

UKIYO-E Y JAPONISMO EN EL ENTORNO DEL JOVEN PICASSO

Ricard Bru

«Siempre que aparece una moda, sea cual fuere el terreno que escoja, suele presentarse con exageración. Esto ocurre ahora en el campo artístico con el japonismo, derivado de donde su mismo nombre indica claramente... De la afición a los objetos de cerámica y bronce, bordaduras y tejidos del Japón, se pasó a la copia más o menos afortunada del estilo decorativo que empleaban y emplean aquellos artistas e industriales. De ahí nació lo que se ha llamado el japonismo, que en el día lleva trazas de invadirlo todo y de introducir en el arte una suerte de nuevo gongorismo, mucho peor que el estilo literario entronizado por nuestro célebrimo poeta.»¹

LA LLEGADA DE PICASSO A BARCELONA Y EL AUGE DEL JAPONISMO EN LA CIUDAD (1895-1896)

En 1896, cuando el crítico de arte Francesc Miquel i Badia publicó en *Diario de Barcelona* este juicio negativo sobre la excesiva popularidad del japonismo, hacía exactamente un año que Pablo Ruiz Picasso se había instalado en la ciudad condal. A la sazón, el artista sólo era un adolescente de catorce años que estudiaba pintura en la Escuela de Bellas Artes, más conocida como Escola de Llotja. Marcado por un padre pintor con ambiciones academicistas, Pablo descubrió una Barcelona en plena ebullición, modernista y simbolista, fascinada por el japonismo.

Barcelona, que seguía la estela de las grandes ciudades europeas, intentaba emular las pulsio-

nes artísticas internacionales; y era un remolino de ideas estéticas y sociales. La bohemia de la ciudad y sus artistas emergentes, que bebían de las fuentes de Montmartre y el arte inglés, querían renovar una tradición artística agotada. Por aquellas fechas, hacía ya cerca de dos décadas que la moda del japonismo había despuntado en la ciudad, y nadie cuestionaba la función renovadora del arte japonés para todas las artes. Picasso no pudo permanecer ajeno a ese consenso. Bien mirado, su contacto con esta tendencia debió de producirse de un modo natural: «[...] entrad en cualquier Exposición, en cualquier museo de arte contemporáneo y en los talleres de pintores, escultores y decoradores, y veréis clara, como la luz, la influencia del japonismo [...]», podía leerse, en 1896, en una revista barcelonesa.²

París y Barcelona, las dos ciudades donde Picasso se formó y maduró como artista, todavía a fines del siglo XIX vivían la moda del japonismo. Cuando Picasso llegó a Barcelona, en septiembre de 1895, ya había en el centro de la ciudad varias tiendas especializadas en arte oriental. Hacía pocos años que el Museo de Arte Japonés del cónsul Richard Lindau se había trasladado a la calle Pau Claris y seguía abierto. Continuaban creciendo las ricas colecciones de arte oriental, y la presencia de las estampas (*ukiyo-e*) y objetos de artesanía japoneses en numerosos talleres de artistas y casas de industriales barceloneses era conocida y reconocida por todos (fig. 1). 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

•[1] Francesc Miquel i Badia, «El japonismo», *Diario de Barcelona*, nº 301, 27 de octubre de 1896, p. 12678. Pere Ynglada describió significativamente la Barcelona de los años próximos a 1896 como «la época heroica del japonismo». Carles Soldevila (ed.), *Records i opinions de Pere Ynglada*. Barcelona, Aedos, 1959, p. 128.

•[2] *La ilustración artística*, nº 762, 3 de agosto de 1896, p. 530.

que operaban en el Casco Antiguo desde hacía al menos una década. Y asimismo, en 1896, con el impulso de los años anteriores, los teatros seguían ofreciendo numerosos espectáculos de inspiración nipona, desde la Compañía Imperial Japonesa en el Teatro Principal y las acrobacias de Sadakichi y Ando Genjirō en el Eldorado, a las exitosas operetas cómicas *Ki-ki-ri-ki* y *La japonesa* en el Gran Vía.

El japonismo era entonces, en pleno Modernismo, uno de los fenómenos que contaba con más adeptos, tanto entre los artistas como entre la burguesía acomodada y las clases más populares, así como en el medio en el que se movía Picasso. Prueba de ello es el retrato al óleo que el joven artista pintó de su hermana Lola, en el que se aprecia un muñeco oriental, con sombrilla y paipay, colgado en una de las paredes del piso de la calle de la Mercè, donde la familia se instaló en el verano de 1896 (fig. 2). Asimismo, en el Museu Picasso de Barcelona se conserva un pequeño dibujo, realizado poco después de la llegada de Picasso a la ciudad, que a todas luces demuestra que el artista conoció desde el primer momento la corriente japonista de Barcelona. Se trata de un esbozo erótico, acabado con acuarela, de una japonesa semidesnuda que, como si fuera una crisálida, emerge de un quimono como de un capullo de seda (p. 47). Es un trabajo que puede situarse a medio camino entre las figuras femeninas representadas en las estampas *bijinga* (mujeres bellas) y los apuntes del *Manga* de Katsushika Hokusai (p. 46); una imagen que, de manera fantasiosa, parece evocar a las *geishas* o cortesanas de los grabados japoneses (fig. 6, p. 32) frecuentemente representadas y reinterpretadas por artistas occidentales.

QUATRE GATS Y EL ARTE JAPONÉS EN LOS AMBIENTES FRECUENTADOS POR PICASSO (1897-1900)

Las biografías de Picasso suelen presentarnos a un joven artista que frecuentaba, hacia 1900, los prostíbulos y el Edén Concert, que se movía en un ambiente reducido con un pequeño grupo de amigos y que tenía un espacio favorito: Quatre Gats. Sin embargo, nunca ha sido considerado próximo al movimiento del japonismo, ya que el mismo artista se encargaría de desmentir que le hubiera interesado esta moda tan difundida. No obstante, es innegable que fue precisamente entre los artistas que visitaban la famosa taberna, es decir en el mismo ambiente en que se movía el joven Picasso, donde el japonismo dejó su más profunda huella.

Durante los seis años en que Quatre Gats estuvo instalado en los bajos de la Casa Martí, entre 1897 y 1903, este refugio de grandes figuras se convirtió en uno de los centros más activos de la modernidad y del Modernismo: un espacio de arte y ocio, que acogió a un grupo numeroso de jóvenes artistas deseosos de hacerse un hueco entre las figuras reconocidas. A imagen de los cabarets bohemios de Montmartre, casa de músicos artistas y literatos, el lugar aspiraba a ser el principal centro de renovación artística de la ciudad. El alma del local, el mesonero Pere Romeu, organizaba exposiciones individuales y colectivas, veladas literarias y musicales y espectáculos de títeres y sombras chinescas, en un marco en el que coincidían con tertulias e improvisadas sesiones de música con el piano de la sala principal.



[fig.1] Adolf Mas
Salón japonés de la Casa Coll i Pujol (Badalona, c. 1897), decorado por Fèlix Urguellès 1902
Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona

[fig.2] Pablo Picasso
La niña y su muñeca (la hermana del artista)
Barcelona, 1896-1897. Óleo sobre tabla; 35,5 x 22,5 cm
Museo Picasso Málaga



[fig.3] Ramon Casas
Retrato de Kawakami Otojirō
 Barcelona, mayo de 1902
 Carboncillo sobre papel; 48,2 x 33,3 cm
 Institut del Teatre, Barcelona

Este espacio dio origen a un primer semanario homónimo, *Quatre Gats* (1899), impulsado por Pere Romeu, y a una revista más duradera: *Pèl & Ploma* (1899-1903), fundada por Ramon Casas y Miquel Utrillo. Y por sus mesas de patas de lira, además de jarras de cerveza y miles de ideas, circulaban las revistas artísticas internacionales que eran el referente de la época –*The Studio*, *Art et Décoration*, *L'Art Décoratif*, *La Plume*, *Le Chat Noir*, *The Sketch*, *Jugend*, *Gil Blas illustré*, *Hispania*– y que divulgaban la estética japonesa en toda Europa.³ Sin ir más lejos, en *Pèl & Ploma* se editaban reseñas y fragmentos extraídos de esas publicaciones, así como artículos de algunos de los principales divulgadores del japonismo, como Whistler y Toulouse-Lautrec. En 1902, la revista publicó los retratos realizados por Ramon Casas de la célebre actriz japonesa Sadayakko, que Picasso también retrató pocos meses antes, y de su marido, Kawakami Otojirō con el que Casas y Utrillo mantuvieron contacto (fig. 3 y p. 49). Cuando murió Kawakami Otojirō en 1912, *El Noticiero Universal* publicó un artículo en el que se evocan los encuentros entre la pareja japonesa y Utrillo y Casas en el taller de este último, en Paseo de Gràcia, en 1902: «[...] su conversación era agradabilísima cuando hablaba de arte, de la pintura moderna y del arte refinadísimo de los grandes maestros japoneses, como Hokusai, el más ilustre de todos.»⁴ El cartel *Sombras* (1897) (fig. 4), de Casas y Utrillo, que sirvió de anuncio a los espectáculos de sombras chinescas de Quatre Gats, es un buen ejemplo de la influencia ejercida por las estampas japonesas en algunos artistas que frecuentaban la taberna: la ausencia de pers-

pectiva, las superficies planas, las siluetas esquemáticas, el estampado de crisantemos que adorna la figura de mujer en primer plano, los contornos fuertemente marcados, incluso los monogramas de los artistas, realizados a la manera de Toulouse-Lautrec, todo ello ilustra la gran influencia del japonismo parisiense. Como la de Casas, la pintura de Santiago Rusiñol fue evolucionando en función de las temporadas que este artista pasó en París, y hacia 1893-1894 también había comenzado a adoptar en sus obras algunas soluciones técnicas y compositivas inspiradas en los grabados japoneses.⁵ ¿Cómo iba el joven Picasso a mantenerse al margen de la fiebre del japonismo? Cada uno a su manera –Casas como moderno cartelista y retratista, Rusiñol como simbolista decadentista y Utrillo como crítico e ilustrador al estilo de Toulouse-Lautrec–, todos estos artistas, que eran los patriarcas de Quatre Gats, dejaron su fuerte impronta en la andadura inicial de Picasso, antes de que fuera capaz de forjar su propia sintaxis artística.⁶

De todo el grupo de artistas catalanes de Quatre Gats, Picasso congeniaba especialmente con Isidre Nonell, un pintor al que admiraba por su modernidad y humanismo y por la crudeza con la que abordaba en su obra a los pobres y la pobreza.⁷ Ya en la serie *Cretins de Bot* (1896), Nonell se mostraba como un seguidor de la estética del *ukiyo-e*. También confesaba que había sentido fascinación al descubrir algunas colecciones de estas estampas japonesas durante la temporada que pasó en París, en 1898. En una carta al crítico de arte Raimon Casellas, escribía: «He visto las estampas japonesas que hay en el Louvre, las del conde Camondo y las

que están en un Museo cerca de Trocadero [Musée Guimet]. Las primeras que descubrí fueron las del Louvre, y enseguida me sedujeron. Después he ido descubriendo las otras, y cada día es más grande mi admiración por los japoneses. Eran verdaderos artistas, y pensando en ellos es difícil recordar que existen los Forain, Lautrec, Mucha, etc.»⁸

Nonell decía que había descubierto las estampas japonesas en París, pero hacía años que también eran conocidas en Barcelona no sólo las estampas, sino también los libros ilustrados japoneses. Sin la amplitud con la que fueron divulgadas estas obras en ciudades como París o Londres, hacía tiempo, sin embargo, que estaban presentes en Barcelona, donde ya desde 1878 habían sido mostradas en diversas exposiciones, y desde mediados de la siguiente década estaban expuestas y a la venta en tiendas especializadas en arte japonés, alrededor de la calle Ferran y Portal de l'Àngel, entre otras, en El Mikado, un local cercano a la calle Avinyó inaugurado en el verano de 1885 (p. 44).⁹ Pero conviene recordar que, si bien es cierto que el fenómeno del japonismo había comenzado a calar en la ciudad desde hacía años, el auténtico auge comercial del arte japonés fue contemporáneo de la inauguración de la Exposición Universal de 1888, en la que Japón tuvo una participación destacada (fig.5).

La presencia japonesa en el certamen de 1888 arrojó buenos resultados para Barcelona. No sólo fue un éxito de público, fascinado por los delicados esmaltes *cloisonné* de Namikawa Yasuyuki y las vistosas porcelanas de Kōransha, sino también por la divulgación de la imagen de Japón como país que, sin renunciar a su aureola de exotismo y fantasía, se presentaba



[fig.4] Ramon Casas y Miquel Utrillo

Sombras
Barcelona, 1897
Cromolitografía; 65 x 89 cm
Col·lecció Montsalvatge, Barcelona

[fig.5] «Exposición Universal de Barcelona. Instalación Japonesa»

La ilustración ibérica, núm. 284,
9 de junio de 1888, p. 361
Biblioteca de Catalunya, Barcelona

- [3] F. Miquel i Badia, «El japonismo», *op. cit.*
- [4] Juan de Dos (Josep M. Jordà), «La muerte de un actor», *El Noticiero Universal*, nº 8216, 5 de enero de 1912, p. 3.
- [5] Isabel Coll, *Rusiñol. La passió per Mallorca. Del luminisme i el simbolisme a l'estampa japonesa*. Palma de Mallorca, Es Baluard, 2007, p. 44-51.
- [6] Fue gracias a la intervención de Casas y de Utrillo, autor de la primera crítica sobre una exposición de Picasso, como el artista consiguió debutar en la Sala Parés, en el verano de 1901. Sobre la relación entre los tres artistas y Picasso, véase Josep Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 2006. Eduard Vallès, *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008. Pincell (Miquel Utrillo), «Pablo R. Picasso», *Pel & Ploma*, vol. III, junio de 1901, p. 7-10.
- [7] Picasso decía: «Nonell era muy amigo mío. ¡Este sí que era un artista de veras, un gran artista! Más de lo que muchos creen. Era el que valía más. Fue un desastre que muriera tan joven.» Josep Maria Corredor, «Evocación de Picasso en el Rosellón», *Destino*, nº 1775, 9 de octubre de 1971, p. 37-38.
- [8] Lluís-Emili Bou i Gibert, «Les anades de Nonell a París», *D'Art*, nº 2, mayo de 1973, p. 16.
- [9] Ricard Bru, «Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868-1887)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, vol. XXI, 2007, p. 77-79.



[fig. 6] Keisai Eisen

Cortisana de Yoshiwara con dos ayudantes (kamuro)
bajo un cerezo en flor, de la serie *Shin-Yoshiwara*
Edomachi ichichōme [Edomachi 1 chōne de Shin Yoshiwara]
1815-1835
Grabado xilográfico a color (*nishiki-e*)
38 x 25,5 cm (*ōban tate-e*)
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

como una nación civilizada y moderna, en consonancia con los nuevos tiempos. Además de unir con vínculos de amistad a japoneses y catalanes (como los que unieron al pintor Kume Keiichirō y el crítico de arte Antonio García Llansó), la exposición sirvió también de plataforma para impulsar las relaciones comerciales entre los dos países, que se plasmaron en la firma de los primeros contratos de importación directa a gran escala de arte japonés en toda España. Por otra parte, la importante demanda que ya entonces había de los tan populares grabados japoneses se puso de manifiesto en una serie de adquisiciones, como la realizada por el Ayuntamiento de Barcelona de dos valiosos álbumes que incluían un total de ciento veinte *ukiyo-e* (en su mayoría, estampas *bijinga*), datados entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX (fig. 6 y p. 43).¹⁰

Esta colección de grabados japoneses, adquirida en la Exposición Universal y actualmente conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), es una muestra muy representativa del interés por el *ukiyo-e* y su rápida penetración en los ambientes artísticos de Barcelona. Así, las colecciones de libros y grabados japoneses de Alexandre de Riquer y Apel·les Mestres, algunos de los cuales fueron comprados en Barcelona, y las de Santiago Rusiñol, Josep Mansana, Hermenegild Anglada Camarasa o Francesc Masriera, en algunos casos adquiridos en París, asentaron una tradición que se mantendría en las colecciones de las nuevas generaciones de artistas, como, entre otros, Ismael Smith, Frederic Marès y Jaume Mercadé. Las estampas y libros que ingresaban en aquellas colecciones eran muy diversos: retratos de actores y cortesanas, paisajes, cuentos

tradicionales ilustrados (fig. 7), libros de entomología, e incluso grabados eróticos (*shunga*), como los expuestos en el Museo de Arte Japonés de Lindau o los que fueron adquiridos por el *sportsman* Lluís Garriga Roig (fig. 8 y p. 45), también coleccionista de grabados eróticos de Picasso.¹¹ Todavía en 1908, cuando Picasso ya estaba instalado en París, el pintor y marchante vanguardista Josep Dalmau, que había sido un cliente habitual de Quatre Gats, organizó en su galería de la calle del Pi una muestra de grabados japoneses, entre los que destacaban las estampas de Utamaro y Hokusai.

Hemos visto que el entorno en el que se movía Picasso era el de Quatre Gats. Este local fue inaugurado el 12 de junio de 1897, coincidiendo, por tanto, con el viaje de verano a Málaga de la familia Ruiz Picasso. De Málaga, Picasso fue a Madrid y posteriormente a Horta de Sant Joan, y no regresó a Barcelona hasta fines de enero de 1899. Ya de vuelta en la capital catalana, con 18 años y liberado de la tutela de su padre, Picasso se sumó al nutrido grupo de artistas que frecuentaba asiduamente la «cervecería-café-restaurant» de la calle Montsió. Comenzó a la sazón para Picasso un periodo claramente influenciado por la atmósfera de renovación cultural de la Barcelona finisecular, un ambiente marcado por la gran diversidad de nuevas propuestas artísticas: simbolismo, decadentismo, prerrafaelitismo, japonismo, *Art Nouveau*. Como acostumbraría hacer durante toda su vida, Picasso comenzó a explorar movido por una infatigable curiosidad; analizaba, observaba y absorbía la modernidad de la vieja Barcelona, las formas, estilos e ideas que se daban cita en la ciudad, pero sin tomar partido o apoyar

activamente ninguno de estos movimientos. En esta búsqueda incesante, desde su llegada de Horta de Sant Joan hasta su primer viaje a París, Picasso optó por trabajar en el entorno de las tendencias pictóricas más afines a Quatre Gats, que eran las dominantes en la nueva Barcelona artística, «con la obsesión del modernismo más extremado», como aparecían descritas en un periódico en febrero de 1900.¹²

Desde entonces, primero a través del Cercle Artístic de Barcelona y muy poco después integrado plenamente en el grupo de la taberna de Pere Romeu, Picasso adoptó una parte de los principios de la corriente modernista de la época. Y aquellas tendencias, tanto modernistas como postmodernistas, estaban frecuentemente impregnadas por la moda japonista: siluetas y contornos con trazos expresivos y estilizados, a ratos simplificados y reducidos a lo esencial, formatos verticales, composiciones asimétricas, manchas de color uniformes, líneas de horizonte en elevación, encuadres y puntos de vista novedosos, escorzos y perspectivas cenitales o laterales, además de una nueva concepción del espacio y el vacío, más sugerente y moderna. Así, entre la informalidad de muchos de sus esbozos, carboncillos, pasteles y acuarelas de la época, y entre sus apuntes de calle tomados a vuelapluma y sus observaciones de la vida cotidiana, en suma, entre la extraordinariamente fecunda obra realizada por Picasso en aquellos años, es posible descubrir algunas muestras de una tendencia estética cercana a la de los grabados japoneses. Son trazas, sin duda, subjetivas pero sin embargo comprobables, presentes en obras en las que predominan formatos alargados, contornos enfáticos y superficies de color uni-



[fig. 7] Portada del libro *Momotaro*

(adquirido por Apel·les Mestres en Barcelona el 27 de septiembre de 1888)

De la serie *Les Contes du vieux Japon*, vol. 1. Tokio, Kōbunsha, 1885

MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

[fig. 8] Katsukawa Shunshō

Página del libro *Tsugaimakura kuga no midori* (procedente de la colección Garriga Roig)

1784

Grabado xilográfico (*sumizuri-e*)

Hanshibon

MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

•[10] Aunque parece ser que no debían exponerse *ukiyo-e* en el pabellón de Japón de la Exposición, tal como se desprende tanto de los informes oficiales japoneses como del catálogo publicado el mismo 1888, la ficha de ingreso de los dos álbumes en la biblioteca del MNAC incluye una nota manuscrita (c. 1910) donde se matiza que éstos habían sido «expuestos parcialmente» durante el certamen. Véase p. 138.

•[11] Los grabados eróticos japoneses y picassianos del legado Garriga Roig (estos últimos tal vez procedentes de una compra al galerista Dalmau), se conservan, respectivamente, en los fondos de las colecciones del MNAC y del Museu Picasso de Barcelona. También hay constancia de la presencia de grabados eróticos de la época Edo (descritos como «groseros» y «pornográficos») en el Museo de Arte Japonés de Richard Lindau de Barcelona, que ya habían sido mostrados entre 1880 y 1900.

•[12] *Diario de Barcelona*, nº 38, 7 de febrero de 1900, p. 1610.



forme, semejantes a los esbozos de Hokusai (figs. 9 y 10). Algunos de estos rasgos son apreciables en proyectos y obras como el menú de *Quatre Gats* (1899-1900) (figs. 11 y 12), con su poderosa composición a base de manchas de color homogéneas, en las modernas perspectivas aéreas de *Al final del camino* (1900, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York) y *La calle Riera de Sant Joan, desde el estudio del artista* (1900, MPB 110.213), en obras como la acuarela sobre lienzo *Mujer española* (p. 48),¹³ o bien en una obra más tardía, de 1903: la sorprendente escena erótica entre una mujer y un cefalópodo, dibujada en una tarjeta publicitaria (p. 81), que parece directamente extraída, como también en el caso de Auguste Rodin (p. 63), de la iconografía de la leyenda de *Taishokan* (p. 71). Todos estos elementos y técnicas, característicos de la estética del japonismo, aparecen incorporados, por ósmosis, en diversas obras de juventud de Picasso.

ENTRE PARÍS Y BARCELONA (1900-1901)

Antes del primer gran giro estilístico que desembocaría en su época azul, Picasso viajó a París para asistir a la Exposición Universal de 1900, donde participaba con la obra *Últimos momentos*, seleccionada por el pabellón español. Durante los tres meses que pasó en la capital francesa, vivió en el estudio de Nonell, junto con Casagemas y Pallarés, y con Odette, Germaine y Antoinette. Aquel viaje fue una auténtica revelación: Picasso descubrió en París otro mundo, el mundo de la *Belle Époque*. Su primera visita a la capital de la bohemia y el arte también

[fig. 9] Katsushika Hokusai

Página del álbum *Ippitsu gafu*
[El libro de dibujos de un solo trazo]
(adquirido por Apel·les Mestres)
1823

MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

[fig. 10] Pablo Picasso

Cura
París, 1900
Lápiz de grafito, lápiz de color rojo y acuarela sobre papel
10,5 x 6 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 111. 013 v

supuso su primer contacto con los grandes maestros y las corrientes de las vanguardias internacionales. Con motivo de la Exposición, la ciudad organizó muestras monumentales de arte, desde una retrospectiva de arte francés en el Petit Palais hasta las grandes exposiciones en el Grand Palais –la «Exposition Centennale» (1800-1889) y la «Exposition Décennale» (1889-1900)– en las que podían verse obras de pintores extranjeros y las mejores muestras de pintura francesa: Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, Carrière, Cézanne, Gauguin, Monet. Picasso se sintió especialmente atraído por los artistas postimpresionistas (Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec y Steinlen), defensores, precisamente, del arte japonés como modelo.¹⁴ Y es que París, mucho más que Barcelona, había asistido desde hacía ya casi cuatro décadas al auge de la moda del japonismo.

Siegfried Bing se mostró entusiasmado con el éxito del pabellón de *Art Nouveau* de la Exposición de 1900: era el triunfo definitivo de ese nuevo estilo en el ámbito de las artes decorativas. Más de veinte años antes, en 1878, Bing había sido uno de los primeros marchantes parisienses que apostaron por comerciar con arte japonés a gran escala. De hecho, sus dos tiendas eran tan sólo una de las muchas iniciativas que Bing había puesto en marcha para divulgar el arte japonés, entre las que destacaron la organización de exposiciones y, sobre todo, la publicación de *Le Japon Artistique* (1888-1891), una revista trilingüe ilustrada fundada para «divulgar y profundizar en el conocimiento de un arte aún incompletamente apreciado, señalar la existencia de afinidades estéticas, estudiar el alcance de una influencia creciente.»¹⁵ Sin duda, Bing



[fig. 11] Pablo Picasso
Menú de Quatre Gats
 Barcelona, 1899-1900
 Papel impreso; 16,4 x 10,9 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.813

[fig. 12] Pablo Picasso
Estudio para el menú de Quatre Gats
 Barcelona, 1899-1900
 Lápiz de grafito y tinta sepia a pluma
 y pincel sobre papel
 46,7 x 30,7 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.802 v



•[13] Por más que en el reverso del cuadro *Mujer española* aparece una inscripción manuscrita, que textualmente reza: «Femme espagnole, Picasso 1901, Berthe Weill», Palau i Fabre destacó la clara tendencia japonizante de esta obra. Josep Palau i Fabre, *Picasso vivo: 1881-1907*. Barcelona, Polígrafa, 1980, p. 534.

•[14] Conviene matizar que revistas como *Pèl & Ploma* o *Gil Blas* permitieron que el joven Picasso conociera de primera mano, ya desde Barcelona, los dibujos y carteles de artistas como Steinlen y Toulouse-Lautrec.

•[15] Roger Marx, «Sur le rôle et l'influence des arts de l'Extrême Orient et du Japon», *Le Japon Artistique*, nº 3, 1891, p. 141-148.



[fig.13] *La cortesana*
 (copia de una estampa de Kesai Eisen)
 Portada de la revista *Paris Illustré*, n° 45-46
 (dedicado al Japón), mayo de 1886
 Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona



[fig.14] Vincent van Gogh
La cortesana (según Kesai Eisen)
 1887
 Óleo sobre lienzo
 105,5 x 60,5 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam

logró ejercer una influencia determinante en los ambientes artísticos centroeuropeos. Vincent van Gogh, que conocía sobradamente el local que tenía Bing en París, le escribió a su hermano Theo, en el verano de 1888: «[...] en el ático de la casa de Bing hay millones de estampas [japonesas] amontonadas, paisajes y figuras, y también viejos grabados. Si vas a verle un domingo de estos, te dejará escoger a tus anchas, así que aprovecha también para llevarte muchos de esos viejos grabados.»¹⁶ La colección de *ukiyo-e* que perteneció a Van Gogh es un magnífico ejemplo, que demuestra hasta qué punto las estampas japonesas se habían convertido en modelo y fuente de inspiración para los artistas europeos (figs. 13 y 14).¹⁷ Sin salir de Cataluña, también es posible hallar varios ejemplos de la influencia que ejerció la revista de Bing, una publicación, por cierto, que también se podía consultar en la biblioteca de la Escola de Llotja, donde estudiaba Picasso. Un ejemplo claro de copia de las ilustraciones de *Le Japon Artistique* es el que ofrece el cartel *Tabako*, del argentino P. Térra, presentado como proyecto al concurso de carteles de Cigarrillos París (figs. 15 y 16). Uno de los carteles premiados fue el de Ramon Casas, publicado en octubre de 1901 en *Pèl & Ploma*.¹⁸

En París había muchos otros establecimientos consagrados a la venta de arte y artesanía de Japón, pero sólo un marchante capaz de competir realmente con Bing: Hayashi Tadamasa.¹⁹ Hayashi, que fue el comisario general de la Sección Japonesa en la Exposición de 1900, desde la década de 1880 era uno de los principales defensores y divulgadores de los grabados japoneses en Occidente. A tal punto, que ha sido

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 muchos países, desde los más importantes artistas franceses hasta algunos miembros de la alta burguesía catalana.²⁰

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 esos años data la aparición del *ukiyo-e* en Europa, que supuso una bocanada de aire fresco que contribuiría a renovar un medio artístico endogámico, estancado y ayuno de ideas. Cuando las primeras estampas circularon en los ambientes frecuentados por figuras como Bracquemond, Fortuny, Whistler, Goncourt y Monet, los jóvenes pintores comenzaron a visitar las tiendas de arte y artesanía japoneses y, al cabo de pocos años, la pasión por el *ukiyo-e* y el arte japonés dio un impulso definitivo a la revolución de la pintura europea. «La influencia del japonismo era exactamente lo que necesitábamos para liberarnos de la tradición de lo turbio y la negrura», declaraba Émile Zola.²¹

Cuando se abrieron las puertas de la Exposición Universal de París, en 1900, hacía ya cuatro décadas que el arte japonés recorría Europa. De hecho, el japonismo ya había comenzado a remitir y dejaba paso a nuevas propuestas artísticas. Hasta cierto punto, se trataba del final de una época y el comienzo de un nuevo siglo. Aquella exposición fue la última en la que participaron tanto Siegfried Bing (que meses antes había expuesto en su galería



[fig. 15] Portada de la revista *Le Japon Artistique* nº 10, febrero de 1889
Colección particular

[fig. 16] P. Téra
Los Cigarrillos París son los mejores
(cartel ganador del segundo accésit al segundo concurso de carteles para los Cigarrillos París) 1902
Acuarela y gouache sobre papel
130,5 x 90 cm
Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot



•[16] *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, vol. II. Nueva York, New York Graphic Society, 1958, p. 611. *Japanese prints. Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection*. Amsterdam, Van Gogh Museum, 2006. Uno de los grabados de Utagawa Kunisada (*Oju mitate omu*) comprado por Vincent van Gogh en París fue adquirido por el Ayuntamiento de Barcelona, en el marco de la Exposición Universal de 1888; el Museo Van Gogh de Amsterdam y el MNAC conservan copias similares de grabados *bijinga* de Kunisada, Kuniyasu y Eizan. Asimismo, Van Gogh, además de frecuentar el establecimiento de Bing, también descubrió y adquirió productos procedentes de la Kiriu Kōshō Kaisha, una empresa de industrias artísticas que, por aquellas mismas fechas, comenzó a importar objetos artísticos japoneses para surtir los comercios de Barcelona.

•[17] El mismo julio de 1888, Van Gogh le escribía a su hermano lo siguiente: «El arte japonés, en decadencia en su propio país, ha vuelto a echar raíces, ahora entre los artistas impresionistas franceses. Me interesa, naturalmente, el valor práctico que puede tener para un artista, más que negociar con objetos japoneses. De todos modos, es un negocio que tiene su interés, sobre todo en vista de la tendencia actual del arte en Francia.» *The Complete Letters...*, *op. cit.*, p. 613.

•[18] El concurso fue organizado por el industrial tabaquero catalán Manuel Malagrida. El cartel de P. Téra, que obtuvo un segundo accésit, apareció reproducido en la revista barcelonesa *Album Salón* (1902, p. 172). Rosa Vives, «Reflexos de l'estampa japonesa en l'art català», *Serra d'Or*, nº 467, noviembre de 1998, p. 59.

•[19] Desde 1895, Siegfried 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 japonés, como había hecho durante la década de 1880 y hasta comienzos de la siguiente. Por otra parte, conviene recordar que en 1900, el año de la inauguración de la Exposición Universal de París, había en esta ciudad cerca de quince establecimientos dedicados casi en exclusiva a la venta de arte japonés, entre los cuales destacaban los de Dubuffet et Cie, Heymann, Blum & Cie, Oppenheimer Frères, Mon Ange y Hayashi Tadamasu. *Bottin du Commerce*, París, 1900, p. 1852.

•[20] Segi Shinichi, «Hayashi Tadamasu: bridge between the fine arts of East and West», *Japonisme in Art, An International Symposium*. Tokio, Kōdansha International, 2001, p. 169.

•[21] Siegfried Wichmann, *Japonisme: the Japanese Influence on Western Art since 1858*. Londres, Thames & Hudson, 1981, p. 24 (citado de Émile Zola, *Salons*. París, Minard, 1959).



a Rusiñol) como Hayashi. Y en realidad, a diferencia de lo sucedido en anteriores ocasiones, en esta oportunidad Japón volvió a tener una presencia destacada, pero no tanto por su jardín o pabellones, donde Hayashi organizó una gran retrospectiva de arte japonés en la que fue posible ver por primera vez una selección de pintura contemporánea japonesa de estilo occidental, sino especialmente debido a las actuaciones de la compañía de teatro de Kawakami Otojirō y Sadayakko, la primera compañía de teatro japonés *shimpa* presentada en París.

Kawakami Otojirō, Sadayakko y Picasso tienen en común el haber pasado sus dos primeras temporadas en París en las mismas fechas: en el otoño de 1900, y de nuevo en el de 1901. Aún más, coincidirían por tercera vez en Barcelona, en mayo de 1902.²² El debut de Sadayakko en Francia, junto a Loïe Fuller, causó un gran impacto: «¿Sada Yakko en París! Nadie habría imaginado que esos grabados japoneses que se han hecho tan populares y que incluso se pueden encontrar en la cartera de Clemenceau o en el estudio de Zola, que esos preciosos y afectados kakemonos pudieran cobrar vida algún día.»²³ Inmediatamente, *Pèl & Ploma*, en Barcelona, se hizo eco de este acontecimiento, que en París habían presenciado Casas y Utrillo, y publicó, traducida al catalán, una de las obras que tuvo mejor acogida: *La ghesha i'l samurai*.²⁴ Casi al mismo tiempo, a fines de septiembre de 1900, Picasso viajaba a París, y, como recoge Richardson, no quiso perderse una de las representaciones que Fuller y Sadayakko ofrecieron en el recinto de la Exposición desde el mes de julio.²⁵ La compañía japonesa se desplazó a Bruselas a comienzos de noviembre, mientras que Picasso

todavía permanecería unas semanas más en la capital francesa, tal vez menos de lo que habría deseado, puesto que tuvo que regresar precipitadamente a España un poco antes de Navidad para acompañar a Casagemas, cada vez más enfermizo.

En su segundo viaje a París, Picasso permaneció siete meses en esta ciudad. Sin duda, esta temporada fue más fructífera que la primera. Y es que los contactos que había conseguido hacer durante el año anterior a través del marchante Pere Mañach desembocaron en su primera exposición en la galería de Ambroise Vollard, inaugurada el 24 de junio de 1901. Muchas de las obras presentadas por Picasso en esa ocasión contenían reminiscencias de los trabajos de Toulouse-Lautrec y Van Gogh. Picasso mostraba su faceta de estilista colorista y vigoroso, a la búsqueda de formas de expresión más personales pero aún sometido al impacto y la influencia de los postimpresionistas. Uno de los cuadros que tuvo más éxito fue el retrato de Pere Mañach (fig. 17), inspirado en uno de los carteles de Aristide Bruant por Toulouse-Lautrec (fig. 18). Picasso hubiese querido conocer al pintor de Albi y no escondía la admiración que sentía por él. La influencia soterrada de Toulouse, manifiesta ya en su anterior visita a París en un óleo como *Moulin de la Galette* (The Solomon R. Guggenheim Museum, 1900), se mostraba ahora con más intensidad y de maneras más diversas. Toulouse-Lautrec, que acababa de fallecer en septiembre de 1901, era considerado, en las páginas de *Pèl & Ploma*, como «[...] uno de los primeros y principales en aplicar los sentimientos artísticos del espléndido Japón antiguo a las nuevas visiones ultramodernas;

[fig.17] Pablo Picasso
Retrato de Pere Mañach
 1901. Óleo sobre lienzo; 105,5 x 70,2 cm
 National Gallery of Art, Washington
 Chester Dale Collection
 1963.10.53

gran conocedor de todas las técnicas de los grandes orientales y de quienes desde Europa también las han trabajado, fue su auténtico divulgador.»²⁶

Picasso permaneció en París hasta fines de 1901. En septiembre, precisamente, Sadayakko volvió a presentarse en los escenarios de la capital francesa. En esa ocasión, la compañía japonesa se instaló en uno de los teatros más prestigiosos de la ciudad, el Théâtre de l'Athénée, y estaba decidida a conquistar los escenarios de las grandes ciudades occidentales. El éxito de la exposición de Picasso en la galería Vollard llegó a oídos de Loïe Fuller, y gracias a las relaciones de esta bailarina con el crítico de arte Gustave Coquiot, se llegó a un acuerdo para que Picasso elaborara un cartel para el nuevo espectáculo de la famosa *geisha*. Picasso realizó varios estudios (p. 51), buscando transmitir la seductora fuerza de los gestos, el baile y la interpretación dramática de la actriz. El resultado parece fiel al original, si se compara con las fotografías publicadas, en octubre de 1900, en *Le Théâtre* (p. 50).²⁷ En escena, Sadayakko transmitía una fuerza interpretativa mágica, que Utrillo describió para *Pèl & Ploma* después de haber asistido a las actuaciones de la bailarina, pocos meses después, en el Teatre Novetats de Barcelona: «A la tenue y velada luz de farolillos de papel de colores aparece la figura de Sada Yacco, en el primer acto de "La Geisha", suntuosamente vestida y montada sobre altísimos escarpines de madera. Su rostro pálido, extremadamente blanco, brilla con reflejos de porcelana, y de vez en cuando se anima con un esbozo de sonrisa, seductor y cautivador. El peinado es espléndido. Como la mirada, los negros cabellos



[fig. 18] Henri de Toulouse-Lautrec
Aristide Bruant en su cabaret
 c. 1892
 Litografía
 140 x 97,5 cm
 Musée des Arts décoratifs, París

•[22] Picasso coincidió en París con la compañía de Kawakami en los meses de octubre de 1900 y 1901. En cuanto a Barcelona, la compañía japonesa llegó a la ciudad condal el 8 de mayo de 1902, donde dio tres representaciones, los días 9, 10 y 11 de mayo.

•[23] Paul Morand, *1900 A. D.* París, Flammarion, 1931, p. 93-94. Lesley Downer, *Madame Sadayakko. La geisha que conquistó Occidente*. Barcelona, Lumen, 2004, p. 249.

•[24] M. Utrillo, «Pèl & Ploma a París», *Pèl & Ploma*, nº 62, 15 de octubre de 1900, p. 6.

•[25] John Richardson, *Picasso. Una biografía*, vol. II: 1907-1917. Madrid, Alianza, 1997, p. 38.

•[26] Pincell (Utrillo), «Henri de Toulouse-Lautrec», *Pèl & Ploma*, vol. III, nº 82, noviembre de 1901, p. 160. Danièle Devynck, *Toulouse-Lautrec et le Japonisme*. Albi, Éditions Daniel Briand/Musée Toulouse-Lautrec, 1999.

•[27] «Théâtre de la Loïe Fuller. Pantomimes japonaises», *Le Théâtre*, vol. 44, octubre 1900, II. Unos años antes, Toulouse-Lautrec, para representar el arabesco y dinámico baile serpentino de Loïe Fuller, también se había inspirado en la estética del arte japonés (*Miss Loïe Fuller*, 1893. Musée Toulouse-Lautrec, Albi). Palau i Fabre señala: «Estos dibujos, según precisiones del mismo Picasso, son proyectos para un cartel, realizados a petición de Sada Yacco.» J. Palau i Fabre, *Picasso vivo...*, op. cit., p. 260-261. Christian Zervos, *Pablo Picasso*. París, Cahiers d'Art, 1932-1978 (I, 22 y XXI, 54).



[fig.19] Pablo Picasso
Sadayakko
1900-1901
Tinta china y *gouache*
40 x 31 cm
Colección particular
Z XXI, 139

despiden un fulgor soberbio. La Geisha habla. Su voz cristalina y rota por una especie de grito adorable tiene un encanto irresistible. Parece que hemos viajado varios siglos atrás y sorprendemos en su paseo nocturno a una de las bellezas de Yosiwara. [...] Después de las escenas de seducción de los bronce y el baile del segundo acto, en los que Sada Yacco, con un vestido en el que dominan los tonos granate, está admirable, llegamos a la gran escena de la muerte, donde aparece rígida, convulsa, con una palidez cadavérica, blandiendo el martillo mortífero, con los cabellos deshechos, las facciones horriblemente desfiguradas. Como una furia infernal, como una Clitemnestra de espanto, capaz de provocar una emoción trágica extraordinaria, como no nos ha transmitido (ya es hora de decirlo) ninguna actriz europea contemporánea.»²⁸

Finalmente, sin embargo, el cartel de Sadayakko proyectado por Picasso no llegó a buen puerto, y quedó para siempre en un cajón (fig. 19).²⁹ Y tras descubrir el mundo de las reclusas de Saint-Lazare, en el otoño de 1901, Picasso fue alejándose de sus raíces modernistas y postimpresionistas hasta acabar cambiando de rumbo para adentrarse en la exploración de una vía mucho más íntima y personal, que lo llevaría, como también llevó a Steinlen y Nonell, a enfrentarse en solitario a la miseria y el dolor de la humanidad: a la época azul. Picasso se convertía así en otro Picasso, y desde ese momento, cualquier traza de la influencia en su obra del japonismo europeo pareció esfumarse.

Instalado ya en París, pero aún en su juventud, Picasso le confesaría a Apollinaire que el arte

japonés ni le gustaba ni le interesaba. En el mismo sentido se manifestó al conocer a Gertrude Stein, después de que el hermano de ésta, Leo, le hubiese mostrado su apreciada colección de *ukiyo-e*: «Tu hermano es muy simpático, pero como todos los americanos, como Haviland, te enseña estampas japonesas. *Moi j'aime pas ça*, a mi no me interesan.»³⁰ Como Aubrey Beardsley, tal vez Picasso buscó distanciarse de cualquier etiqueta o definición que pudiera vincularlo a los clichés de una moda, la del japonismo, que ya hacia 1900 se había vulgarizado y masificado excesivamente.³¹ Pero también es cierto que Picasso solía contradecirse, y sus afirmaciones han de ser recibidas con cautela.³² Quizás no lleguemos a saber si tan rotunda opinión era sincera, pero en todo caso, con el tiempo Picasso acabaría abriendo los ojos ante el arte japonés, y sobre todo ante las estampas eróticas de Japón.

•[28] Miquel Utrillo (Un de platea), «La Sada Yacco a Barcelona», *Pèl & Ploma*, vol. III, nº 88, mayo de 1902, p. 364-365. Además de *Pèl & Ploma*, conviene destacar las extensas, interesantes y testimoniales críticas publicadas en *Juventut, Catalunya Artística, Diario de Barcelona, La Vanguardia, La Renaixensa, El Noticiero Universal, El Diluvio y La Ilustración Artística*. Sobre las actuaciones de Sadayakko en España, véase también: David Almazán, «La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, nº 3, 1998, p. 717-731.

•[29] John Richardson, *Picasso. Una biografía*, vol. I: 1881-1906. Madrid, Alianza, 1995, p. 203.

•[30] Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*. París, Gallimard, 1933, p. 53. [ed. en castellano: Autobiografía de Alice B. Toklas. Barcelona, Lumen, 2000]. Pierre Caizergues y Hélène Shekel (eds.), *Picasso Apollinaire. Correspondance*. París, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 203: «Quiero dejar claro que, no obstante, detesto el exotismo. Nunca me han gustado los chinos, los japoneses o los persas.»

•[31] En el caso de Beardsley, son bien conocidos su interés por el arte japonés, su colección de estampas *shunga* y la influencia de dicho arte en obras como *Salomé*, a pesar de que el mismo artista, en su deseo de modelar su imagen pública, quiso negar sus vínculos con el japonismo. Janes Haviille Desmarais, *The Beardsley Industry. The Critical Reception in England and France 1893-1914*. Cambridge, Ashgate, 1998, p. 45-46, 51.

•[32] Desde su instalación en París, en 1904, y especialmente en las décadas de 1920 y 1930, Picasso entró en contacto con varios artistas japoneses, como Umehara Ryuzaburō Tōgō Seijii y Leonard Fujita, y asimismo tuvo una influencia indirecta sobre otros pintores establecidos en París, como Imai Toshimitsu. También, a pesar del desprecio que manifestó ante la colección de *ukiyo-e* de Leo Stein, estas obras eran admiradas y valoradas no sólo por los hermanos Stein, sino también por Fernande Olivier, pareja de Picasso. Fernande Olivier, «Picasso et ses Amis», *Mercure de France*, nº 789, 1 de mayo de 1931, p. 561.