
CAPÍTULO 5. ALEXANDRE CIRICI PELLICER (1914-1983) EN LA
HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE JAPONÉS EN ESPAÑA: SU
CONTRIBUCIÓN EN *LA ESTAMPA JAPONESA* (1949)

David Almazán Tomás
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Las aportaciones de A. Cirici Pellicer a la difusión del arte nipón en *La estampa japonesa* (1949) ofrece varios puntos de interés que merecen ser resaltados, al tratarse de la primera monografía sobre el arte japonés escrita en nuestro país por un historiador del arte. La elección del grabado *Ukiyo-e* como representación más significativa del arte japonés, consecuencia del gran desarrollo del coleccionismo de estas estampas en Europa, no impidió que el contenido de *La estampa japonesa* trate de una manera general toda la historia del arte japonés y sus orígenes en el arte de la India y de la China. Esta obra, basada en visitas a museos europeos y en las informaciones de publicaciones de reconocidos especialistas internacionales, es una excepción en el sombrío panorama historiográfico español de la época.

1. INTRODUCCIÓN

Hace casi 60 años, el polifacético intelectual catalán Alexandre Cirici Pellicer (1914-1983) escribió, para la colección “Speculum Artis” de la barcelonesa editorial Amaltea, el libro *La estampa japonesa* (1949), una obra que sobrepasa los límites de su título y que puede ser considerada como el primer manual de arte japonés escrito por un historiador del arte español. En este texto queremos presentar la personalidad intelectual de Cirici Pellicer, centrándonos especialmente en su libro *La estampa japonesa*, sin descuidar otros aspectos como el de la influencia del arte asiático en el propio arte español, tema en el que destacó este autor en sus estudios, hoy clásicos, sobre el modernismo en Barcelona. Nuestro estudio se propone un pormenorizado análisis de esta importante (y olvidada) obra, que en el panorama de la historiografía española sobre el arte japonés ocupa un lugar muy destacado por la fecha de su publicación, una etapa con más sobras que luces. Por esta razón nos parece oportuno reivindicar la figura de Cirici Pellicer en el campo de los estudios sobre arte del Extremo Oriente en nuestro país.

Las aportaciones de A. Cirici Pellicer a la difusión del arte nipón en *La estampa japonesa* ofrecen varios puntos de interés. En primer lugar, la elección

del grabado *Ukiyo-e* como representación más significativa del arte japonés, consecuencia del gran desarrollo del coleccionismo de estas estampas en Europa. De todos los artistas del *Ukiyo-e*, Katsushika Hokusai es al que se le dedicó una mayor atención, siguiendo una tendencia presente desde el siglo XIX en los estudios sobre este tema. En segundo lugar, nos interesa destacar la profundidad del estudio de A. Cirici Pellicer, que lejos de limitarse a una exposición, profusamente ilustrada, del desarrollo de la escuela *Ukiyo-e*, también realizó una enjundiosa introducción al arte japonés, en la cual se remontó a sus raíces en el arte de la India y de la China. Asimismo, también comentó algunas singularidades del arte nepalí, tibetano y coreano, e incluso, ofreció una presentación de Buda y el budismo. En tercer lugar, ante la carencia de grandes colecciones en museos en nuestro país y la ausencia de una escuela española de arte extremo-oriental, el estudio de A. Cirici Pellicer se apoyó en visitas a museos europeos y en las informaciones de publicaciones de reconocidos especialistas internacionales, como Y. Noguchi, J. Harada, L. Biyon y A. Walley, con una marcada tendencia a la germanofilia, como se observa en la bibliografía empleada, en la que destacan los libros de J. Kurth, K. With, E. Grosse, L. Bachhofer y T. Tsudzumi, entre otros.

2. PERSONALIDAD INTELECTUAL DE ALEXANDRE CIRICI PELLICER

Alexandre Cirici Pellicer presenta un perfil intelectual y profesional sumamente amplio y polifacético⁸⁰. Nacido en Barcelona el 22 de junio de 1914 en el seno de una acomodada familia burguesa, sus primeros estudios universitarios en su ciudad natal se iniciaron en Ciencias. A consecuencia de la Guerra Civil, se exilió en Francia, concretamente en Montpellier y París, donde redirigió su formación hacia la Historia del Arte. Desde su regreso a España en 1941 publicó multitud de textos sobre arte, si bien no terminaría oficialmente su licenciatura en Historia en la Universidad de Barcelona hasta 1955.

En la segunda mitad del siglo XX, Cirici Pellicer es considerado uno de los escritores que renovaron la historiografía y la crítica artística, siendo pionero en atender al arte más actual y en la incorporación de nuevas metodologías que contrastaban con el rígido formalismo generalizado desde las cátedras universitarias. Sus principales aportaciones las hizo desde sus obras, de una variedad temática desbordante, siendo hoy clásicos sus estudios sobre *El arte*

⁸⁰ Para una biografía de nuestro autor véase la reciente obra SELLES, N. (2007): *Alexandre Cirici Pellicer: Una biografía intelectual*. Barcelona, Editorial Afers. Asimismo, resulta interesante la lectura de su propia autobiografía CIRICI PELLICER, A. (1972): *Nen no l'enfilis*. Barcelona, Destino y CIRICI PELLICER, A. (1973): *El temps barrat*. Barcelona, Destino.

modernista catalán (1951), *L'art catalá contemporani* (1970), *La estética del franquismo* (1977), *L'art gòtic catalá* (1977), *Picasso: su vida y obra* (1981), entre otros. Muchas de sus obras fueron traducidas y publicadas en el extranjero. Gran parte de su dedicación fue la propia ciudad de Barcelona, si bien nunca desde planteamientos localistas, si no con una verdadera vocación universalista, en sintonía con los grandes artistas catalanes a los que dedicó grandes monografías, como el Picasso “antes de Picasso”, Gaudí, Miró, Sert y Tàpies. Este perfil, junto con su sólida reputación como crítico de arte (fue presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte), le condujeron al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del que fue el primer director. Alexandre Cirici Pellicer también tuvo una dilatada trayectoria como ilustrador y publicista, siendo un destacado y reconocido profesional en este sector. Manifestó, también, inquietudes políticas en la resistencia antifranquista, militando en el Partido Socialista de Cataluña, siendo elegido senador en las primeras elecciones democráticas y abanderado de la apertura de nuestro país hacia la Comunidad Europea. Esta diversidad intelectual se completa también con una peculiar trayectoria docente en la Universidad de Barcelona, donde comienza a dar clases de Sociología del Arte en el año 1970, logrando un tardío doctorado en Historia del Arte en 1971 y alcanzando la categoría de Catedrático de Historia del Arte en 1981, cargo que ocuparía hasta su fallecimiento el 10 de enero de 1983. En este sentido, podemos considerar a Cirici Pellicer como un miembro tardío de la “tercera generación” de catedráticos de historia del arte, según la clasificación de Gonzalo Borrás⁸¹. Otro rasgo atípico de este atípico historiador del arte fue también, sin duda, el hecho del que traspasara el limitado marco de los estudios sobre historia del arte que se hacía en España a mediados del siglo XX y abordara el tema del arte del Asia Oriental en *La estampa japonesa* (1949). Tal vez la polifacética personalidad intelectual de Cirici Pellicer, con tantos rasgos notables, junto a su temprana muerte y corta carrera universitaria hayan sido factores que hayan eclipsado esta singular faceta del autor, que es sumamente interesante desde el punto de vista de la historiografía del arte japonés en España.

3. LA ESTAMPA JAPONESA EN EL CONTEXTO DEL LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE JAPONÉS EN ESPAÑA

⁸¹ BORRÁS, G. (2006): “A modo de introducción: Cien años de Historia del Arte en España”, en BORRÁS, G. y PACIOS, A.R.: *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Madrid, Cátedra, 13-34. Para la biografía de nuestro autor consúltese en este diccionario la voz “Cirici Pellicer, Alexandre”, pp. 111-112. Asimismo, AA.VV. (2002): *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos*. Akal, Madrid, 190-192.

El glorioso mérito de los ibéricos de haber sido el primer puente entre Cipango y Occidente en los siglos XVI y XVII y el impulso que en la actualidad están tomando en nuestro país los estudios sobre Japón constituyen los paréntesis en los que podemos insertar el pobre desarrollo que han tenido las relaciones culturales hispano-japonesas y el tardío desarrollo de la Japonología en España. En gran medida, este desencuentro, iniciado por la expulsión de los portugueses y españoles en la era Tokugawa, ha tenido como factor determinante dos circunstancias históricas. Por una parte, en el proceso de apertura y modernización iniciado por Japón durante la era Meiji (1868-1912) nuestra nación era una potencia en declive sin capacidad de atracción para el nuevo gobierno, más aún tras la independencia de Filipinas. A pesar de que España, como todo Occidente, cayó bajo la exótica seducción del *Japonismo*, lo cierto es que este fenómeno no fue suficiente para establecer sólidas relaciones culturales con el Imperio del Sol Naciente. La otra circunstancia histórica que nos alejó fue el aislamiento internacional de España durante el franquismo. Salvo versiones del *Bushido* de Inazo Nitobe publicadas por el general Millán Astray para los legionarios y sesgadas semblanzas de San Francisco Javier convirtiendo a paganos japoneses para alimentar el mito de la reserva espiritual de Occidente, lo cierto es que, hacia mediados del siglo XX, salvo por las escasas publicaciones⁸² de algunos viajeros⁸³, misioneros⁸⁴ y diplomáticos⁸⁵, el panorama historiográfico sobre Japón que presenta España tenía, sin duda, muchas más sombras que luces⁸⁶.

⁸² Este panorama se centra fundamentalmente en el campo de los libros, ya que las informaciones sobre Japón en la prensa ilustrada fue extraordinariamente rica gracias, eso sí, a las adaptaciones de los artículos publicados en revistas y diarios europeos y norteamericanos. Sobre este aspecto véase la tesis doctoral del autor ALMAZÁN, D. (2000): *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1936)*. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

⁸³ Juan de Lucena de los Ríos, Enrique Gómez Carrillo, Luis de Oteyza y Vicente Blasco Ibáñez, entre otros.

⁸⁴ Moisés Domenzain y una extensa nómina, que publican sus impresiones desde editoriales católicas como ha estudiado en profundidad Yumi Nagase en tesis doctoral *La cristianización del Japón contemporáneo y la visión de los japoneses en las revistas misionales españolas (1914-1923)*.

⁸⁵ Enrique Dupuy de Lôme y Francisco de Reynoso.

⁸⁶ Parafraseamos en esta expresión el título dado por Elena Barlés a su exhaustivo recorrido por la historiografía del arte japonés en España, que empleamos como marco referencial de este epígrafe, BARLÉS, E. (2003), "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artígrafa*, 18, 23-82. Para el caso concreto del grabado *Ukiyo-e*, ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E. (2005): "Arte japonés en España: colecciones, exposiciones y estudios sobre la escuela *Ukiyo-e*, la imagen del mundo flotante", en CABAÑAS, M. (ed.): *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*. Madrid, CSIC, 539-575. Asimismo, véase también BARLÉS, E. (2008): "La mujer japonesa en los libros de viajeros publicados en castellano a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX", en BARLES, E. y ALMAZÁN, D. (ed.) *La mujer japonesa: realidad y mito*. Zaragoza, AEJE y Prensas Universitarias de Zaragoza, 773-848.

Apagada la penetrante visión de los primeros misioneros de la Edad Moderna⁸⁷ –que afortunadamente sí ha revivido en una gran generación de grandes especialistas⁸⁸ en cultura japonesa que fueron misioneros en Japón y han ejercido una notable influencia en los estudios sobre Japón en las últimas décadas– apenas podemos destacar a grandes especialistas españoles en cultura japonesa hasta sobrepasar la segunda mitad del siglo XX. En el caso concreto del arte, los primeros estudios con vocación de presentar de una manera general el arte japonés fueron fruto de los esfuerzos de Japón por promocionarse internacionalmente a través de las grandes Exposiciones⁸⁹. Por una parte, resulta sumamente interesante el hecho de que la primera obra escrita por un español que ofrecía una visión ordenada y sistemática del arte japonés fuera escrita al comienzo de la era Meiji por un ingeniero catalán. Nos referimos a *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón: noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)* de José Jordana y Morera⁹⁰, del año 1879. Este libro, poco conocido en la actualidad, fue elaborado con las informaciones recogidas en los pabellones japoneses de las mencionadas Exposiciones y nos permite valorar el interés despertado por las más diversas manifestaciones del arte japonés, que comenzaba a seducir a Occidente. El grabado aparecía destacado junto con la jardinería y bonsái, la cerámica, los textiles, las lacas, la pintura, etc. Otra segunda obra, en la que también encontramos una temprana presentación del arte japonés, fue el célebre *Dai Nipon (El Japón)* del también catalán Antonio García Llansó⁹¹, quien en 1906, dentro de la popular colección “Biblioteca de Manuales Soler” reunió sus conocimientos sobre Japón fruto de su colaboración con el Pabellón de Japón en Exposición Universal de Barcelona de 1888 y las lecturas de autores

⁸⁷ En este punto es obligado mencionar la obra del querido y recientemente fallecido CABEZAS, A. (1995): *El siglo Ibérico en Japón. La presencia Hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

⁸⁸ Es el caso del mencionado Antonio Cabezas, Ángel Ferrer, Fernando García Gutiérrez, Federico Lanzaco, Fernando Rodríguez Izquierdo, Jesús González Valles y José María Ruiz, para quienes acuñé la denominación de “los siete samuráis”, si bien la nómina puede extenderse también a otros protagonistas.

⁸⁹ Para una visión general del papel de Japón en las primeras Exposiciones Universales en España véase ALMAZÁN, D. (2007): “las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”, en ÁLVARO, M^a I. (ed.), *Las Exposiciones Internacionales: Arte y progreso*. Zaragoza, Expo Zaragoza 2008 y Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 85-104 y en *Artígrama*, 21, 85-104.

⁹⁰ JORDANA Y MORERA, J. (1879): *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón: noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)*. Madrid, Tello. Para un estudio de esta obra véase ALMAZAN, D. (1999): “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 y Morera”, en AA. VV.: *Japón: un enfoque comparativo*. Barcelona, AEJE, 45-50.

⁹¹ GARCÍA LLANSÓ, A. (1906): *Dai Nipon (El Japón)*. Barcelona, José Gallach.

extranjeros como, por citar dos ejemplos, el alemán Rudolf Lindau (promotor del primer museo de arte japonés en Barcelona antes de la Exposición) y el francés Louis Gonse, autor del influyente libro de referencia *L'Art japonais*⁹². Una tercera obra que completa la escasa nómina de libros sobre el arte japonés escrito por autores españoles la encontramos en el segundo tomo del *Manual de Arte Decorativo*, de 1918, del pintor José Blanco Coris⁹³, profesor de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Como en otras obras profusamente ilustradas, los ejemplos artísticos fueron tomados de museos y colecciones europeas (Museo D'Arte Orientale Edoardo Chiossone) y la bibliografía de referencia fue *L'Art japonais* de Louis Gonse. A pesar del origen malagueño de Blanco Coris y su establecimiento profesional en Madrid, el *Manual de Arte Decorativo* fue publicado en Barcelona, por lo que nos parece oportuno desatacar el protagonismo catalán en las publicaciones relativas a Japón y su arte en la segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX. Esta hegemonía catalana culmina precisamente con *La estampa japonesa* de Alexandre Cirici Pellicer en 1949. Esta obra, aparecida pleno franquismo⁹⁴, es situada por Elena Barlés, en su citado estudio historiográfico, bajo el epígrafe “Una época de oscuridad”⁹⁵, justo antes de la luz que ilumina el panorama nacional desde mediados de la década de los años 60, en una etapa que tiene como claves la incorporación paulatina de los estudios sobre Asia Oriental en la Universidad y la llegada, desde misiones católicas en Japón, de grandes especialistas con una extraordinaria formación. Como veremos en el siguiente apartado y a pesar de encontrarnos ante un catedrático de Historia del Arte, coincidimos con Elena Barlés en considerar *La estampa japonesa*, como una obra anterior, en tiempo y planteamiento, a la normalización que los estudios sobre arte de Asia Oriental han tenido en nuestro país tras la labor docente de Jean Roger Rivière a la

⁹² GONSE, L. (1883): *L'art japonais*. Paris, A. Quantin.

⁹³ BLANCO CORIS, J. (1918): *Manual de Arte Decorativo*, tomo II, Barcelona, Librería Parera. Para un estudio de esta destacada obra y su autor véase ALMAZÁN, D. (2004): “El pintor José Blanco Coris (1862-1946) y su *Manual de Arte Decorativo* (1916): La enseñanza del arte Extremo Oriental y el fenómeno del *Japonismo* en España”, *Artigrama*, 19, 503-521.

⁹⁴ Por la extensión de este texto no podemos desarrollar una presentación de las relaciones artísticas en la España franquista y Japón, si bien es obligado al menos mencionar la intensa actividad de Yakichiro Suma, coleccionista, crítico y representante de la embajada japonesa en España en los años cuarenta. Yakichiro Suma estuvo especialmente vinculado con el catalán Eugenio D'Ors y su Academia Breve de Crítica de Arte. Ya en los años 50 debemos destacar las breves visitas de Leonard Foujita a nuestro país, donde realizó algunas obras, fundamentalmente retratos de la alta sociedad madrileña. En general las relaciones artísticas hispano-japonesas durante el franquismo fueron muy escasas.

⁹⁵ Por el planteamiento panorámico de este texto Elena Barlés sólo dedica este libro en cuestión la siguiente frase: “En cuanto a las obras sobre arte japonés destacaremos muy especialmente la obra *La estampa japonesa*, publicada en 1949 del reconocido catalán Alexandre Cirici Pellicer (1914-1983), estudioso y crítico de arte, docente, diseñador gráfico, publicista y político”.

Universidad Complutense de Madrid a partir de 1966 y la aparición, en 1967, de la primera edición de *El arte de Japón* en la influyente colección “Summa Artis” de Espasa-Calpe, del admirado jesuita sevillano Fernando García Gutiérrez⁹⁶, quien expuso por vez primera una extensa historia general del arte japonés analizando las grandes obras maestras conservadas en el propio Japón y no, como en los casos anteriores, a partir de las obras de los coleccionistas europeos decimonónicos y los museos creados en Europa con dichas colecciones. En este sentido, hemos de indicar que, en la etapa actual de los estudios sobre el arte japonés, la longeva tradición catalana ha perdido su posición preeminente frente a otros centros como Madrid, Sevilla, Valladolid y Zaragoza, entre otros.

4. ALEXANDRE CIRICI PELLICER ANTE EL ARTE JAPONÉS

Si bien en modo alguno Alexandre Cirici Pellicer puede ser considerado un especialista en arte del Extremo Oriente, desde luego fue una persona que sintió desde el inicio de su carrera un profundo interés por el arte japonés, del que aprendió otra perspectiva para valorar no sólo el mundo artístico, sino la propia vida⁹⁷. Su formación en Francia y su capacidad para leer libros en lenguas europeas facilitaron al autor el acceso a un variado repertorio de fuentes, no muy actualizadas pero suficientes para abordar una presentación general del arte del Asia Oriental y, más concretamente, de Japón, en una obra que, a falta de otras publicadas en nuestro país, se convirtió durante años en la única ventana hacia el arte de este lejano país. De este modo, *La estampa japonesa*, editada en 1949 por la barcelonesa Editorial Amaltea, apareció publicada dentro de la colección “Speculum Artis” dirigida por J. F. Rafols⁹⁸ y destinada a los estudiantes universitarios y público culto en general⁹⁹. La obra

⁹⁶ GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (1967): *El arte del Japón*, Col. “Summa Artis”, Madrid, Espasa-Calpe.

⁹⁷ “Hemos sentido siempre una especial atracción por los estudios sobre el arte japonés (sobre el cual publicamos ya algo en 1931), que nos han sido una especial ayuda para aprender a gustar de algunas de las mejores cosas que nos han sido dadas en este mundo: Las flores, los pájaros, los cielos diáfanos, la luna, la nieve, la hoja de loto que flota sobre el agua, los pinos azotados por el viento, la inefable sensación de la limpieza y el orden, el paseo sobre los silenciosos senderos cubiertos de hojas caídas, la ventana iluminada en la noche, el amor bajo los árboles floridos y la sincera amistad alrededor de las tazas de té” (Cirici, 1949: 34).

⁹⁸ Josep Francesc Ràfols i Fontanals (1889-1965) arquitecto, pintor y crítico de arte fue primer biógrafo de Gaudí y un activo estudioso del modernismo catalán.

⁹⁹ Otros títulos de esta colección fueron: *Arquitectura en la Edad Antigua*, *Pintura y escultura en la Edad Antigua*, *Artes aplicadas en la Edad Antigua*, *Arquitectura en la Edad Media*, *Pintura y escultura en la Edad Media*, *Artes aplicadas en la Edad Media*, *Arquitectura de las Edades Moderna y Contemporánea*, *El Arte español en tiempos de los Reyes Católicos*, *El Renacimiento en Italia*, *El Renacimiento en Francia*, *El*

resulta extraña ante el resto de los títulos de la colección, que tenía un fuerte carácter eurocéntrico, y el propio autor explica el título y la especial dedicación al tema de los grabados japoneses por su influencia sobre el propio arte occidental y la magnitud que en Europa había tenido el coleccionismo de las estampas *Ukiyo-e*. No obstante, como veremos a continuación, más que tratarse de una monografía sobre el grabado *Ukiyo-e*, *La estampa japonesa* es un manual de arte japonés con una extensa introducción al arte del Asia Oriental y un capítulo mucho más extenso sobre el arte gráfico por las razones anteriormente expuestas.

4.1. PARTICULARIDADES DE *LA ESTAMPA JAPONESA*

La primera singularidad de *La estampa japonesa* es la temprana fecha de su publicación junto con la polifacética carrera de su autor, cuyo interés por el arte japonés documentado desde 1931, cuando el autor sólo cuenta 17 años (Cirici, 1949: 34). La aparición del libro en 1949 se justifica por el proyecto editorial de J. F. Rafols en la colección “Speculum Artis”. El libro, encuadernado en rústica, constaba de 224 páginas profusamente ilustradas con fotografías en blanco y negro, con Bibliografía, Índice alfabético, e Índice general de las 86 ilustraciones¹⁰⁰. Posteriormente, *La estampa japonesa* fue reeditada por la Editorial Sopena en el año 1963, en una versión más cuidada, con encuadernación en tela y con algunas ilustraciones en color¹⁰¹.

La estampa japonesa ofrece varios puntos de interés en los que debemos detenernos. En primer lugar, la elección del grabado *Ukiyo-e* como representación más significativa del arte japonés, consecuencia del gran desarrollo del coleccionismo de estas estampas en Europa (Cirici, 1949: 33). Por otra parte, nos interesa destacar la profundidad del estudio de A. Cirici Pellicer, que lejos de limitarse a una exposición, profusamente ilustrada, del desarrollo de la escuela *Ukiyo-e*, también realizó una enjundiosa introducción al arte japonés, en la cual se remontó a sus raíces en el arte de la India y de la China. Asimismo, también comentó algunas singularidades del arte nepalí, tibetano y coreano, e incluso, ofreció una presentación del Budismo. Finalmente, tanto por la propia formación del autor, como por la bibliografía empleada (el libro más moderno de su Bibliografía data de 1932) y por el tipo de obras analizadas (piezas hasta el periodo Meiji y del gusto del coleccionismo

Renacimiento en Alemania, El Arte en España durante los Austrias, El Arte en España durante los Borbones, El Barroquismo, Los estilos de los Luises, La pintura holandesa, La pintura inglesa, La pintura francesa del siglo XIX y La pintura alemana del siglo XIX.

¹⁰⁰ Emplearemos esta edición como referencia en nuestros comentarios y citas.

¹⁰¹ CIRICI PELLICER, A. (1963): *La estampa japonesa*. Barcelona, Editorial Sopena.

européo), *La estampa japonesa* conserva cierto paralelismo con las obras sobre arte japonés de finales del siglo XIX y principios del XX.

Cirici Pellicer no viajó a Japón para documentarse sobre este libro. Sus conocimientos fueron adquiridos fundamentalmente en su formación académica en Europa y desde la lectura de obras de especialistas extranjeros (más de las citadas en la bibliografía que aportó). Asimismo, conoció el arte del Asia Oriental a través de las colecciones privadas y los museos de arte oriental. Entre los museos que el autor citó se encuentran el del Louvre, el Museo Guimet, el Museo Británico, el Museo de Birmingham, el Ostasiatische Museum de Berlín, el Museum für Völkerkunde de Berlín y el Museo de Bellas Artes de Boston. La única institución española citada fue la Armería Real de Madrid. Respecto a las colecciones privadas (algunas de ellas ya en museos públicos) Cirici Pellicer citó las de Cernuschi, Bing, Gonse, Dreyfus, Bullier, Burty y Verver (en Francia); Tomkinson y Anderson (Reino Unido) y Freer y Fenollosa-Ward (Estados Unidos). La única colección española que citó fue la de la familia Mansana en Barcelona. Asimismo, el autor conocía las principales bibliotecas especializadas¹⁰² en arte japonés que existían en Europa.

4.2. ESTRUCTURA Y CONTENIDOS

La estructura de *La estampa japonesa* discurre de lo general a lo concreto, desde una visión general del arte asiático desde el paralelismo del arte occidental y su desarrollo histórico en el continente hasta llegar al arte japonés y concluir, tras presentar distintas manifestaciones artísticas, en el popular grabado *Ukiyo-e* y los grandes paisajistas del siglo XIX, sin interesarse en ningún autor más allá del periodo Edo (1615-1868).

La Introducción “Paralelo del arte japonés y el occidental” muestra desde las primeras páginas de la obra el gran bagaje cultural del joven autor, de 35 años, que acertadamente presintió la necesidad de trasladar al lector la mentalidad oriental respecto al sentimiento de la Naturaleza y el problema de la objetividad-subjetividad, recurriendo para ello a la filosofía y a la literatura, con varios *tankas* y *haikus* japoneses. También Alexandre Cirici Pellicer llamó la atención del lector sobre el valor de la sugerencia y la fragmentariedad en el arte japonés, esto es, cómo la visión de una parte de algo sugiere el todo.

El primer capítulo, “Antecedentes continentales”, nos muestra cómo, a pesar de lo concreto del título de la obra, Cirici Pellicer se propuso elaborar un

¹⁰² Encabezadas, según el propio autor, por la Biblioteca de la Academia de Leyde (los fondos de Blomhoff, Overmeer, Fischer, Hoffman, Curtius y Siebold), Biblioteca Nacional de París y las Bibliotecas públicas de Viena, Munich, Wurtzburg, Berlín y Londres. El autor destacó también la extensión de las bibliotecas particulares de los coleccionistas Duret y Burty en París.

breve manual de arte asiático, ya que inició su relato en la India prebudista y los hallazgos arqueológicos de Mohenjo-Daro. También ofreció una literaria exposición de la figura de Buda y el Budismo que refleja el influjo del *Siddhartha* (1922) de Hermann Hesse. Seguidamente presentó los orígenes del arte budista en la India, desde la época de Asoka hasta su fusión con la tradición escultórica helenística que supuso el arte de Gandhara y el posterior desarrollo del arte Gupta y las pinturas de Ajanta. De manera más breve, el autor también explicó el arte budista en el Nepal, el Tíbet, el Turquestán Oriental, Birmania, Tailandia y Java, antes de centrarse en China, la otra gran civilización del continente asiático. Como hizo en la India con respecto al Budismo, en el apartado de China el autor esbozó unas nociones sobre el Confucianismo y el Taoísmo. Asimismo, el arte chino fue presentado por el clásico sistema de dinastías, con especial atención a la pintura Tang y Song y a la cerámica. Finalmente, antes de pasar al archipiélago japonés, el autor también presentó brevemente las características del arte del Corea.

El segundo capítulo “El ambiente artístico”, se concentra ya en el arte japonés a través de una somera introducción histórica muy crítica con el periodo de occidentalización emprendido desde la era Meiji (1868-1912), que es valorado como “una época de esterilidad”, “desorientación” y “perdida de la fe en las bases centenarias del arte”. Abordó en primer lugar la arquitectura japonesa, sus materiales y los ejemplos más notables en los santuarios sintoístas (Ise e Izumo), los templos budistas (Hôryûji y Todaiji) y otros importantes edificios convertidos en templos (como Byôdôin, Kinkakuji y Ginkakuji) hasta llegar al santuario de Nikko. Seguidamente trató el tema del jardín japonés¹⁰³, sus elementos y su evolución histórica, influida por la estética zen de los *karesansui* o jardines secos y por los jardines de las casa de té. En este apartado también se presentó una evolución histórica del *bonsai* y el arte del *ikebana*. Finalmente, hemos de destacar el estudio sobre la escultura budista japonesa¹⁰⁴, en el que se mostraron las principales obras de los periodos Asuka y Nara, el Gran Buda de Kamakura, la producción de los Kei en el periodo Kamakura y, finalmente, el gran virtuosismo técnico de los escultores del periodo Edo, con Hidari Zingoro a la cabeza. Este tema concluye con una presentación de las máscaras¹⁰⁵ de teatro Noh, los pequeños *netsukes*¹⁰⁶, *tsubas*¹⁰⁷, armas¹⁰⁸ y

¹⁰³ Citó a los maestros del arte del jardín Muso Kokushi, Shuko, Shouo, Noami, Oguri Sotan, Geiami, Soami, Enshu, Sen no Rikyu y Asagori Shimanosuke.

¹⁰⁴ Citó a los escultores Tori, Unkei, Kaikei y, ya del coleccionable periodo Edo, Hidari Zingoro, Murata Kunihisai, Seimin, Somin, Teijio, Keisai, Jiugioku, Seifu, Tokusai y Nakoshi.

¹⁰⁵ Destacó a Deme Jioman.

¹⁰⁶ Nombró como tallistas de *netsukes* (denominados en la obra *netzkes*) a Shuzan, Miwa, Hannio, Sensai, Ryomin, Bokusai, Masanao, Todatoshi, Ikkuan, Todatoshi y Noriaki.

¹⁰⁷ Citó a Kaneie, Nobue, Myochin, Umetada, Goto Yujo, Hirata Donin y Somin.

armaduras¹⁰⁹, todos ellos objetos habituales en las numerosas colecciones de arte japonés reunidas en Europa desde mediados del siglo XIX.

El tercer capítulo, “Las artes de la superficie en Japón” es una continuidad de esta presentación general del arte japonés a través de sus distintas manifestaciones artísticas. Cirici Pellicer hizo un completo panorama de la pintura japonesa y las distintas escuelas que se van superponiendo a lo largo de su historia, desde las primeras pinturas budistas de influencia continental¹¹⁰ y los estilos nacionales Yamato-e¹¹¹ y Tosa¹¹², hasta el desarrollo de la pintura zen¹¹³, con maestros como Sheshû en el periodo Muromachi, y las posteriores escuelas Kano¹¹⁴ y Rimpa¹¹⁵, que dominan el panorama del periodo Edo. Con sentido pedagógico, Alexandre Cirici Pellicer distinguió en la pintura nipona “tres grupos principales del arte: el búdico-religioso, el caballeresco aristocrático y el plebeyo”. En este tercer tipo nuestro autor incluyó la escuela realista Shijo¹¹⁶ de Maruyama Okyo y la popular escuela *Ukiyo-e*, fundada por Iwasa Matabei y continuada en el arte de la estampa por Moronobu Hishikawa, tema al que se dedicó el siguiente capítulo. Antes de esto, Cirici Pellicer comentó, sin entusiasmo, la influencia de la pintura occidental desde el periodo Meiji, destacando solamente la figura de Leonard Fujita. Curiosamente, en este apartado de artes pictóricas el autor comentó también –por la participación de los pintores en lo que denominamos Artes Decorativas– el desarrollo de la cerámica japonesa, el arte textil y las lacas. De este modo, el autor trazó una síntesis del arte de la cerámica japonesa¹¹⁷, desde la prehistoria a los principales

¹⁰⁸ Destacó a Amakuni, Shinshoku, Ohara Sanemori, Munesshika, Yoshie, Norimune, Yoshimisu, Kunitoshi, Masamune, Kaniuji, Okanemitsu, Kanesada, Kanesne, Fujiwara Ujifusa, Umetada Myoji, harumitsu, Sukesada, Kiyomitsu, Yasutsugu y Taikei Naotane.

¹⁰⁹ Citó a Yoshie, Miosshin y Masanori.

¹¹⁰ Nombra al monje Kukai y a los pintores Donjo y Eshin.

¹¹¹ Con el precedente de Kose no Kanaoka y los pintores de esta escuela Kasuga no Motomitsu, Sumiyoshi Keion, Takuma Shoga y Toba Soyo.

¹¹² Con Fujiwara no Nobuzane como fundador de la escuela. Seguidamente destacó al retratista Fujiwara Takanobu por su célebre retrato de Minamoto no Yoritomo.

¹¹³ Cita a Josetsu, Shubun, Noami, el gran maestro Sheshû y sus seguidores Shingetsu, Keishoki y Sesson.

¹¹⁴ Desde el periodo Muromachi al Edo, con Kano Masanobu, Motonobu, Mitsushige, Eitoku, Utanosuke, Soshu, Sanraku, Sansetsu, Naonobu, Yasunobu, Tanyu y Tsunenobu.

¹¹⁵ Sin ofrecer el nombre de esta escuela decorativista, se destacó a Sotatsu, el gran Ogata Korin, Hoitsu y Koetsu.

¹¹⁶ Además de Maruyama Okyo se nombran a Tesuzan, Gyokuho, Mori Sosen y Mori Ippo.

¹¹⁷ La extensa nómina de ceramistas citados se compone de: Toshiro, Toshiro II, Toyiro, Tosaburo, Ameya, Gorodayu Shonsui, Gorohasshi Goroshisshi, Risampe, Boku, Tangen, Chubei, Hoko, Kakiemon, Ninsei, Awata, Iwakura, Kinkizan, Otobaya Kurobei, Nishimura Zengoro, Ogata Shiuhei, Rokubei, Yossa, Zoroko, Maruya, Takahashi Sohatsshi, Mokubei, Shuei, Kantei, Ikaruka Goemon, Kizo, hatshijo, Shiohaku, Koraizaemon, Tamura Gonzaemon, Goto Saijito, Morikaga, Toyosuke y Koren.

alfares del siglo XIX, atendiendo a su relación con la cerámica china y coreana, las particularidades de la ceremonia del té y el éxito de sus exportaciones a Europa. El apartado sobre tejido fue una breve presentación de la evolución decorativa de los textiles, donde se destacó la influencia ejercida en la moda femenina por los artistas del *Ukiyo-e*. Finalmente, Cirici Pellicer destacó el elevadísimo nivel de perfección de las lacas japonesas o *urushi*, explicó sus cualidades, presentó distintas técnicas en relieve y esbozó un recorrido histórico desde el periodo Nara al Edo, con especial atención a la escuela Rimpa¹¹⁸.

Los dos últimos capítulos de *La estampa japonesa* ya responden al título del libro, dividiendo el tema en dos etapas con el gran maestro Hokusai como eje. En “La estampa hasta Hokusai”, Cirici Pellicer informó de los orígenes budistas¹¹⁹ de xilografía japonesa y del comienzo de su empleo para la ilustración de libros literarios, como el *Ise Monogatari*, desde principios del siglo XVI, con precedentes de este empleo que se inician en el siglo XIV. No obstante el promotor de la escuela gráfica *Ukiyo-e* fue en el siglo XVII Hishikawa Moronobu, que además de ilustrar libro creó estampas sueltas, con estilo de gran expresividad en el trazo y una insuperable combinación del negro de la tinta con el blanco del papel, ya que todavía no se empleaba la cromoxilografía y sólo ocasionalmente se iluminaban con pincel. Otros autores, que fueron citados de esta primera etapa fueron Matahei, Nishikawa Sukenobu, Shitomi Kangetsu e Ishida Gyokuzan. Siendo Alexandre Cirici Pellicer uno de los pioneros en la Sociología del Arte en España, sorprende la ausencia de este planteamiento en un tema como el del *Ukiyo-e*, un arte con un fuerte componente sociológico, pues era la manifestación de la clase comerciante y artesana de las capitales japonesas del periodo Edo (1615-1868). En lugar de esto, el autor escribió un amplio, y algo confuso, desarrollo de las distintas escuelas y autores del grabado *Ukiyo-e*. Como primera gran escuela de grabado, Alexandre Cirici destacó a los Torii, especializados en temas teatrales del Kabuki, a cuyo fundador Kiyomori atribuye la cromoxilografía en 1745. Como discípulos nos presentó a su hijo Kiyomitsu, al gran Kiyonaga y a Nishimura Shigenaga y Nishimura Shigenobu. Discípulo a su vez de Shigenaga fue Utagawa Toharu, fundador de la escuela Utagawa, continuada por Toyoharu II, Toyohiro, Toyokiyo, Toyokuni I, Kunimasa, Kaninao, Kunimitsu, Kuniyoshi, Kunisada y Kunichika. También se destacó el humorismo de Kyosai. Como gran parte de la producción de los Torii y los Utagawa fueron

¹¹⁸ Nombro dentro de esta tendencia a Koetsu, Korin, Ritsuo y Hansan. Otros artistas de la laca citados fueron los Koma, Jokasai, Horikoshi, Masatsugu, Yoyusai y Zeshin, todos ellos representados en colecciones europeas.

¹¹⁹ Lo cual permitió al autor presentar la legendaria vida del monje Kukai (774-835), también conocido como Kobo Daishi, muy influyente en la cultura japonesa.

escenas teatrales, Cirici Pellicer ofreció a los lectores unas notas sobre la historia del teatro japonés¹²⁰. Tras esto, bajo el epígrafe específico de *Ukiyo-e*, presentó las aportaciones al grabado en color de Okamura Masanobu, inventor del *urushi-e*, y de Suzuki Harunobu, inventor del *nishiki-e*, que supuso el aumento del número de colores y recursos cromáticos de sus estampas, elogiadas por la delicadeza de sus composiciones femeninas. Otro maestro destacado fue Shunsho, el maestro de Hokusai, mientras que el autor valoró como “estrellas de segunda magnitud” a Koryusai, Toyonobu, Shigemasa y sus seguidores Shigemasa II, Kitao Masanobu y Keisai Masayoshi. Otra destacada línea del grabado en color parte del magisterio de Torii Kiyonaga, muy influyente en el género de las mujeres hermosas o *bijin*, cuyo seguidor más importante fue Kitagawa Utamaro “el más grande estampista japonés después de Hokusai”, seguido de cerca por otros artistas como Eishi, Eizan, Nagahide y Eisho. Finalmente, antes de pasar a los grandes paisajistas del siglo XIX, comentó la enigmática figura de Sharaku, sobre el cual da algunas indicaciones a los coleccionistas más incautos¹²¹.

El capítulo quinto “Hokusai y Hiroshige” completa el libro *La estampilla japonesa* con un tratamiento desequilibrado entre estos dos grandes maestros, pues así como al primero le dedica 39 páginas, al segundo apenas le dedica seis. Naturalmente, esto nos muestra las preferencias personales de Alexandre Cirici Pellicer¹²², pero también es un indicador de la preeminencia de Hokusai con gran artista del *Ukiyo-e*, dentro de una constante que podemos rastrear desde el descubrimiento en Europa del arte japonés a mediados del siglo XIX, tema que hemos tratado en otras publicaciones¹²³. De este modo, se ofreció al lector español una completa biografía de Katsushika Hokusai, con notas sobre su formación, anécdotas célebres, sus distintas etapas productivas —con abundantes referencias a libros y series del artista—, y su personalidad, comparada por Cirici con la de Rabelais, por su capacidad de representar “lo bajamente popular, casi grosero, mezclado con lo más refinadamente

¹²⁰ Comentó las danzas Gigaku, Bugaku y Sarugaku, el teatro Noh, el Kyogen, el Kabuki y el Jôruri o teatro de muñecas.

¹²¹ “Es Sharaku uno de los dibujantes de estampas cuyas obras han sido más falsificadas. Numerosas reimpresiones modernas han invadido el mercado, y en ciertas estampas antiguas de estilo parecido al de este maestro se ha añadido su firma” (Cirici, 1949: 162).

¹²² “Decía Whistler que Hokusai había sido el mayor pintor del mundo después de Van Dyck. Stewart Dick lo compara a Velázquez. Yone Noguchi lo sitúa al lado de Balzac y Rodin, formando la gigantesca triada del siglo XIX. No nos parecería a nosotros abusar recordando a Miguel Ángel, que, como él, fue llevado a la pasión de representar la Creación, elevada a la categoría de un acto casi litúrgico” (Cirici, 1949:166).

¹²³ ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E. (2006): “La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones”, en SAN GINÉS, P. (ed.): *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Granada, FEIAP, Editorial Universidad de Granada, 527-552.

espiritual”. Entre todas las obras, Cirici consideró como más representativa de Hokusai sus *36 vistas del monte Fuji* y sus variados once volúmenes titulados *Manga*, sin duda una de los trabajos más conocidos e influyentes del artista japonés. Finalmente, ignorando a los artistas del periodo Meiji (1868-1912), el último maestro de la escuela *Ukiyo-e* incluido en *La estampa japonesa* fue Ando Hiroshige, presentado como un “poeta del paisaje”, continuador de Hokusai.

4.3. GERMANOFILIA EN LAS FUENTES DE *LA ESTAMPA JAPONESA*

Una mirada general a la veintena de obras que presenta Alexandre Cirici Pellicer en la Bibliografía de *La estampa japonesa* revela la esperada ausencia de títulos en español: ni siquiera el popular *Dai Nipon* de Antonio García Llansó, ni el breve catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte Moderno *Exposición de Estampas Japonesa antiguas y modernas*¹²⁴ en el año 1936, ni tampoco las escasas obras traducidas a nuestro idioma sobre el tema antes de la Guerra Civil, como *Las Estampas coloridas de Japón: Historia y apreciación* de Edward Strange¹²⁵ o *Artes y oficios del antiguo Japón* de Stewart Dick¹²⁶, que sin embargo sí apareció citado en el texto. Mucho más llamativa es la inexistencia de obras en francés, siendo que Cirici estudió en Francia durante su exilio y que en su libro hay constantes las alusiones a colecciones parisinas cuyos propietarios constituyen la primera generación de estudiosos del arte japonés. No obstante Cirici debió manejar algunas de las obras de estos coleccionistas, como deducimos de sus detalladas descripciones de algunas piezas. Asimismo, en el capítulo dedicado a Hokusai, Cirici citó al pintor Ary Renan (1857-1900), autor de un famoso artículo sobre el *Manga* de Hokusai publicado en 1889 por S. Bing en su lujosa revista especializada *Le Japon Artistique*. Tampoco son numerosas las obras en inglés y tan sólo podemos encontrar una obra sobre el Budismo del traductor y orientalista británico Arthur Waley¹²⁷ (1889-1966), el excelente y profusamente ilustrado estudio de Laurence Binyon (1869-1943), conservador del Museo Británico, sobre el grabado japonés¹²⁸ y las obras de destacados divulgadores japoneses como Yone Noguchi (1875-1947), del que se citan sus libros sobre *Hiroshige* y *Hokusai*¹²⁹, y Jiro

¹²⁴ AA. VV. (1936): *Exposición de Estampas Japonesa antiguas y modernas*. Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno.

¹²⁵ STRANGE, E. (1910): *Las Estampas coloridas de Japón: Historia y apreciación*. Madrid, Saenz de Jubera hermanos.

¹²⁶ DICK, S. (1926): *Artes y oficios del antiguo Japón*. Madrid, Aguilar.

¹²⁷ WALEY, A. (1922): *Zen Buddhism and its relation to Art*. Londres, Luzac. Esta obra es citada por Cirici como *Buddhism and its relation to Art*.

¹²⁸ BINYON, L. y SEXTON, J. J. O'B. (1923): *Japanese color prints*. Londres, Benn.

¹²⁹ NOGUCHI, Y. (1921): *Hiroshige*. Londres, Elkin Mathews y NOGUCHI, Y. (1925): *Hokusai*. Londres, Elkin Mathews. Extrañamente no conoció otras obras del autor dedicadas a *Korin*

Harada (1878-?), por su edición del catálogo de Tesoros Imperiales de Shosoin¹³⁰. Otro autor japonés que leyó Cirici Pellicer fue Kakuzo Okakura (1862-1913) autor del influyente y difundido libro *El libro del té* (*The book of tea*, 1906), que el autor calificó como “delicioso”, pero sin citarlo posteriormente en la Bibliografía.

Por el contrario, el grueso de obras que configuran la Bibliografía de Cirici Pellicer expresan una manifiesta germanofilia, con obras en alemán de distintos autores de una cronología que abarca desde comienzos del siglo XX hasta 1932, esto es, diecisiete años antes de que se publicara *La stampa japonesa*. Antes de comenzar a enumerar estas obras, quisiéramos destacar que esta germanofilia respecto a los estudios de Asia Oriental es una característica del panorama editorial español del primer tercio del siglo XX respecto a las traducciones de libros sobre arte extremo oriental. Es el caso de los capítulos sobre el arte asiático en el volumen primero de la exhaustiva *Historia de Arte en todos los tiempos y pueblos* (1923) de Karl Woermann¹³¹, el *Arte industriales en Oriente: Egipto, Asia Menor, Islam, China y Japón* (1929) de Ernst Cohn-Wiener¹³², el monumental *Arte de India, China y Japón. Cambodge, Siam, Java, Ceilán, Corea, Tibet, Turquestán, Afganistán* (1933) de Otto Fischer¹³³ y la singular obra *El Arte japonés* (1932) de Tsuneyoshi Tsuzumi¹³⁴ (1887-1981), publicado originalmente en alemán, bajo los auspicios del Instituto Japonés de Berlín. Curiosamente esta obra, en su edición original¹³⁵ en Leipzig, encabeza la Bibliografía de Alexandre Pellicer, de la que se sirvió en especial para el capítulo de introducción. El resto de obras en alemán recogen las aportaciones de la gran escuela orientalista centroeuropea. Concretamente utilizó los libros de Ernst Grosse (1862-1927), del que cita un estudio sobre lacas¹³⁶; Karl With (1891-1980), del que se citan tres obras sobre arte del Japón¹³⁷; Friedrich Perzynski, por su monografía de referencia sobre máscaras teatrales japonesas¹³⁸ y, por sus estudios

(1922), *Utamaro* (1924), *Haronobu* (1927), *Sharaku* (1932) o *The Ukiyoye Primitives* (1937), entre otras.

¹³⁰ HARADA, J. (1929): *Catalogue of the Imperial Treasure in the Shosoin*. Tokio. Jiro Harada, quien fuera director del Tokyo National Museum, publicó también numerosas obras en inglés sobre la arquitectura, la jardinería y otros aspectos del arte japonés, como la obra de Hiroshige, en HARADA, J. (1929): *Hiroshige*. Londres, The Studio.

¹³¹ WOERMANN, K. (1923): *Historia de Arte en todos los tiempos y pueblos*, tomo I. Madrid, Calleja.

¹³² COHN-WIENER, E. (1929): *Arte industriales en Oriente: Egipto, Asia Menor, Islam, china y Japón*. Barcelona, Gustavo Gili.

¹³³ FISCHER, O. (1933): *Arte de India, China y Japón: Cambodge, Siam, Java, Ceilán, Corea, Tibet, Turquestán, Afganistán*. Barcelona, Labor.

¹³⁴ TSUZUMI, T. (1932): *El Arte japonés*. Barcelona, Gustavo Gili.

¹³⁵ TSUZUMI, T. (1929): *Die Kunst Japans*. Leipzig, Insel.

¹³⁶ GROSSE, E. (s/f): *Der Stil der japanische Lackkunst*.

¹³⁷ WITH, K. (1920): *Buddhistische plastik in Japan*. Viena, Kunstwissenschaft; WITH, K. (1921): *Japanische Baukunst*. Leipzig, Seemann; y WITH, K. (1923): *Die Japanische plastik*. Berlín.

¹³⁸ PERZYNSKI, F. (1925): *Japanische Masken Nò und Kyôgen*. Berlín y Leipzig, Walter de Gruyter.

sobre el arte del grabado japonés, Julius Kurth¹³⁹ (1870-1949), Fritz Rumpf (1888-1949)¹⁴⁰ y Ludwing Bachhofer¹⁴¹ (1894-1976).

5. LA INFLUENCIA ARTÍSTICA DEL JAPONISMO

En *La estampa japonesa* Cirici Pellicer abordó el tema de las influencias artísticas en diversas ocasiones. Así, comentó la influencia del Lejano Oriente en el arte occidental desde el Barroco y el Rococó¹⁴². Aunque, por encima de las *chinoiseries* y *japoneries*, para Alexandre Cirici Pellicer la gran principal aportación a la cultura europea en la Edad Moderna fue la llegada de otra manera de posicionar al hombre y a la Naturaleza. En este sentido, nuestro autor resaltó la gran importancia de la influencia china en la revolución de la jardinería europea del siglo XVIII hacia las formas naturales, un precedente de la evolución del pensamiento europeo hacia el naturalismo en la línea de la filosofía de Rousseau y la beatitud del estado natural.

Ya en concordancia con el tema de las estampas japonesas, nos interesa destacar la importancia que Cirici Pellicer reconoció al fenómeno del *Japonismo*, esto es, la influencia del arte japonés —y concretamente al grabado japonés¹⁴³— en el arte europeo en el siglo XIX y XX. El *Japonismo* es una tendencia artística y cultural que ha influido en Occidente desde mediados de siglo XIX. Durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, el grabado *Ukiyo-e* fue la manifestación artística más valorada, coleccionada e influyente¹⁴⁴.

¹³⁹ De la extensa producción de Julius Kurth (Kunth en el texto) se citaron cinco obras, KURTH, J. (1907): *Utamaro*, Leipzig; KURTH, J. (1910): *Sharaku*. Munich, R. Piper; KURTH, J. (1910): *Harunobu*. Munich, R. Piper; KURTH, J. (1911): *Der Japan Holzschmitt*, Munich, R. Piper y KURTH, J. (1932): *Die Primitiven der Japanholzschmittes*, Dresde, Jess.

¹⁴⁰ RUMPF, F. (1924): *Meister des japanischen farbenholzschmittes*. Berlín, Walter de Gruyter.

¹⁴¹ BACHHOFER, L. (1922): *Die Kunst der Japan*. Holzschnittmeister, Munich.

¹⁴² “La moda empezó con los artículos importados y los de imitación, los quioscos de porcelana que ya durante Luis XIV privan, las sedas, los abanicos, los bronceos, los muebles, las lacas, casi siempre de mala calidad y de no muy buen gusto, que la Pompadour y María Antonieta se complacen en coleccionar, sin saber distinguir lo chino de lo japonés. Kent y William Chambers importan el jardín japonés, y los decoradores de la época de Luis XV, los temas florales y los pájaros de las pinturas del Sol Naciente” (Cirici, 1949: 6).

¹⁴³ “La porcelana de Copenhague y de Sèvres, las lacas de Luis XV y del Chippendale, el jardín de Kent y de Chambers, el *Modern Styl* con sus artes decorativas, son productos de esta consonancia con el Japón, pero es la Estampa que despierta la más potente” (Cirici, 1949: 208).

¹⁴⁴ Para una aproximación al *Japonismo* remitimos al lector al estudio clásico de WICHMANN, S. (1981): *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1859*, Londres, Thames and Hudson. Para el caso español, ALMAZÁN D.(2000): *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza. Para una breve visión de las relaciones artísticas entre Occidente y el Extremo Oriente, ALMAZÁN D. (2003): “La seducción de Oriente: de la *Chinoiserie* al *Japonismo*”, *Artigrama*, 18, 83-106.

Fue esta omnipresencia de la estampa japonesa la que llevó a Alexandre Cirici Pellicer orientar el título de su libro y gran parte de su contenido hacia este tema, si bien el propio autor llegó a manifestar directamente su preferencia por el arte de la alta cultura del Imperio del Sol Naciente¹⁴⁵, la de palacios y templos, en concordancia con otros autores de su generación que comenzaron a valorar las artes del Japón histórico y del zen por encima de la curiosidad por lo exótico que caracterizó el coleccionismo decimonónico.

Siguiendo un discurso aceptado desde el inicio mismo de los primeros estudios sobre *Japonismo* a finales del siglo XIX, Cirici Pellicer comentó algunos ejemplos notables del *Japonismo* de pintores realistas e impresionistas¹⁴⁶, como Manet, Whistler y Degas, siguiendo con los post-impresionistas¹⁴⁷ Van Gogh y Gauguin. Después, la estela del *Japonismo* continuó con los modernistas¹⁴⁸ y, aunque de una manera indirecta, con los movimientos de vanguardia, como el Cubismo, por “la reivindicación del contorno y del color plano” y el Surrealismo, por sus “intenciones” y “resultados” (Cirici, 1949: 32). También, halló concomitancias entre la bella simplicidad de la arquitectura tradicional japonesa y el desarrollo de la arquitectura racionalista de Le Corbusier¹⁴⁹. Y siguiendo con esta facilidad para encontrar las huellas del arte japonés en las manifestaciones artísticas de su tiempo, nos sorprende la capacidad que tuvo Alexandre Cirici Pellicer para adelantarse a temas de plena actualidad hoy día,

¹⁴⁵ “Por otra parte, los europeos y norteamericanos se resisten a aceptar la superioridad del arte noble sobre el de los estampistas que fueron escogidos con tal entusiasmo por los artistas del siglo XIX y principios del XX. Esta situación de malentendido es la que motiva el título de este libro, que se dedica en especial, a la *Estampa Japonesa*, por la que los occidentales tienen tan especial cariño, sin que desdeñe estudiar la rica tradición de las artes señoriales que, a nuestro humilde parecer, merecen la supremacía que los japoneses le conceden” (Cirici, 1949: 31).

¹⁴⁶ “Otros lo han querido imitar y, más que paralelos, son derivados. Nos referimos a los impresionistas, sobre todo a Manet y Degas, que son los que más dependen de Hokusai” (Cirici, 1949: 184).

¹⁴⁷ “A su zaga, Van Gogh y Gauguin nos han deslumbrado con sus coloridos sin miedo, su amor al paisaje y a las flores, y numerosos elementos casi plagiados de la Estampa Japonesa” (Cirici, 1949: 32).

¹⁴⁸ Esta cuestión fue tratada con mayor extensión en sus estudios sobre el Modernismo, especialmente en *El arte modernista catalán* (1951), considerada como los cimientos de los posteriores estudios del modernismo en nuestro país. En esta importante obra, además de señalar la evidencia de la influencia japonista en el arte de la Barcelona modernista, emplea para este tema fuentes, como la prensa ilustrada, que luego han sido explotadas por los investigadores especialistas en el tema. En esta obra, Alexandre Cirici Pellicer subrayó la importancia del coleccionista, editor S. Bing en el nacimiento del *Art Nouveau* y mencionó a Apelles Mestres como representante del *Japonismo* modernista catalán.

¹⁴⁹ Y a la arquitectura contemporánea: “no sabemos si por influencia o por paralelismo, las formas puras, cristalinas, simples y alegres de los edificios modernos” “Cualquier residencia ciudadana europea de cualquier época se parece menos a una casa de Le Corbusier que una *yashiki* japonesa” (Cirici, 1949: 32).

como la influencia japonesa en los medios de comunicación audiovisuales: al comentar la obra del *Manga* de Hokusai, nuestro autor tuvo la sagacidad de relacionar el espíritu caricaturesco del maestro japonés con la animación del propio Walt Disney.

Sirvan estas líneas como homenaje a Alexandre Cirici Pellicer por el destacado lugar que su libro *La estampa japonesa* (1949) tiene en el panorama historiográfico español de los estudios sobre el arte japonés.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2002): *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos*. Akal, Madrid.
- ALMAZAN, D. (1999): “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 y Morera”, en AA. VV.: *Japón: un enfoque comparativo*. Barcelona, AEJE, 45-50.
- ALMAZÁN, D. (2000): *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1936)*. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ALMAZÁN D. (2003): “La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo”, *Artigrama*, 18, 83-106.
- ALMAZÁN, D. (2004): “El pintor José Blanco Coris (1862-1946) y su *Manual de Arte Decorativo* (1916): La enseñanza del arte Extremo Oriental y el fenómeno del Japonismo en España”, *Artigrama*, 19, 503-521.
- ALMAZÁN, D. (2007): “las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”, *Artigrama*, 21, 85-104.
- ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E. (2005): “Arte japonés en España: colecciones, exposiciones y estudios sobre la escuela Ukiyo-e, la imagen del mundo flotante”, en CABAÑAS, M. (ed.): *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*. Madrid, CSIC, 539-575.
- ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E. (2006): “La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones”, en SAN GINÉS, P. (ed.): *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Granada, FEIAP, Editorial Universidad de Granada, 527-552.
- BACHHOFER, L. (1922): *Die Kunst der Japan*. Holzschmittmeister, Munich.
- BARLÉS, E. (2003), “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artigrama*, 18, 23-82.
- BARLÉS, E. (2008): “La mujer japonesa en los libros de viajeros publicados en castellano a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX”, en BARLES, E. y ALMAZÁN, D. (ed.) *La mujer japonesa: realidad y mito*. Zaragoza, AEJE y Prensas Universitarias de Zaragoza, 773-848.
- BINYON, L. y SEXTON, J. J. O'B. (1923): *Japanese color prints*. Londres, Benn.

- BLANCO CORIS, J. (1918): *Manual de Arte Decorativo*, tomo II, Barcelona, Librería Parera.
- BORRÁS, G. y PACIOS, A.R.: *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Madrid, Cátedra.
- DICK, S. (1926): *Artes y oficios del antiguo Japón*. Madrid, Aguilar.
- CIRICI PELLICER, A. (1949), *La estampa japonesa*. Barcelona, Amaltea.
- CIRICI PELLICER, A. (1951), *El arte modernista catalán*. Barcelona, Ayma.
- CIRICI PELLICER, A. (1963), *La estampa japonesa*. Barcelona, Editorial Sopena.
- CIRICI PELLICER, A. (1972): *Nen no t'enfilis*. Barcelona, Destino.
- CIRICI PELLICER, A. (1973): *El temps barrat*. Barcelona, Destino.
- COHN-WIENER, E. (1929): *Arte industriales en Oriente: Egipto, Asia Menor, Islam, china y Japón*. Barcelona, Gustavo Gili.
- FISCHER, O (1933): *Arte de India, China y Japón: Cambodge, Siam, Java, Ceilán, Corea, Tibet, Turquestán, Afganistán*. Barcelona, Labor
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (1967): *El arte del Japón*, Col. "Summa Artis", Madrid, Espasa-Calpe.
- GARCÍA LLANSÓ, A. (1906): *Dai Nipon (El Japón)*. Barcelona, José Gallach.
- GONSE, L. (1883): *L'art japonais*. Paris, A. Quantin.
- HARADA, J. (1929): *Catalogue of the Imperial Treasure in the Shosoin*. Tokio.
- HARADA, J. (1929): *Hiroshige*. Londres, The Studio.
- JORDANA Y MORERA, J. (1879): *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón: noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)*. Madrid, Tello.
- KURTH, J. (1907), *Utamaro*, Leipzig.
- KURTH, J. (1910): *Sharaku*. Munich, R. Piper.
- KURTH, J. (1910): *Harunobu*. Munich, R. Piper.
- KURTH, J. (1911): *Der Japan Holz-schnitt*, Munich, R. Piper.
- KURTH, J. (1932): *Die Primitiven der Japanholzschnittes*, Dresde, Jess.
- NOGUCHI, Y. (1921): *Hiroshige*. Londres, Elkin Mathews.
- NOGUCHI, Y. (1925): *Hokusai*. Londres, Elkin Mathews.
- PERZYNSKI, F. (1925): *Japanische Masken Nò und Kyôgen*. Berlín y Leipzig, Walter de Gruyter.
- RUMPF, F. (1924): *Meister des japanischen farbenholzschnittes*. Berlín, Walter de Gruyter.
- SELLES, N. (2007): *Alexandre Cirici Pellicer: Una biografía intelectual*. Barcelona, Editorial Afers.
- STRANGE, E. (1910): *Las Estampas coloridas de Japón: Historia y apreciación*. Madrid, Saenz de Jubera hermanos.
- TSUZUMI, T. (1932): *El Arte japonés*. Barcelona, Gustavo Gili.
- TSUZUMI, T. (1929): *Die Kunst Japans*. Leipzig, Insel.
- WALEY, A. (1922): *Zen Buddhism and its relation to Art*. Londres, Luzac.
- WITH, K. (1920): *Buddhistische plastik in Japan*. Viena, Kunstwissenschaft.

WITH, K. (1921): *Japanische Baukunst*. Leipzig, Seemann.

WITH, K. (1923): *Die Japanische plastik*. Berlín.

WOERMANN, K. (1923): Historia de Arte en todos los tiempos y pueblos, tomo I. Madrid, Calleja.