hombre que aparece en primer plano en la obra de Kunichika (Fig. 270).

En la pintura, *De vuelta de la iglesia* (s.f.) (Fig. 271), se repite la misma intención compositiva de la obra anterior: el encuadre llevado al límite en la parte superior, recorta las piernas de los tres protagonistas de la obra, tratada con sobriedad y en tonos oscuros, donde las figuras destacan sobre el fondo claro del valle que se abre a

lo lejos, tras sus espaldas, buscando ese efecto de 'vista de pájaro'. La *Gitana* de Arrue (s.f.) (Fig. 272) también fue representada al límite de los márgenes del lienzo, y en este caso, con un fondo bastante plano, que se dejaba influenciar por la línea del horizonte y más sutilmente por una diagonal que aparece en el suelo. El contorneado de las figuras y la forma de reproducir la cabeza de la gitana, en este caso, también nos remite a las características de las estampas japonesas.

La *Pareja de aldeanos* (s.f.) (Fig. 273) y el retrato del actor *Ichikawa Komazō II* (Fig. 274) también introducen el elemento vertical, el palo a modo de bastón, que adquiere protagonismo en ambas escenas ante un fondo totalmente plano de la estampa japonesa y otro bastante plano que representa un pueblo vasco visto desde lo alto.

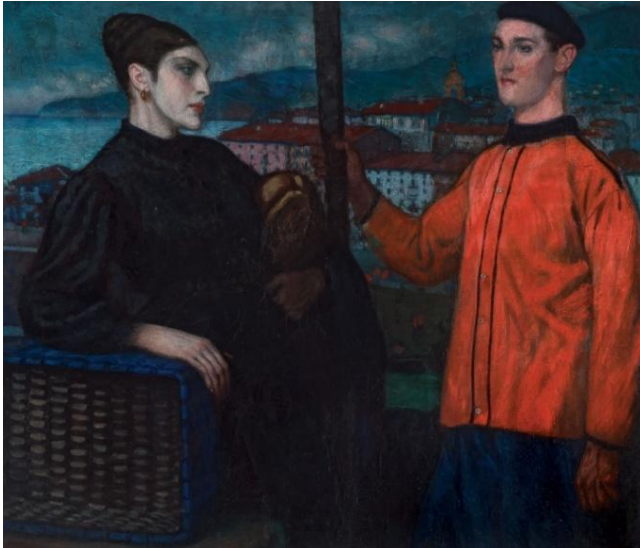


Fig. 269
Alberto Arrue
Pareja en el puerto, c. 1918
Óleo sobre lienzo. 57,5 x 67,5 cm
Colección Iberdrola



Fig. 270
Toyohara Kunichika (1835-1900)
Actores Sawamura Tossho y Onoe Kannosuke, 1862
Xilografía en color (*nishiki-e*)
36,8 x 25,7 cm
Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 271
Alberto Arrue
De vuelta de la iglesia, s.f.
Óleo sobre lienzo
Diputación Foral de Bizkaia



Fig. 272
Alberto Arrue
Gitana, s.f.
 Óleo sobre lienzo
 Diputación Foral de Bizkaia



Fig. 273
Alberto Arrue
Pareja de aldeanos, s.f.
 Óleo sobre lienzo
 Diputación Foral de Bizkaia



Fig. 274
Ippitsusai Bunchō (1725-1794)
Ichikawa Komazō II como Monogusa Tarō, 1768
 Xilografía en color (*nishiki-e*)

6.4. Aurelio Arteta Errasti (Bilbao, 1879 - México, 1940)

En 1893 comenzó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, pero en 1894, un cambio de destino laboral del padre obligó a toda la familia a trasladarse a Valladolid, donde Aurelio Arteta continuó con su formación artística. Ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid siendo discípulo de José Martí y Monsó, quien le enseñó la técnica del grabado.

En 1898 llegó a Madrid, se matriculó como alumno libre de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y ya en el primer año consiguió la primera medalla en dibujo siendo nombrado alumno honorario del Circulo de Bellas Artes de Madrid.

Ejerció variados trabajos y entre 1902 y 1906, gracias a una pensión de la Diputación Provincial de Bizkaia, lograda por su obra *Accidente de trabajo en una fábrica de Vizcaya*, se estableció en París. Allí se nutrió de las aportaciones de Paul Gauguin, Toulouse-Lautrec y Pubis de Chavannes entre otros. En 1903 expuso sus obras de pensionado en los salones de la Sociedad Filarmónica de Bilbao y en agradecimiento por la beca la donó a la Diputación.

En 1906, tras viajar por Bélgica e Italia, regresó a Bilbao. Con toda la experiencia adquirida inició la maduración de su estilo personal, instalando su estudio en el muelle de Uribitarte primero, y luego a la calle Ibañez de Bilbao.

Su primera exposición individual la realizó en el Salón Delclaux de Bilbao, y en posteriores años realizó una intensa actividad como pintor, litógrafo, cartelista, ilustrador de libros, revistas y periódicos, comenzando a recibir pedidos de personajes ilustres de Bilbao, principalmente de temática costumbrista.

En 1911 participó como socio fundador de la *Asociación de Artistas Vascos* de Bilbao, con la que expuso en muestras colectivas en Bilbao, Eibar, Madrid, Zaragoza y Barcelona. Participó en la primera exposición de Arte Moderno organizada por la *Asociación de Artistas Vascos* en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, y en 1913, pintó para la Sociedad Bilbaina, *Eva arratiana*. En 1915 se casó con Natividad Villareal.

A partir de 1916 participó en diferentes exposiciones: en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, en la exposición que se celebraba con motivo del Primer Congreso de Estudios Vascos en la Universidad de Oñati, en la Exposición de Arte Español Contemporáneo de París, etc.

La década de los años veinte supuso la consagración de Arteta desde el punto de vista crítico y social. Presentó obra en la Exposición de Pintura Española, celebrada en la Royal Academy de Londres, y se veía cómo iba asimilando aspectos del cubismo, desempeñando un papel en la escena artística del País Vasco similar a la que tuvieron en Barcelona Sunyer y, Vázquez Díaz en Madrid.

Según avanzaba el siglo XX afloró en Arteta el espíritu cezanniano, en el que las formas naturales eran asimiladas por las tramas geométricas. Se podía considerar como un postcubismo humanista, que había dejado sólidas construcciones espaciales.

Por encargo del arquitecto Ricardo Bastida, realizó un mural para la rotonda del Banco de Bilbao en Madrid, bajo la temática del mundo del trabajo. En 1924 asumió la dirección del Museo de Arte Moderno de Bilbao, hasta el 1927, año en el que dimitió de su cargo.

En 1925, participó en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, celebrada en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, y en 1928 llevó a cabo la segunda composición del mural para el ábside del Seminario de Logroño, en el que había participado el arquitecto Ricardo Bastida. Era una obra de encargo, de tendencia simbolista y clasicista.

En 1929, se casó con una antigua modelo, Amalia Barredo, y en 1932 obtuvo la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *Los naufragos*, que también presentó en la 19ª Bienal de Venecia de 1934. Dos años después, recibió el primer premio del Concurso Nacional de Pintura con la obra *Las bañistas*.

El estallido de la Guerra Civil le sorprendió en Madrid, donde era profesor de dibujo en la Escuela Superior de Pintura. De Madrid fue a Valencia para participar en diversas actividades culturales, y de allí a Barcelona. Tras una breve estancia en París

se instaló en Biarritz, donde realizó una de la mejores y más delicadas representaciones de los desastres de la Guerra Civil española: *Evacuación de un pueblo y Tríptico de la guerra*.

En 1939, embarcó para México, donde continuó su labor pictórica entremezclando la temática vasca con la etnografía y el folklore indígena. Siempre estuvo a la búsqueda de nuevos caminos de expresión del lenguaje artístico.

La muerte le llegó en México en 1940 de manera trágica, tras sufrir un accidente de tranvía.

Como dice Edorta Kortadi: «El pintor y dibujante gozó en vida del afecto y apoyo de los mejores críticos y escritores del momento -Juan de la Encina, Ramón Bastera, Bernardino Pantorba, Ramón María del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Eugenio D'Ors, Ortega y Gasset- y también posteriormente de numerosos autores como Mauricio Flores Kaperotxipi, Joaquín de la Puente, Valeriano Bozal, Manuel Llano de Gorostiza, Santiago Amón, Francisco Calvo Serraller, Juan Manuel Bonnet, y por mí mismo»⁴⁶³.

Cuando Arteta fue a París, en 1902, fraternizó con Larroque y Quintín de Torre, con quienes viajó a Roma, Florencia y Venecia. Por lo tanto, es inevitable que Arteta conociese el arte japonés. De todas formas, él se dejó influenciar por Gauguin -gran enamorado del arte japonés-. Arteta, fue uno de los que mejor plasmó el sintetismo de la superficie sin modular, y de los colores puros al estilo Gauguin. Así, indirectamente, a través de Gauguin, Arteta estuvo influenciado por el arte japonés.

Destacar en *Terraza*, (c. 1915) (Fig. 275), cómo el autor realizó una composición similar a la de Utagawa Yoshikazu (Fig. 276), ambas con un árbol de copa frondosa, ramas estrechas y ligeramente curvadas, que asoman junto a una balaustrada, creando un potente eje horizontal hacia la mitad de las obras. En la *Terraza*, el árbol es un peral, rodeado de macetas con flores rojas, y la terraza está abierta al Cantábrico con línea alta de horizonte y poco cielo. Esta obra la realizó cuando vivía en Getxo con su

⁴⁶³ Gijón, 2000, p. 10.

familia. Predomina en la obra la gama de verdes y azules suaves, con toques de rojo, rosa y morado.

Aparecen árboles con sus ramas una vez más en la comparativa entre la obra de Arteta *Paris. El Pont Neuf* (Fig. 277) y la estampa de Hiroshige de las *Cien vistas famosas de Edo* (Fig. 278), donde las ramas de un sinuoso árbol asoman por un lateral de ambas obras, alcanzando mayor protagonismo que los cauces de sendos ríos y las barcas que por ellos transitan.

Entre las pinturas de Arteta, encontramos encuadres recortados, vistas en picado, ramas sinuosas que emergen de los laterales de las obras y colores planos, como se observa, por ejemplo, en las pinturas Fig. 279, Fig. 280, Fig. 281 y Fig. 282, donde la luz de las imágenes destaca a través de las relaciones que tienen las figuras en el cuadro. Arteta establecía relación de claroscuro, donde iba graduando los tonos y la planimetría; dando apariencia escultórica a sus figuras, estructuradas en función de ejes y radios diversos. La marcada diagonal de la *Maternidad* (Fig. 283) es similar a la obra de Tsukioka Yoshitoshi (Fig. 284), mientras que *Mirentxu* (1915-1917) (Fig. 285) se aproxima a la estampa de Toyohara Kunichika (Fig. 286) en cuanto a melancolía de las imágenes y silueteado de las mismas. *Mirentxu* (Fig. 285) muestra una maternidad con ojos llorosos y labios apretados, sentada en el petril del muelle con su hijo en brazos. Detrás, a ambos lados, aparecen dos mujeres en segundo plano, y en tercer plano barcos, con una línea de horizonte alta y una composición triangular.

El puente de Burceña (1925-1930) (Fig. 288) nos recuerda a la obra de Henri Riviere, *Dentro de la torre nº 25*, de la serie *Treinta y seis vistas de la Torre Eiffel* (1888-1902) (Fig. 289), tomada desde un punto de vista elevado, con fuerte contraste compositivo, por la presencia de unos andamios en primer término, que nos recuerda la influencia de las estampas de Hokusai, pues la serie: *Las treinta y seis vistas de la Torre Eiffel*, la realizó Riviere emulando, y como homenaje a *Las treinta y seis vistas del monte Fuji* de Hokusai y de Hiroshige (Fig. 287).

En *El remero* (1930) (Fig. 290) observamos la figura del chico, que en su demostración de fortaleza física parece no entrar en el papel, y aparece recortado por sus extremidades que se ven parcialmente, procedimiento habitual en las estampas

japonesas. Además, mencionar el interés por incluir elementos que aportan marcada verticalidad a las obras, como es la función de los remos en el dibujo de Arteta, y que puede tener su similitud con la lanza que porta el guerrero de Yoshitosi, (Fig. 291). Continuando con escenas deportivas, Arteta realizó una obra totalmente de estilo cartelístico, *Diálogo en el campo de Sport* (Fig. 292), una muestra de que los pintores vascos se preocupaban por el género del cartel como ocurrió en el resto de los países europeos y en Cataluña, gracias al influjo de la stampa japonesa. Las poses, el encuadre recortado, la sinuosidad de la línea, los colores planos, son típicamente japonistas. También intuimos esta influencia en *Sardinera con marinero* (c. 1930-1940) (Fig. 293) que puede mostrar similitudes con la obra de Kunisada (1852) (Fig. 294).

El conocimiento por parte de Arteta de ciertos aspectos de la cultura japonesa y en concreto de su arte floral, denominado Ikebana, queda patente en su *Bodegón* (Fig. 295), en el que muestra un libro abierto, en cuya página se puede ver un arreglo floral que cumple las características de estas cuidadas y estudiadas composiciones florales.

Al estilo del grabado japonés, con colorido plano y sin modular es *Romería vasca* (1940) (Fig. 296) y *Romería en Berango* (Fig. 298) en las que predomina el estilo de la silueta nítida, pero con la simplificación del estilo cartelístico al describir las figuras humanas contorneadas de color más oscuro, y la línea sinuosa, curvada de las figuras que van supuestamente hacia la ermita. Los fondos tienden a la abstracción cromática. Así, la irrealidad de las escenas aumenta al suceder en un lugar desconocido, y sólo algunas ropas de los personajes junto con ciertos gestos y actitudes parecen aludir a su filiación vasca, la cual queda sublimada por el clasicismo compositivo, la virtuosidad del dibujo, el movimiento de las figuras, la intensidad del color y la ausencia de detalles étnicos. Por otra parte, resulta innegable cierto componente simbolista en el uso del color tal y como lo practicaban los nabis a continuación de Paul Gauguin. Son obras que encuentran sus similitudes compositivas con las de Kitagawa Utamaro (Fig. 297) y la de Hasegawa Sadanobu (Fig. 299).



Fig. 275
Aurelio Arteta
Terraza, c. 1915
 Óleo sobre lienzo. 86 x 70 cm
 Colección particular



Fig. 276
Utagawa Yoshikazu
Cortesana, 1858
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 37,6 x 26 cm
 Austrian Museum of Applied Arts



Fig. 277
Aurelio Arteta
París. El Pont Neuf
 Óleo sobre lienzo. 50 x 60 cm
 Colección particular

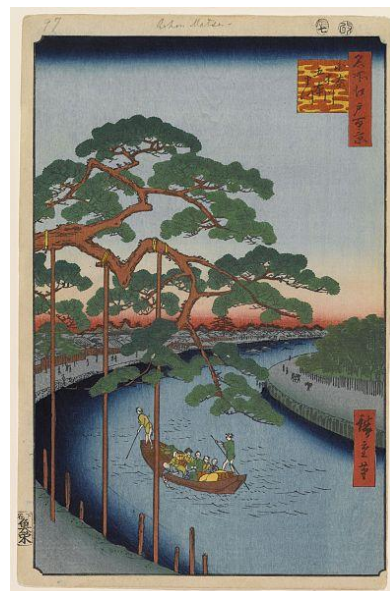


Fig. 278
Utagawa Hiroshige
Núm. 97, Los «cinco pinos» y el canal Onanigawa. De la serie *Cien vistas famosas de Edo*, 1856
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 279
Aurelio Arteta
Pescadores, c. 1925-1930
Carboncillo sobre papel. 85 x 73 cm
Colección particular



Fig. 280
Aurelio Arteta
Idilio en el puerto, 1930
Óleo sobre lienzo, 78 x 62 cm
Colección Iberdrola



Fig. 281
Aurelio Arteta.
La despedida, 1930-1935
Óleo sobre lienzo. 122 x 88 cm
Colección particular



Fig. 282
Aurelio Arteta
Al caserío, 1930-1935
Óleo sobre lienzo. 125,2 x 102 cm
MBAB, Bilbao



Fig. 283
Aurelio Arteta
Maternidad
 Óleo sobre lienzo, 64 x 49 cm
 Colección particular



Fig. 284
Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892)
Aspecto agradable: la apariencia de una ama de casa en el año décimo de la era Meiji (1877), de la serie, *Treinta y dos aspectos de costumbres y modelos*, 1888
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Colección particular



Fig. 285
Aurelio Arteta
Mirentxu, 1915-1917
 Óleo sobre lienzo. 110,5 x 110,5 cm
 Fundación BBK, Bilbao



Fig. 286
Toyohara Kunichika
6 a.m. De la serie: *Veinticuatro horas*, 1890. Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Colección particular



Fig. 287
Utagawa Hiroshige
Bajo el puente Ryōgoku de Edo
 Serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, 1852
 Xilografía en color (*nishiki-e*)

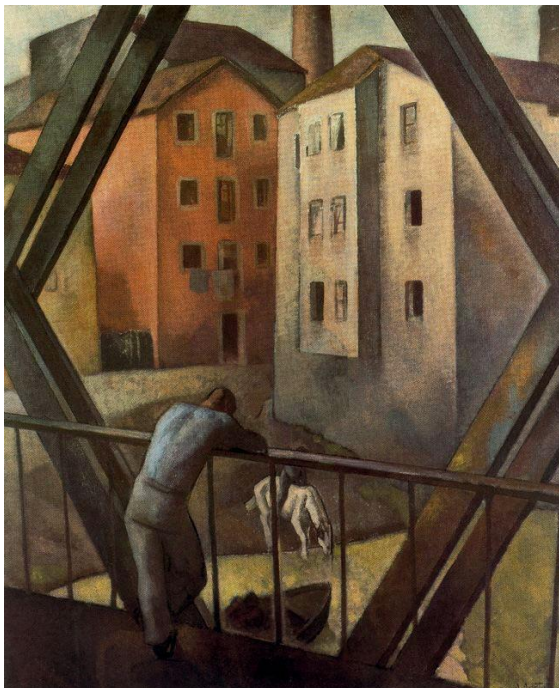


Fig. 288
Aurelio Arteta
El puente Burceña, 1925-1930
 Óleo sobre lienzo. 100 x 83,5 cm
 MBAB, Bilbao

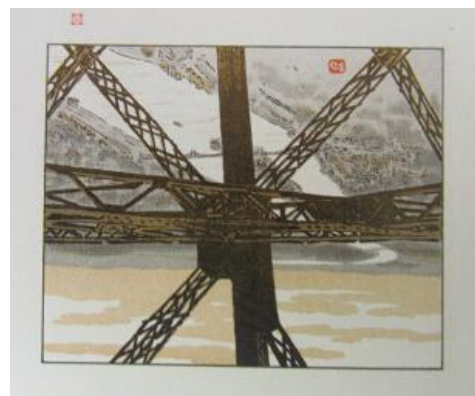


Fig. 289
Henri Rivière
Dentro de la torre, plancha nº 25,
 de la serie *Las treinta y seis vistas de la Torre Eiffel*, 1888-1902
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 290
Aurelio Arteta
El remero, 1930
Pastel, gouache y acuarela sobre papel. 110 x 100 cm
San Telmo Museoa, San Sebastián



Fig. 291
Tsukioka Yoshitoshi
Katō Kiyomasa, 1867
Xilografía en color (*nishiki-e*)
70 x 24 cm
Colección particular



Fig. 292
Aurelio Arteta
Diálogo en el campo de sport
Óleo
Museo Athletic Club, Bilbao



Fig. 293
Aurelio Arteta
Sardinera con marinero, c. 1930-1940
Acuarela sobre papel. 23 x 20 cm
Colección particular



Fig. 294
Utagawa Kunisada
Moto Yoshiwara, entre Hara y Yoshiwara. Serie *Cincuenta y tres estaciones de la ruta Tōkaidō*, 1852
Xilografía en color (*nishiki-e*) 34 x 23 cm
Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 295
Aurelio Arteta
Bodegón
Óleo sobre lienzo. 50 x 60 cm
Colección particular



Detalle Fig. 295



Fig. 296

Aurelio Arteta

Romería vasca, 1940

Óleo. 150 x 200 cm

Diputación de Gipúzkoa



Fig. 297

Kitagawa Utamaro

Observación de los cerezos en flor, 1790

Xilografía en color (*nishiki-e*)

Honolulu Museum of Art



Fig. 298

Aurelio Arteta

Romería en Berango

Óleo. 94 x 242 cm

Colección particular



Fig. 299

Hasegawa Sadanobu

Escena de teatro kabuki con el actor Ichikawa Morinosuke en el rol de Taikomochi, c. 1830

Xilografía en color (*nishiki-e*). 25 x 35,7 cm

Colección particular

6.5. Valentín de Zubiaurre (Madrid, 1879 - Madrid, 1963)

Los Zubiaurre siguieron un camino bastante independiente en comparación al grupo más cohesionado de Bilbao entorno a la *Asociación de Artistas Vascos*. Aunque los dos estaban asociados, su residencia en Madrid y sus exposiciones por todo el mundo les aleja un poco de la dinámica de los pintores que estaban instalados en el País Vasco. El rápido éxito de sus pinturas en círculos oficiales madrileños les diferenciaba del resto de los pintores vascos.

Valentín de Zubiaurre nació en Madrid, ya que al ser su padre compositor de la Capilla del Palacio Real, estaban instalados en la capital, pero su vida estuvo muy vinculada al País Vasco, donde pasaban largas estancias en compañía de su familia, en Garay.

En 1894 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, recibiendo formación académica pero matizada por algunos profesores más interesados en el dibujo del natural, como eran Carlos de Haes, Muñoz Degraín, Moreno Carbonero, etc. En cuanto concluyó sus estudios, en 1898, hizo su primer viaje por Europa para conocer la historia del arte directamente. Viajó a los Países Bajos, Francia e Italia.

En 1901 consiguió una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes que le animó a continuar participando en otras exposiciones, hasta conseguir la primera medalla en 1915.

Como no había nacido en Bizkaia, no pudo acceder a las pensiones de la Diputación. El año que se la concedieron a su hermano Ramón, tras muchas controversias logró que le diesen una ayuda para costearse el viaje a Italia en 1903.

Entre 1905 y 1906 emprendió su segundo viaje por Europa, esta vez con sus padres y hermano. Pasó una temporada en París donde conectó con Julián de Tellaèche. En París parece que visitó a los dos artistas que influyeron notablemente en su pintura: Ignacio Zuloaga y Ermenegildo Anglada Camarasa.

En 1908 logró la segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, a la que sucrieron varios premios más. Cuatro años más tarde, en 1912, expuso con su hermano en París, y lo volvieron a hacer en 1914. En 1915 expusieron en Rotterdam, y ese año Valentín de Zubiaurre consiguió la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. También realizó varias exposiciones en América, tanto en el Norte como el Sur.

El academicismo de finales del siglo XIX había evolucionado hacia un realismo de carácter naturalista, contrario al historicismo y al costumbrismo, que se interesaba por reproducir los paisajes que le rodeaban. Durante su paso por Europa, tomó cierto interés por una pintura que trataba de representar lugares un poco desconocidos o rurales. De hecho, junto a su hermano Ramón, fueron invitados a exponer en la *Société des Peintres Orientalistes Français* en 1914, por lo tanto sus temas debían resultar exóticos en París. En efecto, la crítica los consideraba continuadores de la tradición española y de Zuloaga, y según parece, los Zubiaurre entraron a formar parte de la exposición por influencia de Léonce Bénédite, conservador del Museo de Luxemburgo, amigo de Zuloaga y entusiasta de la pintura orientalista. Además, como director del Museo, fue el responsable de la compra de dos cuadros de Zuloaga, así como de *Victimas del mar*, *Hilanderas vasca* y *Tipos vascos*, de Valentín de Zubiaurre, y *Marineros vencedores de Ondárroa*, de Ramón de Zubiaurre.⁴⁶⁴

Si bien en sus obras hay influencia de la pintura italiana y holandesa, en cuanto a la rigidez de figuras y en cuanto a las celebraciones rurales de las escenas holandesas, los Zubiaurre tuvieron gran interés por pintar los lugares que visitaban en el País Vasco, un interés que se materializaba en las indumentarias y tipos físicos. Sus cuadros son representaciones de individuos de pose hierática que acaparan el primer plano, para tras ellos dejar paso a los paisajes vascos, bien marinos o rurales.

En cuanto a las similitudes con las estampas japonesas, véase *Arrantzales* (c. 1956) de Valentín de Zubiaurre (Fig. 300) en comparación con la estampa *Shikamatsu Kanroku Yukishige* (1847) de Utagawa Kuniyoshi (Fig. 301); en ambas destaca el elemento vertical de los remos en la primera y la lanza del guerrero en la segunda,

⁴⁶⁴ Manterola, 2006, pp. 268-269.

junto con el resto de elementos que hemos repetido en anteriores obras. También vemos esas similitudes entre el óleo *Anthon* (c. 1923) (Fig. 302) y la estampa del monte Atagoyama de Utagawa Hiroshige (1857) (Fig. 303). También en *Salida de las lanchas* (c. 1917) (Fig. 304) de Valentín Zubiaurre se muestra las características repetidas a lo largo de este trabajo. En *Bersolaris* (c.1916-1917) (Fig. 305) vemos similitudes con la estampa titulada: *Admirando los cerezos en flor*, de Utagawa Yoshitura (Fig. 306), donde además de los elementos que se repiten prácticamente en todas las obras, encontramos que ambas escenas representan una comida campestre bajo los árboles. Estas escenas se repiten en las dos siguientes obras de Valentín de Zubiaurre: *Fiesta en Segovia* (c. 1920) (Fig. 307) y *Bersolaris* (c. 1913) (Fig. 308).



Fig. 300
Valentín de Zubiaurre
Arrantzales, c. 1956
 Óleo sobre lienzo. 48,5 x 61 cm
 Colección particular



Fig. 301
Utagawa Kuniyoshi (1797-1861)
Shikamatsu Kanroku Yukishige
 Serie *La verdadera lealtad de los fieles samuráis*, 1847
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 British Museum, Londres



Fig. 302
Valentín de Zubiaurre
Anthon, c. 1923
 Óleo sobre lienzo. 45,4 x 60,2 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 303
Utagawa Hiroshige
 Núm. 21. *El monte Atagoyama en Shiba*. De la serie: *Cien vistas famosas de Edo*, 1857
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 304

Valentín de Zubiaurre

Salida de las lanchas, posterior a 1917

Óleo sobre lienzo. 95 x 140,5 cm

MBAA, Vitoria-Gasteiz



Fig. 305

Valentín de Zubiaurre

Bersolaris, c. 1916-1917

Óleo sobre lienzo. 195,5 x 246 cm

MBAB, Bilbao



Fig. 306

Utagawa Yoshitura

Admirando los cerezos en flor, 1864

Xilografía en color (*nishiki-e*)

Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 307

Valentín de Zubiaurre

Fiesta en Segovia, c. 1920

Óleo sobre lienzo. 246 x 175 cm

MNCARS, Madrid



Fig. 308

Valentín de Zubiaurre

Bersolaris, c. 1913

Óleo sobre lienzo. 165,5 x 237 cm

MNCARS, Madrid

6.6. Ramón de Zubiaurre (Garay, 1882 - Madrid, 1969)

Ramón de Zubiaurre tuvo una trayectoria paralela a la de su hermano Valentín. Nació en Garay y creció en ese lugar hasta que unos años más tarde se unió a su familia en Madrid.

En 1896 ingresó en la Academia de San Fernando donde estudiaba su hermano Valentín. Con anterioridad los dos habían recibido clases de pintura en la escuela de sordomudos de Madrid. Con el dinero logrado de la venta de algún cuadro viajó a París durante un mes en 1898.

En 1903 logró el pensionado de la Diputación de Bizkaia, para realizar estudios en el extranjero, que invirtió en ir a París y en 1905 hizo un viaje por Europa con su familia. Asimismo, residió en Holanda durante una temporada.

En 1910 ilustró la novela de Pío Baroja *Las inquietudes de Shanti Andía*, con lo que tuvo un notable éxito que le ayudó a despegar en los años inmediatos. Aunque no fue tan laureado como su hermano en las exposiciones nacionales de Madrid, los éxitos en los certámenes artísticos, los premios y las ventas se sucedían. De este modo recibió la primera medalla con *El marino vasco Shanti Andía, el Temerario* (c. 1924) (Fig. 313) dando comienzo a una etapa de exposiciones por Estados Unidos y América del Sur.

Observando sus obras de tipo costumbrista como: *Las autoridades de mi aldea* (c. 1909) (Fig. 309), encontramos similitudes con el tríptico de Utagawa Hiroshige: *Reflejo de la luna en los campos de arroz de Sarashina* (Fig. 310), de la misma manera que en la obra: *Los intelectuales de mi aldea* (c. 1912) (Fig. 311) encontramos similitudes compositivas con la obra de Utagawa Hiroshige (Fig. 312).

En *El marino vasco Shanti Andía, el Temerario* (c. 1924) (Fig. 313), llama la atención el colorido de las olas que nos recuerdan a Kuniyoshi (Fig. 314), incluso en el gesto del brazo de ambos protagonistas, extendido al frente. La diagonal que se genera con los brazos de los marinos, los colores planos de las vestiduras y sobre todo, ese

mar revuelto, que nos trae a la memoria el grabado de Utagawa Hiroshige (Fig. 315), y que por lo tanto muestra marcadas similitudes con las estampas japonesas.



Fig. 309
Ramón de Zubiaurre
Las autoridades de mi aldea, c. 1909
 Óleo sobre lienzo. 151 x 201 cm
 MBAA, Vitoria-Gasteiz



Fig. 310
Utagawa Hiroshige
Reflejo de la luna en los campos de arroz de Sarashina, 1851
 Xilografía en color (*nishiki-e*). 37,5 x 72,9 cm
 Colección particular



Fig. 311
Ramón de Zubiaurre.
Los intelectuales de mi aldea, c. 1912
 Óleo sobre lienzo. 150,5 x 200 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 312
Utagawa Hiroshige
Núm 25. El Fuji original en Meguro
 Serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1857
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 313
Ramón de Zubiaurre
El marino vasco Shanti Andía, el Temerario, c. 1924
 Óleo sobre lienzo. 202 x 153 cm
 MNCARS, Madrid



Fig. 314
Utagawa Kuniyoshi
El exilio de Shunkan, 1845-1846
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 36,3 x 26 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam

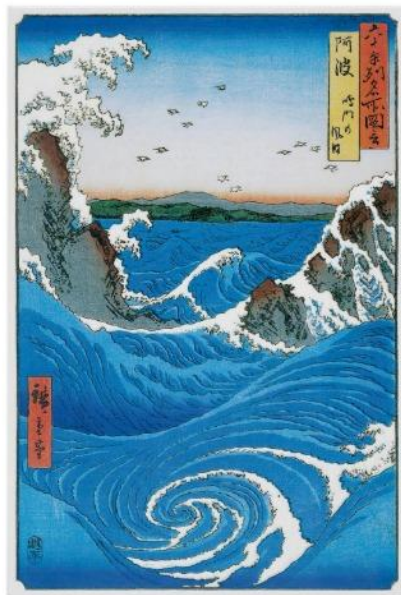


Fig. 315
Utagawa Hiroshige
 Núm 21. *El monte Atagoyama en Shiba*
 Serie *Cien vistas famosas de Edo*, 1857
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Museum of Fine Arts, Boston

6.7. Gustavo de Maeztu y Whitney (Vitoria, 1887 - Estella, 1947)

La Guerra de Cuba, provocó la ruina económica de la familia⁴⁶⁵ que se vio obligada a instalarse en Bilbao, donde Gustavo desarrolló sus facultades artísticas, primero en la academia de Lecuona, y posteriormente en la de Losada. Ambos artistas y maestros, de marcada tendencia tradicional en sus obras, en el fondo se mostraban receptivos a las novedades y tal vez también enseñaron a Maeztu esta continua disposición al aprendizaje.

En su necesidad por formarse fue a París, donde alternaba con Ignacio Zuloaga (a quien admiraba y que en ocasiones fue su mentor), con Barroeta, Jiménez, Echevarría, Durrio y Tomás Meabe (uno de sus mejores amigos y compañero durante el exilio en el sur de Francia⁴⁶⁶). Allí, también conoció a Picasso, y dentro del desencanto que le generaron sus expectativas parisinas, de ellas renació el interés literario, relegado tras el fiasco de la revista *El Coitao* a la búsqueda de un impulso renovador en la sociedad bilbaína⁴⁶⁷.

En 1908, había comenzado a viajar por la Península, a la explorando las gentes españolas y sus paisajes, implicado en las reflexiones de la Generación del 98. Estas obras se caracterizaban por la demanda de individuos con físicos de rasgos raciales muy marcados y ejecutados con técnica pictórica de carácter expresionista. Durante la etapa sevillana, junto con José Arrúe, le entró el gusto por el mundo de los toros. También cabe mencionar que a lo largo de su trayectoria artística, completó ininidad de carpetas de dibujos y anotaciones, sobre los que posteriormente volvería en la tranquilidad del estudio para materializar las ideas, por lo general con luz artificial, y en cantidad de ocasiones, ya de noche⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ También sus hermanos Ramiro y María destacaron como intelectuales, el primero como escritor y diplomático, y la segunda como pedagoga y humanista.

⁴⁶⁶ En 1909, Tomás Meabe y él, estuvieron exiliados en Saint Jean le Vieux, Departamento de los Bajos Pirineos.

⁴⁶⁷ Estella, 1998, p. 10

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, p. 10.

De la etapa del destierro en el sur de Francia, resurgió su interés por escribir con dos obras como resultado: *Andanzas y episodios del Señor Doro*⁴⁶⁹ (1910) y *El Gato Azul. Novela de acción* (1911). Como González de Durana señala:

«... fue un pintor. Él mismo era también escritor, si bien sus relatos se alejaban de arquetipos y trascendencias para acercarse a personajes y situaciones de una cotidianidad observada con sarcasmo e ironía»⁴⁷⁰.

Gustavo de Maeztu fue parte impulsora de la fundación de la *Asociación de Artistas Vascos* en 1911. Siempre intentando ayudar a los creadores ofreciéndoles un medio de expresión en el que promocionarse y defender sus ideas, la asociación fue la dinamizadora de la vida cultural en el País Vasco hasta el estallido de la Guerra Civil Española, en 1936.

En la segunda década del siglo XX, en 1914, realizó en la Galería Dalmau de Barcelona una exposición en solitario. Luego en Madrid y de nuevo otra vez en Barcelona. La críticas fueron muy favorables, y comenzó a participar en Exposiciones Nacionales, donde no cosechó tantos éxitos.

El 30 de agosto de 1919 se inauguró la Exposición Internacional de Pintura en las escuelas Berástegui de Bilbao, y allí, como ya hemos mencionado en el capítulo 4 apartado 6, participó con artistas como Gauguin, Renoir, Bonnard, Cèzanne, Van Gogh, Mary Cassat, Maurice Denis, Picasso y Van Dongen.

Necesitaba salir de España, y en 1919 fue a Londres a la búsqueda de un nuevo estilo con el que, sin apoyarse tanto en los rasgos raciales, pudiese agudizar su personalidad artística. Residió en el barrio de Chelsea y expuso en las Graffon Galleries de Londres. En 1920, mostró sus obras en los Museos Municipales de Sheffield, Leed y

⁴⁶⁹ Esta obra se basa en sus percepciones de la ciudad del Sena y de las personas con las que allí se relacionó. Así, se basó en Durrio para dar consistencia al personaje de "Uranio". Con este nombre tomado de la mitología griega, quería mostrar al hombre del progreso. Gustavo de Maeztu coincidía en muchas cosas con Durrio, y también en su interés por la cerámica, que se transluce en algunos de sus óleos. *Ibíd.*, p. 12.

⁴⁷⁰ Bilbao b, 2014.

Hull, y un año después, en la Walker Gallery de Londres. En 1922 expuso en las Galerías Devambez de París y en 1925, en el Museo Municipal de Amsterdam, consiguiendo el reconocimiento internacional.

Parte de su éxito radicó en que introdujo matices románticos en sus obras, evitando caer en un realismo de efecto aburrido. Así, a través de un aire indefinido, utilizó un romanticismo más bien sugestivo.

Recogió el germen primigenio del clasicismo clásico, construyendo un nuevo procedimiento, combinando elementos del mundo real con otros inventados y sintetizándolos, logrando formar unas composiciones aparentemente reales, diferentes y con capacidad sugerente.

Tras los viajes por Europa, volvió a retomar su faceta literaria, que compaginó con los estudios sobre la técnica decorativa de la encáustica⁴⁷¹, buscando conseguir cementos de color que le permitiesen realizar obras de grandes dimensiones y duraderas⁴⁷². También dedicó grandes esfuerzos al estudio de la técnica del grabado, principalmente a la litografía, esfuerzo investigador que también le tuvo ocupado durante la década de los años 30, junto con su interés por la encáustica.

En 1935, fruto de su magnífica relación con el Gobierno de Navarra, realizó un mural para el Salón de Sesiones de la Diputación de Navarra, en Pamplona. La Guerra Civil le cogió en Estella, donde aturdido por el peligro, introdujo en sus obras -de forma novedosa- la temática política partidista, a favor del bando nacional. Sólo una vez concluida la guerra volvió a exponer: en 1941 en Barcelona y un año después en Madrid.

Hay que señalar que durante años se fue preparando para dominar la técnica de la estampación, que se planteaba desde dos puntos de vista: por una parte, desde la vertiente estética, en la búsqueda de nuevos medios expresivos, pero por otra de carácter más social, buscando abaratar el coste a través de la seriación y así poder

⁴⁷¹ Procedimiento decorativo de fresco, sometido al fuego.

⁴⁷² *Ibíd.*, p. 14.

llegar a una mayor cantidad de público⁴⁷³. Aprendió la técnica de la litografía⁴⁷⁴, que le atraía por la conexión que lograba entre tonos y medios tonos, gradaciones de diversos negros, hasta la gama de grises, que sólo se podía conseguir a través de esta técnica que también utilizaron Gauguin y Van Gogh, entre otros. Y más de dos décadas después de los primeros ensayos litográficos, trabajó esta técnica con todo tipo de temas, paisajes con carácter de estampa, impresiones románticas, glosas populares, estampas con motivos taurinos o personajes carlistas.

Dominaba el dibujo, además del color y ejecutaba sus planchas, en lugar de encargárselas a un profesional del grabado, como se hacía comúnmente. Así estaba al tanto de todo el proceso creativo, sin delegar ninguna parte del mismo.

París le desencantó, pero aprendió mucho de sus visitas al Museo del Louvre, donde como muchos artistas españoles, redescubrió la pintura española. De estas observaciones surgieron cuadros de carácter simbolista y con gran sentido decorativo, donde sus mayores preocupaciones eran el color, el volumen y el ritmo. El volumen que daba a sus personajes un sentido escultórico nos remite al mundo griego, encontrando muchas similitudes entre los hombres y mujeres de Maeztu con los *Kuroi* y *Korai* griegos⁴⁷⁵.

El sentido decorativista en Maeztu fue tomado de Anglada Camarasa -sobre todo en su gusto por las paletas azules y verdes con toques de rojo- y de Durrio. Los dos le animaron a indagar en el mundo de las artes industriales, de la cerámica, el mosaico y la vidriera. Sin embargo, también fueron surgiendo otras influencias al estudiar las obras de artistas como Tintoretto, Veronés, Goya, Tiziano, El Greco, Renoir y Gauguin.

⁴⁷³ Estella, 1997, p. 5.

⁴⁷⁴ Los inicios fueron en Tolosa, de la mano de su maestro, Otegi, pero él siempre persiguió el ideal del genio, Francisco de Goya, quien tras muchos años ejecutando aguafuertes, se dio cuenta que la litografía, gracias a la aplicación del lápiz y la tinta tenían una fuerza especial en los tonos negros. Posteriormente, tras mucha investigación, se manejó con soltura en la técnica de la estampación, del grabado al buril, del grabado en madera, del aguafuerte y del dibujo. *Ibíd.*, pp. 6-7.

⁴⁷⁵ *Ibíd.*, p. 14.

Artista en el más amplio sentido de la palabra, alternó su faceta de pintor, con la de grabador, estampador, escritor, inventor, asesor ambiental en el cine., etc. De mente incansable, siempre estaba inventando posibles proyectos empresariales que pudiesen aliviar la maltrecha economía del artista, que definitivamente no prosperaron. Tampoco triunfó en su intento de ejercer como representante de bailarinas.

El japonismo en Maeztu, es más evidente en obras como *Dama. Lady Every* (1920-1921) (Fig. 316), donde la retratada, posa junto a un biombo, vistiendo un cinturón que nos recuerda a los *obi*, que complementan los kimonos japoneses. Obra muy similar a la que anteriormente realizó Whistler, *La princesa del mundo de porcelana* (c. 1863-1864) (Fig. 317), y que a su vez guarda similitudes, por ejemplo, con la imagen realizada por Tori Kiyomasu I, *Cortesana leyendo un poema* (c. 1704-1718) (Fig. 318).

Los grupos de mujeres, con abanico en mano, se repiten en las obras de Maeztu y en muchas estampas japonesas, un ejemplo de esta coincidencia se observa entre: *Mis amigas salen de misa* (1936) (Fig. 319) realizada por Maeztu y la estampa de Suzuki Harunobu (1767-1768) (Fig. 320). Los gestos y poses de las mujeres encuentran un claro referente en Toulouse-Lautrec y, tal y como está reconocido, en los *ukiyo-e* que recogen bellas mujeres. Un ejemplo lo tenemos en la xilografía de Utagawa Kunitaru (Fig. 321), que se parece bastante a la litografía de Toulouse-Lautrec (Fig. 323) y al óleo de Maeztu, *Maja con abanico* (Fig. 322). Similitudes que también apreciamos en el retrato de mujer de Maeztu (Fig. 324) y los retratos de Yvette Guilbert de Toulouse-Lautrec (Fig. 325). Esta obra representa muchos de los convencionalismos que Toulouse observó en los grabados de actores realizados por artistas de la escuela Utagawa, como son la pose estilizada, los colores planos, la diagonal y la composición asimétrica. Toulouse, asistía a las actuaciones de danza y baile que se ofrecían en el Teatro de las Variedades, realizando multitud de bocetos para sus pinturas y grabados.

Así mismo, el gusto por representar bellas mujeres con suntuosas ropas, lo vemos en *Musa nocturna* (1917) (Fig. 326) de Maeztu, donde la bella protagonista luce un mantón de Manila. El mantón fue un elemento de la imagen nacional configurada

en torno a la mujer andaluza, que se repite en las obras de los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX por sus cualidades a la hora de incluirlo como elemento pictórico, aportando un mayor colorido a los cuadros. Este óleo puede tener su comparativa en la obra de Torii Kiyonaga (Fig. 327), por las chicas que aparecen en la xilografía, por sus gestos y vestiduras, pero además por los caminos que se extienden en el fondo de las obras hasta desaparecer en la lejanía.

La coincidencia en el encuadre curvo, dando protagonismo a la arquitectura del edificio, lo vemos en la pintura de Maeztu titulada *Mi hermana María* (Fig. 328) y en la estampa de Utagawa Hiroshige representando la región de Massaki (Fig. 329), donde la vista se prolonga hasta encontrarse con el centro del pueblo y, en la de Hiroshige, con el monte Fuji.

Maeztu realizó al menos, un cuadro de temática animal titulado *La pecera* (1933) (Fig. 332) inmortalizando los movimientos de dos gatos, que pudieron tener sus antecedentes en las obras de Utagawa Hiroshige (Fig. 333) y de Utagawa Kuniyoshi (Fig. 334).

Nuevamente encontramos similitudes entre una obra de Maeztu, *Crepúsculo de Calatayud* (Fig. 335), y una estampa de Utagawa Hiroshige de la serie de *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (Fig. 336). Junto a la carretera, en diagonal, aparecen dos árboles, y a sus pies, un grupo de transeuntes. En el tercio superior de ambas representaciones, al fondo de cada una, sobresale una superficie de forma cónica: en el grabado de Maeztu, la torre de la iglesia de Calatayud y en el de Hiroshige, la silueta del monte Fuji. Curiosa coincidencia temática también en *Paisaje con búho* (Fig. 330) y la xilografía de Hiroshige *Pequeño búho en una rama* (c. 1835) (Fig. 331).

Para concluir señalaremos las semejanzas de la obra *Tierra vasca, Lírica y Religión* (1922) (Fig. 337), para la que también hemos encontrado obras japonesas que guardan bastantes similitudes. El alto contenido simbólico de la pintura recuerda la galerna que el 20 de abril de 1878 terminó con la vida a 200 marineros de Bermeo. Los bocetos iniciales se realizaron en Plaisir-Grignon, una localidad próxima a París, y posteriormente, Maeztu trabajó los lienzos en su estudio de Bilbao. El panel del lado izquierdo, titulado *Religión* (Fig. 338), muestra una procesión que se dirige hacia la

iglesia, ubicada en lo alto del monte, y esta escena, nos recuerda a la xilografía de Hokusai, *Topografía de una región* (1848) (Fig. 339), por el árbol que asoma a mano derecha y por la procesión de gente, entre otros detalles. En el panel derecho, se representa el doloroso camino del cortejo fúnebre junto a un mar embravecido (Fig. 342) que guarda cierta similitud con la obra de Hokusai *Poema de Yamabe no Akahito* (1835-1836) (Fig. 343). Y en el centro, los marineros agotados en una barca llegando a puerto (Fig. 340) muestran cierta similitud con el encuadre recortado de la barca de Hokusai en la vista del monte Fuji desde *Ushibori* (c.1831) (Fig. 341).⁴⁷⁶ Hay que tener en cuenta, que Maeztu, a la hora de realizar este tríptico, también pudo estar influenciado por obras similares de artistas vascos de la generación anterior a la suya, como Guiard, Guinea, etc.

⁴⁷⁶ Véase comentario de Camino Paredes sobre la obra en <https://www.museobilbao.com/exposiciones/tierra-vasca-lirica-y-religion-227>. (consultado el 1 de abril de 2015)



Fig. 316
Gustavo de Maeztu y Whitney
Dama. Lady Every, 1920-1921
Óleo sobre lienzo. 200 x 149 cm
Museo Gustavo de Maeztu, Estella



Fig. 317
James Abbott McNeill Whistler
La princesa del mundo de porcelana,
c. 1863-1864
Óleo sobre lienzo. 199,9 x 116,1 cm
Freer Gallery of Art,
Washington, D.C.



Fig. 318
Torii Kiyomasu I
Cortesana leyendo un poema, c. 1704-1718
Xilografía a color
Museum of Fine Arts, Boston

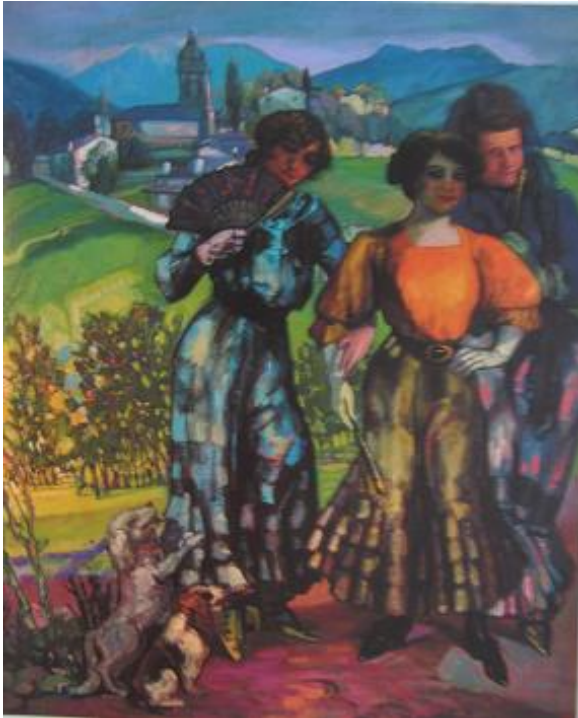


Fig. 319
Gustavo de Maeztu
Mis amigas salen de Misa, 1936
Óleo sobre lienzo. 188 x 144 cm
Museo Gustavo de Maeztu, Estella



Fig. 320
Suzuki Harunobu (1724-1770)
Geisha con su criada, c. 1767-1768
Xilografía en color. 27,5 x 20,2 cm
Museum of Fine Arts, Boston



Detalle de Fig. 319



Fig. 321
 Utagawa Kunitaru
Joven doncella Oshichi
 Serie *Lugares famosos de Edo*, 1867
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Colección particular



Fig. 322
Gustavo de Maeztu
Maja con abanico, 1916-1917
 Óleo sobre lienzo. 111 x 84 cm
 Museo Gustavo de Maeztu, Estella



Fig. 323
Henri Toulouse-Lautrec
Retrato de Marcelle Lender
 1895
 Lápiz a color y litografía
 National Gallery of Art, Washington, D.C.



Fig. 324
Gustavo de Maeztu
 (s.t.) Retrato de mujer
 104 x 73 cm
 Museo Gustavo de Maeztu, Estella



Fig. 325
Henri Toulouse Lautrec
Yvette Guilbert, 1894
 Gouache sobre cartón
 Musée Toulouse-Lautrec, Albi



Fig. 326
Gustavo de Maeztu
Musa nocturna, 1917
 Óleo sobre lienzo. 204 x 150 cm
 Museo Gustavo de Maeztu, Estella



Fig. 327
Torii Kiyonaga
Cerezos en flor en Asakamaya cerca de Edo. 1787. Xilografía en color (*nishiki-e*)
 British Museum, Londres



Fig. 328
Gustavo de Maeztu
Mi hermana María, s.f.
 184 x 174 cm
 Museo Ramiro de Maeztu, Estella



Fig. 329
Utagawa Hiroshige
 Nº 36. *Vista desde la región de Massaki al bosque del santuario de Suijin, la pequeña ensenada del Uchigawa y al pueblo Sekiya no sato.* De la serie: *Cien famosas vistas de Edo*, 1857
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 British Museum, Londres



Fig. 330
Gustavo de Maeztu y Whitney
Paisaje con búho
 Óleo sobre tela. 89 x 69 cm
 Museo Gustavo de Maeztu, Estella



Fig. 331
Utagawa Hiroshige
Pequeño búho en una rama de pino con la luna crediente detrás, c. 1835
 Xilografía en color (*nishiki-e*). 36,4 x 13 cm
 Museum of Art, Rhode Island School of Design



Fig. 332
Gustavo de Maeztu
Bodegón. Pecera y dos gatos, 1933
 Óleo sobre lienzo. 59 x 51 cm
 Museo Gustavo de Maeztu, Estella



Fig. 333
Utagawa Hiroshige
Estudio de gatos
 Xilografía
 Repr. S. Bing, *Le Japon Artistique*, 24
 abril 1890



Fig. 334
Utagawa Kuniyoshi
Abanico con gatos, c. 1850
 Xilografía en color (*nishiki-e*). 22,5 x 30 cm
 Colección particular

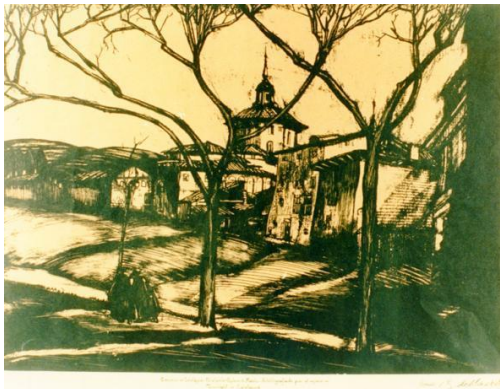


Fig. 335
Gustavo de Maeztu
Crepúsculo en Calatayud
 33,5 x 48 cm
 Museo Ramiro de Maeztu, Estella



Fig. 336
Utagawa Hiroshige
 Nº26. *Camino a través de los campos de arroz en Ōmori en la carretera a Tokaidō*, de la serie, *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, 1852
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 British Museum, Londres



Fig. 337
Gustavo de Maeztu
Tierra vasca, Lírca y Religión (tríptico), 1922
 Óleo sobre lienzo. 300 x 130 cm. (panel izquierdo) Fig. 338
 300 x 250 cm. (panel central) Fig. 340
 300 x 130 cm. (panel derecho) Fig. 342
 Juntas Generales de Bizkaia, Gernika

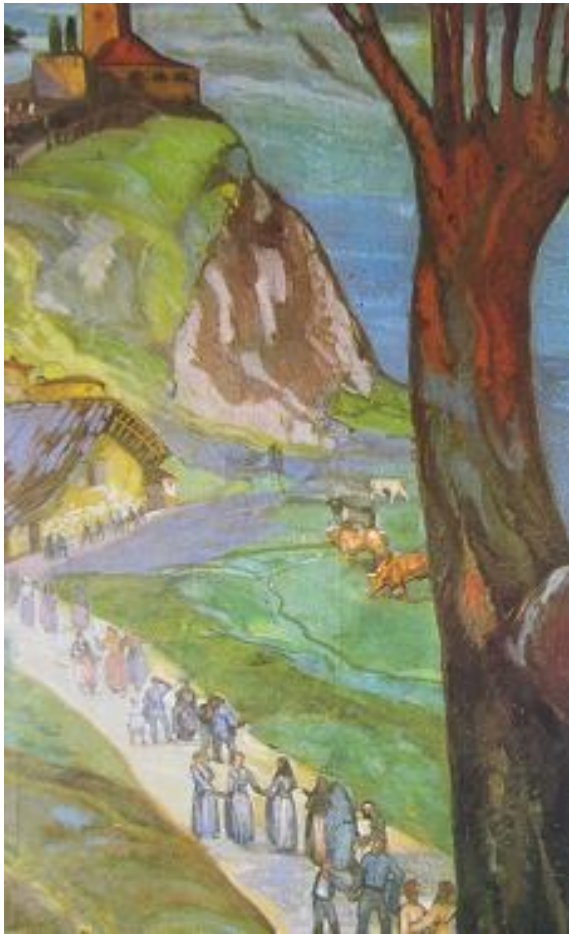


Fig. 338 (Detalle Fig. 337)



Detalle Fig. 339



Fig. 339
Katsushika Hokusai
Topografía de una región, 1848
 Xilografía en color (*nishiki-e*). 39, 3 x 53 cm
 Honolulu Academy of Arts, Hawái



Fig. 340 (Detalle Fig. 337)



Fig. 341

Katsushika Hokusai

Ushibori en la provincia de Hitachi,

Serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, c. 1831

Xilografía en color (*nishiki-e*)

Musée national des arts asiatiques Guimet, París

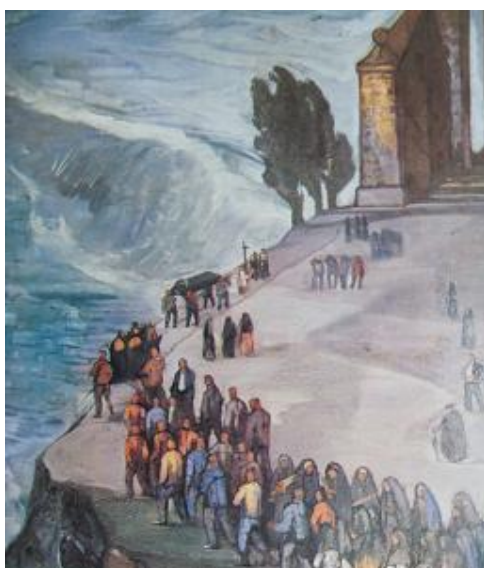


Fig. 342 (Detalle Fig. 337)



Fig. 343

Katsushika Hokusai

Poema de Yamabe no Akahito, de la serie, *Cien poemas explicados por una enfermera*, 1835-1836

Xilografía en color (*nishiki-e*)

British Museum, Londres

6.8. Antonio de Guezala y Ayrivié (Bilbao, 1889 - Bilbao, 1956)

Antonio de Guezala nació en el Casco Viejo bilbaíno en 1889, en el seno de una familia burguesa. El padre, Luis de Guezala, era un rico comerciante de la villa que le educó para la vida mercantil.

Amplió sus conocimientos comerciales en Burdeos y Manchester, donde residió de 1902 a 1907, y donde surgió su vocación artística, idea mal recibida por su padre que le obligó a seguir con el negocio y le impidió comercializar con su obra.

En 1907 regresó a Bilbao, y asistió durante varios meses a las clases que impartía Antonio Aramburu en la Escuela de Artes y Oficios, y fue allí donde conoció también a los profesores José Arrue y Anselmo Guinea.

Se adentró en variedad de técnicas artísticas, como el óleo, el grabado, las caricaturas, las decoraciones teatrales, la ebanistería, diseño y talla de muebles, la filatelia, la heráldica, etc. En todas sus obras confluyen dos fuerzas contrapuestas, por un lado su afán de modernidad y por otro su obsesión por el pasado. Desde bien temprano se convirtió en parte fundamental de cuantos acontecimientos se celebraban con el fin de promover el arte vasco.

En 1909, ganó el primer premio del I Concurso de Carteles celebrado en Bilbao. En octubre de 1911 participó en la fundación de la *Asociación de Artistas Vascos* y fue nombrado presidente de esta entre 1917 y 1920.

En 1920, también participó en la junta del Patronato del Museo de Arte Moderno de Bilbao; y en 1922 en el del Museo Arqueológico y Etnográfico. En 1927 se le nombró secretario del recién creado Museo de Reproducciones Artísticas, y en 1929 participó como jurado en la Exposición Hispanofrancesa de Bellas Artes de Zaragoza.

Su incansable dedicación socio-cultural, junto a su excelente posición económica, le impidieron una dedicación exclusiva a su obra y a su difusión. Con el inicio de la Guerra Civil, colaboró con el Gobierno Vasco en las tareas de protección y salvaguarda del patrimonio artístico.

En 1937 marchó al exilio, y recorrió las principales capitales europeas con el grupo de danzas y música *Eresoinka*, como responsable de la escenografía y los decorados. En el 1941 regresó a Bilbao y se dedicó básicamente a la filatelia. Desde su juventud, la recopilación de sellos de gran valía, le permitió financiarse un exilio en París sin estrecheces, regularizar la situación de *Eresoinka* y soportar las cargas del negocio familiar en situación delicada.

La década de los 40 estuvo marcada por la tragedia, por la muerte su padre y dos de sus hijos, a lo que además tuvo que añadir su pérdida de la vista. Finalmente, tras una vida dedicada al arte, falleció en Bilbao en 1956 a consecuencia de un cáncer.

En el óleo titulado *Concha* (1915) (Fig. 344) encontramos ciertas similitudes con la obra de Utagawa Kunisada, *Afición a las plantas* (1863) (Fig. 345), que va más allá de la coincidencia en el color de la indumentaria de ambas mujeres, ya que las dos visten de morado. La joven con pelo recogido de la obra de Guezala, aparece envuelta en un vestido estampado con pliegues, que nos recuerda al kimono de la estampa de Kunisada.

En *A ti querida Eloisa. A.G.* (1909) (Fig. 346), los rasgos de los protagonistas, que parecen ser Guezala y la que posteriormente sería su mujer, Eloisa, muestran cierto achinamiento. La inspiración japonesa también aparece en el tratamiento de las cabezas, y la indumentaria de los dos, que visten sendos kimonos, además del encuadre recortado, el punto de vista elevado, la representación de elementos vegetales: ramas y flores, junto con la imagen de una caña de pescar que articula la escena.

Las ilustraciones de Guezala: *Consejos maternas* (Fig. 347) y *Diavolo* (1909) (Fig. 349), denotan su interés por lo japonés y su conocimiento de ciertos aspectos culturales en relación al mismo, ya que las vestimentas están perfectamente descritas, y sería prácticamente imposible efectuar estas obras basándose únicamente en los *ukiyo-e*.

El *Retrato de Carlos Sarmiento* (1910) (Fig. 350) repite los elementos japonistas que hemos comentado a lo largo del trabajo. *Eloisa* (1911) (Fig. 351) denota similitudes con la cortesana pintada por Miyagawa Chōshun (Fig. 252) en cuanto a la utilización de

la misma perspectiva del banco, dando marcada diagonal al conjunto, pero es que incluso las superficies en las que ambas mujeres están sentadas, son similares. Además muestran poses semejantes.

Concluimos este apartado señalando una obra de Guezala, que transcurre en San Juan de Gastelugatxe (Bizkaia) (Fig. 353) y que tiene marcada influencia japonista en cuanto a la composición del monte de la costa vasca por el que transitan dos muchachos, que nos recuerda a los porteadores japoneses que aparecen en la estampa *Poema de Yamabe on Akahito* de Hokusai (Fig. 354). En ambas obras, a un lado se observa la superficie dedicada al agua y al otro el monte escarpado con su sendero.



Fig. 344
Antonio de Guezala
Concha, 1915
 Óleo sobre lienzo. 130 x 111,5 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 345
Utagawa Kunisada (1786-1864)
Afición a las plantas, de la serie
Veinticuatro Estampas de Kunisada,
 1863. Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Biblioteca Nacional, Madrid



Fig. 346
Antonio de Guezala
A ti querida Eloisa. A.G., 1909
 Gouache, acuarela y tinta. 17 x 17 cm
 Colección particular



Fig. 347
Antonio de Guezala
Consejos maternos
 Gouache y acuarela sobre cartón. 31,1 x 50 cm
 Colección particular



Fig. 348
Kikukawa Eizan (1787-1867)
El encuentro de las bellezas: Junto a la mesita de tocador, c. 1812
 Xilografía en color (*nishiki-e*) 39 x 26,3 cm



Fig. 349
Antonio de Guezala
Diavolo, 1909
 Gouache sobre papel. 25 x 27,5 cm
 Colección particular



Fig. 350
Antonio de Guezal
Retrato de Carlos Sarmiento, 1910
 Óleo sobre cartón. 35 x 26,5 cm
 Colección particular



Fig. 351
Antonio de Guezal
Eloisa, 1911
 Gouache y tinta sobre papel. 22 x 24 cm
 Colección particular



Fig. 352
Miyagawa Chōshun
Cortesana sentada,
 1716-1736
 Pintura sobre seda. 85 x 35,8 cm



Fig. 353

Antonio de Guezalá

s.t. (Camino de San Juan de Gastelugatxe), c. 1924

Óleo sobre tela. 98 x 88 cm

Colección particular



Detalle Fig. 354



Fig. 354

Katsushika Hokusai

Poema de Yamabe on Akahito

Serie *Cien poemas explicados por una enfermera*, c. 1835-1836

Xilografía en color (*nishiki-e*). 26,2 x 37,9 cm

Honolulu Academy of Arts, Hawái

7. TERCERA GENERACIÓN

7.1. Ricardo Baroja Nessi (Minas de Río Tinto, Huelva 1871 - Vera de Bidasoa, 1953)

7.2. Julián de Tellaeche y Aldasoro (Bergara, 1884- Lima, 1957)

7.3. José María de Ucelay y Uriarte (Bermeo, 1903 - Busturia, 1979)

7.4. Nicolás de Lekuona (Ordicia, 1913 - Frúniz, 1937)

7.1. Ricardo Baroja Nessi (Minas de Río Tinto, Huelva 1871 - Vera de Bidasoa, Navarra 1953)

Nació en Mina de Rio Tinto por casualidad, a causa de la profesión de su padre, Serafín Baroja, ingeniero de minas, pero pronto marcharon para San Sebastián y ya con ocho años (1879) fueron a Madrid.

En 1881 estuvo en Pamplona y en 1886 en Bilbao. A los quince años ingresó en la Escuela Politécnica de Ingeniería de Madrid, pero un amago de tuberculosis, que había matado a su hermano Darío, hizo que desistiese de estudios tan duros, y guiado por el amor al arte, estudió entre 1888 y 1891 en la Escuela Diplomática para pertenecer al Cuerpo de Archivos y Bibliotecas, además asistió a una academia de pintura donde impartía clases Eugenio Vivó. Frecuentó círculos artísticos de Málaga y Valencia, le sedujo la pintura de Francisco Domingo Marqués, de Ignacio Pinazo Camarlench, no sintonizando con la pintura entonces imperante de Joaquín Sorolla. En Valencia entabló amistad con Julio Peris Brell. Tras opositar, le destinaron en 1897 al Archivo de Cáceres, pero renunció y solicitó repetidas excedencias, mientras trabajaba ocasionalmente en la Biblioteca de Bilbao, en 1900 en los archivos de la delegación de Hacienda de Teruel y en 1901 en la Biblioteca Provincial de Segovia para dejar en 1902 definitivamente la carrera de funcionario, ya que lo que siempre había deseado era trabajar en un museo.

Colaboró como ilustrador en *Alma Española*, *Arte Joven* y *Electra*, frecuentó tertulias del Café Levante, con Valle-Inclán y las de El Lion d'Or, de lo que dejó testimonio en su famoso libro *Gente del 98*.

Hizo varios viajes por España con su hermano Pio, y encontraron mutuos amigos. Ambos hermanos fueron redactores de *El Globo* y en esta tarea les enviaron a Marruecos una temporada.

Ricardo no descuidó su vocación y llevó trabajos suyos a la Exposición de Arte Moderno de Bilbao (1900 y sucesivas). También expuso en San Sebastián y Madrid. Entre 1900 y 1906 entre sus obras primaban los aguafuertes y concurrió en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en años 1901, 1906, 1910, 1912, 1920, 1924

1930 y 1936, obteniendo una segunda medalla en la de 1906 y la primera en 1908. Básicamente cultivó el retrato y las escenas de la vida popular.

En 1903 fundó con la colaboración de Pablo Ruiz Picasso y Francisco de Asis y Soler el grupo de *Arte Joven* y en 1905 hizo su primer viaje a París. En 1908 visitó Sevilla y en 1909 Toledo. En 1910 cofundó la *Sociedad de Grabadores Españoles*, que después se reagrupó con la denominación *Los 24*, grupo que editó tres números de la revista *La Estampa*, antes de que pasara a publicarla el Circulo de Bellas Artes.

Aficionado al teatro, trabajó como actor de cine en la película *El sexto sentido*, en 1915 estrenó *El Cometa* con la compañía de María Guerrero, en 1917 publicó su primera novela *Aventuras de un Submarino alemán*, en 1920 publicó *Fernanda*, y en 1926 *El Pedigrée*. Por entonces los Baroja ya habían adquirido la casona de Itzea, de Vera de Bidasoa (1912).

En 1919 se casó con su fiel colaboradora, Carmen Monné -que también era pintora- de familia norteamericana de origen francés, a la que conoció en casa del pintor Zubiaurre. Asimismo, junto con Zubiaurre, participó activamente en los grupos de teatro aficionados: *El mirlo blanco* y *El cántaro roto*, este último disuelto por la dictadura.

En 1928 fue nombrado profesor de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, volviéndose a dedicarse al grabado, disciplina que tenía abandonada desde 1912.

Frecuentaba tertulias de la Cacharrería, la del Café de la Granja del Henar -a donde iba Valle-Inclán- y la del Café de Varela, donde estaban Antonio Machado y su hermano Manuel.

Al llegar la República se enemistó con su antes amigo Manuel Azaña, director del Ateneo y ese mismo año perdió el ojo derecho en un accidente de automóvil en Navalcarnero, lo que le obligó a abandonar la pintura y el grabado y dedicarse a la literatura. En 1935 su excelente novela *La nao capitana*, obtuvo el premio Cervantes.

Poco a poco volvió a tomarle el gusto a los pinceles, pero apenas pintaba del natural. Hallándose en Vera con su mujer, les sorprendió el alzamiento de 1936.

Ricardo permaneció en Itzea toda la guerra, allí pintaba para ganarse la vida y realizó la *Serie de la Guerra*. Tras finalizar la contienda, y desaparecida su casa de Madrid, la pareja siguió refugiada en Vera. Ricardo sólo pintaba en verano. También escribiría: *La tribu del balcón* y *El coleccionista de relámpagos* (1940); *Bienandanzas y fortunas, Pasan y se van* (1941) y *El Dorado* (1942) ilustrado también por él.

A partir de 1940 celebró nuevamente exposiciones en las salas de arte de San Sebastián, Bilbao y Madrid, pero hasta 1944 no volvió a Madrid. Ese año escribió *Los dos hermanos piratas* y *Gente del 98*, e incluso compuso música.

En 1949 celebró dos exposiciones en San Sebastián, una de aguafuertes (enero) y otra de óleos (agosto). Fundó junto con Martiarena, la *Asociación Artística de Gipúzkoa*. Baroja tuvo éxito, y en la exposición celebrada en 1952 en San Sebastián, vendió todos sus cuadros.

La abundante producción de Ricardo Baroja se halla dispersa, principalmente entre sus amistades, aunque en Itzea se pueden admirar varios óleos y aguafuertes.

Existen pocos aspectos japonizantes en la obra de Ricardo Baroja, pero hay que destacar su firma como especie de sello japonés. En los años 1900-1905, cuando ilustraba obras literarias de su hermano Pío Baroja, sintetizó su firma dejando de poner su nombre entero. Conservando el principio de su apellido, luego dejó sólo la B de Baroja, y el anagrama con sus iniciales se cerraba dentro de un cuadro, imitando claramente a los sellos de firmar utilizados por los japoneses. Los sellos que en Japón estaban esculpidos en madera, caucho o marfil, y que a veces, nuestros artistas firmaban emulando el diseño sello nipón pero a pincel. (Fig. 356) y (Fig. 358)⁴⁷⁷. También se sirve de los encuadres recortados y las vistas de pájaro, entre otros elementos japonistas (Fig. 355 y Fig. 357).

⁴⁷⁷ La imitación de la firma de los artistas orientales ya tuvo su gran resonancia en los artistas catalanes como Apel les Mestres y Alexandre de Riquer.



Fig. 355

Ricardo Baroja

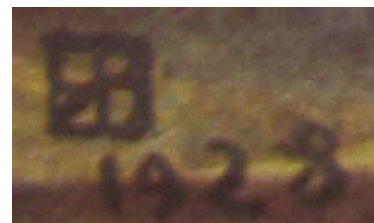
Pareja en el campo, de la serie *Escenas Españolas*, 1906
Aguafuerte y aguatinata sobre papel. 13 x 21 cm. (mancha)
MBAA, Vitoria-Gasteiz



Fig. 356

Ricardo Baroja

El olmo, 1928
Óleo sobre lienzo
Colección particular



Detalle Fig. 356



Fig. 357
Ricardo Baroja
La vela rota, 1943
Óleo sobre lienzo
Colección particular



Fig. 358
Ricardo Baroja
Azorín, 1901
Óleo sobre lienzo
.Colección particular



Detalle Fig. 358

8.2. Julián de Tellaeché y Aldasoro (Bergara, 1884- Lima, 1957)

Nació en Bergara, y desde muy temprana edad mostró su afición por el dibujo. Inició los estudios de Ingeniería en Bilbao, pero los abandonó para dedicarse a la pintura, coincidiendo con el traslado de la familia a Lekeitio en 1899.

En 1900 fue a Madrid con Ascensio Martiarena, para asistir a clases de pintura con Eduardo Chicharro⁴⁷⁸ (1873-1949), a través del cual parece que tuvo conocimiento de la «temática orientalista y exotizante -deudora del "Art nouveau"- con gran luminismo y destreza técnica. Los dos, Tellaeché y Martiarena, se prepararon para trabajar en el taller de restauración del bilbaíno Pablo Arriarán, que tenía locales en Madrid y París. De hecho, él también les animó a ir a la capital francesa, y les facilitó direcciones de utilidad una vez llegasen allí»⁴⁷⁹.

Pero antes de la aventura parisina, en la vuelta de Madrid a Lekeitio, Tellaeché se interesó por el mar y todo lo relacionado con él, ingresando en la Escuela de Náutica. Fue en aquella etapa cuando comenzó a relacionarse más con los artistas bilbaínos, asistía a sus reuniones, exposiciones... y por consiguiente, aumentaban aún más sus ganas de ir a París y Bruselas, capitales frecuentadas por la mayoría de los artistas asistentes a las tertulias culturales.

Finalmente, a finales de 1902 fue a París junto a Ascensio Martiarena, y se matriculó en la Academia Julian⁴⁸⁰, cambiando al de poco tiempo a la Academia Colarossi, donde se había formado Adolfo Guiard.

En 1904 volvió a Lekeitio, pero a últimos de 1905 ya estaba de nuevo en París. Al año siguiente, asistió a clases en la Academia Grande Chaumière. Hay que mencionar que en París mantuvo una estrecha relación con los artistas bretones, quienes dejaron su impronta en el estilo de Tellaeché.

⁴⁷⁸ Fue discípulo de Sorolla en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y amplió estudios en Roma. Se le ubicaba en el figurativismo naturalista, de ahí que alentase a sus alumnos a copiar del natural, plasmando las dificultades ambientales. También realizó una pintura simbolista.

⁴⁷⁹ Véase San Sebastián, 1997, p. 19

⁴⁸⁰ Ubicada en la rue Dragon, cerca de la École des Beaux Arts, en las inmediaciones de Montmartre.

En 1908, de nuevo en Lekeitio, mientras se formaba en la Escuela de Navegación, aprovechaba los viajes precisos para completar el aprendizaje de la profesión náutica, para continuar dibujando. Por este motivo, abundan los temas marinos en sus obras: por una parte le entusiasmaban y además era el ambiente en el que se desenvolvía en el día a día.

Tellaèche se casó con Carmen Vallet de Montano en 1911. El padre de ella era fotógrafo y montó un estudio en la calle Hurtado Amézaga de Bilbao. Carmen aprendió el oficio de su padre y, junto a Tellaèche abrió un nuevo estudio en la Alameda Mazarredo de Bilbao⁴⁸¹. Así, el artista compaginó la pintura con el estudio fotográfico. Investigó sobre la aplicación de esmaltes y combinación de ácidos de colores en sus trabajos, realizó montajes y defendió la importancia de la fotografía en beneficio del proceso creador, además de promover la fotografía como arte.

Cabe mencionar también la relación de Tellaèche con los pintores catalanes, sobre todo con Isidre Nonell, con el que había coincidido en sus años parisinos, y que de alguna manera influyó en su pintura. La coincidencia con otros artistas europeos, le llevaron a realizar una serie de viajes, gracias a los contactos con sus colegas de la asociación que habían estado en París y, que sin duda fortalecieron los vínculos de los artistas vascos con el exterior. En 1952 llegó a Perú, donde obtuvo el puesto de Conservador del Tesoro Artístico Nacional.

Como otros grandes pintores de su generación, Tellaèche también buscó en París la manera de evolucionar más allá del academicismo caduco imperante en Madrid. Escudriñó entre las aportaciones de los artistas impresionistas y postimpresionistas y, adoptó recursos suyos sobre la temática del mundo del mar: pescadores, barcos, grandes velámenes y el de las maternidades en el puerto. En concreto, en relación a la profunda huella que dejó Gauguin en Tellaèche, Iñaki Moreno dice:

«La muerte el 8 de mayo de 1903 de Gauguin en condiciones tan adversas en las islas Marquesas, es motivo de numerosos homenajes,

⁴⁸¹ Ibid., p.45.

no sólo en París sino en diferentes ciudades europeas. Sin duda, también afectó al joven Tellaeché que admiraba su pintura y en su muerte iba cristalizando sus ideas antes que pudiera expresarlas en sus obras»⁴⁸².

Gauguin se dejaba notar en el gusto por la tintas planas, en la disposición de los protagonistas de cada obra, que son los patrones de mar, las mujeres con los niños, los muchachos, etc. Todos emanan serenidad. Los cuerpos, con la rotundidad de sus brazos nos recuerdan a Cézanne, y como él, Tellaeché repetía los cuadros con ligeras variaciones. Así, en la actualidad hay varias obras casi exactamente iguales de maternidades, veleros y de muchachos del puerto, entre otros.

Le gustaba utilizar una pincelada corta, insistiendo sobre la pintura del fondo, mientras hay ocasiones en las que trazaba amplios círculos, sobre todo al tratar los cielos, recordándonos una vez más los cielos realizados por Vincent van Gogh.

En sus obras hay armonía de color en grises, con gradaciones tonales. Su paleta cromática era bastante reducida: un par de rojos, azul, ocre, blanco y negro. Como soporte, casi siempre utilizaba el cartón para que el resultado final fuese mate al absorber éste el aceite y, así lograr una mayor calidad en los pigmentos. A veces, trataba el soporte con frotos, dejando ver parte del cartón o del lienzo, logrando un efecto equilibrado del conjunto.

La influencia japonesa en las obras de Julián de Tellaeché se evidencia en su gusto por las composiciones fragmentadas. Por lo general, utilizaba algún elemento para dar profundidad a la obra a través de diagonales que dibujaba bien fuese por medio de un remo, del lateral de una barca, las cuerdas de las velas o el borde del mismo muelle del puerto. Igualmente, recurría al silueteado de objetos y de personas, aplicándoles un contorno de línea negra.

Los rasgos achinados de las mujeres de la serie denominada «maternidades» (Fig. 362 y Fig. 365), con sus moños que nos recuerdan a los peinados que lucen las

⁴⁸² Ibid., p.25.

mujeres japonesas en los grabados⁴⁸³, junto con el corte oriental en los cuellos y mangas de sus indumentarias, muestran una clara influencia japonesa, tal y como lo demuestran las estampas realizadas por Kitagawa Utamaro (Fig. 364 y Fig. 366).

Los elementos horizontales a modo de remos, lanzas o bastones-varas defensivas, se repiten en las estampas japonesas, como podemos comprobar en las obras de Utagawa Kuniyoshi (Fig. 368) y Katsukawa Shunshō (Fig. 370). Curiosamente estos elementos o similares con semejante aspecto plástico, también aparecen en varias pinturas de Julian Tellaeche (Fig. 365 y Fig. 369).

Las embarcaciones de Tellaeche (Fig. 373) guardan parecido con las representaciones japonesas de barcos, en cuanto a sus encuadres recortados, tal y como se observa en la obra *Genzaemon tsuma Shirotae* de Utagawa Toyokuni (1859) (Fig. 77). Otro elemento que recuerda a las estampas japonesas es el timón que aparece en *Patrón al timón* (1918) (Fig. 374), que rápidamente dirige nuestra mente hacia la estampa de Ushimachi, de la serie de *Cien famosas vistas de Edo* (1857) de Utagawa Hiroshige (Fig. 375). Esta composición también se puede poner en relación con el óleo *En las carreras* (1877-1880) de Edgar Degas (Fig. 377), que a su vez también guarda gran similitud con la obra de Utagawa Kunisada (c. 1830) (Fig. 376), al mostrar la sección de la rueda de un carruaje.

⁴⁸³ Para realizar esta serie, Tellaeche utilizó una fotografía de su mujer, pero el resultado final tiene más reminiscencias orientales que las aportadas por la imagen sobre la que se inspiró.



Fig. 359

Julián de Tellaache

Fotografía realizada por Julián de Tellaache a su mujer, Carmen Vallet. c. 1911



Fig. 360



Fig. 361

Julián de Tellaache

Fotografía realizada por Julián de Tellaache a su mujer, Carmen Vallet, frente a su retrato, *La dama de azul*. c. 1911



Fig. 362

Julián de Tellaache

El beso materno, 1922-1923

Óleo sobre cartón. 52 x 74 cm

Colección particular



Fig. 363

Julián de Tellaache

Fotografía realizada a su mujer, Carmen Vallet, c. 1911



Fig. 364

Kitagawa Utamaro

Keizetsurō Hinazuru, c. 1790

Xilografía en color (*nishiki-e*)

Riccar Art Museum, Tokio



Fig. 365
Julián de Tellaache
Niño al pecho de su ama, 1922-1923
Óleo sobre cartón. 39 x 46 cm
Colección particular



Fig. 366
Kitagawa Utamaro
Medianoche: madre e hijo, c. 1790
Xilografía en color (*nishiki-e*). 36,5 x 24,4 cm
Metropolitan Museum of Art, Nueva York

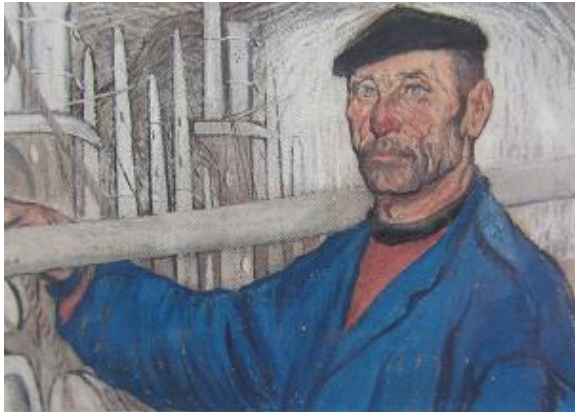


Fig. 367
Julián de Tellaeché
Marino vasco, 1919
Óleo sobre madera. 48 x 68 cm
MBAA, Vitoria-Gasteiz



Fig. 368
Utagawa Kuniyoshi
Actor de teatro kabuki, 1852
Xilografía en color (*nishiki-e*)
Colección particular



Fig. 369
Julián de Tellaeché
Txo, c. 1921
Óleo sobre cartón. 41 x 56 cm
Colección particular



Fig. 370
Katsukawa Shunshō
The Actors Ichikawa Danjuro IV and Nakamura Utaemon in a Theatrical Duo, 1769
Xilografía en color. 26,4 x 19,1 cm
Colección particular



Fig. 371
Julián de Tellaecbe
Palo de Proa, 1918
 Colección particular



Fig. 372
Georges Seurat
The harbour at Hotfleur, c. 1886
 Óleo sobre lienzo. 79,5 x 63 cm
 Museum, Kröller-Müller



Fig. 373
Julián de Tellaecbe
Faenando - Asunto mariner, s.f.
 Óleo sobre lienzo. 80 x 79 cm
 San Telmo Museoa, San Sebastián



Fig. 77
Utagawa Kunisada
Genzaemon tsuma Shirotae, 1859
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 Colección particular



Fig. 374
Julián de Tellaache
Patrón al timón, 1918
 73 x 50 cm
 Colección particular.

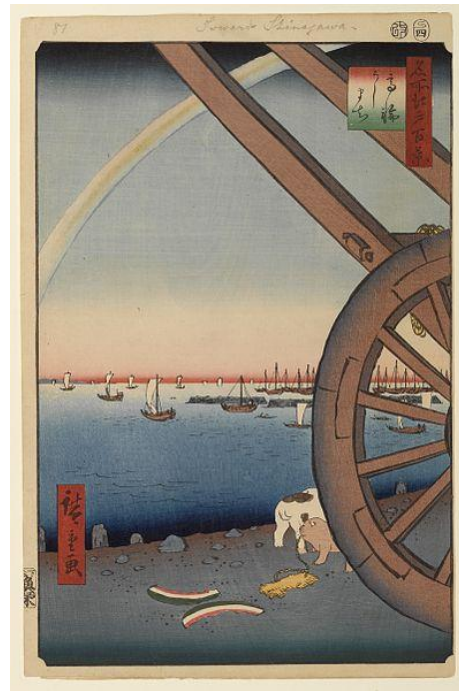


Fig. 375
Utagawa Hiroshige
 Nº 81. *Ushimachi en Takanawa*,
 De la serie: *Cien famosas vistas
 de Edo*, 1857
 Xilografía en color (*nishiki-e*).
 Museum für Ostasiatische Kunst,
 Colonia



Fig. 376
Utagawa Kunisada
*El actor Segawa Kikunojō en el papel de
 Takiyasha-hime*, c. 1830
 Xilografía en color (*nishiki-e*) 38 x 25,1 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 377
Edgar Degas
En las carreras, 1877-1880
 Óleo sobre lienzo. 66 x 81 cm
 Museo de Orsay, París

7.3. José María de Ucelay y Uriarte (Bermeo, 1903 - Busturia, 1979)

De familia muy acomodada, su padre, Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos ocupó puestos de responsabilidad como el de Ingeniero Jefe de Obras Públicas de Vizcaya y de Saltos de Agua del Norte de España, e Inspector General de Obras Públicas en el Consejo de Obras Públicas de Madrid. También colaboró en prensa con varios artículos relativos al transporte y ferrocarriles vascos. A través de su trabajo tuvo relación con el notario Salvador Dalí y Cusi, amistad que con los años mantuvieron sus respectivos hijos.

Con nueve años, la familia se trasladó de Bermeo a Busturia, para establecerse en Chirapozu, casa solariega de la familia materna. De ese edificio, de los objetos peculiares que en él había, de las campas, montañas, ría y marismas que están próximas a la casa, y de las vistas que se contemplan desde sus ventanas, Ucelay obtuvo elementos suficientes para generar su amplia producción artística.

En 1916, durante sus estudios de bachillerato en el Instituto de Bilbao, aumentó su entusiasmo por el dibujo, que se vería reconfirmado tras asistir a la Exposición Internacional de Pintura y Escultura que tuvo lugar en las Escuelas de Berástegui en 1919. Un año después, ingresó en la *Asociación de Artistas Vascos* colaborando asiduamente en ellas hasta su desaparición con motivo de la Guerra Civil.

En 1921, definitivamente se decidió a dedicarse a la pintura tras varios intentos por parte de su familia para que cursara estudios superiores, y ya en 1922, asistió a clases en la Academia de San Fernando de Madrid.

Durante el período madrileño, estuvo hospedado en la Residencia de Estudiantes, donde coincidió con los jóvenes que conformaban el centro de la vanguardia artística y literaria del momento.

La influencia oriental le venía por diversos cauces. Para empezar, en la mansión familiar, había bastantes objetos orientales, traídos por su tatarabuelo de México, donde en los siglos XVII y XVIII se encontraba el centro del mercado procedente de Oriente. Además, estuvo suscrito a la revista *The Arts*, publicada por Hamilton Easter,

un gran conocedor del arte japonés, de donde probablemente tomó alguna novedad estilística. Añadir, que en su casa disponía de una surtida biblioteca en la que destacaba el libro de Louis Gonse, *L'Art Japonais*.

El orientalismo de los grabados por otra parte es detectable también en la prensa. Hay que considerar que precisamente en Chirapozu había una colección de *The Illustrated London News*, 1831-1868, cuyo membrete y encabezamiento reproduce un paisaje de corte oriental con arquitecturas al fondo.

El gusto por la naturaleza, la representación de árboles con sinuosas ramas, muy a menudo con flores, la poderosa diagonal que marcan los bancos, sillas, butacas y muretes sobre los que se sientan los retratados o que se encuentran próximos a ellos, muestran elementos típicos de las estampas japonesas, que se observan en las obras de Ucelay (Fig. 378, Fig. 379 y Fig. 380) y que también vemos, en lo referente a las diagonales, en la obra de Ishikawa Toyonobu (Fig. 381). A modo de ejemplo, el monte emblemático de la zona es San Miguel de Ereñosar y aparece en varias de las obras de Ucelay a modo de Fuji, como en las estampas japonesas. Así se observa en el bodegón, *Interior con mesa y frutas* (c. 1951) (Fig. 382), imagen tomada desde una de las habitaciones del palacete de Chirapozu.

Muy similares son también la obra de Ucelay, s.t. (1965) (Fig. 383) y la xilografía de Keisai Eisen (c. 1825) (Fig. 384), ya que en cada una de ellas se retrata a una bella muchacha tocando un instrumento de cuerda; una guitarra en la pintura de Ucelay, y un *shamisen* en la estampa de Keisai Eisen.

En la Fig. 386, Ucelay representa una naturaleza muerta a modo de ikebana, por lo tanto tenía conocimiento de este arte japonés de arreglo floral, y en la Fig. 388, en el bodegón, entre otras cosas, incluyó una de las dos bandejas orientales que se encontraban en la Casa Palacio de Chirapozu, traídas por Manuel Santos de Chirapozu del mercado de Acapulco, según el testimonio de Ucelay. También se observa una vistosa fuente con su correspondiente tapa, procedente de la fábrica de cerámica de Busturia, que perteneció a la familia y que como hemos visto en el punto 3.1. tenía reminiscencias orientales.

La balaustrada con el monte emblemático en el lado izquierdo de la imagen, y los protagonistas mirando hacia el mismo punto, se reproduce tanto en la obra de Ucelay, Fig. 389, con el Serantes al fondo como en la de Utagawa Kunisada (Fig. 388).

En el óleo *Anades volando hacia el sol* (Fig. 389), las diagonales que generan en el cielo estos grupos de patos o gansos, dan sensación de movimiento frenético, y como podemos comprobar, Ucelay también se inspiró en la estampa de Gakutei (Fig. 392) u otras estampas similares, en cuanto a su forma de representar el efecto de velocidad a través de las líneas, que a modo de haces de luz se dirigen hacia el extremo superior del cuadro. También los gansos de Hiroshige (Fig. 393) bien pudieron inspirar a las ocas de Ucelay (Fig. 394). Igualmente, la profusión de flores, en las obras de Ucelay, y en concreto en la Fig. 396, muestra su similitud con obras como la de Katsushika Hokusai, de la Fig. 397. Recordar, que tanto las obras de pájaros como las de flores, dentro del *ukiyo-e*, pertenecen al género denominado *kachō-ga*.



Fig. 378

José María de Ucelay

Retrato del catedrático Ángel Apraiz, c. 1954

Óleo sobre tabla. 99 x 99 cm

MBAA, Vitoria-Gasteiz



Fig. 379

José María de Ucelay

Conversation piece cum tiffin, c. 1951

Óleo sobre tela. 194 x 128 cm

MBAB, Bilbao



Fig. 380

José María de Ucelay

Conversation piece just leisure o Heminway y Duñabeitia, 1957

Óleo sobre lienzo. 130,5 x 165,7 cm

MBAB, Bilbao



Fig. 381

Ishikawa Toyonobu

Actores Onoe Kikugorō y Nakamura Kiyosaburō tocando el shamisen, c. 1750

Xilografía. 43,2 x 30,7 cm

University of California, Los Angeles



Fig. 382
José María de Ucelay.
Interior con mesa y frutas, c.1951
 Óleo sobre lienzo, 55,5 x 65,5cm
 MBAB, Bilbao



Detalle de Fig. 382



Fig. 383
José María de Ucelay
 s.t., 1965
 Óleo sobre lienzo. 96 x 107 cm
 Colección particular



Fig. 384
Keisai Eisen
 Cortesana tocando el shamisen
 c. 1825
 Xilografía en color (*nishiki-e*)
 37,4 x 25,7 cm
 Rijksmuseum voor Volkenkunde,
 Leiden

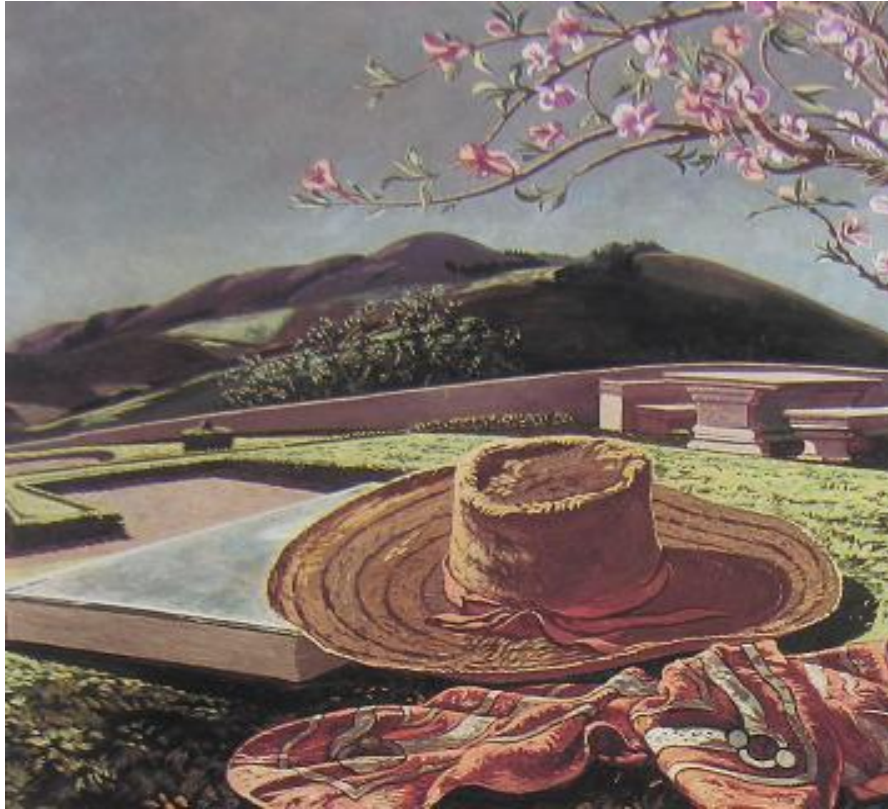


Fig. 385
José María de Ucelay
Sombrero, c. 1957
 Óleo sobre tabla. 65,5 x 67,5 cm
 MBAA, Vitoria-Gasteiz



Fig. 386
José María de Ucelay
Naturaleza muerta, anterior a 1949
 Óleo sobre tela. 70 x 100 cm
 MBAB, Bilbao



Fig. 387
 Composición Ikebana



Fig. 388

José María de Ucelay

Bodegón con cerámica de Busturia y bandeja oriental, 1935

Óleo sobre tela. 70,5 x 90 cm

MNCARS, Madrid



Fig. 389

José María de Ucelay

Retrato del Sr. Smith, c. 1954

Óleo sobre tela, 99 x 124 cm

Colección particular



Fig. 390

Utagawa Kunisada

Actor Segawa Kikunojō en el rol de Tokiwa no Shomatsu, c. 1820

Xilografía en color (*nishiki-e*)

37,8 x 26 cm

Van Gogh Museum, Amsterdam



Fig. 391

José María de Ucelay

Anades volando hacia el sol, 1956

Óleo sobre tela, 166 x 80 cm

Colección particular



Detalle Fig. 392



Fig. 392

Yashima Gakutei

Barcos regresando al puerto, c. 1838

Xilografía en color (*nishiki-e*)

Victoria and Albert Museum, Londres



Fig. 393
Utagawa Hiroshige
Gansos salvas volando entre la luna, c. 1830
Xilografía en color. 37 x 13 cm
Museum of Art, Rhode Island School of Design



Fig. 394
José María de Ucelay
Ocas en la ría de Gernika, 1959
Óleo sobre madera. 95 x 68 cm
Colección particular



Fig. 395
José María de Ucelay
El delirio del cazador, 1961
Óleo sobre tela, 200 x 99 cm
Colección particular



Fig. 396
José María de Ucelay
Gladiolos, 1958
Óleo sobre táblex. 57,5 x 54,5 cm
Colección particular



Fig. 397
Katsushika Hokusai
Amapolas, de la série *Grandes flores*, c. 1832
Xilografía en color (*nishiki-e*)
Musée Guimet, París

7.4. Nicolás de Lekuona (Ordicia, 1913 - Frúniz, 1937)

Nacido en 1913 en Ordicia, en 1929 se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, donde Ascensio Martiarena fue su profesor.

En 1932 se trasladó a Madrid para estudiar en la Escuela de Aparejadores. Durante los tres años que residió en la capital, participó en diferentes actividades de vanguardia, asistiendo a la tertulia del café Pombo, dirigida por Ramón Gómez de la Serna, donde se relacionó con críticos y artistas, principalmente con los pintores Ramón y Valentín de Zubiaurre. Junto con Jorge Oteiza y Narciso Balenciaga, en 1934 organizó una exposición en el Kursal de San Sebastián con la idea de difundir las vanguardias en el arte vasco. Al cabo de un año, en 1935, regresó a Ordizia y comenzó a trabajar en el estudio que tenía el arquitecto Florencio Mocoeroa en San Sebastián.

Continuó participando en tertulias y trabajando sin parar en su obra. Su personalidad vanguardista hizo que explorase todas las técnicas a su alcance: fotografía, fotomontaje, pintura, poesía, etc. Asimismo, utilizó la fotocalquídea, un novedoso procedimiento entre grabado y fotografía (después de positivarlos manipulaba manualmente los clichés fotográficos).

En su obra mezcló elementos constructivistas con los surrealistas. Para sus composiciones utilizaba reproducciones, recortes de revistas, donde se plasmaban los mitos de la modernidad (deportistas, la mujer, trabajadores, etc.).

Sus primeras fotografías se enmarcaban en la corriente de la nueva visión por la utilización de encuadres diagonales, primeros planos o picados y contrapicados, y en sus fotomontajes se aprecia una clara influencia de la Bauhaus, pero con notables apuntes futuristas, constructivistas y pinceladas dadaístas.

Al estallar la Guerra Civil, Nicolás de Lekuona fué enviado al frente colaborando como asistente sanitario en la zona de Fruiz (Bizkaia), donde trabajó de camillero recogiendo los cadáveres.

Su muerte prematura, interrumpió una producción que estaba llamada a ser una de las más singulares de la vanguardia artística vasca.

Las manos de las obras de Lekuona (Fig. 398 y Fig. 399) nos recuerdan a la obra de Keisai Eisen (Fig. 400). Por su parte, los encuadres recortados de sus retratos (Fig. 401 y Fig. 404) son propios de las estampas japonesas, así como las máscaras que se reproducen en Fig. 401 y Fig. 403, que nos recuerdan a las del teatro nō. La diagonal en la construcción de la Fig. 403 y en la disposición de los bailarines en la Fig. 404, junto con la semejanza existente entre los árboles de *El bosque del ritmo* (Fig. 405) y los de Hokusai (Fig. 118), vienen a confirmar la existencia de varias similitudes entre las obras de Lekuona y las estampas japonesas.



Fig. 398
Nicolás de Lekuona
3 manos recortadas, s.f.
 Lápiz sobre papel recortado
 12 x 31; 10 x 24,5; 16,5 x 31 cm
 Colección Hermanos Lekuona



Fig. 399
Nicolás de Lekuona
Tactos sutiles, 1936
 Técnica mixta sobre cartón
 47,7 x 35,5 cm
 Colección Hermanos Lekuona



Detalle Fig. 400



Fig. 400
Keisai Eisen
Tipo divertido – Río Sumida.
Doce vistas de bellezas modernas,
 c. 1822
 Xilografía en color. 37,1 x 25,1 cm
 Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden



Fig. 401
Nikolás de Lekuona
s.t., c. 1935
Óleo sobre cartón. 48,5 x 32 cm
Colección privada



Fig. 402
Nikolás de Lekuona
s.t., c. 1935
Óleo sobre cartón. 48,5 x 35 cm
Colección Hermanos Lekuona



Fig. 403
Nikolás de Lekuona
s.t., 1935
Mixta sobre cartón. 73,5 x 103,8 cm
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz



Fig. 404

Nicolás de Lekuona

s.t., 1935

Óleo sobre cartón. 70,5 x 66,5 cm

Colección privada



Fig. 405

Nicolás de Lekuona

El bosque del ritmo, 1932

Tinta de colores. 20,5 x 25,5 cm

Colección privada



Fig. 118

Katsushika Hokusai

Vista de Hodogaya de la ruta Tōkaidō

Serie *Treinta y seis vistas del monte*

Fuji, c. 1830-1831

Xilografía en color (*nishiki-e*)

British Museum, Londres

8. CONCLUSIONES

Poco se conocía del japonismo en la Península Ibérica hasta hace apenas un par de décadas. En cuanto a su influjo en los artistas vascos, prácticamente, sólo se les consideraba japonistas a Juan de Echevarría y a Adolfo Guiard. Al primero por la evidente copia de estampas japonesas en sus lienzos y a Guiard por la utilización de algunos recursos estilísticos propios de los *ukiyo-e*.

Durante los últimos años se ha venido poniendo en valor el efecto de la cultura nipona sobre distintos campos y, principalmente, en el arte. Dentro del ámbito de la pintura vasca, durante estos últimos años se ha incluido a Anselmo Guinea y Darío de Regoyos en el radio de acción del japonismo, pero a nuestro parecer la influencia fue aún mucho más amplia.

Con el fin de demostrar el modo en que ese influjo llegó hasta el País Vasco y a algunos de sus creadores, hemos explicado brevemente los puntos claves acerca de su expansión europea y sus consecuencias, para posteriormente enunciar cómo se asentó la cultura japonesa en Europa, concretamente, a finales del siglo XIX y principios del XX.

Hoy en día tenemos constancia del interés que desde el siglo XVI despertó en Occidente el archipiélago asiático que conforma el actual Japón. Curiosamente, el ansia por lograr productos exquisitos y por descubrir una cultura tan distinta y sorprendente ha llegado hasta nuestros días. A lo largo de los siglos transcurridos desde entonces tenemos evidencia del desarrollo de la expansión comercial alcanzada con el aumento del tráfico de mercancías y la existencia de expediciones científicas y religiosas. Cobraron especial importancia las embajadas y su labor diplomática en la búsqueda de una expansión comercial y religiosa -en este caso principalmente promovida por la orden de los Jesuitas- que encontraron en los nipones un pueblo afable, educado y deseoso de aprender.

Hacia finales del siglo XVI, ante tanta circulación de individuos e ideas, en el archipiélago surgió el miedo a ser invadidos, provocando a partir de 1639 el cierre de

las fronteras y el consiguiente aislamiento de la población japonesa. La isla de Dejima, sólo abierta a holandeses, fue el único espacio permitido al contacto extranjero, convirtiéndose en foco proveedor de productos japoneses para Europa y en fuente de acceso al conocimiento de la ciencia y cultura occidentales para los japoneses. A partir de 1854, y especialmente con el comienzo de la era Meiji, desde 1868, Japón volvió a abrirse al mundo. Fueron muchos los países que buscaron estrechar sus lazos comerciales con el país del sol naciente, entre ellos España, que también lo intentó, aunque sin un interés sincero desde sus gobiernos, frustrando las expectativas comerciales de los negociantes y delegados institucionales allí residentes.

Teniendo en cuenta la complejidad que entrañaba tener acceso al conocimiento sobre la civilización japonesa a mediados del XIX, más aún con la dificultad del idioma, hemos intentado contextualizar los factores que influyeron en el asentamiento de la cultura del Lejano Oriente en Europa, donde las exposiciones universales, en las que participó Japón, fueron el principal foco de propaganda de sus virtudes. Este ambiente propició la génesis de empresas y colaboraciones, que irían surgiendo a medida que las situaciones lo iban exigiendo. Así, la interacción entre ambos espacios geográficos, Oriente y Occidente, se fue formalizando en función de un posible beneficio compartido, en vista de unos productos que gozaban de especial aceptación entre el público.

En este contexto, comerciantes como Siegfried Bing y Hayashi Tadamasu, a través de sus establecimientos dotados de obras de gran calidad, junto con grandes almacenes y otros locales con una amplia oferta de productos japoneses de una calidad artística generalmente inferior, fueron los principales difusores del arte japonés, junto con intelectuales y coleccionistas, como Edmond de Goncourt, Émile Guimet y Ernest Fenollosa, entre otros. También es preciso tener en cuenta la influencia que ejerció durante muchos años la lectura de libros como *L'Art Japonais* (1883) de Louis Gonse y la revista *Le Japon Artistique*, publicada por Siegfried Bing entre 1888 y 1891.

Así mismo, merece una especial atención la ciudad de París durante la segunda mitad del siglo XIX. La capital francesa fue el principal epicentro de la moda

japonizante y lugar al que asistían todos los artistas que querían evolucionar desde el punto de vista creativo, con miras a poder exponer en los salones y galerías de arte, y así acceder al circuito de los artistas solicitados por los coleccionistas. Jugaron un importante papel los cafés, cabarés, espacios de reunión, donde los artistas comentaban las exposiciones de grandes maestros o de los colegas, y los museos especializados en arte oriental, como el de Émile Guimet y Henri Cernuschi.

En España la situación artística no era tan próspera y todos los interesados en aprender y evolucionar tuvieron que salir al extranjero. En relación con la génesis de las principales colecciones de arte japonés que hubo en España, algunas obras se compraron directamente en Japón, mientras otras fueron adquiridas en gran medida en tiendas y casas de subastas extranjeras, siendo famosas las subastas celebradas en el Hotel Drouot de París, por el que pasaron las mejores colecciones, entre ellas las de los pioneros: Bing, Hayashi y Goncourt. En cuanto al coleccionismo en la Península, a mediados de la década de los 80 hay constancia del inicio de la colección Mansana de Barcelona, formada en paralelo a otras colecciones como las de Carles Maristany y Richard Lindau. Por otro lado, las colecciones particulares de los artistas también desempeñaron un papel protagonista: importantes en el caso de Mariano Fortuny, Apel·les Mestres, Hermenegildo Anglada Camarasa y los hermanos Masriera, y más reducidas, en lo que sabemos, en las de los vascos Eduardo Zamacois, Adolfo Guiard y Juan de Echevarría. En realidad, en el País Vasco no tenemos constancia de un coleccionismo importante en arte japonés hasta la Colección Palacio, realizada ya a principios del siglo XX.

En el último tercio del siglo XIX Japón resultó ser el renovador de las técnicas artísticas. Sus industrias fueron uno de los campos en que el japonismo dejó patente su influencia, tanto en la decoración de interiores, como en la producción textil, la confección de vestidos, la creación de papeles pintados, joyas, cerámicas, vidrieras, e incluso en los objetos de orfebrería. Este influjo se hizo evidente en los temas y en la elección de las formas decorativas naturalistas, extraídas de libros, álbumes y estampas, así como con los materiales, efectos buscados y texturas utilizadas.

En resumen, tras el gusto por los objetos chinos en el siglo XVIII y la tendencia del gusto por el exotismo en el siglo XIX, el orientalismo, que se manifestaba por una parte en el mundo árabe, encontró su máxima expresión en el ámbito de Asia Oriental, convirtiéndose en una rica y sorprendente fuente de inspiración para artistas de la talla de Édouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri Toulouse-Lautrec, James Abbott McNeill Whistler, Mariano Fortuny y Hermenegildo Anglada Camarasa, entre otros. También lo fue para los artistas vascos y por esta razón hemos realizado unas breves notas sobre lo que supuso el despertar cultural en el País Vasco de 1875 a 1919. El progreso industrial se tradujo en progreso económico, a partir del cual artistas e intelectuales quisieron generar también un notable progreso cultural. En el proceso, en un ambiente de academias, viajes, intentos de publicaciones reaccionarias, activación de eventos culturales, asociacionismo, amistades y enfados, los artistas vascos fueron desarrollando una personalidad diferenciada.

El hecho de ir a París a formarse, y su paso por la Academia Colarossi fue decisiva en el gusto por el japonismo de nuestros artistas. De hecho, dentro de los que aquí hemos seleccionado, los que más denotan el gusto por la estética nipona, estudiaron en la Academia Colarossi: Adolfo Guiard, Gustavo de Maeztu, Julián de Tellaeche; también los catalanes Anglada Camarasa e Isidro Nonell fueron alumnos suyos.

Ninguno de los artistas vascos viajó a Japón y, que sepamos, tampoco manifestó nunca sus deseos de hacerlo. En este sentido, no se puede hablar de un ensimismamiento por la cultura japonesa, sino de un interés por aprovechar sus logros estéticos. Es lógico porque tampoco estuvieron inmersos en su cultura a diferencia de los pintores catalanes, que sí vivieron el japonismo en Barcelona de una manera más intensa, debido al influjo directo potenciado a partir de la Exposición Universal de 1888 sobre la ciudad y sus habitantes.

Naturalmente, estos efectos derivados por la influencia del japonismo no afectaron en exclusiva a los pintores, sino que fueron muchos los creadores pertenecientes a diferentes disciplinas los que asumieron, de un modo u otro,

aspectos de ese gusto estético. Imposible no recordar al escultor, ceramista y orfebre Francisco Durrio, quizás el artista que formal y espiritualmente estuvo más impregnado de japonismo, con sus joyas que imitaban las *tsubas* de los sables o algunas de sus cerámicas postreras, tan austeras y delicadas. Es cierto que Durrio se abrió a diversas culturas no occidentales para crear su particular repertorio (monumentalidad de Egipto y Mesopotamia, máscaras del México prehispánico, esculturas africanas, etc.), pero el país asiático fue seguramente el que estuvo más próximo a él durante toda su larga vida. La arquitectura, así mismo, recogió ecos de orientalismo nipón en el momento *art-nouveau* vasco, de igual manera a como afectó al modernismo catalán y europeo en general. Las curvaturas ondulantes y sinuosas de las molduras, el afecto por el mundo floral y vegetal, y, en general, por el trabajo artesanal de los oficios tradicionales procedía en primera instancia del movimiento *Arts and Crafts* del inglés William Morris, pero en último término procedían de Japón, siendo el arquitecto vasco-francés Jean Darroguy quien lo practicó, breve pero intensamente, entre 1900 y 1904. De igual manera, y en otro territorio de la creación, es preciso recordar las batas que, a modo de kimonos, el diseñador Cristóbal Balenciaga concibió a finales de los años 20 y comienzos de los 30, o sus chaquetas con mangas largas y remate acampanado, o sus cuellos que descubrían la nuca de la mujer. El japonismo, en definitiva, se expandió entre los artistas como una marea fertilizante que, además, permitía situarse fuera de la tradición académica europea, fuera de sus rígidos encorsetamientos y, así, poder dar inicio a un arte nuevo y fresco tal como lo demandaba una sociedad también nueva y más cosmopolita.

Tras realizar este estudio, hemos comprobado la evidente similitud existente entre varias estampas japonesas y las obras de algunos artistas vascos. Hay copias que son literales y otras que son compositivas, estructurales. Los artistas vascos, cuando se recreaban en las estampas japonesas, no tenían porqué comprender el significado de la historia que pretendía contar cada estampa, sólo tomaron sus recursos compositivos y estilísticos. En contadas ocasiones pintaron un biombo (aunque sí lo hacen alguna vez Gustavo de Maeztu y José María de Ucelay), una porcelana japonesa (sí las utiliza como modelo Juan de Echevarría), un abanico japonés, etc. A menudo, los artistas vascos, sustituyeron los objetos de origen japonés reproducidos por los maestros

impresionistas y postimpresionistas -en los que se inspiraban-, por la versión autóctona, como se puede comprobar en las obras de Ucelay al conceder un especial protagonismo a las cerámicas de Busturia, o en Zuloaga, Losada y Maeztu, al recurrir a la vistosidad de los abanicos españoles y los mantones de Manila, con reminiscencias orientales, pero plenamente asimilados por la cultura española. También en la representación de los peinados, los moños, las nuca que constantemente nos evocan a las de las *bijinga*, estampas de mujeres bellas. En algunas ocasiones, incluso nos sorprendemos al ver la firma tipo sello japonés en obras de Darío de Regoyos, Ricardo Baroja y Nicolás de Lekuona, recurso que también utilizaron en algún momento Van Gogh y Toulouse Lautrec entre otros.

Tras este estudio, hemos podido comprobar que en el caso de los artistas vascos el influjo de la cultura japonesa, en el amplio sentido de la palabra, no fue efectivo; lo que sí trascendió fue uno de sus géneros, el de las estampas. De ahí que el título inicial de la tesis fuese: *Influencia de la cultura japonesa en los artistas vascos, desde mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX*, intentando que no se nos escapase ningún matiz relevante, pero tras este trabajo, para ajustarnos a la realidad, sería más apropiado titularlo: *Influencia de la estampa japonesa en los pintores vascos desde finales del siglo XIX a mediados del siglo XX*.

Se debe señalar, así mismo, que en el caso de los artistas vascos no se trató de un exotismo propiamente dicho, como moda pasajera por el interés de copiar unos objetos determinados, sino como la búsqueda de nuevas expresiones estéticas que se absorbieron e integraron desplazando formas artísticas anteriores. Como conclusión, a nuestro entender, queda establecido que a los artistas vascos no les interesaba tanto lo que sucedía en Japón, pero observando sus obras, la deuda con lo japonés resulta evidente en algunos de ellos.

ANEXOS

Glosario de términos técnicos

Benizuri-e

Estampa impresa con carmesí (Lit. “estampas carmesí”). Sencillo grabado polícromo impreso con planchas de diversos colores, fundamentalmente utilizando el *beni* (rosado) y el verde. Son un tipo de “primitivas” xilografías de la escuela *ukiyo-e*. La producción de *benizuri-e* alcanzó su cima a principios de los años 1740.

Bijinga

Traducido literalmente como “estampas de mujeres hermosas”, el termino hace referencia a un género característico dentro del *ukiyo-e* caracterizado por la representación de retratos femeninos, generalmente cortesanas y mujeres públicas. La mayoría de los artistas del *ukiyo-e* produjeron *bijinga*, siendo uno de los temas centrales del género. Sin embargo, unos pocos, incluyendo a Suzuki Harunobu, Tori Kiyonaga y Kitagawa Utamaro, son reconocidos ampliamente como maestros dentro de el género.

Bushi

La palabra *bushi* es una palabra japonesa que significa “caballero armado”. Guerrero. La palabra samurái fue utilizada por otras clases sociales, mientras que los guerreros se llamaban a sí mismos mediante el término más digno, *bushi*. Clase de los guerreros en el sistema de cuatro clases sociales de la época Tokugawa (1603-1867). Dominaban a las otras clases sociales y tenían los privilegios que ello conllevaba. Por debajo se encontraban en orden jerárquico la clase de los campesinos (*nō*), los artesanos (*kō*) y los comerciantes (*shō*).

Edo

La “capital oriental”, sede de los shogunes Tokugawa de 1603 a 1867. Antiguo nombre de la capital, Tokio.

Ehon

Libro ilustrado. Libro con láminas de los temas más variados.

Haiku

Poema corto de 17 sílabas (5-7-5) y tema lírico.

Hanga

Grabado. Término genérico para designar la xilografía.

Hashira-e

Xilografías alargadas y estrechas que a menudo se colocaban en los postes. Para ello se solía utilizar un papel especial duro de formato aproximado 70 x 20 cm.

Hazama-ban

Impresión de formato vertical. Aprox. 22 x 23cm.

Hosoban

Impresión de formato estrecho. Aprox. 30-35,5 x 15,5 cm.

Ichimonji-bokashi

Técnica en la que la parte superior de la lámina se sombrea con líneas finas. Muchos de los cielos en las xilografías de Hiroshige presentan un sombreado semejante. Esta técnica se suele emplear en las primeras impresiones.

Ikebana

Arreglo japonés de las flores, propiamente significa “hacer vivir otra vez las flores” o, más literalmente, “hacer las flores vivas”. Con el arreglo de las flores se buscan también la paz y la serenidad interiores como liberación de todas las inclinaciones y preocupaciones terrenas.

Kabuki

Arte escénica que combina el canto y la danza. Se trata de un teatro popular que, hacia finales del siglo XVII, se convirtió en un arte específicamente japonés. Todos los papeles son interpretados por hombres. Más importante que el carácter del propio actor era la típica representación del carácter del personaje, por eso el rostro se maquillaba de una forma fija para cada papel.

Kakemono

Pintura vertical para colgar que generalmente se colocaba en las *tokonoma*. También conocido como *kakejiku*.

Kira-e o Kirakake

Grabado con brillante de mica. Técnica xilográfica en la que se elaboraban dos planchas para el fondo. En una de ellas se aplica el color del fondo y en la segunda cola de huesos o engrudo. Después se coloca el papel encima y, cuando todavía está húmedo, se esparce por encima polvo de mica. Esta técnica fue muy utilizada por Utamaro y Sharaku.

Koto

Instrumento de cuerda largo, similar a la cítara, se tañe con un plectro.

Maiko

Bailarina. Joven geisha que todavía no ha terminado su formación.

Musha-e

Estampa de temática guerrera. Representaciones de los *bushi*.

Naga-ōban

Impresión de formato alargado (formato *ōban* con un largo adicional).

Nishiki-e

Xilografía en color (literalmente “estampa de brocado”). Nueva técnica de impresión xilográfica realizada a partir del uso de múltiples planchas de color. Se desarrolló a partir de 1765 de la mano de Suzuki Harunobu con un gran éxito entre todos los artistas del *ukiyo-e* de finales del siglo XVIII y del siglo XIX.

Nō

Drama clásico danzado y cantado que se representa con máscaras y ropajes suntuosos.

Nunome-zuri

Grabado sobre tela. La plancha se cubría con seda finísima o gasa de seda. Esta técnica fue muy apreciada por los xilógrafos hacia finales de la época Tokugawa (1603-1867).

Ōban

Impresión de formato grande, aproximadamente 39,8 x 26,8 cm.

Obi

Banda utilizada a modo de cinturón para sujetar el kimono. Los hombres anudan su obi estrecho en el costado. El de las mujeres generalmente mide unos 20 cm de ancho y aprox. 4 m de largo y suele ser de brocado. Se anuda con una artificiosa lazada en la espalda, las cortesanas lo atan adelante.

Ōkubi-e

Representaciones de rostros de perfil o en sesgo de largo. Entre las obras más representativas destacan los *bijinga* de Utamaro o los *yakusha-e* de Sharaku.

Ōōban

Impresión de formato sobredimensional.

Ō-tanzaku-ban

Xilografía con tiras de poemas en formato grande.

Shikishi-ban

Impresión de formato casi cuadrado.

Shozuri

Primera impresión. Las primeras cien estampas de un grabado se llaman “primera impresión”, la tirada siguiente se denomina “atozuri” (reimpresión). En la primera impresión no se aprecia el desgaste de la plancha, el colorido y la impresión se realizan con mucho cuidado, de ahí que tengan gran valor.

Shunga

Estampas primaverales. Denominación general para las ilustraciones y representaciones eróticas.

Sogún (Shōgun)

Literalmente “enviado contra los bárbaros”. Título adoptado por los gobernantes militares de Japón especialmente a partir del establecimiento del shogunato de Kamakura iniciado en 1185.

Sumizuri-e

Impresión monocroma con tinta china. Estampas de los comienzos de la xilografía que sólo se imprimían en un color.

Surimono

Estampas muy costosas eran encargadas por clientes privados con ocasiones especiales.

Tokonoma

Alcobas normalmente decoradas con rollos colgantes (*kakemono*) y composiciones florales de ikebana.

Uchiwa-eban

Estampa para un abanico. Xilografía en la que el contorno del abanico configura el marco de la lámina.

Ukiyo-e

Pinturas, estampas y libros ilustrados de época Edo que representan el mundo efímero que fluye. Principalmente se trata de un género de grabados xilográficos producidos en Japón entre la segunda mitad del siglo XVII y finales del siglo XIX, entre los que se encuentran imágenes paisajísticas, del teatro y de zonas de alterne.

Urushi-e

Lamina esmaltada. Sobre la tinta negra azulada se aplica cola de huesos consiguiendo una superficie que parece lacada. En parte se espolvoreaban virutas de cobre encima de la cola para conseguir un efecto metálico.

Yakusha-e

Estampas de actores de teatro *kabuki*.

Yoko-ōban

Impresión de formato *ōban* transversal.

Zenga

Pintura practicada por los monjes del budismo zen durante el período de Edo.

Listado de Abreviaturas

AAV: Asociación Artistas Vascos

aprox.: aproximadamente

blv.: bulevar

Bº: barrio

c/: calle

c/u: cada uno

cap.: capítulo

CBAA: Círculo de Bellas Artes y Ateneo

EAM: Exposición Arte Moderno

Ejem.: ejemplo

Fig.: figura

Gral.: general

MBAA: Museo Bellas Artes de Álava

MBBA: Museo Bellas Artes de Bilbao

MNAC: Museu Nacional d'Art de Catalunya

MNAD: Museo Nacional Artes Decorativas

MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Núm.: número

Repr.: reproducida

S. J.: Compañía de Jesús

s.: siglo

s.e.: sin editorial

s.f.: sin fecha

s/tit.: sin título

sdad.: sociedad

ss.: siguientes

trad.: tradición

Univ.: universidad

VOC: *Verenigde Oostindische Compagnie*

vol.: volumen

vv.aa.: varios autores

10. BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, 1993. Aguirre, Estanislao M^a de. *Gustavo de Maeztu*. Bilbao: El tilo, 1993 (primera edición Bilbao: Biblioteca color, 1923)

Aitken, 2007. Aitken, Geneviève; Delafond, Marianne. *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet*. Giverny: Fondation Claude Monet, deuxième édition, 2007 (primera edición 2003).

Almazán, 1996-1997. Almazán, David; Barlés, Elena. «Japón y el Japonismo en la revista *La Ilustración Española y Americana*». *Artigrama*, núm. 12, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, (1996-1997), 627-660.

Almazán, 1998. Almazán Tomás, David. «La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del XIX y primeras décadas del XX». *Revista Española del Pacífico*, núm. 8, 1998, pp. 403-434.

Almazán, 1999 a. Almazán Tomás, David. «La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España», *Anales de la Literatura Española Contemporánea, Society of Spanish and Spanish-American Studies*. Boulder: University of Colorado, 1999, pp. 717-731.

Almazán, 1999 b. Almazán Tomás, David. «Un libro olvidado sobre el redescubrimiento de Japón en España: *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón (1879)* de José Jordana». V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Barcelona: Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 45-50.

Almazán, 2000. Almazán, Almazán Tomás, David. *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2000.

Almazán, 2003. Almazán Tomás, David. «La seducción de Oriente: de la chinoserie al japonismo». *Artigrama*, núm. 18, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 83-106.

Almazán, 2004 a. Almazán Tomás, David (coor.). *Japón: Arte, cultura y agua*. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2004.

Almazán, 2004 b. Almazán Tomás, Vicente David. «El pintor José Blanco Coris (1862-1946) y su "Manual de Arte Decorativo" (1916)». *Artigrama*, núm. 19, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 503-521.

Almazán, 2006. Almazán Tomás, Vicente David. «Las Exposiciones Universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China». *Artigrama*, núm. 21, 2006, pp. 85-104.

Almazán, 2008. Almazán Tomás, David. «Canales y difusión del Japonismo en España». *Artigrama*, núm. 18, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 83-106.

Almazán, 2010. Almazán Tomás, Vicente David. «Miyagawa Shuntei (1873-1914) y la serie "Bijin juni kagetsu": modas y costumbres tradicionales en el "Ukiyo-e" de la era Meiji». *Artigrama*, núm. 25, 2010, pp. 645-664.

Almazán, 2011. Almazán Tomás, Vicente David. «El grabado japonés Ukiyo-e de la era Meiji (1868-1912) en la colección de arte oriental de Federico Torralba del Museo de Zaragoza». *Artigrama*, núm. 26, 2011, pp. 795-816.

Almazán/Barlés, 2006. Almazán, David; Barlés, Elena. «La huella de Hokusai en España: Valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones». *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*, CIAP, Granada, 2006, pp. 527-552.

Almazán/Barlés, 2007. Almazán, David; Barlés, Elena. *Estampas japonesas: Historia del grabado japonés y de su presencia en España*. Zaragoza: CAI - Fundación Torralba Fortún, 2007.

Alviso Burdett, 2015. Alviso Burdett, Stevens. *Contribution to the knowledge of Japanese lac urushi*. Delhi: Reink Books, 2015 (primera edición 1906).

Alyson, 1986. Alyson Stein, Susan. *Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection*. Köln: Könemann, 1986.

Amsterdam, 2006. *Japanese prints: Catalogue of the van Gogh Museum's Collection*. [cat. exp.]. Amsterdam: Van Gogh Museum and Wanders Publishers, 2ª Ed., 2006.

Amsterdam, 2009. *Obras maestras en el Museo Van Gogh*. [cat. exp.]. Amsterdam: Museo Van Gogh, 2009.

Amsterdam, 2011. *Devorar París. Picasso 1900-1907*. [cat. exp.]. Amsterdam: Van Gogh Museum and Museu Picasso Barcelona, 2011.

Anderson, 1886. Anderson, William. *Descriptive and historical catalogue of the collection of Japanese and Chinese paintings in the British Museum*. Londres: Longmans, 1886.

Arenaza, 2006. Arenaza Urrutia, José María. «Anselmo Guinea, 1854-1906. Un pintor para la modernidad». *Temas Bizkainos*, núm, 371-372. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2006.

Arendie/Herwing, 2004. Herwing, Arendie H.; Herwing Henk. *Heroes of the Kabuki Stage: An introduction to Kabuki with retailings of famous plays illustrated by Woodblock Prints*. Amsterdam: Hotei, 2004.

Arias, 1993. Arias, Enrique. «Orientalismo en el arte español del siglo XIX». *Encuentro Cultural España-Japón*, Tokio, Sociedad Hispánica del Japón, 1993, pp. 9-54.

Arriaga, 1896, Arriaga, Emiliano de. *Lexicon Bilbaino Neto*. Bilbao: Tipográfica Amorrortu, 1896

Aslin, 1969. Aslin, Elisabeth. *The Aesthetic Movement. Prelude of Art Nouveau*. New York: Praeger, 1969.

Asturias, 2014. *Asturianos en el imperio del sol naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)*. [cat. exp.] Asturias: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2014.

Baas/Thurman, 2005. Baas, Jacquelynn; Thurman, Robert A. F. *Smile of the Buddha: Eastern philosophy and Western art from Monet to today*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Barañano, 1999. Barañano Letamendia, Kosme M^a de. «Urdaibai en el arte. La alquimia del paisaje». *Temas Bizkainos*, núm. 357-358. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.

Barañano, 2006. Barañano Letamendia, Kosme M^a de. *José María de Ucelay: Análisis biográfico y estético*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1997.

Barañano/González de Durana, 1987. Barañano Letamendia, Kosme M^a de; González de Durana Isusi, Javier. «La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Bilbao, 1919». *Kobie*, núm. 4, Bellas Artes, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1987, pp. 160-182.

Barañano/González de Durana, 1988. Barañano Letamendia, Kosme M^a de; González de Durana Isusi, Javier. «El escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, catálogo y notas sobre su vida y obra». *Kobie*, núm. 5, Bellas Artes. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1988, pp. 114-187.

Barañano/González de Durana, 1992. Barañano Letamendia, Kosme M^a de; González de Durana Isusi, Javier; Moya, Adelina. *Euskal Artearen Historia: Egungo Araoa II*. Donostia: Kriselu, 1992.

Barañano/González de Durana/Basurto, 1992. Barañano Letamendia, Kosme M^a de; González de Durana Isusi, Javier; Basurto Ferro, Nieves. *Euskal Artearen Historia: Egungo Araoa I*. Donostia: Kriselu, 1992.

Barañano/González de Durana/Juaristi, 1987. Barañano Letamendia, Kosme M^a de; González de Durana Isusi, Javier; Juaristi, Jon. *Arte en el País Vasco*. Madrid: Cátedra, 1987.

Barañano/Llorens, 1997. Barañano Letamendia, Kosme M^a de; Llorens Serra, Tomás. *Francisco Durrio y Julio González. Orfebrería en el cambio de siglo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

Barberia, 2006. Barberia, Imanol. «Las sirgueras de la ría de Bilbao». *Temas Bizkainos*, núm. 375. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2006.

- Barcelona, 1986. *Darío de Regoyos*. [cat. exp.]. Barcelona: La Caixa, 1986.
- Barcelona, 2002. *París Barcelona 1888-1937*. [cat. exp.]. Barcelona: Museo Picasso - Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- Barcelona, 2009. *Imágenes secretas. Picasso y la estampa erótica japonesa*. [cat. exp.]. Barcelona: Museo Picasso, 2009.
- Barcelona, 2013. *Japonismo: la fascinación por el arte japonés*. [cat. exp.]. Barcelona: Obra Social La Caixa, 2013.
- Bayly, 2007. Bayly, C. A.. *The Birth of the Modern World, 1780-1914: Global Connections and Comparisons*. Oxford: Blackwell, 2007.
- Bayone, 1984. *Aurelio Arteta*. [cat. exp.]. Bayone: Musée Bonnat, 1984.
- Beasley, 1972. Beasley, W. *The Meiji Restoration*. Stanford: University Press, 1972.
- Benedict, 2003. Benedict, Ruth. *El crisantemo y la espada*. Madrid: Alianza, 2003.
- Bernard, 1991. Bernard, Frank. *Le panthéon bouddhique au Japon: Collections d'Emile Guimet*. Paris: Musée National des Arts Asiatiques Guimet, Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- Bilbao, 1970. *Homenaje a Aurelio Arteta en el centenario de su nacimiento*. [cat. exp.]. Bilbao: Banco de Bilbao - Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1979.
- Bilbao, 1976. Palacio Provincial de Vizcaya*. [catálogo.]. Bilbao: Excma. Diputación de Vizcaya, 1976.
- Bilbao, 1980. *Homenaje a Julián de Tellaeche*. [cat. exp.]. Bilbao: Banco Bilbao, 1980. <http://www.iberdrola-arte.es/galeria.php?gl=1> (consultado el 18 de octubre de 2014).
- Bilbao, 1991. *Euskal Pintoreak formato handiaren aurrean (1886-1991)*. [cat. exp.]. Bilbao: EuskoJaularitza - Bizkaiko Foru Aldundia, 1991.
- Bilbao, 1996. *Picasso et le portrait*. [cat. exp.]. París: Réunion des Musées Nationaux, 1 Bilbao 1996.
- Bilbao, 1997. *Gustavo de Maeztu. Obra gráfica completa*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997.
- Bilbao, 1998 a. *La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. [Cat. exp.]. Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- Bilbao, 1998 b. *Sorolla y Zuloaga*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- Bilbao, 1998 c. *Valentín de Zubiaurre. Dibujos*. [cat. exp.]. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998.

Bilbao, 2003 a. *Bilbao en las revistas ilustradas (1843-1900)*. [cat. expo.]. Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 2003

Bilbao, 2003 b. *Julio Romero de Torres*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Bilbao, 2003 c. *Ucelay (1903-1979)*. [cat. exp.]. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003.

Bilbao, 2004. *De Ingres a Cézanne. El siglo XIX en la colección del Petit Palais*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004.

Bilbao, 2006. *Zamacois, Fortuny y Meissonier*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006.

Bilbao, 2007. *De Goya a Gauguin: El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.

Bilbao, 2012. *Anselmo Guinea (1855-1906): Los orígenes de la modernidad en la pintura vasca*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2012.

Bilbao, 2013. *Francisco Durrio (1868-1940): Sobre las huellas de Gauguin*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013.

Bilbao, 2014. *La piel translúcida*. [cat. exp.]. Bilbao: Iberdrola, 2014.

Bilbao, 2014 a. *Arte japonés y japonismo*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo Bellas Artes Bilbao, 2014.

Bilbao, 2014 b. *Los Rochelt. Una familia bilbaína vinculada al arte*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo Bellas Artes Bilbao, 2014

Bilbao, 2015. *Antonio María de Lecuona (1831-1907). Pionero del costumbrismo vasco*. [cat. exp.]. Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao. 2015.

Bogel, 1988. Bogel, Cynthia J.; Goldman, Israel. *Hiroshige: Birds and Flowers*. New York: George Braziller & The Rhode Island School of Design, 1988.

Boorstin, 1984. Boorstin, Daniel Joseph; Sherman, E.. *The Sketchbooks of Hiroshige*. New York: George Braziller, 1984.

Boston, 2000. *The Dawn of the Floating World (1650-1765): Early Ukiyo-e Treasures from the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts, 2000.

Boston, 2001. *Japan at the Dawn of the Modern Age*. [cat. exp.]. Boston: Museum Fine Arts, 2001.

Boston, 2004. *Art of Japanese Postcard*. [cat. exp.]. Boston: Museum of Fine Arts, 2004.

Bruselas, 1992. *Japans en Chinees Cloisonné*. [cat. exp.]. Bruselas: Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1992.

Bruselas, 1994 a. *Au temps des Shōgun: Les arts décoratifs de l'Époque Moderne au Japon*. Bruselas: Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1994

Bruselas, 1994 b. *Tsuba*. [cat. exp.]. Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruselas, 1994.

Bruselas, 2000. Kozyreff Kozyreff, Chantal. *Tradition et Transition: Le Japon de 1842 à 1912*. [cat. exp.]. Brussels: Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Bruselas, 2004. *Tatu-Tattoo!* Bruselas: Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2004.

Buruma, 2003. Buruma, Ian. *La creación de Japón, 1853-1964*. Barcelona: Mondadori, 2003.

Cabanas, 2003. Cabanas Moreno, Maria Pilar, «Una visión de las colecciones de arte japonés en España». *Artigram*, núm. 18, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 107-124.

Cabezas, 1995. Cabezas, Antonio. *El Siglo Ibérico de Japón: La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*. Valladolid: Universidad Valladolid, 1995.

Camon, 1997. Camon Aznar, José. *Juan de Echevarría*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1977.

Canogar, 1992. Canogar, Daniel. *Ciudades efímeras: exposiciones universales, espectáculo y tecnología*. Madrid: Julio Ollero, 1992.

Caspistegui, 2003. Caspistegui, Fco. Javier; Larraza, María del Mar, ed. «Modernización, desarrollo económico y transformación social en el País Vasco y Navarra». *Actas del Seminario de Estudios Vascos de la Universidad de Navarra*. Febrero-Mayo de 2002. Pamplona: Eunat, 2003.

Castañer, 1993. Castañer López, Xesqui. *La imagen de la mujer en la plástica contemporánea*. Bilbao: Universidad País Vasco, 1993.

Castañer, 2003. Castañer López, Xesqui. *Arte y arquitectura en el País Vasco*. Bilbao: Nerea, 2003.

Cava, 1996. Cava Mesa, María Jesús. «Bilbao en la Belle Époque». *Temas Bizkainos*, núm. 254. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996.

Cava, 2002. Cava Mesa, María Jesús. *El servicio como compromiso*. Bilbao: Cámara de Comercio, 2002.

Cava, 2008. Cava Mesa, María Jesús. *Un paseo por la historia de Bilbao*. Bilbao: Editorial Deusto, 2008.

Cava/Cava, 2001. Cava Mesa, María Jesús; Cava Mesa, Begoña. *Bilbao, de villa mercantil a metrópoli cultural*. Madrid: Delegación en Corte. Real Sociedad de los Amigos del País. 2001

Cerrillo, 2000. Cerrillo Rubio, Lourdes. «Escenarios de una nueva cosmogonía artística: "Montmartre visto por Daniel González"». *Investigación humanística y científica en la Rioja: Homenaje a Julio Luís Fernández Sevilla y Mayela Balmaseda Aróspide*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 341-353.

Chesneau, 1868. Chesneau, Ernest. *Les Nations rivales dans l'art: Angleterre-Belgique-Hollande-Bavière-Prusse-Etats du Nord-Danemark-Suède et Norvège-Russie-Autriche-Suisse-Espagne-Portugal-Italie-Etats Unis d'Amérique-France-l'aet japonais: De l'influence des expositions internationales sur l'avenirse l'art*. Paris, Didier et Cie., 1868.

Chesneau, 1878. Chesneau, Ernest. *Le Japonisme dans les arts*, Musée universel 2, 1878.

Cirici, 1951. Cirici Pellicer, Alexandre. *El Arte Modernista Catalán*. Barcelona: Ayma, 1951.

Clark, 1992. Clark, Timothy. *Ukiyo-e Paintings in the British Museum*. London: British Museum, 1992.

Colonia, 1999. Fahr-Becker, Gabriele. *Grabados japoneses*. Colonia: Taschen, 1999.

Comellas, 2001. Comellas, José Luis. *Los grandes imperios coloniales*. Madrid: Rialp, 2001.

Cordoba, 2013. *El Japonismo de Julio Romero de Torres*. [cat. exp.]. Córdoba: Museo de Bellas Artes de Córdoba, 2013.

Dallas, 2013. *Modern Masterpieces gathered by the late connoisseur William H. Stewart 1898*. [cat. exp.]. Dallas: American Art Association, 2013.

David, 2009. David, Noel. «Socios ilustres». *Nuestra Historia*, núm. 55. Madrid: Casino de Madrid. 25 de marzo de 2009, pp. 55-57.

Delay, 2000. Delay, Nelly. *Japón: La tradición de la belleza*. Barcelona: Ediciones B, Grupo Zeta, 2000.

Díaz, 2004. Díaz Morlán, Pablo. *Los Ybarra. Una dinastía de empresarios (1801-2001)*. Madrid: Marcial Pons, 2004.

Díaz, 2011. Díaz Morlán, Pablo. *Horacio Echevarrieta: empresario republicano*. Bilbao: Muelle de Uribitarte, 2011.

Dumont, 1985. Dumont, Henri. *Monet*. Colonia: Giber Jeune, 1985.

Elizalde, 1995. Elizalde Pérez-Grueso, M^a Dolores. «Japón y el sistema colonial de España en el Pacífico». *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Año V. Enero-diciembre 1995, pp. 43-79.

Encina, 1919. Encina, Juan de la. *La trama del arte vasco*. Bilbao: Editorial vasca, 1919.

Encina, 1980. Encina, Juan de la. *La trama del arte vasco y selección de artículos publicados en Hermes*. Bilbao: Espasa-Calpé, 1980.

Encina, 1997. Encina, Juan de la. *Pintores vascos: 1906-1941*. Bilbao: El Tilo, 1997.

Encina, 2001. Encina, Juan de la. *Regoyos y Guiard*. Bilbao: Euzko Arguitaldaria, 1921.

Estella, 1998. Zuloaga - Maeztu. *La mujer, dos visiones*. [cat. exp.]. Estella: Museo Zuloaga - Museo Maeztu Estella, 1998.

Fahr-Becker, 2004. Fahr-Becker, Gabriele. *El modernismo*. Barcelona: Ullman, 2008.

Fahr-Becker, 2006. Fahr-Becker, Gabriel (ed.). *Arte Asiático*. Postdam: Ullmann, 2006,

Feist, 1996. Feist, Peter H. *El impresionismo en Francia (1860-1920)*. Colonia: Taschen, 1996.

Fernández, 1998. Fernández Gómez, Marcos. *Sevilla, encrucijada entre Japón y Europa. Una embajada japonesa a comienzos del siglo XVII (Misión Keicho)*. Sevilla: Archivo Hispalense, 1998.

Flores Kaperotxipi, 1963. Flores Kaperotxipi, Mauricio. *Vida, obra y anécdotas del pintor Pablo Uranga*. San Sebastián: Auñamendi, 1963.

Formanek/Linhart, 2005. Formanek, Susanne; Linhart, Sepp: *Written Texts – Visual Texts: Woodblock-printed Media in Early Modern Japan*. Amsterdam: Hotei Publishing, 2005.

Fróis, 2003. Fróis, Luís. *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de las costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*. Salamanca: Universidad, 2003.

G^a Gutiérrez, 1972. G^a Gutiérrez, Fernando (S.J.). *El arte del Japón*. Summa Artis, tomo XXI. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

G^a Gutiérrez, 1990. G^a Gutiérrez, Fernando (S.J.). *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*. Sevilla: Guadalquivir, 1990.

G^a Gutiérrez, 1998. G^a Gutiérrez, Fernando (S.J.). *San Francisco Javier. El Arte de España y Japón*. Sevilla: Guadalquivir, 1998.

G^a Gutiérrez, 2002. G^a Gutiérrez, Fernando (S.J.). *Colección de Arte Oriental China-Japón*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de santa Isabel de Hungría, 2002.

G^a Gutiérrez, 2008. G^a Gutiérrez, Fernando (S.J.). *Tsuba: Un signo distintivo de los caballeros de Japón. Colección de tsuba en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2008. http://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-24.pdf, consultado el 14 de marzo de 2015.

García de Cortázar, 2011. García de Cortázar, Fernando; Montero, Manuel. *Historia de Vizcaya: De los orígenes, la Edad Media, el Antiguo Régimen a los siglos XIX y XX*. Donostia-San Sebastián: Txertoa, 2011.

Gauguin, 2008. Gauguin, Paul. *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal, 2008. (Prólogo: Jiménez Blanco, María Dolores; Edición y notas: Morán Turina, Miguel; Traducción: Sánchez Eguibar, Marta).

Gijón, 2000. *Aurelio Arteta y el mar*. [cat. exp.]. Gijón: Museo Nicanor Piñole, 2000.

Gil, 1991. Gil, Juan. *Hidalgos y samurais: España y Japón en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Alianza, G^a Gutiérrez 1991.

Gonse, 1886. Gonse, Louis. *L'Art japonais*, Paris: A. Quantin, 1886.

González de Durana, 1984. González de Durana Isusi, Javier. *Adolfo Guiard*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984.

González de Durana, 1986. González de Durana Isusi, Javier. *Cartas íntimas: Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*. Bilbao: Eguski, 1986.

González de Durana, 1992. González de Durana Isusi, Javier. «Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900». *Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao: Ekin, 1992.

González de Durana, 1995. González de Durana Isusi, Javier. *El Coitao. Mal llamao*. Bilbao: El Tilo, 1995.

González de Durana, 2008. González de Durana Isusi, Javier. *Aurelio Arteta*. Madrid: Fundación Mafre, 2008.

González de Durana, 2008. González de Durana Isusi, Javier. *Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao. 1900-1910*. Bilbao: Basarai, 2008.

González de Durana, 2011. González de Durana Isusi, Javier. *Tomás Meabe: Una puñalada luminosa en la sombra*. Serie Bilbainos Recuperados. Bilbao: Muelle de Uribitarte, 2011.

Greensted, 2005. Greensted, Mary (Dir.) *An Antology of the Arts and Crafts Movement: Writings by Ashbee, Lethaby, Gimson and their Contemporaries*. Hampshire: Lund Humphries, 2005.

Hane, 2000. Hane, Mikiso. *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza, 2000.

Hillier, 1957. Hillier, Jack; *Hokusai: Paintings, Drawings and Woodcuts*. London: Phaidon, 1957.

Hillier, 1991. Hillier, Jack. *Japanese Colour Prints*, 5th edition (1st 1966), London: Phaidon, 1991.

Hiroshige, 1988. *Hiroshige: Birds and Flowers*. New York: George Braziller, 1988.

Ikegami, 1980. Ikegami, Chuji. *James Tissot: «Drawing Instructor of Tokugawa Akitake»*. *Japonisme in Art: An International Symposium*. Tokyo, Kodansha International, Ltd., 1980.

Ikegami, 2005. Ikegami, Eiko. *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*. Cambridge: University Press, 2005.

Irigoién, 2014. Irigoien, Iñaki. «Tamborileros municipales en Bilbao durante el siglo XIX». *Bidebarrieta*, núm. 25, 2014, pp. 72-92.

Jansen, 2004. Jansen, Marije. *Hiroshige's journey in the 60-odd provinces*. Amsterdam: Hotei, 2004.

Jimenez, 2010. Jimenez Ochoa de Alda, Maite. «La fotógrafa Eulalia Abaitua (1853-1943)». *Temas Bizkainos*, núm. 423-424. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2010.

Kaibara, 2000. Kaibara, Yukio. *Historia del Japón*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Kawamura, 2013. Kawamura, Yayoi, *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keicho*. Madrid: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Artes Decorativas, 2013.

Kawamura/Pardo, 2010. Kawamura, Yayoi; Pardo García, Ignacio. «Un *inrô* lacado de Japón y el coleccionismo de arte asiático de los Galé». *LIÑO 16. Revista Anual de Historia del Arte*. 2010, pp. 85-95.

Keene, 2001. Keene, Donald. *Modern Age: Woodblock Prints From the Meiji Era, 1868-1912*. Boston: Museum of Fine Arts, 2001.

Kigi/Willibald/Taketoshi/Peterolli, 1996. Kigi, Yasuko; Willibald, Veit; Taketoshi, Jozuka and Peterolli Giovanni. *French Painting and Ukiyo-e. The Eye of Tadamasu Hayashi a Bridge between the Eastern and Western Cultures*. The Japan Association of Art Museums, 1996.

Kim Lee, 1888. Kim Lee, Sue-Hee. «La presencia de Japón en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, y su repercusión en la sociedad española finisecular. El Japonismo literario y artístico». *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Año V, Enero-diciembre 1995, pp. 172-189.

Kim Lee, 1988. Kim Lee, Sue-Hee. *La presencia del arte del Extremo Oriente en España a fines del S.XIX y principios del XX*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Kimamura, 1897. Kimamura, Kaoru. *Yoshitoshi (1839-1892)*. Toronto: Kamimura Gallery, 1897.

Kita, 2001. Kita, Sandy. *The Floating World of Ukiyo-e: Shadows, Dreams and Substance*. New York: Harry N. Abrams, 2001.

Kitamura, 2003. Kitamura, Takahiro. *Tattoos of the Floating World: Ukiyo-e motifs in the Japanese Tattoo*. Amsterdam: Hotei, 2003.

Kobayashi, 1997. Kobayashi, Tadashi. *Ukiyo-e: An introduction to Japanese Woodblock Prints*. USA: Kodansha International, 1997.

Kondo, 1960. Kondo Ichitaro; Grilli, Elise. *Katsushika, Hokusai*. Vermont: Charles E. Tuttle, 1960.

Kortadi, 1999. Kortadi Olano, Edorta. «Aurelio Arteta, una mirada esencial». *Temas Bizkainos*. núm. 289, Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.

Koyama-Richard, 2001. Koyama-Richard, Brigitte. *Japon Rêvé: Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*. Paris: Hermann, 2001.

Kozyreff, 2001. Kozyreff, Chantal. *The Oriental Dream: Leopold II's Japanese Tower and Chinese Pavilion at Laeken*. Brussels: Mercatorfonds, 2001.

Kunitake, 2009. Kunitake, Kune. *Japan Rising: The Iwakura Embassy to the USA and Europe*. Cambridge: University Press, 2009.

Lafuente, 1972. Lafuente Ferrari, Enrique. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.

Lambert, 2008. Lambert, Gisele. *Ukiyo-e: Imágenes de un mundo efímero*. Barcelona: Caixa Catalunya, 2008.

Lambourne, 2006. Lambourne, Lionel. *Japonisme: échanges culturels entre le Japon et l'Occident*. Paris: Phaidon, 2006.

Lanzaco Salafranca, 2003. Lanzaco Salafranca, Federico. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum, 2003.

Lanzagorta, 2013. Lanzagorta Arco María José. *El entramado histórico de la familia victoria de Lecea*. Bilbao: Lanzagorta Arco, 2013.

Larner, 1999. Larner, John. *Marco Polo and the Discovery of the World*. Yale: University Press, 1999.

Larrinaga, 1990. Larrinaga Bernárdez, José Antonio. *Los cuatro Arrúe artistas vascos*. Bilbao: IKur, 1990.

Larrinaga, 1992. Larrinaga Bernárdez, José Antonio. «Ramiro Arrúe (1892-1971)». *Temas Bizkainos*, núm. 206. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992.

Lasagabaster, 1996. Lasagabaster, Jesús María (coor.). *Los Baroja: Memoria y lección*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 1996.

Lasterra, 1966. Lasterra, Crisanto. *En París con Paco Durrio*. Bilbao: Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1966.

Leiden, 2000. *The ear catches the eye: Music in Japanese prints*. The Netherlands: Hotei Publishing (Leiden) and Gemeentemuseum Den Haag, 2000.

Leiden, 2001. *The ear catches de eye. Music in Japanese prints*. [cat. exp.]. Leiden: Hotei Publishing, 2001

Leiter, 1999. Leiter, Samuel. *The Art of Kabuki: Five Famous Plays*. New York: Dover, 1999.

Lertxundi, 2012. Lertxundil Galiana, Mikel. «Anselmo Guinea (1855-1906). Las ilustraciones de un chimbo». *Temas Bizkainos*, núm. 440-441. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2012.

Llano de Gorostiza, 1980. Llano de Gorostiza, Manuel. *Pintura Vasca*. Bilbao: Neguri, 1980.

Londres, 1988. *Toulouse-Lautrec: The complet graphic works*. [cat. exp.]. Londres: Royal Academy of Arts, with Thames and Hudson, 1988.

Londres, 2002. *Paris: Capital of the Arts*. [cat. exp.]. Londres: Royal Academy of Arts, 2002.

Londres, 2013 *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West*. Londres: Phaidon, 2013.

Madrid, 1976. *Francisco Iturrino*. [cat. exp.]. Madrid: Banco de Bilbao, 1976.

Madrid, 1981. *Arte namban: Influencia española y portuguesa en el arte japonés, siglos XVI y XVII*. [cat. exp.]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

Madrid, 1995. *La sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. [cat. exp.]. Madrid: MNCARS, 1995.

Madrid, 1996 a. *Arte Moderno y Revistas Españolas 1898-1936*. [cat. exp.]. Madrid: MNCARS y MBBA, 1996.

Madrid, 1996 b. *Francisco Iturrino (1864-1924)*. [cat. exp.]. Madrid: Fundación Mapfre Vida - Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.

Madrid, 1998 a. *La mirada del 98. Arte y literatura en la Edad de Plata*. [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

Madrid, 1998 b. *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)*. [cat. exp.]. Madrid: MNCARS y MBBA, 1998.

Madrid, 1999. *Joaquim Sunyer. La construcción de una mirada*. [cat. exp.]. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 1999.

Madrid, 2003. *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. [cat. exp.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003.

Madrid, 2004. *Juan de Echevarría*. [cat. exp.]. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 2004.

Madrid, 2014. *Darío de Regoyos (1857-1913). La aventura impresionista*. [cat. exp.]. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2014.

Maeztu, 1997. Maeztu, Gustavo de. *Fantasia sobre los chinos*. Estella: Museo Gustavo de Maeztu, 1997.

Manterola, 2006. Manterola Ispizua Ismael. *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Diputación Foral de Bizkaia, 2006.

Marquet, 1998. Marquet, Christophe. «Le Japon de 1871 vu par Henri Cernuschi et Théodore Duret». *Actes du colloque, Maison franco-japonais Tokio*, du 21 juin 1998, pp. 45-78.

Marrodán, 2006. Marrodán, Mario Ángel. «Arteta, nuestro maestro pintor». *Temas Vizcainos*. núm. 50, Bilbao: Caja de Ahorros de Vizcaya, 1979.

Martínez, 2010. Martínez Torres, José Antonio. *Esclavos, imperios, globalización (1555-1778)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

Mochizuki, 1980. Mochizuki, Takeshi. *Ramón de Zubiaurre. El pintor y el hombre*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1980.

Moreno, 1952. Moreno, Fernando M^º (S.J.). *Cartas y Avisos Espirituales de San Francisco Javier*. Madrid: Sapientia, 1952.

Morse, 1989. Morse Peter; Maccauley, Clay. *Hokusai, One Hundred Poets*. New York: George Braziller, 1989.

Moscatiello, 2011. Moscatiello, Manuela. *Le japonisme de Giuseppe De Nittis. Un pinte italien en France à la fin du XIX siècle*. Peter Lang, 2011

Muñoz, 2008. Muñoz Torreblanca, Marina. «The presence of Japan in the Barcelona Universal Exposition of 1888 trough the Press», *Journal of the Centre for*

Documentation & Area Transcultural Studies, Tokio: University of Foreign Studies, 2007, pp. 165-183.

Mur, 1985. Mur, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 1985.

Mur, 1991. Mur, Pilar. *Antonio de Guezo (1889-1956)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1991.

Mutel, 1972. Mutel Jacques; Batllori Miguel (S.I.); Tapia, Sergio. *Historia del Japón*. Barcelona: Vicens-Vives, 1972.

Navarro, 2007-2008. Navarro, Carlos. «Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma». *Locus Amoenus*, núm. 9, 2007-2008, pp. 319-349.

Nelken, 1918. Nelken, N. «Crónica artística. El Museo de Bilbao», *Hermes*, núm.25, 1918.

New Jersey, 1989. *Seeking the Floating World: The Japanese Spirit in Turn-of-the Century French Art*. [cat. exp.]. New Jersey: Zimmerli Art Museum, 1989.

New York, 2001. *The Floating World of Ukiyo-e. Shadows, dreams and substance*. [cat. exp.]. New York: Harry N. Abrams, 2001.

New York, 2005. *Japonisme*. [cat. exp.]. New York: Phaidon, 2005.

Newland, 1998. Newland, Amy Reigle. *Heroes & Ghosts: Japanese Prints by Kuniyoshi, 1797-1861*. Leiden: Hotei, 1998.

Newland, 2004. Newland, Amy Reigle (dir.). *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*. Amsterdam: Hotei Publishing, 2004.

Nitobe, 2010. Nitobe, Inazō. *Bushido: El espíritu de Japón*. Madrid: Dojo, 2010.

Noel, 2009. Noel David. «Socios ilustres», *Nuestra Historia*. Madrid: Casino de Madrid. 25 de marzo de 2009, pp. 55-57. <http://www.casinodemadrid.es/sp/revista/Revista55/PDF/55%20Socios%20Ilustres.pdf>, consultado el 18 de mayo de 2014.

Novo, 1991. Novo González, Javier. «Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas». *Temas Bizkainos*, núm. 418-419. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2010.

Nueva York, 1997. *The Private Collection of Edgar Degas*. [cat. exp.]. Nueva York: Metropolitan Museum, 1997.

Olaran, 1991. Olaran, Clotilde. «Palacio de la Diputación Foral de Bizkaia». *Temas Bizkainos*, núm. 200. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1991.

Ormaechea, 2006. Ormaechea Hernáiz, Ángel María. «El ferrocarril y el mercado interior. El ejemplo del Ferrocarril de Tudela a Bilbao». *Bidebarrieta*, núm. 17, 2006, pp. 265-298.

Ossa, 1969. Ossa Echaburu, R. *El Bilbao del novecientos. Riqueza y poder en la ría (1900-1923)*. Bilbao: Librería Villar, 1969.

Palmer, 2004. Palmer, Michael. *Un arte belge: d'Ensor à Panamarenko. (1880-2000)*. Bruxelles: Racine, 2004.

Pamplona, 2004. *Paisajes pintados en las Colecciones de las Cajas de Ahorros vasco-Navarras*. Sala de la Muralla. Baluarte de Pamplona. Fundación Caja Navarra. 2004

Paredes, 2009. Paredes, Javier (dir.) *Historia Universal Contemporánea*. Barcelona: Sello, 2009.

París, 1961. *Les Sources du XXs siecle: les arts en Europe de 1884 à 1914*. [exhibition catalog.] París: Musée National d'Art Moderne, 1961.

París, 2008. *Hokusai (1760-1849) d'Edmond de Goncourt à Norbert Lagane*. [cat. exp.]. Paris: Musée des arts asiatiques Guimet, 2008.

Pozuelo, 1995. Pozuelo Mascaraque, Belén. «Las relaciones hispano-japonesas en la era del Nuevo Imperialismo (1885-1898)», *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Año V, Enero-diciembre (1995) pp. 56-72.

Put, 2000. Put, Max. *Plunder and pleasure: Japanese art in the West, 1860-1930*. Leiden: Hotei, 2000.

Rabaté, 2009. Rabaté Jean-Claude y Colette. *Miguel de Unamuno: Biografía*. Madrid: Taurus, 2009.

Real, 1985. Real Cuesta, Javier. *El carlismo vasco 1876-1900*. Madrid: Siglo XXI, 1985.

Richarson, 1995. Richarson, John. *Picasso. Una biografía, vol I: 1881-1906*, Madrid: Alianza, 1995.

Rodríguez, 1995. Rodríguez González, Agustín Ramón. «España y Japón ante la crisis de Extremo Oriente en 1895». *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Año V, Enero-diciembre 1995, pp. 107-126.

Rookmaaker, 1972. Rookmaaker, H.R. *Gauguin and Nineteenth Century Art Theory*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1972.

Rusiñol, 1906. Rusiñol, Santiago. *Impresiones de arte*. Barcelona: La Vanguardia, 1897.

Ruskill, 1970. Ruskill, Mark. *Van Gogh, Gauguin, and the Impressionist Circle*. Londres: Thames & Hudson, 1970.

Sáenz de Gorbea, 1982. Sáenz de Gorbea, Xavier. «Los Hermanos Zubiaurre». *Temas Vizcaínos*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1982.

Sáinz, 1991. Sáinz Gil, Ana M^a. «La obra plástica de Fco. Bringas y Bringas (1827-1855). Aldeanos vascos de las cercanías de Bilbao y de Eaux-Bonnes en el S. XIX». *Kobie*, núm. 8, Bellas Artes. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1991, pp. 25-41.

Saito, 2006. Saito, Akemi. *Mujeres Japonesas entre el liberalismo y el totalitarismo (1868-1945)*. Malaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad. 2006.

Sala, 2005. Sala, María Teresa. *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*. Madrid: Silex, 2005.

San Sebastián, 1986. *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*. [cat. exp.]. San Sebastián: Museo San Telmo, 1986.

San Sebastián, 1996 a. *Itsas Memoria: Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*. núm.6. Donostia-San Sebastian: Untzi Museoa-Museo Naval, Gipuzkoako Foru Aldundia-Diputación Foral de Gipuzkoa, 1996.

San Sebastián, 1996 b. *Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros: La Figuración Vasca de postguerra (1940-1965)*. Bilbao Bizkaia Kutxa, Guipuzkoa Donosti Kutxa y Vital Kutxa. 1996.

San Sebastián, 1997. *Julián de Tellaeche*. [cat. exp.]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 1997.

San Sebastián, 1998 *Ricardo Baroja y el 98*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 1998.

San Sebastián, 2010 a. *Fernando de América, 1866-1956*. [cat. exp.]. San Sebastián: Kutxa, 2010.

San Sebastián, 2010 b. *Fernando Amarica (1866-1956)*. [cat. exp.]. San Sebastian: Fundación Kutxa, 2010.

Santillana del Mar, 2000. *Darío de Regoyos*. [cat. exp.]. Santillana del Mar: Fundación Santillana del Mar, 2000.

Satsuki, 2014. Satsuki Milhaupt, Terry. *Kimono: A Modern History*. Chicago: Reaktion Books, 2014.

Schneider, 1968. Schneider, Pierre. *The World of Manet*. Nueva York: Time-Life, 1968.

Seco, 2010. Seco Serra, Irene. *Historia breve de Japón*. Madrid: Silex. 2010.

Segawa, 2004. Segawa Seigle Cecilia. *A courtesan's day: hour by hour*. Amsterdam: Hotei Publishing, 2004.

Segi, 2001. Segi, Shinichi. «Hayashi Tadamasa: bridge between the fine arts of East and West». *Japonisme in Art, An International Symposium*. Tokio: Kōdansha International, 2001.

Seitz, 1960. Seitz William. *Claude Monet*. Nueva York: Thames & Hudson, 1960.

Sevilla, 2003. *La Embajada de Hasekura: De Japón a Roma buscando el sol de la cristiandad*. Sevilla: Archivo General de Indias, 2003.

Shimazu, 2009. Shimazu, Naoko. *Japanese Society at War: Death, Memory and the Russo-Japanese War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Siebold, 1897. Siebold, Philipp Franz von. *Nippon: Archiv Zur Beschreibung von Japan*. Würzburg and Leipzig, 1897.

Sierra de la Calle, 2009. Sierra de la Calle, Blas. *Yoshitoshi y su escuela: grabados ukiyo-e*. Valladolid: Museo Oriental, 2009.

Smith, 1984. Smith, Laurence R.H. «El arte japonés en la Colección Palacio en el Museo de Bellas Artes de Bilbao». *Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1985, pp. 11-25.

Smith, 2004. Smith, Robert John; Beardsley, Richard. *Japanese Culture: Its Development and Characteristics*. London & New York: Routledge, 2004.

Souyri, 2010. Souyri, Pierre-François. *Nouvelle Histoire du Japon*. Paris: Perrin, 2010.

Spencer, 1997. Spencer, Robin. *Whistler*. Madrid: Círculo de Lectores, 1997.

Stanley-Baker, 2000. Stanley-Baker, Joan. *Japanese Art*. London: Thames & Hudson, 2000.

Stewart, 1930. Stewart, Dick. *Artes y oficios del antiguo Japón*. Madrid: Aguilar, 1930.

Strange, 1905. Strange, E. *The Colour-Prints of Japan: an Appreciation and History*, Londres, 1905.

Summa Artis. Historia general del arte. Tomo XVI. Arte de la India, China y Japón. Madrid, Espasa Calpé, 2004.

Takagi, 2002. Takagi, Yoko. *Japonisme in Fin de Siècle Art in Belgium*. Ghent: Pandora, 2002.

Takeda/Miyoshi/Namiki/Keene, 1971. Takeda, Izumo; Miyoshi, Shoraku; Namiki, Senryu; Keene, Donald. *Chushingura. The treasury of loyal retainers*. Nueva York: Columbia University Press, 1971.

Tellechea, 1987. Tellechea Idígoras J. Ignacio. *Zuloaga y Unamuno, Glosas y unas cartas inéditas*. Museo Ignacio Zuloaga, Zumaia, 1987.

Tenenti, 2000. Tenenti, Alberto. *La Edad Moderna: Siglos XVI-XVIII*. Barcelona: Crítica, 2000.

Togores, 1995. Togores Sánchez, Luís Eugenio. «El inicio de las relaciones hispano-japonesas en la época contemporánea (1868-1885)». *Revista Española del Pacífico*, núm. 5, Año V. Enero-diciembre 1995, pp. 17-43.

Tokio, 1909. *Dai-Nippon Shiryo*. [Historical Data of Japan. Japanese Historical Material]. Part XII, Vol. XII. Tokyo: Institute of Historical Compilation, College of Literature, Imperial University, 1909.

Torralba, 1995. Torralba Soriano, Federico. *Buda, imágenes, devoción*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

Torralba, 2008. Torralba Soriano, Federico. *Estudios sobre Arte de Asia Oriental*. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2008.

Treder, 2010. Treder, Melanie; Bichler, Lorenz. *Hiroshige: Cien famosas vistas de Edo*. Colonia: Taschen, 2010.

Tsunoda/De Bary/Keene, 1964. Tsunoda, Ryusaku; De Bary, William Theodore; Keene, Donald. *Sources of Japanese tradition*. Nueva York: Columbia University Press, 1964.

Tsutsui, 2007. Tsutsui, William M.. *A Companion to Japanese History*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

Uriarte, 2006. Uriarte Astarloa, José María. «Bausac y Sobrino fotógrafos: primer gabinete fotográfico de Vitoria-Gasteiz desde 1857». *Gaceta Municipal-Udal Kazeta, Vitoria-Gasteiz*, núm. 36, Septiembre de 2006, p. 36.

Valdaliso, 2003. Valdaliso, Jesús María. «El factor empresarial y la industrialización en el País Vasco». *Modernización, desarrollo económico y transformación social en el País Vasco y Navarra*. Pamplona: Eunate, 2003.

Valery, 2000. Valery, Paul. *Japanese culture*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000.

Van Gogh, 2005. Van Gogh, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Paidós, 2005 (trad., notas, epílogo Antonio Rabinad).

Vélez, 1992. Vélez, Eloina. 1992. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Velilla, 2006. Velilla Iriondo, Jaione. *Hermes y los pintores vascos en su tiempo*. Revista 2006.

Verbeke, 1998. Verbeke, Federik. «La creación artística de Regoyos y Verhaeren durante su viaje londinense». *Kobie*, núm. 12, Bellas Artes. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1998, pp. 47-58.

Viar, 2000 a. Viar, Javier. «Bilbao en el arte. Vol. II de 1875 a 1936». *Temas Bizkainos*, núm. 305. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.

Viar, 2000 b. Viar, Javier. «Bilbao en el arte. Vol. III de 1936 a 2000». *Temas Bizkainos*, núm. 306. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2000.

Viroria-Gasteiz, 1988. *Catálogo de la obra gráfica de Francisco Iturrino*. Vitoria: Gobierno Vasco, 1988.

Vitoria-Gasteiz, 1988. *Francisco Iturrino. Lan Grafikoa/Obra gráfica*. [cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzza, 1988.

Vitoria-Gasteiz, 1990. *Ignacio Zuloaga* [cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 1990.

Vitoria-Gasteiz, 1994. *Regoyos y el País Vasco*. [cat. exp.]. Donostia Vitoria-Gasteiz: Fundación Kutxa, 1994.

Vitoria-Gasteiz, 2001. *Arte vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Museo de Bellas Artes de Álava, 2001.

Vitoria-Gasteiz, 2006. *Pintura Vasca: Una visión desde el Museo de Bellas artes de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Museo Bellas Artes de Álava, 2006.

Vitoria-Gasteiz, 2011. *Fernando Amarica: Nuevas miradas*. [cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2011.

Vitoria-Gasteiz, 2011. *Gustavo de Maeztu (1887-1947). Colección del Museo Gustavo de Maeztu*. [cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz: Diputación de Álava, 2011.

Vitoria-Gasteiz, 2012. *Pablo Uranga: El bohemio de Elgeta*. [cat. exp.]. Vitoria: Museo de Bellas Artes de Álava, 2012.

Vitoria-Gasteiz, 2014. *Trama e hilos sueltos: diálogo entre dos colecciones de arte vasco*. [cat. exp.]. Vitoria: Museo de Bellas Artes de Álava, 2014.

Vollard, 2007. Vollard, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona: Galería Miguel Alzueta, 2007.

Watanabe, 1991. Watanabe, Toshio. *High Victorian Japonisme*. Swiss Asian Studies, Research Studies. Berna: Peter Lang, 1991.

Weinberg, 2000. Weinberg, David R. *Kuniyoshi: The Faithful Samurai*. Leiden-Belgium: Hotei Publishing, 2000.

Weisberg/Possémé/Becker, 2005. Weisberg, Gabriel; Possémé, Evelyne; Becker, Edwin. *Los orígenes de L'Art Nouveau: el imperio de Bing*. Barcelona: Lunewerg, 2005.

White, 2000. White, Julia; Mochinaga, Reyko; Woodson, Yoko. *Hokusai and Hiroshigue: Great Japanese Prints from James A Michener Collection*. San Francisco: Honolulu Academy of Arts - The Asian Art Museum of San Francisco, 2000.

Wichmann, 1981. Wichmann, Siegfried. *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1858*. London: Thames & Hudson, 1981.

Widmaier-Picasso, 2005. Widmaier-Picasso, Diana. *Art can only be erotic*. Londres: Prestel, 2005.

Wills, 2002. Wills John E. *1688. Una historia global*. Madrid: Taurus, 2002.

Wood, 2014. Wood, Martin. *Liberty Style*. Londres: Frances Lincoln, 2014.

Yamada, 1976. Yamada, Chisaburô. *Dialogue in Art: Japan and the West*. Tokio: Kodansha International Ltd., 1976.

Ybarra, 2002. Ybarra e Ybarra, Javier. *Nosotros los Ybarra*. Barcelona: Tusquets, 2002.

Yonemura, 1995. Yonemura, Ann. *Arte en contexto: estética, ambiente y función en las artes de Japón*. Washington: Centro Cultural del Banco Internacional de Desarrollo, 1995.

Yonemura, 2002. Yonemura Ann; Keene, Donald. *Masterful Illusions: Japanese Prints in the Anne van Biema Collection*. Seattle: The Arthur M. Sackler Gallery (Smithsonian Institution) and University of Washington Press, 2002.

Zachmann, 2009. Zachmann Urs, Matthias. *China and Japan in the Late Meiji Period: China policy and the Japanese discourse on national identity, 1895-1904*. London: Routledge, 2009.

Zamora, 2012. Zamora Calvo, María Jesús, (ed.). *Japón y España: Acercamientos y desencuentros (siglos XVI y XVII)*. Gijón: Satori, 2012.