

Los hermanos Mélida y el arte japonés

RICARD BRU*

Resumen

La historia del coleccionismo de arte japonés en España es uno de los campos de estudio que nos deben ayudar a descifrar la incidencia real del japonismo en la península. Desde este punto de vista, este artículo tiene como objetivo presentar la antigua colección de estampas japonesas de los hermanos Mélida Alinari, formada durante el último cuarto del siglo XIX en el contexto del primer japonismo en Madrid.

Palabras clave

Mélida, japonismo, coleccionismo, ukiyo-e, Kuniyoshi, Utagawa.

Abstract

The history of collecting Japanese art is one of the key aspects that help us to understand the real impact of japonisme in Spain. In this regard, this paper aims to present the former Melida Alinari brothers collection of Japanese woodblock prints, acquired during the last decades of the nineteenth century in the context of the early japonisme in Madrid.

Keywords

Mélida, japonisme, collecting, ukiyo-e, Kuniyoshi, Utagawa

* * * * *

Los hermanos Mélida Alinari y el japonismo

Los hermanos Mélida Alinari, Enrique (1838-1892), Arturo (1849-1902) y José Ramón (1856-1933), fueron tres figuras destacadas del mundo del arte y la cultura española de la segunda mitad del siglo XIX; miembros de una familia que gozó de fama y éxito en distintas facetas de la historia del arte, en el campo de la arquitectura, la arqueología, la pintura, la escultura y la crítica de arte.¹ Entre el nacimiento de Enrique, en 1838, y el de su hermano menor José Ramón, en 1856, pasaron dieciocho años,

* Universitat Autònoma de Barcelona. Dirección de correo electrónico: ricard.bru@uab.cat.

¹ Para una aproximación biográfica a los tres hermanos, fuentes principales de donde parte nuestra síntesis, véase: REPULLÉS, E. M., "Arturo Mélida", *Arquitectura y Construcción*, 127, febrero de 1903, pp. 35-40; NAVASCUÉS PALACIO, P., "Arturo Mélida y Alinari (1849-1902)", *Goya*, 106, 1972, pp. 234-142; NAVASCUÉS PALACIO, P., "Arturo Mélida y Alinari", *Ateneístas ilustres*, Madrid, Ateneo de Madrid, 2004, pp. 415-424; CASADO RIGALT, D., *José Ramón Mélida y la arqueología española*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006; MÉLIDA, V., *Arturo Mélida y Alinari. El arquitecto integrador de las artes del siglo XIX*, Madrid, 2012; MÉLIDA, V., "Los hermanos Mélida Alinari", *Madrid Histórico*, 43, Madrid, enero-febrero 2013, pp. 32-47.

y el fallecimiento de este último sucedió cuarenta y un años más tarde que el del primero, de tal modo que el amplio arco cronológico en el cual interactuaron los Mérida Alinari les puso en contacto con distintas realidades culturales y artísticas, adaptándose también a los cambios de la propia sociedad. Es en este contexto que, a partir del último cuarto del siglo XIX, también se aproximaron al japonismo, un fenómeno artístico y cultural que, siendo de amplia aceptación en las grandes ciudades europeas, estaba poco extendido en España.²

Enrique Mérida, pintor de obras de tendencia costumbrista aprendida en el taller de Meissonier, consiguió una alta reputación en España. Además de retratar a la alta sociedad madrileña, como pintor de género optó por temas tanto españoles como orientalistas. Asimismo, además de ser fundador del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1880), como crítico de arte también fue uno de los miembros fundadores de la revista *El Arte en España* (1862-1870) y escribió para publicaciones periódicas como *La Voz del Siglo*. Tras casarse con María Bonnat Alinari, en 1882 se trasladó a vivir a París, donde residió los últimos diez años de su vida. No hay duda de que, en París, Enrique Mérida pudo tener acceso directo al arte japonés mediante iniciativas como las distintas exposiciones organizadas por Siegfried Bing y por Louis Gonse en 1883. Es más, allí pudo experimentar el éxito del japonismo de la mano de su cuñado León Bonnat, maestro de artistas como Gustave Caillebotte y Henri de Toulouse-Lautrec, y de Édgar Degas. Sin embargo, a diferencia de las obras que a la sazón presentaban los pintores impresionistas, las pinturas de Enrique Mérida se mantuvieron dentro de la tendencia costumbrista, con matices realistas, sin acusar una clara influencia de las estampas japonesas.

Arturo Mérida, arquitecto, escultor, pintor decorador e ilustrador, a la vez que diseñador de objetos de lujo, fue el más polifacético de los tres hermanos, un *artista total* que, con una obra eminentemente ecléctica, sí que dejó muestras del acercamiento a las propuestas estéticas características del japonismo. Como arquitecto graduado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1873 y, ya desde fechas tempranas, en sus proyectos intentó integrar el espíritu de las *Arts & Crafts* inglesas recuperando las artesanías con la voluntad de embellecer los edificios que él mismo proyectaba, decorando muros, techos y bóvedas de edificios tanto públicos como privados. Arturo estaba al corriente del arte de su época, debió de viajar con frecuencia a la capital francesa, donde además de recibir invitaciones para fiestas y bailes adquirió libros y publicaciones artísticas diversas. Su obra,

² Para una aproximación al japonismo en España véase: BRU, R. (ed.), *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, Barcelona, Obra Social "La Caixa", 2013.

marcada por el eclecticismo imperante de la segunda mitad del siglo XIX, no dejó al margen la influencia que ejercía en Europa el arte japonés y ello quedó patente en decoraciones como el gabinete japonés del hotel de José Finat y Albert, en la calle de Alaya de Madrid. En este sentido, entre los ejemplos tempranos de japonismo arquitectónico que han llegado a la actualidad destacan las modernas decoraciones de los muros del “salón de los continentes” del Palacio de Zurbano (1879-1880) y del techo de la sala de conferencias del Ateneo de Madrid (1883). En proyectos como los del Palacio de Zurbano y Ateneo de Madrid, y hasta en los arcos mudéjares con enredaderas trepando en el pabellón español de la Exposición Universal de 1889, Mérida dejó muestras del gusto por la estética y las artes de Japón, ya fuera utilizando colores planos delimitados por contornos contrastados, como mediante el uso de una nueva euritmia construida al margen de la simetría y las leyes compositivas que imperaban en la Academia. Dicha modernidad también quedó plasmada en otros proyectos como el *paseo japonés* diseñado para acceder a la base del monumento de Colón de Madrid, iniciado en 1881 y concluido en 1892.

El interés de Arturo Mérida por las *Arts & Crafts*, la pintura y las artes decorativas en general, le llevaron a desempeñar proyectos artísticos muy variados. Es así que se conserva un número importante de pinturas, acuarelas, dibujos y proyectos para revistas ilustradas, encuadernaciones, carteles, azulejos, vidrieras, mobiliario y piezas de carácter decorativo emparentadas con la modernidad europea del fin de siglo. Del mismo modo que los hermanos Masriera Manovens destacaron cómo el modernismo era fruto de un proceso evolutivo en el cual el arte japonés había jugado un rol esencial, y del mismo modo que en 1895 Siegfried Bing abrió la tienda *Art Nouveau* como evolución natural de un primer establecimiento de arte japonés y de su interés por las industrias artísticas modernas, Mérida también comprendió que dicha fuente debía ser tomada seriamente. No en vano, en un borrador autógrafa manuscrito del mes de mayo de 1900 titulado *Sobre la organización que debe darse a la Enseñanza del Dibujo Preparatorio en la Escuela Especial de Arquitectura*, Mérida afirmaba: (...) *todo lo que en el nuevo arte tiene fundamento serio y gusto delicado está inspirado en el arte japonés, verdadero padre de la corriente contemporánea que en el colmo de la ignorancia se llama prerrafaelista (...). El arte japonés ha influido a los maestros contemporáneos porque es un conjunto feliz de clasicismo y naturalismo, es naturalista en sus elementos y clásico en la factura.*³

Finalmente, el hermano menor, José Ramón Mérida, que también conoció esta fascinación por lo japonés, se sumó a las voces que lo de-

³ MÉLIDA, V., *Arturo Mérida...*, *op. cit.*, p. 12.

fendieron y elogiaron. Además de novelista, historiador y cultivador de la egiptología, fue uno de los arqueólogos más ilustres de la España del cambio de siglo. Sin embargo, fue en su faceta de crítico de arte que, conocedor del japonismo que rodeaba a su familia y su círculo de amistades en el extranjero, trasladó al papel esos mismo principios de defensa del arte japonés mediante un destacado artículo publicado en 1890 en *La España moderna*.⁴

Aproximación al japonismo y al arte japonés desde *La España moderna* (1890)

En julio de 1890 José Ramón Mélida publicó en las páginas de *La España Moderna* un artículo titulado “El arte japonés” en el cual ofreció a los lectores una aproximación al arte nipón y a su impacto en Europa a partir de la Exposición Universal de 1867. *El certamen parisién abrió despejados horizontes al conocimiento positivo del imperio del Japón, pues en él figuraban selectas colecciones*, afirmaba Mélida, de modo que quienes asistieron a la exposición, añadía, *experimentaron en presencia de aquellas producciones artísticas, de tan original belleza, una impresión vivísima; algo semejante á la sorpresa de una revelación*.⁵ Según afirmaba, no sin razón, el certamen dio el impulso definitivo para la difusión del japonismo en París y en Europa.⁶

En mayo de 1884 José Masriera había pronunciado en la Real Academia de Ciencias de Barcelona una conferencia titulada *Influencia del estilo japonés en las artes europeas* en la cual abogaba por el estudio de las artes de Japón como un posible modelo para los artistas.⁷ Masriera no hacía más que seguir una tendencia que artistas de Francia e Inglaterra habían empezado a desarrollar desde la década de 1860 y que precisamente se había introducido en Barcelona a través de las industrias artísticas de *F. Vidal y Compañía*, de las cuales Masriera era socio comanditario desde aquel mismo 1884. En 1890 Franciso Vidal contaba con una oficina abierta en Madrid y, como ella, eran más las industrias artísticas que a la

⁴ José Ramon Mélida dejó muestras de su interés por lo japonés y por los vínculos de Japón con Occidente y con España en otros artículos puntuales (MÉLIDA, J. R., “Historia del Abanico”, *Ilustración Española y Americana*, 6, 15 de febrero de 1891, pp. 98-99; MÉLIDA, J.R., “El Japón y España”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 49, Madrid, 1906, pp. 488-490).

⁵ MÉLIDA, J. R., “El arte japonés”, *La España moderna*, julio de 1890, p. 167.

⁶ Para una primera aproximación al japonismo en Europa véase: LACAMBRE, G. (ed.), *Le Japonisme*, París, Galeries nationales du Grand Palais, 1988; LAMBOURNE, L., *Japonisme. Cultural crossings between Japan and the West*, Londres, Phaidon, 2005; IRVINE, G. (ed.), *Japonisme and the rise of the modern art movement. The arts of the Meiji period*, Londres, Thames & Hudson, 2013.

⁷ MASRIERA, J., “Influencia del estilo japonés en las artes europeas”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, vol. 2, segunda época, Barcelona, 1884, pp. 97-104.

sazón estaban introduciendo el japonismo en la capital española, ya fueran empresas nacionales, como *Pickman* y *Cía*, como extranjeras, como *Minton*. Además, más allá de las industrias artísticas y la decoración de interiores, el japonismo hacía varias décadas que se había empezado a introducir, aunque de un modo aún superficial, en el campo de las Bellas Artes a través de pintores y escultores como Federico de Madrazo, Raimundo de Madrazo, Casimiro Sainz o Justo Gandarias.⁸ Mélida estaba al caso de dicha tendencia que llenaba salones, exposiciones, tiendas y domicilios de toda Europa y que empezaba a llegar a España. Fue en este contexto que escribió su ensayo con la finalidad de convertirse en una ventana hacia dicha modernidad. Desde este punto de vista, su papel fue parecido al de José Masriera, el cual, a pesar de ser el único de los tres hermanos Masriera Manovens que no dejó rastro del japonismo en su obra artística, fue, sin embargo, el único que lo defendió públicamente por escrito.

El artículo en cuestión es ilustrativo para ver hasta que punto Mélida se mostró interesado por el arte japonés. Su texto está repleto de citas y de referencias bibliográficas que indican su acceso a algunas de las principales publicaciones de la época, como *Descriptive and historical account of a collection of Japanese and Chinese paintings in the British Museum* (1886) y *The pictorial arts of Japan* (1886), de William Anderson, o bien *La céramique japonaise* (1877), versión francesa de *Keramic Art of Japan* (1875), escrita por el artista George Ashdown Audsley y el coleccionista James Lord Bowes. Entre todos los estudios sobre arte japonés, Mélida destacaba los dos grandes volúmenes ilustrados de Louis Gonse, *L'art japonais*, publicados en ocasión de la exposición retrospectiva organizada en la galería Durand-Ruel en 1883. Partiendo de Gonse, Mélida introducía al lector español varios trabajos sobre arte japonés realizados hasta el momento por autores como el historiador de arte Ernest Fenollosa y el comerciante de arte Wakai Kenzaburō; *como puede apreciarse, en veintidós años, desde 1867 hasta ahora, el movimiento japonista ha tomado verdadera importancia, habiendo llegado á constituir una rama de estudios interesantes y provechosos*, afirmaba Mélida.⁹

Durante sus estancias en Europa, José Ramón Mélida comprobó como la revolución bibliográfica referente a los estudios sobre arte japonés, tanto libros y catálogos como álbumes de repertorios y revistas especializadas, era la consecuencia de un fenómeno de gran envergadura. El número de publicaciones creció exponencialmente a medida que fue aumentando la demanda de arte japonés, el coleccionismo y la influencia en

⁸ BRU, R. (ed.), *Japonismo...*, *op. cit.*, pp. 63-117.

⁹ MÉLIDA, J. R., "El arte japonés", *op. cit.*, pp. 169-170.

industrias artísticas y entre artistas. Pintores academicistas, impresionistas y postimpresionistas, una legión de artistas de las más distintas tendencias, desde Manet, Whistler y Degas hasta Stevens, Tissot, Toulouse-Lautrec o Van Gogh, se vieron seducidos por una estética moderna y prácticamente inexplorada. Desde este punto de vista, el artículo de Mélida presentaba una realidad ampliamente difundida en París y en Londres pero poco conocida en Madrid y en la mayoría de ciudades españolas.¹⁰

Mélida definía el japonismo como *un género especial (...) cuyas obras ofrecen (...) los efectos de perspectiva, las coloraciones y las tonalidades usuales de las pinturas japonesas*.¹¹ Para el autor, era oportuno incluir en el artículo una definición de lo que era y lo que significaba para la pintura europea el japonismo en tanto en cuanto, tras preguntarse si España contaba con artistas seguidores de este fenómeno, llegaba a la conclusión de que *pocos japonistas podríamos señalar aquí; pero sí bastantes aficionados, aunque entre ellos no se cuenta un solo coleccionista*.¹² En efecto, Mélida presentaba una España seguidora de tendencias artísticas más tradicionales: *España es el país, entre todos los de Europa, más conservador de las tradiciones clásicas del arte, más apegado á los moldes anticuados del gusto exclusivista de comienzos del siglo*.¹³ Era un modo de posicionarse críticamente frente a una realidad que, tras descubrir la modernidad europea, le disgustaba. Hablaba de un país con una cultura artística escasa, deficiente y errónea, que despreciaba formas estéticas llegadas de culturas lejanas como las precolombinas y las del Asia Oriental.

Según Mélida, el japonismo en España solo se manifestaba a través de lo anecdótico. Fiestas y disfraces, interiores decorativos y la compra de productos artísticos de escasa calidad eran la máxima expresión de un fenómeno epidérmico que llegaba de una forma distorsionada y excesivamente tenue. Madrid había visto nacer en 1874 *La japonesa*, probablemente la primera tienda de productos japoneses de España, y, en la época que en aparecía publicado el artículo, la capital contaba con varios establecimientos que vendían objetos artísticos japoneses, entre los

¹⁰ Según los datos que tenemos recogidos hasta el momento, el artículo de Mélida fue uno de los primeros dedicados al fenómeno del japonismo en España en el cual se utilizó el término francés *japonisme* ya castellanizado. Parte de los mismos contenidos se habían empezado a difundir a través de reseñas y artículos anónimos en otras revistas de la época, como en la *Revista de España* (mayo-junio, 1884). Por otro lado, el término *japonismo* apareció en varias publicaciones periódicas españolas durante los años 1888 y 1889.

¹¹ MÉLIDA, J.R., "El arte japonés", *op. cit.*, p. 170.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 171. Cabe añadir que con estas afirmaciones el autor no contemplaba la difusión del arte japonés y del mismo fenómeno del japonismo que se estaba produciendo en Cataluña desde finales de la década de 1870 [BRU, R., *Els orígens del Japonisme a Barcelona. La presència del Japó a les arts del vuit-cents (1868-1888)*, Barcelona, Institut d'Estudis Mòn Juïc, 2011].



Fig. 1. Tarjeta postal anunciando *La Rosa Imperial*, casa especial y de confianza en artículos de la China y del Japón, abierta por José Grande en la calle Postas 15 de Madrid. La ilustración fue sacada de un anuncio previamente difundido en París por *Au Bon Marché*, ca. 1880. Colección particular.

cuales destacaban el de Odón Viñals, en la calle Arenal 22 bis, y también el bazar de objetos de China y Japón conocido como *La Rosa Imperial* abierto por José Grande en la calle de Postas 15, 17 y 19 [fig. 1].¹⁴ Sin embargo, se trataba en gran medida de una oferta basada en *artículos de bazar, imitaciones, falsificaciones y objetos de adorno de dudoso gusto*,¹⁵ muy lejos de lo que ofrecían establecimientos como los de Bing y Hayashi Tadamasasa. Igualmente, lejos quedaban colecciones como las de Edmond de Goncourt, Louis Gonse, Philippe Burty, Théodore Duret o Charles Haviland. Mélida escribía el artículo a modo de homenaje a un arte, el

¹⁴ Los periódicos madrileños, junto con otras publicaciones de las décadas de 1880 y 1890 como el *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, ofrecen una visión bastante completa del incipiente interés por la compra de artículos japoneses en Madrid (BRU, R., "Ukiyo-e en Madrid: las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte Moderno y su legado al Museo Nacional del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, XXIX, 47, 2011, pp. 153-154). Para un minucioso análisis del japonismo las revistas ilustradas de la época, véase: ALMAZÁN, D., *Japón y el japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935): introducción a las revistas ilustradas como fuente de documentación de Japón y el 'japonismo'*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.

¹⁵ MÉLIDA, J.R., "El arte japonés", *op. cit.*, p. 172.

japonés, que aun no estaba reconocido como tal en España, a un arte que debía ser difundido, valorado y elogiado con palabras equivalentes a las de Gonse: *los japoneses son los primeros decoradores del mundo... ¡y Dios sabe cuán prodigiosa es su imaginación!*¹⁶

Mélida destacaba cuales eran, según su parecer, aquellas características más destacables del arte japonés: la interpretación que ofrecía de la naturaleza, elegante y llena de fantasía, y la contraposición de colores planos, vivos y contrastados entre sí mediante contornos definidos que daban un carácter decorativo y ornamental distinto al de la tradición europea. Estos eran, precisamente, aquellos rasgos que más cautivaron a Mariano Fortuny y que le empujaron a iniciar un camino propio de estudio del arte japonés para aplicarlo a sus pinturas; un camino que quedó trágicamente truncado por su prematura muerte en 1874. Fortuny empezó a coleccionar arte japonés a finales de la década de 1860 y descubrió la frescura y la modernidad elogiada por Goncourt y otros japonistas pioneros mediante la adquisición de obras diversas, volúmenes ilustrados de Hokusai i Isai, libros eróticos, estampas de la escuela Utagawa, así como máscaras de teatro *nō*, quimonos y hasta una armadura samurai. Este acceso al arte japonés, sin embargo, no estaba al alcance de todos y por este motivo Mélida ofreció a los lectores de *La España moderna* una introducción a los contenidos sobre pintura japonesa presentados por Louis Gonse en *L'art japonais*. En definitiva, Mélida tuvo la ambiciosa voluntad de *dar á conocer la verdadera importancia del arte del Japón, y poner de manifiesto cómo juzgan de él en Europa las personas que se toman la pena de estudiarle sin prejuicios que les venden los ojos.*¹⁷

Estampas japonesas de la colección Mélida

El artículo aparecido en 1890 en las páginas de *La España moderna* toma pleno sentido si lo ponemos en el contexto del interés por las artes japonesas que los Mélida mostraron también privadamente mediante la adquisición de un conjunto de estampas xilográficas, transmitidas por sus descendientes y actualmente aún conservadas en manos particulares. Y es que José Ramón, el más joven de los tres hermanos Mélida Alinari, conservó a lo largo de su vida una interesante colección de *ukiyo-e* que probablemente fue comprada a finales del siglo XIX. No se conocen datos al respecto de la fecha ni del lugar de compra, así como tampoco

¹⁶ *Ibidem*, p. 173.

¹⁷ *Ibidem*, p. 183.

sabemos si este conjunto fue adquirido o iniciado tal vez, por Arturo, el primero de los tres hermanos que mostró interés por lo japonés ya desde finales de la década de 1870. Únicamente podemos afirmar que la colección llegó a manos de los Mélida muy probablemente durante el último cuarto del siglo XIX.

La antigua colección japonesa de los hermanos Mélida estaba formada por una sesentena de estampas fechadas todas ellas entre las décadas de 1840 y 1870 y realizadas por artistas de la escuela Utagawa: Utagawa Kunisada, Utagawa Kuniaki, Utagawa Hiroshige II, Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Kunimaro, Utagawa Kuniteru, Utagawa Sadahide, Utagawa Yoshitora y Tsukioka Yoshitoshi. La colección la componían únicamente estampas xilográficas de formato *ōban*, sin incluir libros ilustrados (*ehon*) como los que coleccionaron otros personajes destacados del mundo del arte y de la arquitectura como Apel·les Mestres o Lluís Domènech i Montaner. Sin embargo, el predominio de estampas de los artistas de la escuela Utagawa era la habitual entre los conjuntos de arte japonés adquiridos por otros artistas en torno al cambio de siglo, como Hermenegildo Anglada Camarasa y Joan Vila. Así, si en las grandes colecciones europeas era mayoría la presencia de lacas, cerámicas y piezas de metalistería y marfil, junto con pinturas y estampas antiguas, los pequeños conjuntos existentes en la península generalmente estaban formados por libros ilustrados y estampas de artistas de mediados del siglo XIX, especialmente de Utagawa Kunisada.¹⁸

La colección de estampas de los hermanos Mélida respondía a la tónica general de las pequeñas colecciones de estampas de la época, en las cuales predominaban los retratos de mujeres bellas (*bijinga*), actores (*yakusha-e*), guerreros (*musha-e*) y paisajes (*meisho*). Sin embargo, en este caso destacaba de un modo singular la presencia de un conjunto significativo de obras satíricas y llenas de humor de Utagawa Kuniyoshi.

El género paisajístico estaba presente en la colección mediante estampas de Utagawa Hiroshige II de la serie *Edo meisho zue*. Nos referimos a ocho paisajes editados por Fujiokaya Keijirō entre 1861 y 1863 representando áreas famosas de Edo: *Asukayama*, *Sekiya no sato*, *Nippori*, *Sengaku-ji*, *Kaian-ji* [fig. 2], *Edo-bashi*, *Takadanobaba* y *Yoroi no watari* [fig. 3]. Por otro lado, destacaba también la presencia de cinco retratos de

¹⁸ Para una primera aproximación al coleccionismo de arte japonés en España véase: BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D. (coords.), "Monográfico: Las colecciones de arte extremo oriental en España", *Artigrama*, 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 13-268; BRU, R., "El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya (1868-1936)", en Bassegoda B. y Domènech I., (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus, Memoria Artium*, 17, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 51-86.



Fig. 2. Utagawa Hiroshige II (*Hiroshige ga*). Templo Kaian-ji, de la serie *Edo meisho zue* (*Lugares famosos de Edo*). 1862 (11º mes). Editor Fujiokaya Keijirō. Formato *ōban*. Colección particular.



Fig. 3. Utagawa Hiroshige II (*Hiroshige ga*). *Yoro no watari*, de la serie *Edo meisho zue* (*Lugares famosos de Edo*). 1863 (8º mes). Editor Fujiokaya Keijirō. Grabador Hori-chō. Formato *ōban*. Colección particular.

cortesanas (Koine, Senki, Enkabi, Nakagawa y Nagahama) de una misma serie sin título de Utagawa Kunisada publicada en 1864 [fig. 4] por el mismo editor, Fujiokaya Keijirō, junto con dos trípticos más del mismo artista: *Fūryū hana no tawamure* (1864) y *Genji jōtō no kei* (1864), este último realizado conjuntamente con Utagawa Hiroshige II.

Otro conjunto significativo estaba formado por seis trípticos representativos del género *musha-e*, imágenes de guerreros. Cuatro de ellos eran trípticos de Tsukioka Yoshitoshi publicados por Fujiokaya Keijirō durante la década de 1860: *Anegawa Daigassen no zu* (1864) [fig. 5], *Kyōto Shijō youchi no zu* (1864), *Okehazama kassen Inagawa Yoshimoto ason chinretsu no zu* (1867) y *Mutsu Shiraiishi hōshū* (1867). Un quinto tríptico, obra de Utagawa Sadahide, representaba la comitiva de Minamoto Yoritomo viajando hacia Ōshū (*Minamoto Yoritomo kō Ōshū hakkō no zu*, 1864), mientras que el sexto tríptico, de Utagawa Yoshitora, representaba la batalla entre Taira no Masakado y Taira no Kunika (*Fuji Shirakawa gassen no zu*, 1856).



Fig. 4. Utagawa Kunisada (*Kunisada ga*). Retrato de la cortesana Koine de la casa Inamotoya (*Inamotoya no uchi Koine*), acompañada de una ayudante *kamuro* bajo un cerezo *yazakura* en flor. 1864 (3er mes). Editor Fujiokaya Keijirō. Grabador Hori-chō. Formato *ōban*. Colección particular.

En cuanto a estampas originales de actores de teatro kabuki (*yakusha-e*) de la escuela Utagawa, y del prolífico Utagawa Kunisada I (Toyokuni III) en particular, tan ampliamente coleccionadas en la época, sorprende comprobar que Mérida solo adquirió un único tríptico representando a una serie de actores visitando el templo Sengakuji de Edo, publicado en 1847 por Ebisuya Shōshichi. Sin embargo, como apuntábamos, esta carencia quedaba compensada por un extenso conjunto de retratos creados en su mayoría por Utagawa Kuniyoshi.

En primer lugar, destacaban cinco estampas con un total de diez escenas de la famosa obra *Kanadehon Chūshingura*, ilustradas por Utagawa Kuniaki e impresas por Shōrindō (Fujiokaya Keijirō) en 1868. Excepto esta primera serie, la gran mayoría de retratos de actores de teatro kabuki, el resto de la colección, eran obras de Kuniyoshi, como el tríptico *Tōsei haru ōrai*, editado a principios de la era Kaei (1848-1854) por Ibayama Sensaburō, o bien el tríptico *Meiyo migi ni tekinashi Hidari Jingorō* [fig. 6], dedicado a la historia del escultor legendario Hidari Jingorō, publicado en esas mismas fechas por Ebisuya Shōshichi. Sin embargo, probablemente los retratos de actores más singulares de Kuniyoshi en la colección Mérida los encontramos en los dos famosos trípticos y el díptico titulados *Nitakara-gura kabe no mudagaki* (tríptico y díptico) y *Hakumenshō kabe no mudagaki* (tríptico), publicados entre 1847 y 1849 por Ibayama Sensaburō. El tríptico *Nitakara-gura kabe no mudagaki* [fig. 7] presentaba el rostro de veintidós actores populares de teatro kabuki como si se tratara literalmente de garabatos infantiles en un muro cualquiera, con la firma del artista y del editor inscritos también



Fig. 5. Tsukioka Yoshitoshi (*Ikkaisai Yoshitoshi ga*). *Anegawa Daigassen no zu* (Escena de la gran batalla en el río Anegawa). 1864 (3er mes). Editor Fujiokaya Keijirō. Grabador Koizumi Horikane. Tríptico de estampas de formato *ōban*. Colección particular.

del mismo modo. Lo mismo sucedía con el díptico *Nitakaragura kabe no mudagaki* en el cual aparecían otros trece actores. La serie la completaba un segundo tríptico (*Hakumenshō kabe no mudagaki*), editado unos meses más tarde, con el rostro sonriente de dieciocho actores de gran popularidad cómicamente caricaturizados, también, a modo de garabatos.

José Ramón Mélida concluyó el artículo de *La España moderna* con una referencia al espíritu satírico del arte japonés. No podemos evitar pensar que el hecho de contar ya entonces con estas y otras estampas de la colección le animó tal vez a señalar una particularidad que generalmente no era destacada entre quienes se aficionaron a lo japonés. En efecto, la colección contaba con un número notable de estampas que, en lugar de enfatizar aquellos aspectos temáticos más ampliamente conocidos del arte del *ukiyo-e*, como eran los paisajes, los retratos de cortesanas o bien las escenas naturales, focalizaban su atención precisamente en una imaginación y fantasía desbordante. Del mismo modo que a nadie se le hubiera ocurrido representar a populares actores a modo de garabatos en una pared, ¿quien hubiese imaginado publicar un tríptico con el retrato de veintitrés actores de teatro kabuki a modo de tortugas con rostro humano bebiendo sake entre las rocas? Este era el caso del tríptico *Ki-ki myōmyō* de Utagawa Kuniyoshi [fig. 8]. Tanto este tríptico como los otros retratos a modo de garabatos respondían a una crítica de Kuniyoshi a las reformas de la era Tenpō, de 1842, que prohibían la inclusión de los nombres de los actores de teatro kabuki en activo en las estampas. Y aunque Mélida no fuera consciente de que aquellas imágenes eran retratos satíricos y críticos de actores famosos, no hay duda de que llamaron poderosamente su atención. A ojos occidentales, estas obras de aspecto cómico eran del todo inusuales.

De algún modo, Utagawa Kuniyoshi se convirtió durante la década de 1840 en uno de los principales autores de imágenes infantiles (*kodomo-e*) y cómicas (*giga*) del arte del *ukiyo-e* con la edición de otras series, estampas, dípticos y trípticos, que a menudo intentaban sortear o criticar la censura de la época. Tanto la representación de personas o animales con comportamientos propios de los habitantes de Edo, como la recurrente representación de objetos y animales con rostros humanos y situaciones humanas, fueron rasgos característicos de muchas de las obras de Kuniyoshi, diecinueve en total, que los Mélida adquirieron para su colección. Un ejemplo paradigmático es la serie *Gamatehon Hyōkingura* (ca. 1847-1848), una clara parodia de *Kanadehon Chūshingura* en la cual Kuniyoshi, reproduciendo el formato de series como la que años más tarde ilustró Kuniaki, sustituyó los rostros de los actores por rostros de sapo. De nuevo, la colección Mélida contaba con cuatro estampas de dicha serie, editada por Yamatoya Kyūbei entre 1847 y 1848. También destacaba un tríptico



Fig. 6. Utagawa Kuniyoshi (*Ichiyūsai Kuniyoshi ga*). *Meiyo miya ni tekinashi Hidari Jingorō* (El escultor Hidari Jingorō rodeado de sus famosas estatuas). ca. 1848. Editor Ebisuya Shōshichi. Sellos de censura Mera y Murata. Tríptico de estampas de formato *ōban*. Colección particular.



Fig. 7. Utagawa Kuniyoshi (*Ichiyūsai Kuniyoshi ga*). *Nitakara-gura kabe no mudagaki* (Garabatos en el muro de un almacén). Caricaturas de actores de teatro kabuki (de derecha a izquierda): Seiki Sanjūrō III, Onoe Baikō IV, Sawamura Sōjūrō V, Osagawa Tsuneyo IV, Nakayama Genjūrō, Ōtani Hiroemon V, Ichimura Uzaemon (XII), Matsumoto Kōshirō VI, Nakamura Utaemon IV, Ichikawa Shinsha, Sawamura Ujūrō Jagatara Sanzō, Bandō Shūka, Bandō Sajūrō, Ichikawa Dannosuke V, Nakamura Tsuruzō, Sawamura Ujūrō, Nakamura Kanemon, Ichikawa Hakoemon, Ichikawa Hirogorō y Kataoka Toagorō. ca. 1848. Editor Ibayama Senzaburō. Sellos de censura Hama y Kinugasa. Tríptico de estampas de formato *ōban*. Colección particular.



Fig. 8. Utagawa Kuniyoshi (*Itsumo no o-kabu de Ichiyūsai Kuniyoshi giga* / *Rei no o-kabu de Ichiyūsai Kuniyoshi* / *Rei no tōri Ichiyūsai Kuniyoshi giga*). *Kiki myōmyō* (*Extrañas y maravillosas tortugas inmortales*). Tortugas retratadas a semejanza de populares actores de teatro kabuki. 1848. Editor Nomuraya Tokubei. Sellos de censura Mera y Murata. Tríptico de estampas de formato *ōban*. Colección particular.

de las mismas fechas titulado *Dōke miburi jūnishi*, en el cual los doce animales del zodiaco aparecían cómicamente transformados y representados antropomórficamente a modo de caricaturas teatrales, así como cuatro estampas sueltas más de juegos cómicos *ken*, publicadas por Miyakozawa, Man e Ibayama Senzaburō entre 1847 y 1848, que se complementaban con otras tantas parecidas de Utagawa Kuniteru (1847-1855). Kuniyoshi, enamorado de los gatos, realizó también varias series de *mitate-e* en las cuales los protagonistas, ya fueran actores o cortesanas, adoptaban la forma de gato. Entre ellas, destacan las cinco únicas estampas conocidas de la serie *Ryūkō neko no tawamure* [fig. 9], donde distintos actores de teatro kabuki aparecen representados por gatos.

A pesar de que el grupo central de estampas de la colección estaba encabezado por todas estas imágenes cómicas y caricaturescas de Kuniyoshi, el conjunto contaba con otras piezas similares que, si bien a ojos de los Mérida podían parecer del mismo Kuniyoshi, eran de otros artistas parecidos como Kuniteru o Kansai, como el tríptico *Hariko zukushi* (1847) dedicado a juguetes de papel maché [fig. 10]. Completando el conjunto, estaban otras estampas anónimas de inicios del período Meiji, cinco ediciones de época Meiji en papel *chirimen* de paisajes y escenas de vida cotidiana de Utagawa Kunisada y Utagawa Hiroshige, y varios con juegos impresos también en papel *chirimen*.

Desconocemos dónde y cuándo se compraron estas estampas, pero varios indicios nos permiten plantear la posibilidad de que fueran ad-



Fig. 9. Utagawa Kuniyoshi (*Ichiyūsai Kuniyoshi ga*). *Umegae muken no mane* (Parodia de Umegae golpeando la campana llamada *Muken no kane*). *Mitate-e* de un gato personificado en el papel de la cortesana Umegae en la obra de teatro kabuki *Hiragana seisui*, acompañado de un texto de Santō Kyōzan. Estampa perteneciente a la serie *Ryūkō neko no tawamure* (*Travesuras de gatos de moda*). ca. 1849-1853. Editor Yamamotoya Heikichi. Sellos de censura Muramatsu y Yoshimura. Formato *ōban*. Colección particular.



Fig. 10. Ichirentei (?) Kansai (*Kansai giga*). *Hariko zukushi* (*Todos los hariko*). Conjunto de juguetes de papel maché (*hariko*), de derecha a izquierda: *sakaya goyō*, *hariko no tora*, *ofuku no shōchiku*, *hariko no hato*, *kubifuri nanushi*, *keshō kao*, *hariko sukeroku*, *hariko no nezumi*, *hariko no tai*, *hariko odenya*, *hariko no daikasō*, *hariko usagi*, *hariko no daruma* y *hariko saru*. ca. 1847-1848. Editor Takanoya Tomoemon. Sellos de censura Muramatsu y Yoshimura. Tríptico de estampas de formato *ōban*. Colección particular.

quiridas hacia la década de 1880 o inicios de la década de 1890. En este sentido, resulta interesante descubrir que las estampas se conservan junto con una serie de recortes de periódicos ilustrados japoneses. Concretamente nos referimos a diecinueve recortes de cabeceras e ilustraciones de los periódicos *E-iri Jiyū shinbun*, *Kaishin shinbun* y *Tōkyō e-iri shinbun* con fechas de 23 de agosto de 1883, 25 de septiembre de 1885, 13 de mayo de 1886 y 11 de noviembre de 1886. Solo hay que recordar que al cabo de cuatro años Mélida publicó sus entusiastas elogios al arte japonés. Igualmente, hay varios detalles que nos indican que probablemente las estampas no fueron compradas de forma individualizada sino en grupos. Si bien es cierto que las impresiones *chirimen*, algunos trípticos y otras series pudieron ser adquiridas en momentos y en lugares distintos, resulta sintomática la presencia de un conjunto tan extenso de estampas cómicas de Kuniyoshi. Desde este punto de vista, destacan varios grupos de estampas uniformes que muy probablemente fueron comprados en bloque. Aunque el conjunto abarca piezas de un total de nueve artistas y de más de una decena de editores distintos, si dejamos de lado las impresiones *chirimen*, más de la mitad de las obras, un total de veintiocho (dípticos, trípticos, estampas sueltas y series), fueron editadas por Fujiokaya Keijirō entre 1862 y 1867, mientras que, por otro lado, casi la mitad del conjunto, un total de veintitrés estampas, fueron realizadas por

Utagawa Kuniyoshi entre 1848 y 1852. Esta coherencia y homogeneidad interna parecería indicar que parte de las estampas llegaron juntas a Europa entre las décadas de 1870 y 1880 para ser vendidas en algún establecimiento europeo de arte oriental.

Esta colección de sesenta y seis estampas japonesas nos ayuda a comprender un poco mejor algunas de las distintas vías a través de las cuales el japonismo llegó a la península. Queda aun un largo camino por recorrer y es necesario que aparezcan nuevas investigaciones para que vayan saliendo a la luz otras antiguas colecciones japonesas formadas en la España del diecinueve y hoy en día olvidadas. Es precisamente en este contexto que la colección y el posicionamiento público a favor del arte japonés de los hermanos Mélida Alinari es una muestra palpable más de que el arte japonés y el japonismo que triunfaban en Europa empezaron a introducirse, también en Madrid, a lo largo del último cuarto del siglo XIX.