

Pablo César Anía Ruiz-Flores

Ecos del país del sol naciente: la
difusión de arte japonés en las
publicaciones periódicas
españolas en tiempos del
japonismo (1868-1926)

Director/es

Almazán Tomás, Vicente David

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606

Tesis Doctoral

ECOS DEL PAÍS DEL SOL NACIENTE: LA
DIFUSIÓN DE ARTE JAPONÉS EN LAS
PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS EN
TIEMPOS DEL JAPONISMO (1868-1926)

Autor

Pablo César Anía Ruiz-Flores

Director/es

Almazán Tomás, Vicente David

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Historia del Arte

2023

Tesis Doctoral

**ECOS DEL PAÍS DEL SOL NACIENTE:
LA DIFUSIÓN DE ARTE JAPONÉS EN LAS
PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS
EN TIEMPOS DEL JAPONISMO (1868-1926)**

Autor

Pablo César Anía Ruiz-Flores

Director/es

Vicente David Almazán Tomás

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Escuela de Doctorado

2023

Esta investigación se ha realizado gracias a un contrato de investigación cofinanciado por el Departamento de Industria e Innovación del Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo.

七転び八起き。



Kakureta es un grabado que conmemora la conclusión de la presente tesis doctoral realizado por el artista Enrique Bernad, compañero y amigo. Por ello se incluye una reproducción digital del mismo. Desde aquí agradecemos tu aportación, la cual enriquece sobremanera este trabajo.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

1. TEMA DE LA TESIS DOCTORAL Y CAUSAS DE SU ELECCIÓN.....	11
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	16
3. OBJETIVOS DEL TRABAJO.....	26
4. MÉTODO DE TRABAJO.....	28
5. SISTEMATIZACIÓN DE LAS PARTES.....	32
6. AGRADECIMIENTOS.....	37

II. ECOS DEL PAÍS DEL SOL NACIENTE: LA DIFUSIÓN DE ARTE JAPONÉS EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS EN TIEMPOS DEL JAPONISMO (1868-1926)

1. ARTE JAPONÉS: COLECCIONISMO E INFLUENCIA EN TIEMPOS DEL JAPONISMO.....	40
2. EL CASO ESPAÑOL: COLECCIONISMO E INFLUENCIA DEL ARTE JAPONÉS	50
3. LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DEL ARTE JAPONÉS.....	63
3. 1. PRINCIPALES DIARIOS.....	65
3. 1. 1. <i>El Imparcial</i>	65
3. 1. 2. <i>La Correspondencia de España</i>	69
3. 1. 3. <i>La Época</i>	70
3. 1. 4. <i>Abc</i>	72
3. 2. PRINCIPALES REVISTAS.....	73
3. 2. 1. <i>La Gaceta Industrial</i>	73
3. 2. 2. <i>La Ilustración</i>	74
3. 2. 3. <i>Blanco y Negro</i>	76
3. 2. 4. <i>Alrededor del Mundo</i>	77
3. 2. 5. <i>Hojas Selectas</i>	78
3. 2. 6. <i>La Ilustración Artística</i>	80
4. AUTORES SOBRE ARTE JAPONÉS EN LA PRENSA ESPAÑOLAS.....	82
4. 1. JOSÉ JORDANA Y MORERA.....	83
4. 2. RAFAEL DOMÉNECH GALLISÁ.....	85
4. 3. ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO.....	88

4. 4. ANTONIO GARCÍA LLANSÓ.....	90
4. 5. FELIU ELIAS I BRACONS.....	91
4. 6. OTRAS FIGURAS RELEVANTES.....	93
5. ARQUITECTURA Y JARDINES: ENTORNO, NATURALEZA Y ARMONÍA.....	96
5. 1. ARQUITECTURA Y JARDÍN JAPONÉS EN LA PRENSA ESPAÑOLA.....	113
5. 2. VALORACIONES FINALES.....	156
5. 3. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	157
6. LA PINTURA Y GRABADO: EL PRESTIGIO DE HOKUSAI.....	165
6. 1. LA PINTURA Y EL GRABADO JAPONÉS EN PRENSA ESPAÑOLA.....	168
6. 2. INFORMACIONES SOBRE COLECCIONES Y EXPOSICIONES.....	220
6. 3. VALORACIONES FINALES.....	226
6. 4. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	228
7. ESCULTURA JAPONESA: DE LOS ANTIGUOS BRONCES A LAS MODERNAS CREACIONES.....	238
7. 1. LA ESCULTURA JAPONESA EN LA PRENSA ESPAÑOLA.....	245
7.. 2. VALORACIONES FINALES.....	261
7. 3. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	262
8. LACAS: EL BRILLO DE JAPÓN.....	266
8. 1. LAS LACAS JAPONESAS EN LA PRENSA ESPAÑOLA.....	272
8. 2. VALORACIONES FINALES.....	307
8. 3. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	308
9. LOS MARFILES: LA BELLEZA DE LA MINIATURA NIPONA.....	316
9. 1. LOS MARFILES JAPONESES EN PRENSA ESPAÑOLA.....	320
9. 2. VALORACIONES FINALES	348
9. 3. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	349
10. ARMAS Y ARMADURAS: EL MUNDO DEL SAMURÁI.....	355
10. 1 EL MUNDO DEL GUERRERO Y LA ARMAMENTÍSTICA JAPONESA EN LA PRENSA ESPAÑOLA.....	367
10. 2. VALORACIONES FINALES	396
10. 3. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	397
11. LA CERÁMICA JAPONESA: TRADICIÓN Y VANGUARDIA.....	402

11. 1. LA CERAMICA JAPONESA EN LA PRENSA ESPAÑOLA.....	408
11. 2. VALORACIONES FINALES.....	424
11. 3. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	425
12. EL PUEBLO AINU: VISIONES COLONIALES SOBRE LO PRIMITIVO.....	429
12. 1. LA CULTURA AINU EN LA PRENSA ESPAÑOLA.....	443
12. 2. VALORACIONES FINALES	478
12. 2. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	480
13. ARTE JAPONÉS Y JAPONISMO EN PORTUGAL	488
13. 1. RELACIONES CULTURALES ENTRE JAPÓN Y PORTUGAL	491
13. 2. ARTE JAPONÉS Y JAPONISMO EN LA PRENSA PORTUGUESA	511
13. 3. VALORACIONES FINALES	533
13. 4. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	534
14. CONCLUSIONES DE LA TESIS DOCTORAL.....	544
15. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	560
16. ANEXOS.....	591
16. 1. ANEXO I. DISPOSICIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS, REPORTAJES, CRÓNICAS, NOTICIAS, RELATOS, ANUNCIOS Y OTRO TIPO DE TEXTOS RELACIONADOS CON EL ARTE JAPONÉS PRESENTES EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS.....	592
16. 2. ANEXO II. TABLA DE ARTÍCULOS Y/O ANUNCIOS SOBRE ARTE JAPONÉS PUBLICADOS ANUALMENTE EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS.....	612
16. 3. ANEXO III. TABLA DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS DONDE APARECIERON ARTÍCULOS Y/O ANUNCIOS SOBRE ARTE JAPONÉS Y NÚMERO DE LOS MISMOS.....	614
16. 4. ANEXO IV. TABLA DE AUTORES Y NÚMERO DE ARTÍCULOS PUBLICADOS EN LOS QUE SE MENCIONA ARTE JAPONÉS.....	616
16. 5. ANEXO V. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS, REPORTAJES, CRÓNICAS, NOTICIAS, RELATOS, ANUNCIOS Y OTRO TIPO DE TEXTOS SOBRE AINU PRESENTES EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS.....	618
16. 6. ANEXO VI. TABLA DE ARTÍCULOS SOBRE AINU PUBLICADOS ANUALMENTE EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS.....	623
16. 7. ANEXO VII. TABLA DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS DONDE APARECIERON ARTÍCULOS SOBRE LOS AINU Y NÚMERO DE LOS MISMOS.....	624
16. 8. ANEXO VIII. TABLA DE AUTORES Y NÚMERO DE ARTÍCULOS PUBLICADOS EN LOS QUE SE MENCIONA A LOS AINU.....	625

Resumen

A finales del siglo XIX y comienzos del XX se incorporaron a las publicaciones periódicas de España una serie de noticias que trataban diversos aspectos del arte japonés. Este fenómeno coincidió con el denominado fenómeno del Japonismo. La apertura de Japón tuvo un notable impacto en la cultura y el arte.

La presente investigación recoge, analiza, comenta y expone las noticias que aparecieron en España sobre arte japonés en un período de tiempo comprendido entre 1868 y 1926, año del inicio de la era Meiji y final de la era Taishō. Asimismo, se estudian aquellas publicaciones que presentaron una mayor presencia de informaciones sobre el arte nipón: arquitectura, jardinería, pintura, grabado, escultura, lacas, marfiles, armas y cerámicas. Muchas informaciones tienen autoría extranjera, de relevantes orientalistas de la época, como Adolf Brüning (1867-1912), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) o Randolph Iltud Geare, pero también hubo autores nacionales, como Antonio García Llansó (1854-1914), Feliu Elias "Joan Sacs" (1878-1948), José Jordana y Morera (1836-1906) o Rafael Doménech Gallisá (1874-1929). Estos escritos son analizados cuantitativamente y cualitativamente. Enumeramos en nuestra tesis un total de 246. Estos textos e imágenes sobre el arte japonés que interesó a los medios proyectó una imagen de Japón como civilización avanzada, de excelente nivel técnico y refinado gusto estético. Sin embargo la prensa española ofreció una imagen más completa de lo japonés, con la presentación de minorías sociales como los ainu, las cuales mostraron otra dimensión de la realidad japonesa que se percibió como primitiva desde una perspectiva colonialista. Esta tesis presenta también un novedoso estudio en el caso portugués que analiza sus publicaciones periódicas y ofrece una panorámica del Japonismo luso, lo cual supone una aportación para tener una visión conjunta del impacto del arte japonés en la Península Ibérica.

Resumo

No final do século XIX e no início do século XX, apareceu nos periódicos espanhóis uma série de notícias sobre vários aspectos da arte japonesa. Este fenómeno coincidiu com o chamado fenómeno do Japonismo. A abertura do Japão teve um impacto notável na cultura e na arte.

Esta investigação recolhe, analisa, comenta e apresenta as notícias sobre arte japonesa publicadas em Espanha entre 1868 e 1926, ano do início da era Meiji e do fim da era Taishō. Estuda também as publicações que apresentam uma maior presença de informação sobre a arte japonesa: arquitectura, jardinagem, pintura, gravura, escultura, laca, marfim, armas e cerâmica. Grande parte da informação foi escrita por autores estrangeiros, como Adolf Brüning (1867-1912), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) e Randolph Iltyd Geare, mas também houve autores nacionais, como Antonio García Llansó (1854-1914), Feliu Elias "Joan Sacs" (1878-1948), José Jordana y Morera (1836-1906) e Rafael Doménech Gallisá (1874-1929). Estes escritos são analisados quantitativa e qualitativamente. Na nossa tese, enumerámos um total de 246. Estes textos e imagens da arte japonesa que interessavam aos meios de comunicação social projectavam uma imagem do Japão como uma civilização avançada, com um excelente nível técnico e um gosto estético refinado. No entanto, a imprensa espanhola oferecia uma imagem mais completa dos japoneses, com a apresentação de minorias sociais como os Ainu, que mostravam uma outra dimensão da realidade nipónica que era vista como primitiva numa perspectiva colonialista. Esta tese apresenta ainda um estudo inédito no caso português que analisa os seus periódicos e oferece uma visão geral do Japonismo português, o que constitui um contributo para uma visão global do impacto da arte japonesa na Península Ibérica.

I. INTRODUCCIÓN

1. TEMA DE LA TESIS DOCTORAL Y CAUSAS DE SU ELECCIÓN

El tema de este trabajo es el estudio y la presencia del arte japonés en las publicaciones periódicas españolas entre 1868 y 1926. Este tipo de documentos constituyeron el principal medio visual de comunicación informativa, cultural y artística a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. Por ello, y gracias a los avances tecnológicos que se encuentran a nuestra disposición, hemos decidido abordar su estudio centrándonos en las siguientes hemerotecas digitales: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Virtual Prensa Histórica, Archivo de Revistas Catalanas Antiguas, Hemeroteca digital *ABC* y Hemeroteca digital *La Vanguardia*. En todas ellas se encuentran sendas cantidades de publicaciones periódicas que presentan diferentes tipologías como revistas, periódicos, almanaques, folletines y boletines entre los que se encuentran noticias que constatan el arte japonés.

Las publicaciones aquí recogidas presentan una cronología variable, estando algunas muy dilatadas en el tiempo mientras que otras constaban de una breve tirada. La verdadera importancia de estas fuentes de documentación está basada en sus informaciones, artículos, reportajes, entrevistas, relatos y anuncios, además de en sus imágenes. Es la base necesaria para poder analizar cómo Japón, su historia, su cultura y sus tradiciones fueron descubiertos por la sociedad española de aquel momento. Aunque las relaciones directas entre España y Japón fueron escasas, siendo quizás el hito más importante la firma del Tratado de amistad, comercio y navegación sucedida en 1868, confirmamos, gracias a nuestras investigaciones, que el redescubrimiento de Japón gracias a su apertura suscitó gran interés en la sociedad española y en el estrato cultural, pudiéndose afirmar que hay un constante interés a nivel nacional por lo japonés entre 1868 y 1926.

Al abordar las publicaciones periódicas y sus diferentes tipologías constatamos el papel fundamental que estas jugaban a la hora de difundir la información. El avance de la prensa a lo largo del siglo XIX fue clave para que el arte japonés llegase hasta las partes más recónditas de nuestro país. Además, en ocasiones las revistas y los almanaques también incluían imágenes, cuya inclusión fue posible gracias a esas nuevas técnicas de impresión y composición que permitieron abundantes tiradas imposibles de realizar en el pasado. Asimismo, estos procedimientos fueron más baratos en costes y más perfectos en la reproducción de las ilustraciones: la xilografía a contrafibra y los sistemas de reproducción mecánica que se fundamentaban en la fotografía. Este tipo de publicaciones tuvieron gran difusión en Europa en países como Francia, Inglaterra, Alemania, Italia o Portugal, pero también en España, ya que pusieron en circulación una serie de informaciones para que el público general, ávido de

conocimiento, tuviese acceso a las novedades de una forma rápida y eficaz. Entre todos esos textos, estaban presentes los escritos sobre Japón, los cuales trataban temas de muy diversa índole, ya que el recién redescubierto país nipón era un amplio campo sin explorar, suscitando aún más la curiosidad de los lectores. El proceso de apertura y modernización del País del Sol Naciente tuvo una repercusión directa en acontecimientos contemporáneos como su participación en las Exposiciones Universales e Internacionales, el descubrimiento de su pasado histórico, su tradición artística o su industria artesana. También sus costumbres y sus anécdotas fueron captadas y tratadas con mayor o menor acierto y profundidad por los diversos escritores, periodistas, editores, corresponsales, ensayistas, artistas, ilustradores y fotógrafos que incluyeron sus trabajos en las publicaciones periódicas. Hay que advertir que estas revistas no solo fueron difusoras del arte japonés, tema central de este estudio, sino que también manifestaron claramente muestras de lo que conocemos como Japonismo a través de diversas portadas, ilustraciones o páginas publicitarias. Por tanto, el papel desempeñado por las publicaciones periódicas a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX es suficientemente importante como para dedicarle un estudio científico que localice, clasifique y exponga las noticias que en aquel momento histórico versaban sobre arte japonés.

El marco cronológico escogido para la tesis está fundamentado por valores de índole histórica y editorial, lo que hace que este periodo tenga unas características propias que hace que dicha elección cobre significado. Por ello, decidimos que nuestro estudio iba a abarcar dos periodos de la historia japonesa, el periodo Meiji (1868-1912) y el periodo Taishō (1912-1926), ya que ambos están considerados periodos expansionistas en lo que a la difusión del conocimiento de Japón se refiere. Inaugurando el periodo Meiji, Japón se dio a conocer a Occidente, sufriendo a partir de 1868 un proceso de apertura y acelerada modernización que le llevó a un vertiginoso desarrollo en un breve periodo de tiempo, permitiéndole así erigirse como una de las primeras potencias a nivel mundial. Este acontecimiento fue el resultado de la importación de modelos occidentales a un país que permanecía, hasta ese momento, sumido en sus tradiciones. En unos pocos años se pasó de un sistema que bebía del feudalismo a una modernidad que se situaba en la vanguardia, esto fue debido a la reinstauración del poder imperial y al convencimiento de las clases dirigentes para acabar con la política de aislamiento y alcanzar el nivel de las naciones europeas. Las consecuencias de este fenómeno de influencia occidental fueron recogidas en varias publicaciones periódicas occidentales, las cuales mostraron un interés inusual desde el inicio de su transformación. Asimismo, los triunfos militares que los japoneses realizaron sobre China (1894-95) y Rusia (1904-05) potenciaron ese interés, equiparando así al país nipón con

cualquiera de los ejércitos que presentaban los grandes países en el Viejo Continente. Japón pasó a formar parte de las naciones “civilizadas” proyectando sus avances y triunfos más allá de los límites del archipiélago. Al igual que se siguieron esta clase de progresos bélicos, se manifestó también un destacado interés hacia aquellos elementos que hicieron que Japón se pareciera cada vez más a Europa y Norte América en diversos campos como la cultura, la influencia occidental en las artes, las letras, las ciencias, el sistema educativo, la economía, las infraestructuras, los transportes, la aparición de la industria y su consecuente exportación, la política, las reformas sociales y la aprobación de la Constitución. Todo este descubrimiento de Japón, el cual sucedió de manera progresiva a partir de su apertura, ocurrió de forma paralela al surgimiento de lo que conocemos como Japonismo, el cual se utiliza para referirse a la influencia que ejerció el arte japonés en el arte occidental en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Este gusto en el arte se extendió por numerosas manifestaciones artísticas entre las que se encuentran la pintura, la escultura, la literatura, el teatro, la música, la moda, la decoración o la publicidad. Esto fue consecuencia de ese descubrimiento por lo japonés a través de las diferentes informaciones sobre arte japonés que llegaron al occidente que veía con fascinación la reapertura de un territorio prácticamente inexplorado. En primer lugar desde el ámbito francés se proyectó una imagen y se exportó hacia los territorios colindantes, siendo las publicaciones periódicas españolas un fiel reflejo de esta moda por lo japonés y por el nuevo arte que se nos presentaba desde Asia Oriental.

El panorama de publicaciones periódicas que vieron la luz a durante la cronología de los periodos Meiji y Taishō en España fue muy numeroso, siendo necesario una selección de noticias relevantes para nuestro estudio. Es por ello que centramos nuestra tesis doctoral en unos repositorios digitales de acceso libre concretos, ya que sin el buscador proporcionado por dichas plataformas sería prácticamente imposible acometer un trabajo de estas características. Asimismo, hemos decidido no delimitar el presente trabajo solo a publicaciones periódicas que presentasen un rico apartado gráfico, sino que en este incluimos también la prensa, almanaques, folletines, boletines y revistas que no incluyen ningún apartado visual. Todas ellas presentan informaciones relevantes para el estudio del arte japonés, su conocimiento y difusión, habiendo publicaciones que tratan este tema en diversos puntos de nuestra geografía nacional. Por ello, es de suma importancia mostrar un estudio ordenado que recoja todos estos artículos que presentaron una nueva estética a los lectores gracias a esa internacionalización del país nipón. Todas estas publicaciones contaron con prestigiosos colaboradores para los contenidos de las mismas, los cuales abarcaban temas de índole artística, literaria, teatral, cultural, histórica, de

moda y publicitarios, por lo que este tipo de informaciones es fundamental para estudiar y comprender el fenómeno de la difusión del arte japonés y su descubrimiento en España. Las tiradas de este tipo de publicaciones solían ser muy abundantes, lo que permitió que el alcance de los textos aquí presentados fuese mayor. Además, algunas de ellas se dilataron en el tiempo mientras que otras fracasaron de manera temprana debido a la falta de popularidad.

Las causas que han determinado la elección del tema de la presencia del arte japonés en las publicaciones periódicas españolas entre 1868 y 1926 para la elaboración de la presente tesis doctoral fueron las siguientes:

1-La pasión y fascinación que sentimos por Japón desde nuestra infancia. Así como el descubrimiento del arte japonés en nuestra formación académica y su descubrimiento en España.

2- La escasez de grandes estudios sobre este tema que mostrasen un panorama nacional de la recepción y difusión del arte japonés a través de las publicaciones periódicas. En este punto debemos de destacar la tesis doctoral de Vicente David Almazán Tomás, titulada *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1868-1935)*, dirigida por la Dra. Elena Barlés Báguena y defendida en el año 2000 en la Universidad de Zaragoza.¹ Trabajo que profundiza y sistematiza las noticias de arte japonés y Japonismo presentes en ciertas publicaciones periódicas, viéndose limitado solo a las denominadas revistas ilustradas, aquellas que presentaban atractivos reportajes con imágenes de gran calidad, prescindiendo de otro tipo de informaciones presentes en los periódicos, almanaques, folletines, boletines y revistas de carácter general.

3-La puesta en valor de que las publicaciones periódicas y los estudios sobre las mismas son fuente fundamental para analizar la difusión de Japón y del arte japonés. Por ello, consideramos que los resultados de esta investigación aportaran el sustrato necesario para poder abordar proyectos más ambiciosos en el futuro.

4- Realizar un estudio científico ordenado que muestre los artículos presentes en las publicaciones periódicas a nivel nacional. Esperemos que este estudio sirva para complementar trabajos específicos en diversos campos de las artes japonesas como el grabado, la pintura, la escultura, las lacas, los marfiles o las armas y la visión de los mismo en nuestro país durante los periodos Meiji y Taishō.

¹ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas*, vol. I-vol. XI, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000.

En definitiva, este estudio se presenta como una parte fundamental para el conocimiento de la imagen de Japón en España en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Además, esta investigación ha sido llevada a cabo desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, la cual alberga dos grupos de investigación consolidados que se dedican al estudio de temas relacionados con Japón como el “Grupo Japón” o “Japón y España: relaciones a través del arte”, habiendo realizado este último diversos proyectos enfocados en la recepción, difusión e influencia del arte japonés. Sabiendo que se presta una especial atención a las manifestaciones artísticas somos consciente de que el resto de informaciones históricas, culturales, literarias y de aspectos modernos y tradicionales son un elemento importante a la hora de hacer una valoración general sobre la imagen de Japón en nuestro país. Considerándose todos ellos factores determinantes en la fascinación que suscitó todo lo relacionado con el archipiélago nipón en España. Por ello, debemos de destacar que esta tesis tiene desde su génesis un enfoque interdisciplinar debido a la importancia que presentan todas las informaciones publicadas sobre Japón y de todas las repercusiones sociales y culturales que la fascinación por Japón y su arte generaron en nuestro territorio.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde comienzos del siglo XXI la comunidad investigadora viene realizando un esfuerzo por cubrir las lagunas existentes en las relaciones culturales entre Japón y España. En el presente estudio centraremos nuestro análisis en aquellas obras que han resultado relevantes para el mismo y como estas han realizado diferentes aportes en el tema de las publicaciones periódicas españolas de Japón, el arte japonés o el Japonismo.

Aunque son menos abundantes los estudios anteriores al año 2000 no debemos de obviar algunos textos científicos que comienzan a abrir el camino para este campo de estudio. Así en primer lugar hemos de destacar la tesis titulada *La presencia del Arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del XX*, realizada en 1988 y publicada por la especialista Sue-Hee Kim Lee, cuyo tema central fue la obra de los artistas catalanes influida por el arte japonés en la cronología propuesta.¹ En su contenido apenas se dedica atención al tema de las publicaciones periódicas, donde las referencias que realiza no son a modo de comentario crítico, sino que fundamentalmente son noticias que se incluyen para corroborar el interés que había por lo oriental en la cultura del momento. En su trabajo no se aluden a revistas representativas del ámbito cultural catalán como pudieran ser *La Ilustración Artística* u *Hojas Selectas* como fuente de información, siendo un ejemplo local que aporta gran cantidad de documentación en lo que al arte japonés y Japonismo se refieren. No obstante, la publicación que más utilizó Kim Lee en su estudio fue *La Ilustración Española y Americana* junto a otras como *La Ilustració Catalana*, *España Moderna*, *Luz*, *Joventut*, *Papitu*, *Hispania*, *El Nuevo Mercurio*, *La Campana de Gracia* y *Álbum Salón*.

En la tesis *Marfiles japoneses en las colecciones españolas* realizada en 1992 por Pilar Cabañas Moreno se recurrió a un repertorio de publicaciones periódicas en la búsqueda, repercusión y análisis del arte japonés en nuestro país.² La investigadora seleccionó una serie de revistas entre las que se destacó *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustració Catalana*, *Coleccionismo*, *Gaceta de Bellas Artes*, *España Moderna* y *La Ilustración Española*. Asimismo, este trabajo no cuenta con un estudio sistemático de ninguna de las revistas.

Por otro lado, en 1994 se realizó un estudio limitado al campo de la literatura de cuentos en el que se consideraba que las revistas ilustradas eran un agente difusor para la cultura japonesa. Esto lo encontramos en artículo “El cuento japonés en la literatura española” realizado

¹ KIM LEE, S., *La presencia del Arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del XX*, Colección Tesis doctorales, n.º 270/88, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

² CABAÑAS, M. P., *Marfiles japoneses en las colecciones españolas*, Madrid, Universidad Complutense, 1993.

por María Ángeles Ezama Gil, donde se comentaron diversos cuentos nipones publicados en algunos títulos de nuestras publicaciones periódicas entre las que se destacaba *La Ilustración Artística*.³

Un trabajo monográfico expuesto en 1995 reveló el gran interés de la prensa ilustrada en la recepción, conocimiento y difusión de Japón y el Japonismo en España. Este fue presentado por Elena Barlés Báguena y Vicente David Almazán Tomás en el II Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, bajo el título *Japón en las Revistas Ilustradas del siglo XIX y primeras décadas del XX: El caso de la Ilustración Española y Americana*, el cual fue celebrado en noviembre.⁴ La elección de esta revista fue por su extensa cronología, ya que comenzó a publicarse en 1870 y finalizó en 1921, siendo la revista ilustrada más importante de su época donde el estudio de sus artículos, noticias e ilustraciones revelaban el interés que suscitó Japón, su modernización, historia, cultura, arte y tradiciones, así como la influencia que ejerció lo japonés en los artistas europeos y españoles. En ella se destacó el especial seguimiento que recibieron los fenómenos bélicos en los que se vio envuelto Japón como la Guerra Sino-japonesa (1894-95) y la Guerra Ruso-japonesa (1904-05), el interés por conocer los aspectos tanto modernos como tradicionales de la sociedad nipona, la constatación de un gusto por lo exótico derivado del acercamiento hacia el arte y la literatura o el reflejo de lo japonés en la realización de obras artísticas, incluyendo la publicidad. Muchas de estas informaciones procedían, en primera instancia, de lugares relevantes en el panorama europeo como fueron París y Londres. Continuando esta línea, Vicente David Almazán defendió su tesis de licenciatura titulada *Japón y el Japonismo en La Ilustración Artística*,⁵ la cual fue dirigida por Elena Barlés Báguena y defendida en el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras en junio de 1997, obteniendo la calificación cum laude y el Premio Extraordinario de Licenciatura, Sección Historia del Arte, correspondiente al curso académico 1996-97. Además, fueron presentados una serie de trabajos parciales por Vicente David Almazán Tomás sobre el tema en congresos especializados como “Publicidad y Japonismo. La presencia de Japón en los anuncios españoles a finales del siglo XIX y principios del XX”, ponencia que fue expuesta en el III Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, celebrado en la Universidad de Valladolid en octubre de 1996, y “Japonismo y Artes Gráficas: la influencia japonesa en los ilustradores de la revista Blanco y Negro

³ EZAMA, M. A., “El cuento japonés en la literatura española”, *Notas y Estudios Filológicos*, n.º 9, 1994, pp. 91-104.

⁴ ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., Japón en las Revistas Ilustradas del siglo XIX y primeras décadas del XX: El caso de la Ilustración Española y Americana, II Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 2, 3, y 4 de noviembre de 1995.

⁵ Trabajo sin publicar. Se publicó un resumen con posterioridad en 1996-97, el cual se encuentra recogido en este trabajo.

(1892-1930)", la cual se presentó en el VI Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, celebrado en la Universidad de Santander en septiembre de 1997; siendo publicadas ambas ponencia en *Japón: un enfoque comparativo*.⁶ Dicho autor también realizó la comunicación "El Japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)", en el XII Congreso del CEHA (Comité Español de Historia del Arte), celebrado en septiembre y octubre de 1998, en la Universidad de Oviedo y organizado por el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la misma.

El estudio más importante realizado hasta el momento en lo que a las publicaciones periódicas españolas se refiere y que más aporta a la realización del presente trabajo es la publicación de la tesis de Vicente David Almazán Tomás, la cual lleva por título *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, defendida en el año 2000, en el seno del Departamento de Historia de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.⁷ Este trabajo consta de once volúmenes en los que se recogen, analizan y exponen las informaciones relacionadas con el arte japonés y el Japonismo, las cuales están presentes en una selección de revistas ilustradas que fueron publicadas en nuestro país entre 1870-1935. Estas revistas son *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *Por Esos Mundos* y *Alrededor del Mundo*. En ellas se recogían variados artículos que tenían que ver con la historia de japon, la sociedad la literatura y, sobre todo, con las bellas artes y la influencia que estas ejercieron en a Europa de finales del XIX y primeras décadas del XX. Esta tesis presenta un estudio de este tipo de revistas, el contenido que publicaron relacionado con Japón y la relevancia que tuvieron en la época. Además, el volumen tres de dicho estudio ha sido fundamental para la realización de nuestro trabajo, ya que aquí se presenta un capítulo titulado "El arte" en el que se exponen todas las noticias que trataron diversos temas del arte nipón como y que fueron localizadas entre las páginas de las revistas seleccionadas. Las informaciones fueron catalogadas bajo los siguientes epígrafes: "La valoración estética del arte japonés en la época en España", "El arte japonés en exposiciones y museos", "La arquitectura", "La escultura", "La pintura", "Las artes gráficas", "Las artes de la naturaleza" y "Las artes decorativas e industriales", trabajo que facilitó la realización y articulación de nuestro estudio. También trató otros temas a los que quizás no les dedicamos tanto protagonismo en la investigación de nuestro trabajo como "las artes escénicas y el cine", "la moda femenina y el hogar"

⁶ Ambas ponencias fueron publicadas en AA. VV., *Japón: un enfoque comparativo*, Actas del III y IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Asociación de Estudios Japoneses en España, Valladolid, 25 y 26 de octubre de 1992 y Santander, 26 y 27 de septiembre de 1997.

⁷ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit.

o “la música”. Además, en dicho estudio se incluyó un catálogo ordenado cronológicamente donde se presentaban las imágenes de los artículos que habían sido analizados desde una perspectiva crítica. Siendo este una herramienta realmente útil para todos aquellos investigadores que quieran complementar sus estudios con lo que aparecía en las revistas ilustradas españolas. Asimismo, este tiene la característica de ser el primer gran estudio dedicado desde el campo de la historia del arte a recopilar y analizar de manera crítica las informaciones presentes en una tipología concreta de publicaciones periódicas españolas entre 1870-1935. No obstante, debemos añadir que este trabajo no se dedicó a analizar las publicaciones periódicas en su totalidad, excluyendo del mismo tipologías tan importantes como la de los periódicos, almanaques, boletines o folletines, los cuales fueron unos medios de difusión de información fundamentales en la época. Pese a ello, podemos decir que es un trabajo magnífico y que goza de una gran rigurosidad científica, siendo este el modelo que nos servirá como base para el emprendimiento de nuestra propia tesis.

A partir de la realización de este trabajo el interés por las publicaciones periódicas comenzó a acrecentarse. Por ello, habrá diversos estudios tanto de la mano de Vicente David Almazán Tomás como de otros investigadores que irán profundizando en el estudio de las revistas como medio difusor de informaciones sobre Japón, ya sea en un medio español o del extranjero. Asimismo, Almazán realizó diversos artículos relacionados con este tema que permiten indagar más profundamente en los textos que se publicaron en las diferentes revistas españolas del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. En este sentido, debemos de citar “Japón y el japonismo en 'La Ilustración Artística'”,⁸ publicado en 1997, “Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX”,⁹ “El Japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)”¹⁰ y “La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del s. XIX y primeras décadas del XX”,¹¹ publicados en 1998, “La occidentalización de la escultura japonesa en el periodo Meiji (1868-1912): difusión y crítica

⁸ ALMAZÁN, D., “Japón y el japonismo en 'La Ilustración Artística'”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 12, 1996-1997, pp. 706-709.

⁹ ALMAZÁN, D., “Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 13, 1998, pp. 331-346.

¹⁰ ALMAZÁN, D., “El Japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)”, en *Arte e identidades culturales. Homenaje a D. Carlos Cid Priego*, Oviedo, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 41-50.

¹¹ ALMAZÁN, D., “La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del s. XIX y primeras décadas del XX”, *Revista española del Pacífico*, n.º 8, 1998, pp. 403-434.

en España¹² y “Antes de Kurosawa: primeras noticias sobre el cine japonés en España”,¹³ publicados en 2000, “La seducción de Oriente: de la chinoiserie al Japonismo”,¹⁴ publicado en 2003, “Canales de difusión del fenómeno del Japonismo en España (1868-1936)”,¹⁵ “Imagen naval japonesa e ilustración gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la guerra ruso-japonesa (1904-05)”,¹⁶ “Mikimoto y las perlas cultivadas: un símbolo de la modernización del Japón de la era Meiji”¹⁷ y “Geisha, esposa y feminista: imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936)”,¹⁸ publicados en 2004, “Primitivismo versus Japonismo: el pueblo Ainu frente al moderno Japón”,¹⁹ publicado en 2005 y “Las japonesas que no lo parecen: estudio de la imagen de la mujer ainu en la época del Japonismo”,²⁰ publicado en 2008.

En este sentido también se han realizado textos de forma conjunta con otros investigadores en los que se incluyen informaciones presentes en las publicaciones periódicas de finales del XIX y primeras décadas del XX como fuente fundamental para el estudio de grandes figuras del ámbito del grabado japonés. Estos son los trabajos que realizaron Vicente David Almazán Tomás y Elena Barlés Báguena y que fueron dedicados a las figuras de Katsushika Hokusai (1760-1849) “La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones”,²¹ publicado en 2007 y Utagawa Hiroshige (1797-1858) “Hiroshige,

¹² ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa en el periodo Meiji (1868-1912): difusión y crítica en España”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 15, 2000, pp. 495-516.

¹³ ALMAZÁN, D., “Antes de Kurosawa: primeras noticias sobre el cine japonés en España”, *Studium: Revista de humanidades*, n.º 7, 2000, pp. 7-22.

¹⁴ ALMAZÁN, D., “La seducción de Oriente: de la “chinoiserie” al “Japonismo””, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 18, 2003, pp. 83-106.

¹⁵ ALMAZÁN, D., “Canales y difusión del fenómeno del Japonismo en España (1868-1936)”, en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca, Comité Español de Arte: Universitat de les Illes Balears, vol. 1, 2004, pp. 567-578.

¹⁶ ALMAZÁN, D., “Imagen naval japonesa e ilustración gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la guerra ruso-japonesa (1904-05)”, en Almazán, D. (coord.), *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 317-330.

¹⁷ ALMAZÁN, D., “Mikimoto y las perlas cultivadas: un símbolo de la modernización del Japón de la era Meiji”, en Almazán, D. (coord.), *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 305-316.

¹⁸ ALMAZÁN, D., “Geisha, esposa y feminista: imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936)”, *Studium: Revista de humanidades*, n.º 10, 2004, pp. 253-268.

¹⁹ ALMAZÁN, D., “Primitivismo versus Japonismo: el pueblo Ainu frente al moderno Japón”, *Studium: Revista de humanidades*, n.º 11, 2005, pp. 75-92.

²⁰ ALMAZÁN, D., “Las japonesas que no lo parecen: estudio de la imagen de la mujer ainu en la época del Japonismo”, en Almazán D. y Barlés, E. (coords.), *La mujer japonesa: realidad y mito*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 913-932.

²¹ ALMAZÁN D. y BARLÉS, E., “La huella de Hokusai en España: valoración crítica, coleccionismo y exposiciones”, en San Ginés, P. (coord.), *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Universidad de Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 527-552.

maestro del paisaje del grabado japonés: fortuna crítica y coleccionismo en España”,²² publicado en 2013.

En 2007 fue defendida la tesis doctoral *La cristalización del Japón contemporáneo y la imagen de los japoneses en las revistas misionales españolas (1914-1923)*, realizada por Yumi Nagase.²³ En este trabajo se analizó el modo en el que se representó la imagen de Japón y el pueblo japonés en las revistas misionales españolas durante el periodo cronológico escogido, ya que estas fuentes fueron gracias a su amplia difusión uno de los elementos que más contribuyeron a la conformación de la imagen que los españoles adoptaron sobre Japón. Además, en 2010 debemos de destacar el trabajo realizado por Minoru Shiraishi Nakane que lleva por título *Análisis del Japonismo en Cataluña 1888-1950*,²⁴ relevante en el campo de la literatura. Asimismo, debemos de destacar la tesis de Ricard Bru, *La presència del Japó a les arts de la Barcelona del vuit-cents (1868-1888)*,²⁵ la cual fue defendida ese mismo año. Ambos estudios realizaron importantes aportes en la presencia del arte japonés y el Japonismo en Cataluña, recurriendo también a la prensa como objeto de estudio.

En los últimos años la presencia de las publicaciones periódicas como fuente para el estudio de lo japonés en las investigaciones de carácter nacional ha adquirido una importancia relevante. Un claro ejemplo de este fenómeno es la reciente tesis doctoral *La imagen de Japón en España. Prensa, propaganda y cultura (1890-1945)* realizada por Manuel de Moya Martínez y defendida en 2019.²⁶ Aquí se intercalan las fuentes literarias con la prensa histórica, pudiéndose conectar dos ámbitos que tradicionalmente se perciben cercanos entre sí ejerciendo un rol fundamental en la construcción de la imagen de Japón en España. Otro ejemplo de cómo han sido utilizadas estas informaciones lo encontramos en los textos elaborados por María Gutiérrez Montañés “Una aproximación a la presencia de Ningyō en la prensa española”,²⁷ de 2018 y “Diplomacia de las muñecas japonesas en los siglos XIX y XX: prensa, intercambios y

²² ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., “Hiroshige, maestro del paisaje del grabado japonés: fortuna crítica y coleccionismo en España”, en Álvaro, M. I., Lomba, C. y Pano, J. L. (coords.), *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2013, pp. 79-98.

²³ NAGASE, Y., *La cristalización del Japón contemporáneo y la imagen de los japoneses en las revistas misionales españolas (1914-1923)*, Bilbao, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2007.

²⁴ SHIRAISHI, M., *Análisis del Japonismo en Cataluña 1888-1950. La percepción y la recepción en el ámbito intercultural*, Barcelona, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

²⁵ BRU, R., *La presència del Japó a les arts de la Barcelona del vuit-cents (1868-1888)*, Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2010.

²⁶ DE MOYA, M., *La imagen de Japón en España. Prensa, propaganda y cultura (1890-1945)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2019.

²⁷ GUTIÉRREZ, M., “Una aproximación a la presencia de Ningyō en la prensa española”, en Asión, A., Castán, A., Gracia, J. A., Lacasta, D., Ruiz, L. y Andrés, E. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón: II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, Zaragoza, Prensas, Universitarias de Zaragoza, 2018, pp. 183-190.

exposiciones”, de 2019.²⁸ Cuyo objetivo fue esbozar la historia de la presencia de las muñecas en España a través de las noticias que brindaron las revistas ilustradas y la prensa presentes en aquella época.

También se han hecho avances a través de trabajos que no han sido publicados pertenecientes a Trabajos de Fin de Grado o Master. Un ejemplo de ello es el realizado por Ignacio Abadía Mateo *Japón y el Japonismo en el diario La Vanguardia (1881-1912)*, en el que se recogen las noticias relacionadas con Japón, lo japonés y su influencia.²⁹

No obstante, nuestras investigaciones también han contribuido a la reivindicación de las publicaciones periódicas como fuente fundamental de estudio y su puesta en valor. Así a partir de nuestro Trabajo de Fin de Master *El impacto de Hokusai en España en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX a través de las publicaciones periódicas*,³⁰ el cual fue defendido en 2017 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, comenzamos a investigar sobre la imagen de Japón y, en concreto, del arte japonés en nuestro país a partir de las diferentes revistas, periódicos, almanaques y boletines. Durante el proceso de ejecución del presente estudio hemos podido publicar una serie de artículos que han sido fruto de la dedicación y esfuerzo invertidos en este trabajo. Asimismo, en 2019 publicamos dos artículos “La presencia de Hokusai en la prensa española (1868-1912): biografía, obra y valoración crítica”³¹ y “Hokusai y su obra en la prensa española: un modelo a reproducir”³² que versaron sobre la presencia de Hokusai en las publicaciones periódicas españolas, tratando tanto su valoración crítica como las imágenes del autor que se reprodujeron en ellas. También durante ese lapso realizamos el estudio titulado “El arte japonés a través de la prensa española de finales del siglo XIX y principios del XX”,³³ en el que se plantea una panorámica general del interés que despertó el arte japonés en la

²⁸ GUTIÉRREZ, M., “Diplomacia de las muñecas japonesas en los siglos XIX y XX: prensa, intercambios y exposiciones”, *Mirai. Estudios Japoneses*, n.º 3, 2019, 165-176.

²⁹ ABADÍA, I., *Japón y el Japonismo en el diario La Vanguardia (1881-1912)*, Trabajo de Fin de Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte (dirección: Elena Barlés y David Almazán), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Curso 2017-2018.

³⁰ ANÍA, P., *El impacto de Hokusai en España en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX a través de las publicaciones periódicas*, Trabajo de Fin de Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte (dirección: Elena Barlés y David Almazán), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Curso 2017-2018.

³¹ ANÍA, P., “La presencia de Hokusai en la prensa española (1868-1912): biografía, obra y valoración crítica”, *Mirai. Estudios japoneses*, n.º 3, 2019, pp. 143-163.

³² ANÍA, P., “Hokusai y su obra en la prensa española: un modelo a reproducir”, en Almazán, D. y Barlés, E., *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 111-150.

³³ ANÍA, P., “El arte japonés a través de la prensa española de finales del siglo XIX y principios del XX: una aproximación a los marfiles nipones”, en Gracia, J. A., Asión, A., Ruiz, L., Andrés, E. y Juberías, G., (coords.), *III Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

sociedad de aquel omento a través de la selección de una serie de noticias que hacían alusión a manifestaciones artísticas concretas. Continuando en esta línea en 2021 publicamos un capítulo de libro que lleva por título “Tsuba: algunos testimonios de la fascinación por las armas del Japón en la prensa española (1868-1926)”,³⁴ en el cual se ofrecía un sintético estudio de la presencia de las armas y el mundo del guerrero en las revistas y periódicos españoles durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX.

También hemos participado en diversos foros y congresos internacionales que nos han permitido difundir nuestro tema de investigación. Asimismo, se han realizado una serie de comunicaciones y conferencias cuya investigación estaba centrada en el estudio de las publicaciones periódicas españolas, extrayendo de estas fuentes información sobre diversos temas relacionados con las manifestaciones artísticas propias del País del Sol Naciente y su influencia. A continuación, exponemos por orden cronológico estas aportaciones: “La repercusión de Japón (su cultura y su arte) en las publicaciones periódicas argentinas: Caras y caretas como fuente de conocimiento para el gran público”, en el *VI Congreso Internacional del Grupo de Investigación Japón sobre Relaciones de Japón con España y Latinoamérica: más de un siglo de amistad, comercio y navegación*, Facultad de Derecho, Universidad de Zaragoza, 18 de octubre de 2018; “Hokusai en los medios de comunicación de finales del s.XIX y principios del XX”, en *XII Congreso Nacional y IV Internacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España (AEJE)*, Universidad Autónoma de Madrid, 23 de noviembre de 2018; “El arte japonés a través de la prensa española de finales del siglo XIX y principios del XX: los marfiles nipones”, en *III Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Gallur (Universidad de Zaragoza), 1 de diciembre de 2018; “Tsuba: algunos testimonios de la fascinación por las armas del Japón en la prensa española (1868-1926)”, en *IV Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*, Universidad de Zaragoza, Almudévar, noviembre de 2020. “La configuración de una nueva nación: la proyección de Japón en la España de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX”, en *III Seminario Internacional de Arte del Siglo XIX: el auge de los nacionalismos y su reflejo en el arte decimonónico*, Universidad de Zaragoza, 17 de diciembre de 2021; “Un recorrido crítico por el artículo “La infancia japonesa” de la revista Hojas Selectas de 1916”, en *IX Congreso del Grupo de Investigación Japón “Desafíos demográficos en Japón y Europa de los valores tradicionales a los robots”*, Facultad de Derecho, Universidad de Zaragoza,

³⁴ ANÍA, P., “Tsuba: algunos testimonios de la fascinación por las armas del Japón en la prensa española (1868-1926)”, *IV Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, en Andrés, E., Anía, P., Escudero, I., Espada, D., Juberías, G., Martín, J., Ruiz, L., Sanz, A. y Torralba, B. (coords.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 293-301.

5, 6 y 7 de octubre de 2022; “La mujer japonesa y su visión fuera de Japón: dos casos paradigmáticos en las publicaciones periódicas españolas de comienzos del siglo XX”, en *V Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*, Universidad de Zaragoza, Tarazona, 25 y 26 de noviembre de 2022 y, por último, “La fascinación por la mujer japonesa en tiempos del Japonismo”, en *XXI Semana Cultural Japonesa*, Universidad de Zaragoza, del 17 al 23 de abril de 2023.

Tras conocer esta exhaustiva panorámica podemos decir que en los últimos años las publicaciones periódicas han cobrado fuerza como fuente de información para el estudio del arte japonés y su influencia. No obstante, nos resulta extraño que no se haya dedicado un estudio a nivel nacional que recoja la presencia del arte japonés en estos medios de difusión masiva. Por ello, la presente tesis doctoral se propone recoger, exponer, organizar y analizar este tipo de publicaciones y el impacto que estas tuvieron en la sociedad española del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Este tipo de fuentes también han sido empleadas para estudiar las noticias que llegaban a las publicaciones periódicas fuera del ámbito español. Por ello, un estudio relevante es *Japan and the Illustrated London news: complete record of reported events, 1853-1899*,³⁵ publicado en 2006, el cual ha sido realizado desde el ámbito anglosajón. En este se presentan las informaciones, textos e imágenes que aparecieron en la publicación *The Illustrated London News*, las cuales difundieron una determinada visión de una gran multitud de aspectos japoneses que eran hasta entonces desconocidos, siendo esto posible a partir de la apertura exterior que aconteció en el país nipón durante el Periodo Meiji. Asimismo, María Pilar Araguás Biescas también dedicó una serie de estudios a las publicaciones periódicas, en este caso del ámbito italiano. Sus temas de investigación tuvieron como eje fundamental el estudio de los artículos de la revista *L'illustrazione Italiana* que guardaban relación con lo japonés. Fruto de ello, vieron la luz los trabajos de “El Japón Meiji (1868-1912) y el Japonismo en la revista L'illustrazione Italiana” (en este caso junto a David Almazán),³⁶ publicado en 2006, “El Japón Taisho (1912-1926) y el Japonismo en la revista L'illustrazione italiana”,³⁷ publicado en 2007, “La ópera Madama Butterfly a través de la revista L'illustrazione italiana (1904-1945)”³⁸ y “Japón y el Japonismo en

³⁵ BENNET, T., CORTAZZI, H. y HOARE, J., *Japan and The Illustrated London news: complete record of reported events, 1853-1899*, Folkestone, Global Oriental, 2006.

³⁶ ALMAZÁN, D. y ARAGUÁS, M. P., “El Japón Meiji (1868-1912) y el Japonismo en la revista L'illustrazione Italiana”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 21, 2006, pp. 747-768.

³⁷ ARAGUÁS, M. P., “El Japón Taisho (1912-1926) y el Japonismo en la revista L'illustrazione Italiana”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 22, 2007, pp. 811-824.

³⁸ ARAGUÁS, M. P., “La ópera Madama Butterfly a través de la revista L'illustrazione italiana (1904-1945)”, *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 20, 2012.

L'illustrazione Italiana (1873-1945)",³⁹ publicados en 2012. Todos estos textos desembocaron en la realización por parte de la autora de una tesis doctoral, la cual fue defendida en el año 2012 en la Universidad de Zaragoza bajo el título *Japón y el Japonismo en L'illustrazione Italiana (1873-1945)*.⁴⁰ Este trabajo fue dirigido por Vicente David Almazán y bebe directamente del estudio realizado por el mismo, siguiendo una metodología, disposición, presentación y articulación muy similares o la tesis realizada por el director, la cual hemos citado ya con anterioridad. Por ello, en esta tesis se estudiaron las informaciones e imágenes sobre Japón publicadas en la revista *L'illustrazione Italiana* entre 1873 y 1945, así como el estudio del reflejo de las mismas en el arte, teatro, literatura, ópera, publicidad y moda, constatando el interés que había por lo japonés a lo durante el periodo de vida de la publicación. Continuando en este campo de las publicaciones periódicas como objeto estudio para la difusión de lo japonés y su influencia en países extranjeros debemos aludir a la tesis doctoral de Esther Espinar Castañer, la cual fue titulada *La presencia de Japón en Buenos Aires (1916-1930). El Japonismo en las revistas Cara y Caretas, El Hogar y Plus Ultra*, defendida en 2016 en la Universidad de las Islas Baleares.⁴¹ Esta investigación se centra en el contexto artístico en la sociedad de Buenos Aires durante los años veinte, realizándose un análisis de la presencia japonesa en las revistas *Caras y Caretas, El Hogar y Plus Ultra*, focalizando la investigación en la pintura y las reproducciones artísticas, el Japonismo en la publicidad gráfica, el Japonismo a través de las páginas literarias, el Japonismo en la moda femenina y en el hogar y los artículos de interés general sobre Japón. Por tanto, este estudio tiene la particularidad de abordar un medio de difusor latinoamericano desplazando el carácter eurocentrista tradicional asociado a la Historia del Arte, tónica que ha ido desapareciendo en la historiografía a lo largo del primer cuarto del siglo XXI. En el presente estudio hemos podido analizar también un caso periférico gracias a una estancia de investigación realizada en la ciudad de Lisboa, la cual tuvo como objetivo el estudio de la influencia de lo japonés en tiempos del Japonismo en este país Ibérico. Pudiéndose así establecer una comparativa con el caso español.

³⁹ ARAGUÁS, M. P., "Japón y el Japonismo en L'illustrazione Italiana (1873-1945)", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 27, 2012, pp. 622-624.

⁴⁰ ARAGUÁS, M. P., *Japón y el Japonismo en L'illustrazione Italiana (1873-1945)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2012.

⁴¹ ESPINAR, E., *La presencia de Japón en Buenos Aires (1916-1930). El Japonismo en las revistas Caras y Caretas, El Hogar y Plus Ultra*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2016.

3. OBJETIVOS DEL TRABAJO

Partiendo de este estado de la cuestión, los objetivos planteados para este trabajo son los siguientes:

En primer lugar, presentar una panorámica general de la presencia e impacto que el arte japonés tuvo en Occidente en la época del Japonismo, teniendo en cuenta las vías de difusión a través de las cuales se dio a conocer, el comercio que permitió la adquisición de este tipo de piezas y los coleccionistas que poseyeron este tipo de producciones, así como las principales publicaciones que ayudaron a difundir esta nueva estética.

En segundo lugar, ofrecer una aproximación de la recepción de las piezas de arte japones en España durante el periodo comprendido entre 1868 y 1926, reseñando las principales colecciones que atesoraron por entonces estos objetos.

En tercer lugar, estudiar de forma específica los artículos presentes en las publicaciones periódicas españolas, que difundieron el conocimiento sobre el arte japonés en nuestro país, abordando las siguientes tareas:

- Localizar e identificar los artículos relativos al arte nipón publicados en la prensa periódica, revistas, boletines y almanaques y realizar una exposición ordenada cronológicamente de las informaciones e ilustraciones de objetos japoneses que se reprodujeron.
- Analizar el contenido de las noticias que se publicaron sobre el arte japonés (principales manifestaciones (la arquitectura y el jardín, la pintura, el grabado, la escultura y el bronce, las lacas, los marfiles, la cerámica y las armas niponas), colecciones, exposiciones y museos españoles o extranjeros y su influencia en el ámbito social) y contrastar la autenticidad de las informaciones aportadas.
- Identificar y estudiar los autores de las informaciones y definir sus fuentes de información, todo ello teniendo en cuenta el número de publicaciones en las que aparece y si es posible identificar con claridad su figura.
- Establecer en qué publicaciones periódicas fueron más frecuentes estos artículos y cuáles fueron los periodos en los que se trató con mayor intensidad el tema.

En cuarto lugar, llamar la atención sobre el gran interés de este tipo de fuente, que llegaba a un amplio público, como vía de conocimiento y difusión del arte japonés en España.

En quinto lugar, analizar las informaciones aparecidas sobre la tribu de los ainu en las publicaciones periódicas españolas. La elección de esto es poder contrastar el contenido de las noticias de arte y sociedad japonesas con lo que paralelamente se estaba escribiendo acerca del “otro Japón”. Pudiéndose así apreciar las diferentes visiones de los intelectuales, los cuales incluyeron entre nuestras revistas y periódicos sus textos. No obstante, hay que decir que este grupo étnico también formaba parte del imaginario artístico nipón, ya que a través de fotografías incluidas entre las páginas de nuestra prensa ilustrada se pudo apreciar su particularidad ornamental, siendo este la otra cara menos conocida de la estética del País del Sol Naciente.

En sexto lugar, realizar un análisis comparativo del caso español con otros países de nuestro entorno. Por ello, escogimos Portugal para la ejecución de este estudio, investigando el periodo histórico que abarcaba desde el último tercio del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, coincidiendo con las fechas propuestas en esta tesis. Nuestra finalidad fue ver como afectó el fenómeno del Japonismo al país Luso, que grado de penetración y difusión alcanzaron en relación al arte japonés y si todo ello tuvo una repercusión directa en las publicaciones periódicas portuguesas, pudiendo ser esta tanto de forma informativa como gráfica. Cotejando así lo acontecido en las realidades de dos países vecinos situados en la Península Ibérica.

Finalmente, y actuando como síntesis de todo lo mencionado, el presente estudio tiene como último objetivo servir de base documental y punto de referencia a nuevos investigadores pertenecientes a diversos campos de la investigación interdisciplinar acerca del tema del descubrimiento, difusión e influencia de lo japonés en España, siendo un factor más que contribuyó al surgimiento del Japonismo, fenómeno que se dilata desde la época de la apertura de Japón en el periodo Meiji (1868-1912) y pervive hasta el final de periodo Taishō (1912-1926).

4. MÉTODO DE TRABAJO

Para alcanzar estos objetivos el método de trabajo aplicado ha sido el siguiente:

- Búsqueda, recopilación, lectura y análisis de la bibliografía específica.

La primera tarea a realizar en nuestro estudio ha sido la recopilación de materiales bibliográficos para acometer su posterior lectura. Los bloques temáticos que se han contemplado han sido los siguientes: bibliografía genérica sobre diversas manifestaciones artísticas niponas entre las que se encuentran la arquitectura y el jardín, la pintura, el grabado, la escultura y el bronce, las lacas, los marfiles, la cerámica, las armas niponas y el pueblo ainu; bibliografía sobre el coleccionismo, impacto e influencia en Occidente en general y en España, en particular; y bibliografía sobre las publicaciones periódicas españolas en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX y sobre la trayectoria de escritores que redactaron artículos relativos al arte nipón. Este proceso se ha realizado a través de la consulta de los catálogos de bibliotecas nacionales e internacionales publicados por Internet, y de los repositorios y bases de datos de artículos (véase apartado de bibliografía donde se especifican).

Una vez realizada la recopilación del material, se ha procedido a su lectura y estudio, bien accediendo a las bibliotecas concretas, donde se encontraban los fondos (en especial en las Bibliotecas de la Universidad de Zaragoza, la Biblioteca de Aragón, La Biblioteca Nacional de España, La Biblioteca de Cataluña y la Biblioteca del Museo de Zaragoza), a través del sistema de préstamo interbibliotecario, o mediante su directa adquisición. Asimismo, se han consultado páginas web sobre el tema, comprobando su solvencia al verificar que estuvieran redactadas por investigadores o que pertenecieran a alguna institución, centro académico o de investigación o museo. Los datos de las lecturas se han recogido en fichas con campos de contenidos prefijados (en los que se incluye la cita bibliográfica completa de la fuente del contenido recogido), para facilitar la ordenación y consultas posteriores.

- Búsqueda y análisis de las fuentes documentales y orales.

Nuestra fuente fundamental han sido las revistas y periódicos de la época. Por ello, se ha visitado la biblioteca de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza que guarda los ricos fondos de publicaciones periódicas del antiguo Casino de Zaragoza. Fundamental fue la consulta de diversas hemerotecas digitales, las cuales han permitido la localización de noticias específicas a través de sistemas de búsqueda mediante palabras, siendo posible realizar un amplio barrido de

las publicaciones periódicas en la labor de localización de informaciones de todo tipo que hagan alusión al arte japonés. Para el presente trabajo se han empleado las siguientes:

- Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España (<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>).
- Biblioteca Virtual Prensa Histórica (<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd>).
- Archivo de Revistas Catalanas Antiguas (<http://www.bnc.cat/digital/arca/castella/index.html>).
- Hemeroteca digital ABC (<http://hemeroteca.Abc.es/>).
- Hemeroteca digital La Vanguardia (<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>).

También se ha consultado prensa francesa de la Biblioteca Nacional de Francia a través del catálogo de obras digitalizadas Gallica (<http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>). El cual nos ayudó a completar y comparar los textos elaborados en el ámbito francófono e hispano.

Por otro lado, y gracias a una estancia de tres meses de duración que realizamos en la ciudad de Lisboa en Portugal y que abarcó del 20 junio al 20 de septiembre de 2022, pudimos recopilar que tipo de publicaciones periódicas incluyeron noticias sobre arte japonés y Japonismo en este país. Para realizar esta labor con corrección tuvimos que informarnos y visitar el centro de documentación António Alçada Baptista, el cual pertenece al Museo de Oriente, la Biblioteca Nacional de Portugal y la Hemeroteca de Lisboa. Además, debido al avance que supone digitalizar los fondos, pudimos ampliar la búsqueda gracias al catálogo online de dicha hemeroteca (<https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>).

Por su puesto, se ha abordado la recopilación y consulta de otras fuentes, como son los libros de la época del Japonismo, que se publicaron en español y que difundieron el conocimiento del arte japonés. Esto fue posible gracias a la consulta de distintas bibliotecas, destacando aquí la Biblioteca del Museo de Zaragoza, lugar donde se encuentra almacenada la biblioteca privada que perteneció a Federico Torralba Soriano, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, estudioso y gran coleccionista de arte japonés, la cual cuenta con un fondo importantísimo de libros españoles y extranjeros sobre arte nipón de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Este material ha permitido hacer cotejos con las noticias de prensa que hemos localizado.

- Trabajo de campo

Dado que los artículos de prensa son a la par fuente y objeto de estudio de la presente tesis, una vez realizada la localización de todos ellos se ha abordado el análisis de su contenido. De cada artículo se elaboró una ficha siguiendo el siguiente esquema:

Autor (si están firmadas las informaciones, o si por el contrario aparecen sin firmar).

Referencia completa: "Título del artículo", *título de la publicación*, lugar de publicación, número del ejemplar, fecha (día, mes y año) y páginas que lo comprenden.

Tipología de prensa

Difusión geográfica de la publicación

Contenido

Palabras clave

Párrafos clave del artículo

Ilustraciones que acompañan al artículo o información, con su autoría (en el caso de que conste)

Otros datos de interés

Las imágenes de arte japonés y de los ainu incluidas entre las publicaciones periódicas tratadas en nuestro estudio han podido ser incorporadas al mismo gracias a la fotografía directa de las ediciones físicas de los ejemplares o mediante la utilización de programas y herramientas de edición en las digitalizadas, pudiéndose así adjuntar a nuestra tesis. El motivo por el que se optó por este sistema es para que el lector del presente trabajo pudiese apreciar el análisis crítico, las informaciones proporcionadas y los documentos gráficos en un mismo lugar, evitando así la confusión y otorgando a esta empresa un sentido mucho más orgánico. Aquí, han sido incorporadas la gran mayoría de las imágenes localizadas, siendo omitidas aquellas que no tenían suficiente calidad o que resultaban menos interesantes para nuestro estudio.

Una vez realizado todo lo anterior, se ha procedido a la elaboración del ensayo propiamente dicho en el que se trata de conseguir los objetivos previamente marcados, ordenando la información con una exposición concreta y precisa que denote una estructura coherente en

cuanto a las informaciones encontradas. Además, esta se complementa con una bibliografía, unas conclusiones de la tesis y la inclusión de los anexos.

5. SISTEMATIZACIÓN DE LAS PARTES

Las noticias e ilustraciones relacionadas con el arte japonés aparecidas en las publicaciones periódicas españolas fueron numerosas y diversas, por lo que es necesaria una presentación sistemática de toda esta información, siendo la propia organización uno de los retos presentes en este trabajo. Como ya hemos señalado con anterioridad, el esquema escogido ha sido el que realizó el doctor David Almazán Tomás en su tesis *Japon y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, contando así con un precedente que asentó la organización de este tipo de fuentes.

Por facilitar la consulta y elaboración del presente estudio hemos decidido articularlo en dos grandes bloques bien diferenciados: el denominado “Introducción” en el que se trata todo lo relacionado con la elección del tema, el estado de la cuestión, los objetivos del trabajo, el método del trabajo, la sistematización de las partes y los agradecimientos y, por otro lado, “Ecos del país del Sol Naciente: la difusión de arte japonés en las publicaciones periódicas en tiempos del Japonismo (1868-1926)”, en el que se aborda las fuentes para la elaboración del presente estudio.

Esta “Introducción” versa sobre la importancia que tuvieron las publicaciones periódicas en nuestro país, no siendo una mera presentación. Constituyendo así una de las partes más importantes de esta tesis, ya que aquí se proporcionan las claves para entender las características de cada tipo de publicación dentro de la prensa española, exponiendo al lector de manera clara como hemos abordado el este trabajo Asimismo, el otro bloque titulado “Ecos del país del Sol Naciente: la difusión de arte japonés en las publicaciones periódicas en tiempos del Japonismo (1868-1926)” comprende todo lo que es la investigación propiamente dicha. Este ha sido articulado a través de diferentes capítulos en los que se tratan las publicaciones periódicas españolas más destacadas en cuanto a la publicación de informaciones de arte japonés se refiere, los autores más relevantes que entendieron y difundieron la estética del País del Sol Naciente y las noticias relativas a las diferentes manifestaciones artísticas niponas, ordenadas cronológicamente donde cada una de ellas cuenta con un breve análisis y comentario crítico.

De esta forma, tenemos “Arte japonés coleccionismo e influencia en tiempos del Japonismo”, aportado que recopila una serie de claves y acontecimientos que fueron vitales para el descubrimiento, valoración crítica y difusión del arte japonés y el surgimiento del Japonismo en Europa durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. En consonancia con este prosigue “El caso español: coleccionismo e influencia del arte japonés”, el cual sigue la misma

tónica que el anterior, acentuando algunas de las colecciones más importantes de arte nipón presentes en nuestro país durante esta época.

Posteriormente se tratan “Las publicaciones periódicas españolas como fuente para el estudio de arte japonés”, capítulo en el cual se incluyen las publicaciones periódicas que más noticias contuvieron sobre objetos artísticos nipones, estando estas conformadas principalmente por diarios y revistas. Subdivididos en estos dos grandes bloques encontramos publicaciones tan relevantes como *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *Abc*, *La Gaceta Industrial*, *La Ilustración*, *Blanco y Negro*, *Alrededor del Mundo*, *Hojas Selectas* o *La Ilustración Artística*, tratándose en todas ellas su evolución histórica, desde la génesis hasta la desaparición, siempre y cuando estuviesen incluidas dentro de la cronología escogida para la elaboración de esta tesis.

También se incluyen los “Autores sobre arte japonés en la prensa española”, tratándose aquí una serie de personalidades que fueron relevantes en la difusión del arte japonés en las publicaciones periódicas española. Muchos de ellos empleaban seudónimos y firmaban con los mismos, pero gracias a esta investigación pudimos identificar varias de estas firmas e identificar los escritores de dichas noticias. Así, bajo este título destacaron los nombres de José Jordana y Morera, Rafael Doménech Gallisá, Enrique Gómez Carrillo, Antonio García Llansó, Feliu Elias i Bracons, además de otras figuras relevantes.

Prosigue “Arquitectura y jardines: entorno, naturaleza y armonía”, tratándose una panorámica de estas manifestaciones artísticas, primero a nivel europeo y luego a nivel nacional. Además, este se divide en diversos subepígrafes como “arquitectura y jardín japonés en la prensa española”, donde se exponen cronológicamente los artículos localizados en las diferentes publicaciones periódicas, contando cada uno de ellos con un breve análisis crítico. Finalmente, tendrá unas “Valoraciones finales” y un apartado donde se recogerán las “Fuentes, bibliografía y webgrafía” correspondientes al tema, facilitando así la consulta del interesado, ya que cada tema de investigación contará con estos apartados para agilizar la recopilación de información específica acerca de una manifestación artística nipona concreta.

Así, pasamos a uno de los bloques más relevantes “La pintura y grabado: el prestigio de Hokusai”, en el cual realiza una breve introducción al grabado japonés. Este cuenta con dos subepígrafes, el primero de ellos “La pintura y el grabado japonés en la prensa española”, el cual presenta las noticias que trataron el tema ordenadas cronológicamente con un breve comentario

crítico, el segundo “informaciones sobre colecciones y exposiciones”, mostrándose noticias que hablaban sobre las colecciones de aquel momento que presentaban grabados entre sus fondos, todas ellas de nuevo ordenas y comentadas. Aquí también se incorporaron los epígrafes de “Valoraciones finales” y “Fuentes, bibliografía y webgrafía”.

Posteriormente, encontramos el apartado “Escultura japonesa: de los antiguos bronce a las modernas creaciones”. En él se hace una breve introducción de la escultura japonesa moderna y de los bronce. Este consta con un subepígrafe titulado “La escultura japonesa en la prensa española”, el cual sigue el mismo esquema que los anteriores, aquí se presentan, de nuevo, las informaciones que abordan este tema de forma ordenada, desde la más antigua a la más reciente. Se incorporan a este apartado también las secciones de “Valoraciones finales” y “Fuentes, bibliografía y Webgrafía”.

A continuación, encontramos “Lacas: el brillo de Japón”, tratándose el descubrimiento de las mismas y de la admiración que suscitaron entre los visitantes del Japón, viendo como con posterioridad, esa faceta pervive. Prosigue “Las lacas japonesas en la prensa española”, exponiéndose las noticias localizadas en nuestras publicaciones periódicas de forma ordenada y con un breve comentario crítico. Este apartado lo cierran las “Valoraciones finales” y las “Fuentes, bibliografía y webgrafía”.

También se trató el tema de “Los marfiles; la belleza de la miniatura nipona”, explicándose el fuerte fenómeno de coleccionismo que surgió entorno a estas piezas y como los intelectuales ayudaron a la expansión del conocimiento de las mismas. Asimismo, se incluye “Los marfiles japoneses en la prensa española”, volviéndose a presentar de manera clara y ordenada los artículos localizados en los diferentes repositorios nacionales que tratan este tema. Finalmente, este capítulo se cierra con sus correspondientes “Valoraciones finales” y sus “Fuentes, bibliografía y webgrafía.”

Todo lo que rodeaba al guerrero japonés llamó sobremanera la atención, así se incorpora un epígrafe titulado “Armas y armaduras: el mundo del samurái”, presentándose una panorámica general de como todo lo que tenía que ver con la figura del samurái empezó a tomar relevancia y a coleccionarse, siendo las armas y armaduras objetos de un alto valor artístico. De esta forma, contamos con el subepígrafe “El mundo del guerrero y la armamentística japonesa en la prensa española”, donde se disponen las noticias españolas que hablan o en las que aparecen este tipo

de objetos militares. Por supuesto, también cuenta con las “Valoraciones finales” y las “Fuentes, bibliografía y conclusiones”.

Rematando las artes niponas, presentamos “La cerámica japonesa: tradición y vanguardia”, exponiéndose el fenómeno de exportación y comercio que hubo con estas piezas en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX siendo, quizás, las más abundantes en el coleccionismo privado de Occidente. Por ello, tuvieron repercusión en una serie de noticias presentes en la prensa de nuestro país, dando lugar a la confección del subepígrafe “La cerámica japonesa en la prensa española”. Concluyendo este con las secciones de “Valoraciones finales” y “Fuentes, bibliografía y webgrafía”.

En este estudio esta presente también un apartado dedicado a “El pueblo ainu: visiones coloniales sobre lo primitivo”. En este se muestra al otro Japón, actuando como contrapunto de todas las informaciones de arte japonés y de la propia cultura nipona. Teniendo este pueblo sus propias tradiciones y estéticas, influyendo también a los viajeros que llegaron al archipiélago. Todo ello atrajo las curiosas miradas de los escritores españoles durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Gracias a ello pudimos conformar el subepígrafe “La cultura ainu en la prensa española”, articulándose de la misma forma que los correspondientes a las artes japonesas y concluyendo mediante unas “Valoraciones finales” y las “Fuentes, bibliografía y webgrafía”.

Cerrando el apartado de investigación tenemos un capítulo que refleja la investigación desarrollada en nuestra estancia internacional en Lisboa (Portugal) titulado “Arte japonés y Japonismo en Portugal”, donde se tratan las principales vías de difusión de este fenómeno, además de las personalidades más importantes que lo abordaron y los coleccionistas más relevantes de aquel momento. No obstante, este también contó con el apartado “arte japonés y Japonismo en la prensa portuguesa”, el cual trata las informaciones sobre arte japonés y Japonismo en las publicaciones periódicas portuguesas, ordenándolas cronológicamente y aportándose y comentario crítico de cada una de ellas. Teniendo así una visión conjunta de la realidad ibérica de aquel momento constituida por los países de España y Portugal.

Como colofón se incluyen las “Conclusiones de la tesis doctoral”, apartado en el que se exponen de manera clara los resultados de nuestra investigación. Sintetizándose y valorándose los resultados del presente trabajo, subrayándose las aportaciones más importantes de las diversas publicaciones periódicas españolas en su labor difusora del arte japonés, comparando la situación de España en relación a otros países como Portugal.

No obstante, también está presente un epígrafe de “Bibliografía general”, recogiendo aquí por orden alfabético las monografías y artículos de investigación empleados para la realización del presente trabajo.

Para finalizar el trabajo se incluyen los “Anexos”, los cuales se componen de “Disposición cronológica de los artículos, reportajes, crónicas, noticias, relatos, anuncios y otro tipo de textos relacionados con el arte japonés presentes en las publicaciones periódicas españolas”, “Tabla de artículos y/o anuncios sobre arte japonés publicados anualmente en las publicaciones periódicas españolas”, “Tabla de publicaciones periódicas donde aparecieron artículos y/o anuncios sobre arte japonés y número de los mismos”, “Tabla de autores y número de artículos publicados en los que se menciona arte japonés”, “Relación cronológica de los artículos, reportajes, crónicas, noticias, relatos, anuncios y otro tipo de textos sobre ainu presentes en las publicaciones periódicas españolas”, “Tabla de artículos sobre ainu publicados anualmente en las publicaciones periódicas españolas”, “Tabla de publicaciones periódicas donde aparecieron artículos sobre los ainu y número de los mismos” y “Tabla de autores y número de artículos publicados en los que se menciona a los ainu”. Informaciones que completan nuestro estudio en las que se exponen los datos obtenidos.

6. AGRADECIMIENTOS

Toda investigación debería de partir de una base en la que al doctorando se le ayudase a emprender, se le apoyase a lo largo de su desarrollo y se le animase a su finalización. En este trabajo han colaborado multitud de personas, las cuales han sido fundamentales durante el proceso de elaboración del mismo.

En primer lugar, me gustaría agradecer todo el trabajo realizado por el director de la investigación, David Almazán Tomás, ya que sin su buen humor, ánimos constantes, energía y actitud positiva, esta empresa no habría llegado a su fin. Desde luego, ha sido el mejor guía para un trabajo de este calibre, su sabiduría y buen hacer han marcado un antes y un después en la manera de abordar y gestionar las situaciones devenidas de la investigación del presente escritor. Te estaré eternamente agradecido, David.

Por otro lado, también me gustaría dedicar unas palabras a la primera persona que vio en mí la suficiente validez y capacidad para abordar un trabajo de investigación, la profesora Elena Barlés Báguena. Me enseñaste las bases fundamentales del oficio, siempre desde la calidez y la cercanía. Nunca podré olvidar la emoción que obtuve al entregar mi primer texto académico, fue un momento muy especial, el cual recordaré durante toda mi vida. Gracias por haber sido tan buena “madre” y, sobre todo, por tener esa calidad humana que tanto te caracteriza.

Por supuesto, son muchas las personas que han participado durante el proceso de elaboración de la tesis y, por ello, quería agradecer su apoyo públicamente. Entre este elenco se encuentran: Pilar Cabañas, Yayoi Kawamura, Muriel Gómez, Ana Trujillo, Daniel Sastre, Javier Vives, Marcos Centeno, José Pazó, Carmen Tirado, Francisco Barberán, Alberto López, David Lacasta, Marcos Sala, Claudia Bonillo, Alejandro Sanz, David Diez y María Arrebola.

También, agradecer a todo el personal de las instituciones que hemos visitado en territorio nacional. Entre ellas se encuentran las Bibliotecas Municipales de Zaragoza, la Biblioteca Nacional de España, las Bibliotecas Públicas de Aragón, las Bibliotecas Públicas de la Comunidad de Madrid, las Bibliotecas Públicas Municipales de Madrid, las Bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid, las Bibliotecas de Barcelona, las Bibliotecas de la Universidad de Zaragoza, el Museo de Zaragoza, el Museo Nacional de Arte de Cataluña y el Museo Frederic Marés.

Ha sido fundamental el apoyo recibido desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, lugar en el que siempre me han tratado como en casa. Aquí, hemos

podido experimentar la docencia universitaria gracias a la predisposición manifestada por sus equipos directivos. Además, agradecer a todos los integrantes de la Escuela de Doctorado, y en especial, a Mónica Vázquez, Coordinadora del Programa de Doctorado en Historia del Arte, la cual realiza una labor ejemplar, poniendo todo de su mano para que este trabajo llegase a buen puerto.

No debemos de olvidar el agradecimiento a las instituciones y personas que nos acogieron y apoyaron durante nuestra estancia en Portugal, concretamente en la bella ciudad de Lisboa. Por ello, agradecer a la Universidad Nova de Lisboa, al grupo de investigación Pre-Modern Visual and Material Cultures y a mi directora de estancia, Alexandra Curvelo, por albergarme en su seno y ayudarme a proseguir con el presente trabajo. También, dar las gracias a la Fundación Oriente y al Centro de Documentación Antonio Alçada Baptista y, en especial, a Eduarda Dimas, quien nos proporcionó amablemente todas las fuentes que necesitamos durante nuestra estancia. Asimismo, al personal de la Biblioteca Nacional de Portugal y de la Hemeroteca Municipal de Lisboa, cuya actitud fue gentil en todo momento. Por último, agradecer encarecidamente a João Miguel Couto Duarte, profesor de la Universidad Lusitana, por guiarnos con tanto mimo durante el abordaje de la prensa portuguesa. Gracias por preocuparte del estado de la investigación durante esos tres meses, tus consejos fueron fundamentales.

Desde luego, debemos de agradecer el apoyo recibido por los miembros de los grupos de investigación “Japón y España: Relaciones a través del arte” y “Grupo Japón”. Las conversaciones acontecidas con cada uno de vosotros han sido realmente fructíferas y, de manera indirecta, han influido en este trabajo.

Finalmente, he dejado para este momento los agradecimientos más importantes. Gracias a mis amigos, en especial a Jorge Montañés, José Luis Sebastián, Oscar Ruiz, Enrique Bernad, Julio Gracia, Ana Asión y Adrián Fernández. Han sido ellos quienes me han otorgado, sin nada a cambio, un gran apoyo incondicional. También, me gustaría hacer un agradecimiento especial a Eva Luis, por esos años de cariño, ánimo y confianza, nada hubiese sido posible sin ti. Por último, a mi familia, a la que les dedico todos mis esfuerzos. Vuestro amor no tiene límites. Todos y cada uno de vosotros os habéis preocupado sobremanera por mi persona, mis tíos, Luis Fernando, José Luis y Susana, mi primo, Marcos, al que quiero como al hermano que nunca tuve, a mis abuelos, José Luis y Pilar, quienes me enseñaron a apreciar lo bonito de la vida y, para cerrar, a mis padres, Pedro y Pilar, quienes siempre me han apoyado en todos los proyectos que he emprendido. A todos vosotros GRACIAS.

II. ECOS DEL PAÍS DEL SOL NACIENTE: LA DIFUSIÓN DE ARTE JAPONÉS EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS EN TIEMPOS DEL JAPONISMO (1868-1926)

1. ARTE JAPONÉS: COLECCIONISMO E INFLUENCIA EN TIEMPOS DEL JAPONISMO

Fue a mediados del siglo XIX cuando el País del Sol Naciente, tras largos siglos de aislamiento, fue obligado por las potencias occidentales a abrir sus fronteras y a establecer tratados de comercio y amistad con diversos países. Esta apertura impulsó el inicio de un acelerado proceso de modernización del país que se llevó a cabo con extraordinaria rapidez a lo largo del periodo Meiji (1868-1912).¹ Durante este lapso, Japón se transformó por completo, alcanzando altas cotas en cuanto al desarrollo y la modernización de su sociedad. Este hecho tuvo una repercusión internacional relevante, provocando que europeos y americanos fijaran su atención en la emergente nación del “Lejano Oriente”. Pronto se descubrió que Japón era un país que poseía una antigua y exquisita tradición cultural y artística, la cual produjo enorme fascinación.² En concreto su arte tuvo especial impacto en Occidente, y de forma específica, las estampas y los libros ilustrados pertenecientes al *ukiyo-e*, generándose una gran atracción y mostrando un especial interés en reproducir la imagen exótica del Japón que tanto gustaba por entonces. Además, este nuevo arte procedente del Extremo Oriente ofreció unos principios y recursos estéticos novedosos, los cuales llamaron la atención de los artistas y creadores que se encontraban en un momento de renovación.³ Fueron muy valoradas las obras de xilografía japonesa de los maestros del periodo Edo. Entre esta nómina podemos encontrar a Suzuki Harunobu (1724-1770), Torii Kiyonaga (1752-1815), Kitagawa Utamaro (1753-1806), Utagawa Hiroshige (1797-1858) entre otros, y, sobre todo, Katsushika Hokusai (1760-1849), aunque también gustaron las de los artistas de la periodo Meiji como Utagawa Kunisada (1786-1864) o Toyohara Kunichika (1835-1900).

De esta forma, Japón y su arte pudieron ser conocidos en Occidente por diferentes vías. Las Exposiciones Universales e Internacionales que, a partir del siglo XIX se celebraron en las grandes capitales del mundo, desempeñaron un papel trascendental. Tras su apertura, el Japón Meiji comenzó a participar en ellas para mostrar sus más singulares productos.⁴ Fue en las exposiciones celebradas en Londres, París, Viena, Fidadelfia, Milán y un largo etcétera de ciudades del mundo occidental cuando el público europeo y americano pudo contemplar por primera vez arte japonés *que incluía, grabados, marfiles, cerámicas, bronces, lacas y un sinfín de*

¹ BEASLEY, W. G., *La Restauración Meiji*, Gijón, Satori Ediciones, 2008.

² BARLÉS, E., “El descubrimiento en Occidente de Japón y de sus artes durante la Era Meiji (1868-1912)”, en Barlés, E. y D. Almazán (eds.), *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente, El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*, Zaragoza, Fundación Torralba, Museo de Zaragoza, 2012, pp. 95-156.

³ ALMAZÁN, D., “La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo”, *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 83-106.

⁴ CONANT, E., “Refractions of the Rising Sun: Japan's Participation at International Exhibitions 1862-1910”, en Satō, T. y Watanabe, T. (ed.), *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930*, Londres, Lund Humphries, Barbican Art Gallery, Setagaya Art Museum, 1991, pp. 79-92.

objetos pertenecientes al país nipón. Así, en la Exposición Universal de 1867, celebrada en la ciudad de las luces, en el Pabellón japonés se mostraron al público por primera vez en Francia cientos de estampas niponas que fueron vendidas a multitud de demandantes.⁵

El arte japonés también llegó hasta Occidente a través del comercio. Tras la obligada apertura del Japón con la llegada en 1854 a las islas del norteamericano Comodoro Matthew C. Perry, se firmaron en 1858, tratados de amistad y comercio con EE. UU, Reino Unido y Francia. Pronto se establecieron acuerdos con otras naciones; con Alemania en 1861, con Italia en 1866 y con España en el año 1868, tratado que, lamentablemente, fue poco fructífero.⁶ Estos acuerdos supusieron la llegada masiva de productos nipones a Europa y América. En las principales ciudades, comenzaron a abrirse tiendas especializadas y almacenes que vendían objetos japoneses.⁷ En el caso de Francia, y concretamente en París, se inauguraron numerosos establecimientos que comerciaban con piezas de arte niponas. Ejemplo de ello fueron *La Porte Chinoise*, propiedad de Monsieur Bouillette, primera tienda de objetos nipones que abrió sus puertas en la 36 Rue Vivienne de París en 1861, a la que luego siguió, en 1862 *L'Empire Chinoise* del Sr. Decelle. Además, en ese mismo año, Madame Desoye y su marido, que acababan de volver de Oriente, abriendo a su regreso *La Junque Chinoise*, en la Rue de Rivoli, establecimiento que importaba piezas coleccionables del continente asiático y artesanía de todo tipo. Estos comercios se convirtieron en lugares de peregrinación para diversos artistas, literatos y eruditos que querían estar a la vanguardia de la moda por lo exótico.⁸ Hubo también numerosos marchantes que se dedicaron al comercio especializado del arte nipón en París. Este es el caso de Adolphe Goupil (1806-1893),⁹ Tadamas Hayashi (1853-1906)¹⁰ y, sobre todo, Siegfried Bing (1838-1905),¹¹ el cual surtió de numerosas obras japonesas a distintos artistas franceses de la época, siendo un ejemplo de ello los objetos artísticos adquiridos por el pintor neerlandés Vincent Van Gogh en el último tercio del siglo XIX. Asimismo, en Roma también surgió una gran fascinación por los objetos artísticos nipones y se abrieron establecimientos especializados como el de la señora Beretta y la tienda japonesa de la vía dei Macelli, cuya aparición fue más tardía, teniendo

⁵ AITKEN, G. y DELAFON M., *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, París, Bibliothèque des Arts, 1983, p. 16.

⁶ BARLÉS, E., "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 18, 2003, pp. 23-82.

⁷ FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., "Las fuentes y lugares del Japonismo", *Anales de Historia del Arte*, n.º 11, 2001, pp. 329-356.

⁸ SULLIVAN, M., *The meeting of eastern and western art*, California, Universidad de California, 1997, p. 212.

⁹ AA.VV., *Gérôme & Goupil: Art and Enterprise*, París, Réunion de musées nationaux, 2000.

¹⁰ KOYAMA-RICHARD, B., "Le marchand d'art Hayashi Tadamas (1853-1906): un lien entre le Japon et l' Occident", *Nouvelles de l'estampe*, n.º 189, 2003, pp. 7-21.

¹¹ KOYAMA-RICHARD, B., "Siegfried Bing: un fin connaisseur", en AA. VV., *La magie des estampes japonaises*, París, Hermann, 2003, pp. 15-21.

registros de la misma a mediados de los años 70 del siglo XIX.¹² En Londres sabemos que había casas comerciales que distribuían productos de Japón como *Farmer and Roger's Oriental Warehouse* y *Liberty & Co.*, fundada en 1875 por Arthur Lasenby Liberty.¹³

La atracción que causó el arte nipón hizo que en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, surgieran numerosos coleccionistas,¹⁴ entre los que se encontraban miembros de la acomodada burguesía, políticos y diplomáticos, intelectuales y literatos y, sobre todo, críticos de arte y artistas.¹⁵ Se coleccionaron muebles y objetos lacados; marfiles y objetos de cerámica y porcelana; pinturas; piezas de metal y esmaltes; diversos textiles; objetos relacionados con la figura del samurái (armaduras y espadas), o vinculados a la sugerente imagen de la mujer tradicional nipona (kimonos, abanicos y las sombrillas); pero, sobre todo, como se ha dicho, se coleccionaron estampas y libros ilustrados del género *ukiyo-e*, siendo las obras de Hokusai, Hiroshige o Utamaro enormemente demandadas.¹⁶ Para hacernos idea de cuándo se inició este coleccionismo señalaremos que ya en 1856 el artista francés Félix Bracquemond (1833-1914) vio un libro del *Manga* de Hokusai en el taller parisino de su impresor Auguste Delâtre (1822-1907).¹⁷ Fascinado por la delicadeza de las muestras, Bracquemond finalmente adquirió este volumen y lo llevó a todas partes consigo, mostrándolo con entusiasmo a sus amigos artistas entre los que se encontraban auténticos renovadores de la pintura como Manet, Degas, Fantier-latour y Whistler. Pero no solo Braquemond se dejó seducir por este influjo, sino que su mujer Marie Bracquemond (una de las mujeres artistas pertenecientes a la corriente impresionista) también debió entrar en contacto con las influencias orientales de su marido.¹⁸ El pintor británico James Whistler (1834-1903)¹⁹ estudió en París entre 1855 y 1859, época en la que se dejó cautivar por el arte oriental y coleccionó no solo grabados *ukiyo-e* sino que también otro tipo de obras que posteriormente llevará consigo a Londres, donde difundió el Japonismo. El conocimiento de Japón también se

¹² ARAGUÁS, P., *Japón y el Japonismo en L' Illustrazione Italiana (1873-1945)*, tesis doctoral inédita, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2012, p. 253.

¹³ ADBURGHAM, A., *Liberty's: A Biography of a Shop*, Londres, George Allen & Unwin, 1975.

¹⁴ BARRÉS, E., "El descubrimiento...", *op. cit.*, pp. 95-156.

¹⁵ Sobre el coleccionismo de artistas, véase WICHMANN, S., *Japonisme: the japanese influence on western art since 1858*, Londres, Thames and Hudson, 1981.

¹⁶ INAGA, S., "The making of Hokusai's reputation in the context of japonisme", *Japan Review*, n.º 15, Kioto, International Research Center for Japanese Studies, 2003, pp. 77-99.

¹⁷ THIRIONSEM, Y., "Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 3, n.º 1, 1961, pp. 117-130.

¹⁸ KIM LEE, S., *La presencia del arte de Extremo oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*, Madrid, Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 63.

¹⁹ BOZÓ, T., "Characteristics of Japanese art and its influence on impressionism and post-impressionism", en Vedecký Zborník, *Metamorfózy, transformácie a vektory posunu centra a periférie v priestoroch umenia a kultúry*, Bratislava, Univerzitná knižnica, 2015, p. 181.

²⁰ SANDBERG, J., "'Japonismo' and Whistler", *The Burlington Magazine*, vol. 106, n.º 740, 1964, pp. 500-507.

extendió tempranamente por América. El primer pintor que se entusiasmó por el arte japonés fue John La Farge (1835-1910) quien compró algunos grabados en su visita a París en 1856 cuya influencia quedó reflejada en las pinturas realizadas entre los años 1859 y 1864.²⁰ En definitiva, podemos afirmar que este coleccionismo ya se dio tempranamente, a finales de la década de 1850, en Francia, Gran Bretaña y EE.UU.

Fue en Francia donde se gestaron las colecciones más importantes de objetos japoneses. Son muchos los testimonios que se conocen de coleccionistas que adquirieron obras de Hokusai,²¹ pero aquí subrayaremos algunos ejemplos. Sabemos que Édouard Manet (1832- 1883) poseyó estampas japonesas que llegó a reproducir en el fondo de algunas de sus obras como el *Retrato de Emile Zola* de 1868.²² En otras obras como *L'Après-midi d'un faune* del poeta Stéphane Mallarmé, publicado en 1876, aparecen una serie de plantas y animales que son adaptaciones del famoso *Manga* de Hokusai.²³ Edgar Degas (1834-1917) tenía 28 años cuando visitó en 1862 por primera vez el establecimiento de Mme Desoye's *La Junque Chinoise*. A lo largo de los años atesoró una importante colección de estampas japonesas que comprendían obras de autores tan aclamados como Utamaro, Hokusai o Hiroshige y que comenzó a comprar gracias a los consejos e indicaciones que Braquemond le proporcionaba.²⁴ Afortunadamente conocemos los grabados japoneses que poseyó Degas gracias al catálogo realizado para una venta póstuma los días seis y siete de noviembre de 1918, mencionándose en este un lote compuesto por obras de grandes maestros nipones como Utamaro, Kiyonaga, Toyokuni, Sukenobu, Hiroshige y Hokusai.²⁵ Degas tomó prestados algunos principios de composición del arte japonés a través de los grabados y las pinturas del procedentes País del Sol Naciente presentes en la década de 1860.²⁶ La pintora Marie Cassat (1844-1926),²⁷ artista asociada al círculo impresionista parisino y que vivió en la ciudad del Sena entre los años 1866 y 1870, debió tener obras japonesas como revela su obra *Woman Bathing* realizada en 1891, donde los ecos nipones son evidentes.²⁸ Claude Monet (1840-1926) seguramente fue uno de los primeros impresionistas en comprar *ukiyo-e* y dedicarse a su colección

²⁰ SULLIVAN, M., *The meeting...*, *op. cit.*, p. 209.

²¹ BAYOU, H., *Hokusai, 1760-1849: "l'affolé de son art", d'Edmond de Goncourt à Norbert Lagane*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2008. pp. 14-35. MARQUET, Ch., "La découverte de la Manga de Hokusai en France au XIXe siècle", *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2008, n° 29, p. 37-49.

²² WITTMANN, B., "Edouard Manet, portrait, Emile Zola", *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, n.º 12, Colonia, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis GmbH & Co., 2004, p. 30.

²³ SULLIVAN, M., *The meeting ...*, *op. cit.*, p. 217.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ AITKEN, G. y DELAFON M., *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, Paris, La bibliothèque des Arts, 1983, p. 12.

²⁶ BOZÓ, T., "Characteristics of japanese art ...", *op. cit.*, p. 181.

²⁷ POLLOCK, G., *Mary Cassatt: painter of modern women*, Londres, Thames & Hudson, 1998.

²⁸ BOZÓ, T., "Characteristics of japanese art ...", *op. cit.*, p. 181.

después de su traslado a Giverny en la fecha de 1883.²⁹ Se sabe que llegó a atesorar un total de trescientos treinta y un grabados que en la actualidad han sido dispersados entre museos franceses, extranjeros y colecciones privadas.³⁰ En su colección se encontraban numerosas obras muy representativas de Hokusai.³¹ Otro artista tremendamente influenciado por el arte japonés fue Toulouse-Lautrec (1864-1901)³² el cual utilizó para sus carteles los principios compositivos del género *ukiyo-e* con sus colores planistas en campos de color bien delimitados y por supuesto el predominio de la línea firme y clara. Sabemos que tuvo una gran colección de estampas japonesas entre las que se encontraba especialmente representada la obra de Hiroshige y Hokusai. También artistas postimpresionistas fueron fervientes admiradores y coleccionistas del arte del País del Sol Naciente. Entre ellos el ejemplo más señero es Van Gogh (1853-1890).³³ En el mes de marzo del año 1886 el artista holandés ya se encontraba en París buscando estampas *ukiyo-e* y adquiriendo gran cantidad de piezas.³⁴ Como consecuencia de ello en 1887 montó una exposición con estas obras en el café Le Tambourin situado en el Boulevard de Clichy. Probablemente la gran cantidad de estampas que atesoró el pintor neerlandés fueron adquiridas a través de Samuel Bing y su comercio. Estos grabados que Van Gogh compró paulatinamente en la ciudad del Sena sirvieron al artista de inspiración para la manifestación de su Japonismo y la renovación de su arte en sus pinturas; de hecho, escribió a su hermano Theo que él quería "hacer algunos dibujos a la manera de los grabadores japoneses".³⁵ En su colección, hoy en día expuesta en el museo Van Gogh de Amsterdam, se advierte la presencia de uno de los libros de más éxito realizados por Katsushika Hokusai titulado *Cien vistas del monte Fuji* (en concreto el volumen segundo de tres que componen la serie) perteneciente a la tirada de 1833.³⁶ No obstante, algunos dibujos realizados por el artista o como el de *Saltamontes* (h.1888) sugieren que el modelo tomado fue el *Manga* de Hokusai.³⁷ También se aprecia esta influencia en su óleo *Crabes -Cangrejos-* de 1888, mismo año en el que la revista *Le Japon Artistique* dedicó un apartado a hablar del *Manga* y a reproducir varias laminas del mismo.³⁸ El pintor Paul Gauguin (1848-1903)³⁹ poseía una pequeña colección de estampas japonesas, que en algunas ocasiones incorporó en el fondo de sus retratos. Sabemos que cuando

²⁹ SULLIVAN, M., *The meeting of ...*, op. cit., p. 224.

³⁰ AITKEN, G. y DELAFON M., *La collection d'estampes ...*, op. cit., p. 9.

³¹ *Ibidem*, pp. 92-107.

³² DEVYNCK, D., *Toulouse-Lautrec et le japonisme*, Panayrac, D. Briand, 1999. SULLIVAN, M., *The meeting of ...*, op. cit., p. 238.

³³ VAN TILBORGH, L., *Van Gogh et le Japon*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2006.

³⁴ SULLIVAN, M., *The meeting of ...*, op. cit., p. 229.

³⁵ *Ibidem*, p. 230.

³⁶ AA. VV., *Catalogue of the Van Gogh Museum's collection of japanese prints*, Amsterdam, Waanders Publishers, 1991, p. 316.

³⁷ SULLIVAN, M., *The meeting of ...*, op. cit., p. 232.

³⁸ VAN TILBORGH, L., *Van Gogh et le Japon*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2006, p. 41.

³⁹ SULLIVAN, M., *The meeting of ...*, op. cit., p. 234.

marchó a Taití en 1898 para buscar la renovación de su arte se llevó con él bocetos y trabajos japoneses. En algunas obras como *La visión después del sermón* realizada en 1888 un año antes de su viaje observamos la influencia de los pintores japoneses.⁴⁰

Pero no solo el impacto del arte japonés se manifestó en el fenómeno del coleccionismo, sino que también apareció en las publicaciones que surgieron en la época. Lógicamente fue en Francia donde hubo un mayor impacto. Uno de los primeros estudiosos que nombró a los maestros de la estampa nipona y evaluó el arte japonés como algo que superaba a las litografías europeas o al arte chino fue el crítico de arte francés Phillippe Burty (1830-1890)⁴¹ haciendo alusión en su escrito *Chefs- d'oeuvre des Arts industriels* (París, 1866)⁴² a la porcelana japonesa que llegó a través de la influencia de Corea y a los álbumes nipones. En concreto hizo referencia a los libros realizados por el famoso "Hokusai" entre los que se sitúa su extensa obra *Manga*. El mismísimo Burty afirmaba que el artista nipón aunaba características técnicas y estéticas de varios maestros del arte europeo: la elegancia de Watteau, la energía de Daumier, la fantasía de Goya y el movimiento de Delacroix. Incluso llegó a afirmar que Hokusai estaba al nivel del gran pintor europeo Pedro Pablo Rubens.⁴³

Asimismo, Ernest Chesneau (1833-1890) tras la exposición de París en 1867 escribió en un informe semioficial titulado *Les Nations rivales dans l'art* de 1868 en el que hay un apartado dedicado en exclusiva al arte japonés. Aquí, se habla del impacto que causó este nuevo arte y como progresivamente fue sustituyendo a las "chinerías", centrándose en la manera que tenían de representar la figura humana y la naturaleza los nipones y la fascinación que causaron sus cerámicas o muebles, nombrando únicamente al creador Hokusai.⁴⁴ El crítico y coleccionista de arte Theodore Duret (1838-1927) conoció a Monet en 1873, aportándole así una visión crítica y renovadora del arte japonés, opinión que caló hondo en el pintor y que a posteriori le llevará a un ferviente coleccionismo.⁴⁵ El crítico francés fue uno de los primeros especialistas en los que al arte japonés se refiere, ya que en 1872 junto con Henri Cernuschi (1821-1896) hizo un tour mundial en el que estuvo durante dos meses en el archipiélago nipón. Su obra *Voyage en Asia* publicada en 1874 menciona a diversos maestros del grabado japonés.⁴⁶ Sin embargo, la valoración y reivindicación del arte japonés por Duret comenzó a consolidarse en el artículo que publicó en

⁴⁰ *Ibidem*, p. 237.

⁴¹ KOYAMA-RICHARD, B., "La constellation des japonisants: Philippe Burty", en AA. VV., *La magie...*, *op. cit.*, pp. 37-39

⁴² BURTY, P., *Chefs- d'oeuvre des Arts industriels*, París, Paul Ducrocq, 1866.

⁴³ INAGA, S., "The making of Hokusai's ...", *op. cit.*, p. 77.

⁴⁴ CHESNEAU, E., *Les Nations rivales dans l'art*, París, Librairie Academique Didier Et Cie, 1868.

⁴⁵ AITKEN, G. y DELAFON M., *La collection d'estampes ...*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ CHANG, T., "Collecting Asia: Théodore Duret's Voyage en Asie and Henri Cernuschi's Museum", *Oxford Art Journal*, vol. 25, Issue 1, enero 2002, pp. 17-34.

1882 en la *Gazette des Beaux-Arts* titulado "L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés, Hokusai".⁴⁷ No obstante, uno de sus mayores estudios fue *Livres & albums illustrés du Japon réunis et catalogués*, el cual vio la luz en 1900.⁴⁸ En su contenido se hace un recorrido histórico desde la génesis del grabado nipón, abordando su técnica, procedimiento, soportes y principales maestros, los cuales comienzan en el siglo XVII hasta prácticamente la contemporaneidad. Esta obra iba acompañada de imágenes, lo que facilitó a los lectores identificar las piezas más representativas de los creadores del País del Sol Naciente. Además, el propio Duret también poseyó una de las mayores bibliotecas de álbumes ilustrados japoneses, la cual a partir de ese año de 1900 se albergó en la Biblioteca Nacional de Francia.⁴⁹ Su descripción detallada del *Manga* y de las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* de Hokusai y los libros de Hiroshige que le enseñó Monet animaron a este a configurar su colección.⁵⁰ Debido a la explicación anterior, no nos es extraño que Duret estableciese de manera intencional un evidente paralelismo entre el artista francés y los grandes maestros del *ukiyo-e* en su obra *Biografía de Manet* de 1902.⁵¹ De hecho Duret en 1885 dedicó a su difunto amigo Eduard Manet el libro *Critique d'avant-garde*, en el que incluía la defensa de Manet, Monet y los impresionistas así como también el estudio pionero del arte japonés.⁵²

Apasionado coleccionista de arte japonés, el francés Luis Gonse (1846-1921) fue historiador del arte y editor de la *Gazette des Beaux-Art*. En 1883, consiguió reunir una gran cantidad de grabados japoneses procedentes de colecciones privadas parisinas,⁵³ organizando una exposición en la galería Georges Petit,⁵⁴ en la que contó con la ayuda de distintos coleccionistas, así como del reconocido especialista Samuel Bing, y de Tadamas Hayashi, figuras clave, como se ha dicho, del comercio del arte japonés en la capital francesa. Basándose en esta exposición, Gonse publicó su libro *L'Art Japonais* (1883),⁵⁵ que se convirtió en el primer manual de referencia de todo coleccionista y que le consagró como uno de los máximos especialistas sobre el tema. El libro se componía de diez capítulos, de los cuales uno de ellos estaba dedicado enteramente a Hokusai "el viejo loco de los dibujos". Gonse citó a Duret, el cual había planteado

⁴⁷ INAGA, S., "The making of Hokusai's ...", *op. cit.*, p. 80.

⁴⁸ DURET, T., *Livres & albums illustrés du Japon réunis et catalogues*, París, Ernest Leroux, 1900.

⁴⁹ INAGA, S., "Théodore Duret et le Japon", *Revue de l'art*, vol. 79, n°1, 1988, pp. 76-82.

⁵⁰ AITKEN, G. y DELAFON M., *La collection d'estampes ...*, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹ INAGA, S., "The making of Hokusai's ...", *op. cit.*, p. 85.

⁵² *Ibidem*, p. 82.

⁵³ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁴ AITKEN, G. y DELAFON M., *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, París, Bibliothèque des Arts, 1983, p. 16.

⁵⁵ GONSE, L., *L'Art japonais*, París, A. Quantin, 1883.

la grandeza del artista nipón y añadió a sus palabras que "las obras de Hokusai se elevan en el dominio del arte estético japonés, y [...] establecen para él una fórmula definitiva".⁵⁶

El citado Samuel Bing tenía una auténtica predilección por el arte japonés.⁵⁷ Por ello, encargó a diversos intelectuales de la época como William Anderson (1842-1900), Philippe Burty, Victor Champier (1851-1929), Théodore Duret, Lucien Falize (1839-1897), Gustave Geffroy (1855-1926), Edmond de Goncourt, Louis Gonse, Arthur Lasenby Liberty (1843-1917), Ary Renan (1857-1900), etcétera, que participarán o realizarán diferentes estudios sobre el arte nipón para su revista *Le Japon Artistique*.⁵⁸

Asimismo, han de destacarse los hermanos Goncourt, Edmond (1822-1896)⁵⁹ y Jules Goncourt (1830-1870). Estos novelistas y críticos de arte franceses fueron importantes coleccionistas de objetos de arte y grandes amantes de la cultura japonesa y, de hecho, poseían bastantes obras niponas. Es más, Edmond Goncourt publicó, tras la muerte de Jules, algunos ensayos sobre arte japonés, en especial sobre grabado *ukiyo-e*. En 1891 vio la luz su obra *Outamaro*,⁶⁰ y en 1895 *Hokousai*.⁶¹ Muy importantes también fueron las aportaciones de Michel Revon, (1867-1947), jurista y japonólogo francés que fue profesor de derecho en la facultad de derecho de Tokio y que publicó obras como *Etude sur Hokousai* de 1896,⁶² *Histoire de la civilisation japonaise* de 1900⁶³ y *Anthologie de la littérature Japonaise des origines au XX siècle* de 1910.⁶⁴ Por otro lado, el historiador del arte Henri Focillon (1881-1943)⁶⁵ también dedicó estudios las artes

⁵⁶ INAGA, S., "The making of Hokusai's ...", *op. cit.*, p. 80. La traducción es nuestra.

⁵⁷ ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., "La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones", en San Ginés, P., *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 527-552.

⁵⁸ Samuel Bing editó entre 1888 y 1891 una revista mensual específica sobre arte japonés titulada *Le Japon Artistique, documents d'art et d'industrie*. Esta publicación surge en el momento de máximo esplendor de la moda por lo japonés y es fruto de la cada vez mayor demanda de información específica y veraz sobre el tema. La revista recogía numerosos artículos, redactados por los mejores expertos e ilustrados con espléndidas reproducciones de piezas representativas y originales, dedicados a distintas manifestaciones artísticas, en especial a las estampas y libros ilustrados, piezas más cotizadas por los coleccionistas. Su deseo de difundir al máximo el arte nipón le llevo a publicar la revista en tres lenguas: francés, inglés y alemán. BING, Samuel (ed.), *Le Japon Artistique. Documents d'Art et d'industrie réunis par Bing*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888-1891.

⁵⁹ KOYAMA-RICHARD, B., *Japon rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadama*, Paris, Hermann, 2001.

⁶⁰ GONCOURT, E., *Outamaro. Le peintre des maisons vertes*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

⁶¹ GONCOURT, E., *Hokousai: l'art japonais au XVIIIe siècle*, Paris, Académie Goncourt, 1895. También publicó: GONCOURT, E., "Hokousai – ses albums traitant de la peinture et du dessin avec ses préface", *Gazette des Beaux-Arts*, T XIV, 1er décembre 1895, p. 441-452.

⁶² REVON, M., *Etude sur Hokousai*, Paris, Oudin et Cie, 1896.

⁶³ REVON, M., *Histoire de la Civilisation Japonaise*, Paris, Armand Colin & Cie, 1900.

⁶⁴ REVON, M., *Anthologie de la littérature Japonaise des origines au XX siècle*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1910.

⁶⁵ FUJIHARA, S., "L'Extrême-Orient d'Henri Focillon", en AA. VV., *La vie des formes: Henri Focillon et les arts : [exposition, Musée des beaux-arts de Lyon, 22 janvier-26 avril 2004]*, Gand, Snoeck, 2004. p. 241-247.

de Japón como fueron *Hokousai* de 1914,⁶⁶ *L'art bouddhique*⁶⁷ y *L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIX siècle*,⁶⁸ ambos de 1921.

Mientras todo esto ocurrió en el contexto francés, también encontramos publicaciones en el mundo anglosajón. No hay que olvidar por ejemplo a estudiosos de la época como el crítico y escritor inglés William Michael Rosseti (1829-1919)⁶⁹ quien realizó una descripción de uno de los volúmenes del *Manga* de Hokusai digna de reconocimiento y publicada en *The Reader* en el año 1863, siendo uno de los primeros textos sobre arte japonés.⁷⁰ También hay que citar la obra de John La Farge (1835-1910) pintor, diseñador y escritor estadounidense⁷¹ titulada *Hokusai: A talk about Hokusai, the Japanese Painter*, publicada en 1897. Otros autores del mundo anglosajón fueron grandes eruditos entre los que se encontraba Ernest Fenollosa (1853-1908).⁷² Japonólogo, historiador del arte estadounidense de origen español que en 1878 fue a Japón como profesor a la Universidad Imperial de Tokio. Impresionado por los valores del arte nipón, coleccionó numerosas pinturas, porcelanas, lacas y bronce. Desde la Universidad, reivindicó, junto con su amigo el crítico japonés Okakura Kakuzō, el interés e importancia de las artes tradicionales y la necesidad de preservarlas, redactando numerosas obras sobre el tema⁷³ entre las cuales hay que resaltar *Hokusai and His School* de 1893⁷⁴ y *The Masters of Ukiyoe: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School* de 1896.⁷⁵ También fue importante el británico William Anderson (1842-1900), cirujano y profesor de anatomía de la Real Academia de Londres. Este en el año 1873 tuvo que trasladarse a Tokio, donde contratado por el gobierno japonés fue también profesor de anatomía y cirugía. Allí reunió su colección de arte nipón (en especial de estampas y libros ilustrados) y comenzó sus estudios sobre el tema. De hecho, fue un gran experto que redactó varios trabajos entre los que se encuentra *The pictorial Art in Japan* (1885)⁷⁶ y *Japanese wood engravings: their history, technique and characteristics*

⁶⁶ FOCILLON, H., *Hokousai*, París, Librairie Félix Alcan, 1914.

⁶⁷ FOCILLON, H., *L'art bouddhique*, París, Henri Laurens, 1921.

⁶⁸ FOCILLON, H., *L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIX siècle*, París, Communication présentée au congrès d'histoire de l'art, 26 septembre-5 octobre de 1921.

⁶⁹ SULLIVAN, M., *The meeting of ...*, *op. cit.*, p. 226.

⁷⁰ El estudio más completo sobre este autor es YAMAGUCHI, S., *Ernest Francisco Fenollosa. A Life Devoted to the Advocacy of Japanese Culture*, Tokio, Sansendo, 1982, 2 vols.

⁷¹ LA FARGE, J., *Hokusai: A talk about Hokusai, the Japanese Painter, at the Century Club, March 28, 1896*. The Century Co., Nueva York, 1897.

⁷² CID, F., "El hombre que nos trajo Japón: Ernest F. Fenollosa Habla sobre teatro Noh", *Estudios de Asia y África*, vol. XLVI, n.º. 3, México, septiembre-diciembre, 2011, pp. 687-707.

⁷³ Destaca su obra póstuma: FENOLLOSA, E., *Epochs of Chinese and Japanese Art*, London, William Heineman, 1912.

⁷⁴ FENOLLOSA, E., *Hokusai and His School* (Cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1893.

⁷⁵ FENOLLOSA, E., *The Masters of Ukiyoe: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School*, Nueva York, Knickerbocker, 1896.

⁷⁶ INAGA, S., "The making of Hokusai's ...", *op. cit.*, p. 81.

(1895).⁷⁷ Por último, hay que reseñar el libro *Hokusai* de 1901 del norteamericano C.J. Holmes (1868-1936),⁷⁸ el cual ha sido olvidado por la historiografía anglosajona y recuperado recientemente.

Para finalizar, comentaremos que en el ámbito germano hubo autores de la época que estudiaron el arte nipón y se dejaron fascinar por el País del Sol Naciente. Como testimonio de esta pasión encontramos las obras del empresario alemán Oskar Münsterberg (1865 -1920),⁷⁹ editadas en Berlín y tituladas *Japan, Kunst und Land* (1896), *Japanische Kunstgeschichte* (1904-1907) y *Japans Kunst* (1908) o las del productor textil e inspector de seda Hans Spörry (1859-1925).⁸⁰

⁷⁷ ANDERSON, W., *Japanese wood engravings: their history, technique and characteristics*, London, Seeley, 1895.

⁷⁸ HOLMES, C.J., *Hokusai*, Nueva York, 1901. Previamente había escrito: HOLMES, C. J., *Hokusai*. The Artist's Library, n.º 1. Londres, 1899.

⁷⁹ NAUNDOR, G., "Münsterberg, Oskar", en *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Band 18, Berlin, Duncker & Humblot, 1997, <https://www.deutsche-biographie.de/gnd117178721.html#ndbcontent>, (fecha de consulta: 16-IX-2021).

⁸⁰ *Universität Zürich Kunstgeschichte Ostasiens*, <http://eastasianarthistory.net/main-text-survey-projects/hans-sporrys-collections/>, (fecha de consulta: 16-IX-2021).

2. EL CASO ESPAÑOL: COLECCIONISMO E INFLUENCIA DEL ARTE JAPONÉS

Las relaciones de Japón y España en la época del Japonismo no fueron tan intensas como las que se establecieron en otras naciones occidentales.¹ Aunque el inicio oficial de las relaciones con Japón tuvo lugar en 1868, fecha en la que ambos países firmaron el primer *Tratado mutuo de amistad, comercio y navegación*, la compleja situación política, social y económica que vivió la España de aquella época impidió que se establecieran unas sólidas relaciones comerciales y diplomáticas entre nuestro país y el archipiélago nipón y que fraguasen estrechos vínculos a nivel artístico y cultural. Durante mucho tiempo se creía que tales relaciones habían sido puntuales y casi anecdóticas. Sin embargo, tal y como han revelado los últimos estudios realizados sobre la materia, en nuestro país y durante esta época, Japón, su cultura y su arte, tuvieron una presencia y un impacto que si bien no fueron tan intensos como lo que hubo en otros países de Occidente fueron más que significativos.²

Así, por una parte, sabemos que llegaron hasta España piezas de arte nipón por muy diferentes vías. Casos excepcionales son las obras traídas personalmente por viajeros españoles que visitaron o residieron en el País del Sol Naciente, ya que fueron muy pocos. Gran parte de los objetos artísticos japoneses que llegaron a nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX fueron adquiridos en diversas capitales europeas (sobre todo en París) por españoles (artistas, literatos, empresarios y comerciantes). Sin embargo, buen número de piezas pudieron ser compradas en tiendas del país, cuyos dueños las importaron a su vez de distintas ciudades de Europa y, con el tiempo, del mismo Japón. Las investigaciones realizadas por Ricard Bru³ han puesto en evidencia que se abrieron numerosas tiendas y establecimientos en nuestra geografía donde se vendía arte japonés, en especial en Madrid (La japonesa, Sobrinos de Martínez-Moreno, Sucesores de Pallares Aza y Artículos de Japón, etc.) y, sobre todo, en

¹ Sobre este tema, véase: BARLÉS, E., "Presencia e impacto del arte japonés en España en la época del Japonismo (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX). Un estado de la cuestión", discurso con motivo de su ingreso como Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, *Boletín de Bellas Artes*, XL Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 2012, pp. 77-142.

² BARLÉS, E., "Jūkyūseiki kōhan kara nijū seiki zenhan ni kaketeno nissei bijutu bunka kōryū" (Relaciones artísticas y culturales entre España y Japón durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX), en Bando, S. y Kawanari, Y., (eds.), *Nihon Spain kōryūsi*, (Historia de las relaciones entre Japón y España), Tokio, Renga Shobō, 2010, pp. 154-171.

³ BRU, R., "Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona 1868-1887", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 21, Barcelona, 2008. BRU, R., "El comerç d'art japonès a Barcelona, 1887-1915", *Locus Amoenus*, Barcelona, 2009-2010, pp. 259-277. BRU, R., "Ukiyo-e en Madrid. Las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte Moderno y su legado en el Museo Nacional del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 19, n.º 47, Madrid, 2011, pp. 153-170.

Barcelona (La botiga de Vidal, Bruno cuadros, El Mikado, Casa Busquets, Almacenes del Japón, Sociedad Clapes y Compañía y El Celeste Imperio, entre otras).

Asimismo, las Exposiciones Universales fueron sin duda una vía fundamental a través del cual Japón, su cultura y su arte, se dieron a conocer. En el caso español, entre los meses de abril y diciembre del año 1888, tuvo lugar en Barcelona la primera Exposición Universal celebrada en España, que gracias a distintos estudios, sabemos que tuvo un enorme alcance e inusitado éxito de público.⁴ El pabellón japonés, que se presentó en la ciudad condal de Barcelona marcó un hito fundamental en el proceso de conocimiento por parte del pueblo español de aquel “lejano país” y en la expansión del fenómeno del gusto por lo japonés y el Japonismo. Este certamen siguió con la tónica que el País del Sol Naciente había llevado a cabo en las Exposiciones Internacionales de Amsterdam (1883), Londres (1884) y Núremberg (1885). Así, en 1887, el Gobierno japonés se propuso participar en la Exposición Universal de Barcelona, delegando todas las responsabilidades administrativas en el empresario Matsuo Gisuke, el cual fue cosignatario general de los expositores japoneses y presidente de la Kiriū Kōshō Kaisha. Esta última era la principal industria artística del país nipón, poseyendo un carácter semipúblico desde su fundación en 1873. Gracias a todo ello, se intentó que el país quedase lo mejor posible representado, introduciéndose de forma progresiva, en un nuevo mercado. Finalmente, el día 20 de mayo de 1888, finalizaron las obras del pabellón japonés, siendo inaugurado por la reina regente María Cristina, recibiendo de parte de la Casa Imperial japonesa un mueble lujoso de laca realizado por artistas de la Kiriū Kōshō Kaisha. Así, en el stand japonés del Palacio de la Industria se pudieron ver todo tipo de bronce, esmaltes, cerámicas, pinturas, sedas, lacas, muebles y otras obras de arte procedentes del Japón realizadas por creadores muy valorados durante el periodo Meiji como fueron Itō Tōzan, Suzuki Chōkichi, Miyagawa Kōzan, Shōmi Eisuke, Kinkōzan Sōbei, Ōsawa Nankoku, Hagiya Katsuhira, Namikawa Yasuyuki y Namikawa Sōsuke, además de industrias

⁴ ALMAZÁN, D., “Canales y difusión del fenómeno del Japonismo en España”, en *Actas del XV del Congreso Nacional Historia del Arte (CEHA, 2004): Modelos, intercambios y recepción artística. De las rutas marítimas a la navegación en red*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 567-578. ALMAZÁN, D., “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”, en Álvaro, M^a I. (coord.), *Las exposiciones internacionales: Arte y progreso*, Zaragoza, Departamento de la Universidad de Zaragoza, Expo-Zaragoza 2008, 2007, pp. 85-104. NAVARRO POLO, S., “Arte japonés en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y el Japonismo en Cataluña”, en *Actas del IV Congreso de Hispanistas de Asia*, Seúl, 1996, pp. 805-809. SHIRIASHI, M., “Exposición Universal de Barcelona, 1888. Sección de Japón”, en Altamir, M. y Shiriashi M. (ed.), *Japón hacia el siglo XXI: un enfoque pluridisciplinario y multicultural en el avance del conocimiento*, Actas del V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Barcelona, Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 93-102.

artísticas como Kōransha, Chisō, Takashimaya o Kiriū, siendo algunas de estas piezas adquiridas por miembros de la familia Mansana.⁵

Estas posibilidades de conocimiento y compra del arte nipón, así como la fascinación por el País del Sol Naciente que, en general, se expandió por Europa y que llegó hasta España, dio lugar a la difusión del fenómeno del coleccionismo en nuestro país. Artistas e intelectuales españoles que estaban al tanto de las corrientes de gusto que fluían por aquel entonces se dejaron seducir por esta tendencia y comenzaron a atesorar piezas japonesas de manera asidua o más puntual. También la creciente burguesía adinerada comenzó a interesarse por los objetos llegados desde el país nipón, viendo estos como algo exótico y atrayente, cuya posesión era considerada un reflejo de poder y prestigio.⁶ Como en el resto de las naciones occidentales, se coleccionaron principalmente artes decorativas y artesanías, siendo sobre todo grabados *ukiyo-e*, los que lograron suscitar un mayor interés por su particular estética y por reflejar esa imagen idílica de Japón que tanto gustaba.⁷

El coleccionismo de arte japonés fue especialmente importante en Cataluña,⁸ región que había alcanzado el mayor desarrollo económico y cultural de la España de aquella época y cuya capital, Barcelona, era la ciudad más cosmopolita y abierta a Europa. Entre los coleccionistas catalanes más importantes que sabemos que poseyeron obras procedentes de Japón se encuentran una nómina de artistas como Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), Apel·les Mestres (1854-1936), Santiago Rusiñol (1861-1931) o Frederic Marés (1893-1991).

Mariano Fortuny y Marsal⁹ fue uno de los artistas españoles más reconocidos a nivel internacional del siglo XIX. Admirado por sus colegas contemporáneos, sus obras fueron de las más preciadas por los grandes coleccionistas de su tiempo tanto en Europa como en América. Durante sus estancias en París pudo tomar un directo y precoz contacto con el arte japonés y con el fenómeno del Japonismo, ya que justo por entonces (tercer cuarto del siglo XIX), estaba eclosionando. Desde mediados de la década de los 60 del siglo XIX, comenzó a atesorar su

⁵ BRU, R., "El Japón en la Exposición Universal de 1888", en AA. VV., *Japonismo: la fascinación por el arte japonés*, Barcelona, Obra Social "La Caixa", 2013, pp. 118-123.

⁶ BARLÉS, E., "Presencia e impacto del arte japonés en España...", *op. cit.*, p. 87.

⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁸ ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., "La huella de Hokusai en España...", *op. cit.* BRU, R., "El coleccionismo de arte...", *op. cit.*, pp. 51-86. BRU, R., "Hokusai a Catalunya", *Serra d'or*, n.º 629, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, pp. 31-35.

⁹ Sobre las relaciones de Fortuny con el arte japonés véase la bibliografía recogida en ANÍA, P., *El Japonismo en Mariano Fortuny y Marsal*, Trabajo de Fin de Grado, dirigido por la Dra. Elena Barlés, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, septiembre de 2016. Inédito. Por otro lado, han visto la luz dos artículos que muestran una breve panorámica: ANÍA, P., "Mariano Fortuny y Marsal y el arte japonés", *Ecos de Asia*, mayo, 2018. ANÍA, P., "El Japonismo de Mariano Fortuny y Marsal", *Ecos de Asia*, octubre, 2018. ISSN 2341-0817.

colección de arte japonés, en especial de grabados *ukiyo-e*. Gracias al inventario de sus bienes realizado tras su fallecimiento podemos asegurar con certeza que poseía un buen número de grabados y libros japoneses que aparecen registrados en el mismo¹⁰, ya que recientes estudios han sacado a la luz una serie de obras realizadas por el artista catalán en las que copió dibujos de grandes creadores nipones.¹¹ En concreto se sospecha que pudo poseer los volúmenes primero, segundo, cuarto, séptimo, octavo y duodécimo del *Manga* de Katsushika Hokusai.¹²

Apel·les Mestres¹³ fue un artista catalán que demostró una gran adaptabilidad y versatilidad al dejarse cautivar por multitud de influjos. En su carrera profesional destacó por ser dibujante, ilustrador, músico y escritor. Sus dos grandes pasiones fueron por un lado las flores y por otro el coleccionismo.¹⁴ Sabemos que el genio catalán fue un ferviente coleccionista de arte japonés. Su atracción por este arte se manifestó de forma temprana; de hecho, entre 1870 y 1880 adquirió en Barcelona y París abanicos, una armadura samurái, sombrillas, kimonos y grabados japoneses de Utagawa Yoshiiku (1833-1904), Utagawa Yoshitaki (1841-1899), Toyohara Kunichika (1835-1900), Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892), Utagawa Yoshitora (1836-1882), Andô Hiroshige (1797-1858), y veintidós autores anónimos.¹⁵ Además, poseyó obras como el famoso *Manga* de Hokusai y cuentos tradicionales japoneses. Una parte de su colección está en el Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populares de Barcelona; la otra pasó al Museu d'Art Modern y a la Biblioteca dels Museus d'Art.¹⁶ Hoy día en el Museo Nacional de Arte de Cataluña se encuentran varias obras de Hokusai pertenecientes a la colección de Apel·les Mestres (1854-1936): un ejemplar de *Diversiones de la capital del este*, un ejemplar de *Ninga hana...*, tres tomos de su universal *Manga*

¹⁰ NAVARRO, C., "Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma", *Locus Amoenus*, n.º 9, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007-2008, pp. 319-349.

¹¹ BRU, R., "Marià Fortuny and Japanese art", *Journal of Japonisme*, volume 1, issue 2, 2016, pp. 155-185. VIVES, R., "Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny", *Archivo español de arte*, t. 66, n.º 261, 1993, pp. 23-34.

¹² Esto lo hemos podido constatar gracias al análisis pormenorizado de los fondos del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña, donde se encuentran estas obras (véase: *Museo Nacional de Arte de Cataluña*, http://www.museunacional.cat/es/advanced-piece-search?title_1=fortuny&title=&field_pieza_inventory_number_value=&keys=, -fecha de consulta: 12-II-2017).

¹³ Véase AA. VV., *Apel·les Mestres: 1854-1936: en el cinquantenari de la seva mort 1936-1986*, Barcelona, Fundació Jaume I, 1985.

¹⁴ MARTÍNEZ, E., *Coleccionismo privado de ukiyo-e en España desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Una aproximación a su estudio*, Trabajo DEA, dirigido por la Dra. Elena Barlés, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, p. 47. Agradecemos a su autora que nos haya permitido consultar su trabajo.

¹⁵ NAVARRO, S., *Obra gráfica japonesa...*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶ MENDOZA, C. y MENDOZA, E., *Barcelona modernista*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 93.

y un ejemplar del *Álbum de Hokusai (Hokusai Gafu)*.¹⁷ En fin todas estas piezas que el castán poseyó influyeron en su sensibilidad dibujística a la hora de plasmar en sus obras la naturaleza.¹⁸

Santiago Rusiñol¹⁹ fue una de esas personalidades que se encontraba a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX, oriundo de Cataluña se dejó influir por todo el panorama artístico del momento presentando como consecuencia una gran variedad de gustos estéticos. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona manifestando un espíritu autodidacta que le llevará a pintar al aire libre, pero pronto fue a Francia, y concretamente a su capital, para hacerse con las nuevas corrientes artísticas que estaban apareciendo. En 1880 comenzó a coleccionar objetos artísticos, una afición que se avivó cuando fue a París. Visitó la ciudad del Sena por primera vez en 1886 gracias a su viaje de novios y regresó en 1888 permaneciendo en la ciudad hasta 1892. Su relación con el arte japonés fue temprana. En 1888 asistió a la Exposición Universal de Barcelona donde tuvo contacto directo con el arte nipón. No obstante, fue en la ciudad de las luces donde probablemente comenzó a coleccionar algunas de las piezas niponas. Nos referimos a un biombo de fondo dorado con motivos *kachoga* (flores y pájaros), que aparece en el retrato de su esposa Lluïsa Denis (1886-1887), otro de menor tamaño que reprodujo en su obra *María Rusiñol* (1894), varias estampas *ukiyo-e* de Katsukawa Shunsen (1762-1860), Kitagawa Utamaro (1753-1806), Ando Hiroshige y Katsushika Hokusai, que seguramente adquirió durante su viaje a París o poco después.²⁰ En 1893 compró la mansión "Cau Ferrat" en Sitges, que le sirvió de museo-taller para su colección, inaugurado en 1894.²¹ Hoy las obras que atesoró de los maestros del *ukiyo-e*, se encuentran en el Museo del Cau Ferrat. Entre las piezas conservadas podemos destacar la estampa titulada *El Fuji visto desde Kajikazawa, en la provincia de Kai*,²² perteneciente a la aclamada serie de Katsushika Hokusai *Treinta y seis vistas del monte Fuji*. Es sabido que esta pieza a llegado hasta nuestros días gracias al depósito realizado por el propio pintor catalán, la cual pasó a formar parte de las colecciones en 1932.²³

¹⁷ Están catalogados en: NAVARRO POLO, S., *Obra gráfica japonesa de los periodos Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona*, Zaragoza, tomo. II., Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 496-505. Pudimos visitar la Biblioteca del MNAC y ver la colección de libros del legado de Mestres.

¹⁸ BOZAL, V., *Historia del Arte. El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Grupo 16, 1989, pp. 126-128.

¹⁹ DE LA CUESTA, C., "Santiago Rusiñol y el arte japonés" en ALMAZÁN, D. (coord.), *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 107-110.

²⁰ NAVARRO POLO, S., "La colección de ukiyo-e del Museu del Cau Ferrat (Sitges)", *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 3, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 335-348, espec. p. 335.

²¹ AA. VV., *Santiago Rusiñol. La era de los impresionistas*, Madrid, Globus Comunicación, 1996, pp. 5 y 6.

²² La edición que se conserva es la denominada "Aizuri", es decir aquella que cromáticamente se compone simplemente mediante la degradación de tonos azules, ya que el color que se emplea habitualmente para esta técnica es el azul de Prusia también conocido como "berin aizuri".

²³ Los datos del ingreso de la pieza y el legado han sido extraídos de una ficha catalográfica realizada por el museo y facilitada por su jefe de colecciones Ignasi Domènech.

Frederic Marés²⁴ fue un escultor catalán que tuvo gran cantidad de influencias a lo largo de su trayectoria. Ingresó en 1904 en la Escuela de la Lonja, lo que le permitió asentar unas bases artísticas importantes para encontrar a posteriori el estilo que le define. Su labor como restaurador fue muy notoria durante la Guerra Civil, implicándose directamente con grandes monumentos hoy día representativos de la comunidad catalana como son Santa María de Poblet y Santa María del Mar. A partir de aquí siguió realizando importantes labores escultóricas en el campo de la restauración. Finalmente, en 1965, fue elegido miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, prosiguiendo con su labor profesional hasta el fin de sus días. Pero sobre todo fue un destacado coleccionista, afición que fue una obsesión para él ya que, de hecho, su carrera como escultor estaba volcada a la finalidad de engrosar sus colecciones y donarlas a la ciudad condal para que fueran admiradas por todos. Objetivo que consiguió gracias a la creación del Museo Frederic Marés (Barcelona), donde se pueden contemplar parte de los múltiples objetos que atesoró. En lo que se refiere al coleccionismo de arte japonés, este museo cuenta con numerosas estampas y libros ilustrados de distintos artistas *ukiyo-e*, Utagawa Kunisada, Utagawa Hiroshige III, Utagawa Yoshiiku, Toyohara Kunichika, Utagawa Yoshitora, Utagawa Kunisada II y Katsushika Hokusai.²⁵ Estas obras, tal y como el mismo escultor expresó en sus memorias, llegaron a sus manos en su infancia porque se las proporcionó su padre que era funcionario en la aduana de Port-Bou.²⁶ De toda la colección de piezas japonesas destacan sobremanera la obras de Hokusai, en concreto los volúmenes de su producción más famosa: el *Manga*. Sergio Navarro había identificado los volúmenes dos, tres, cuatro, siete, ocho, diez, once, doce y catorce de la colección. Gracias a la visita de estos fondos que realizamos,²⁷ pudimos identificar otro volumen que en el estudio del profesor Navarro se encontraba recogido sin título y naturaleza, siendo el primer tomo que abre la citada enciclopedia visual.²⁸

Por último, señalaremos que en el Museo Nacional de Arte de Cataluña existen doce estampas y libros ilustrados de Hokusai entre las que se encuentran cuatro de su serie *Treinta y*

²⁴ VÉLEZ, P., *Frederic Marès, una vocació d'escultor al servei del col·leccionisme*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi, 2001.

²⁵ Muchas de estas obras han sido catalogadas por Sergio Navarro en su tesis doctoral. NAVARRO POLO, S., *Obra gràfica japonesa...*, op. cit., pp.436-465 y pp.577-645.

²⁶ MARÉS DEULOVOL, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, Bachs, 1977, p. 23.

²⁷ En la visita realizada al Museo el 17-X-2017 hemos podido ver las piezas in situ y constatar los volúmenes albergados en el gabinete de conservación. Gracias a la amabilidad del conservador del gabinete del coleccionista Ernest Ortoll, también pudimos fotografiar dichos tomos del *Manga* y así certificar que su estado de conservación es óptimo, aunque lo que peor presentan las obras son las encuadernaciones en las que quizás se debería plantear una restauración.

²⁸ Esto lo hemos podido averiguar gracias a la comparación con otras copias del manga albergadas en otros museos a nivel global, además de por la identificación de la leyenda realizada en "kanji" (escritura japonesa) que presenta en la portada.

seis vistas del monte Fuji que llevan por título *Bajo la gran ola de Kanagawa*, *Viento fresco de la mañana* y *Lluvia de tormenta bajo la cumbre* y *Amanecer en Isawa*, en la provincia de Kai, además de dos estampas de sus *Historias de fantasmas* con *Kohada Koheiji* y *Warai Hanyya*.²⁹ No obstante, hay que advertir que no todas las piezas fueron adquiridas antes de 1926 por lo que hoy conocemos como Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). En 1990 cuando se constituye el *Museu Nacional d'Art de Catalunya* se acogen en esta institución las colecciones del Museo de Arte Moderno, el Gabinete Numismático de Cataluña, el Gabinete de Dibujos y Grabados y la Biblioteca de Historia del Arte, además de las colecciones preexistentes del antiguo *Museu d' Art de Catalunya*.³⁰ La mayor parte de las estampas japonesas que hoy día posee el Museo Nacional de Arte de Cataluña proceden del antiguo fondo del Gabinete de Dibujos y Grabados.³¹ Estas piezas sabemos que fueron *Amanecer en Isawa*, en la provincia de Kai,³² *Bajo la gran ola de Kanagawa*,³³ *Viento fresco de la mañana*³⁴ y *Lluvia de tormenta bajo la cumbre*;³⁵ todas ellas fueron adquiridas por dicho gabinete antes de la fecha de 1926. Sobre las tres últimas piezas existe una controversia en cuanto a su cronología de ingreso ya que solo se especifica en una de ellas *Lluvia de tormenta bajo la cumbre* que es una donación realizada en 1916 a nombre de J.M. Perillon, cuya identidad se desconoce. Las otras dos que corresponden a la misma serie no sabemos la datación concreta de su ingreso. Sin embargo y gracias a la visita que realizamos al Museo de Arte Nacional de Cataluña pudimos apreciar las obras in situ y percibimos que el papel ácido sobre el que estaban adheridos dos de los tres grabados presenta el mismo tipo de rugosidad, coloración azulada y envejecimiento; por todo ello planteamos como hipótesis que ya que pertenecen los tres a la misma serie y presentan el mismo soporte probablemente fueran adquiridos en el mismo lote extrapolándose de esta manera la fecha de 1916 al conjunto seriado.³⁶ También se recogen en sus fondos dos álbumes de cincuenta y dos y de setenta estampas conformados a partir de obras realizadas por Utagawa Kunisada, popularmente conocido como Toyokuni III, Katsukawa Shun'ei (1762-1819), Kikugawa Eizan (1787-1867) y Utagawa Kuniyasu I

²⁹ Algunas de ellas pueden visualizarse en la web del *Museo Nacional de Arte de Cataluña* (<http://www.museunacional.cat/es/search/content/hokusai>), (fecha de consulta: 23-VI-2017).

³⁰ *Museo Nacional de Arte de Cataluña*, <http://museunacional.cat/es/collection-history>, (fecha de consulta: 4-IV-2017).

³¹ Esa información fue extraída directamente del museo, ya que tuvimos una cita con la conservadora de la sección de grabados Mercè Saura el 18-X-2017 que nos explicó la procedencia de los mismos, pudiendo así ver el libro de registro de las piezas donde aparecía la fecha de adquisición por la institución.

³² Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), Libro de registros, entrada 001747-G.

³³ MNAC, Libro de registros, entrada 002002-G.

³⁴ MNAC, Libro de registros, entrada 002003-G.

³⁵ MNAC, Libro de registros, entrada 002001-G.

³⁶ Todo ello planteado a raíz de la visita realizada al Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC el día 18-X-2017 y la predisposición de la conservadora Mercè Saura.

(1794-1832), las cuales fueron adquiridas durante la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y posteriormente trasladadas a este museo en el momento de su fundación.³⁷

Asimismo, fueron importantes coleccionistas de arte japonés los hermanos Josep y Francesc Masriera i Manovens y el hijo de Josep, Lluís Masriera i Rosés.³⁸ Josep Masriera i Manovens (1841-1912), fue pintor, joyero, escritor y un tenaz impulsor y difusor de la cultura, aunque es reconocido especialmente por su labor como crítico de arte y paisajista. Francesc Masriera (1842-1902), fue pintor y destacado retratista de la burguesía catalana, especialmente de mujeres. Lluís Masriera i Rosés (1872-1958) fue un artista polifacético: orfebre, diseñador de joyas, pintor, escritor, dramaturgo, escenógrafo y crítico de arte. Esta familia tuvo una importante colección de arte japonés, que lamentablemente se ha dispersado en distintas colecciones particulares.³⁹

Sabemos que el empresario catalán Josep Mansana Dordán (+1892) y su hijo Josep Mansana Terrés (1857-1934)⁴⁰ poseyeron objetos de origen nipón. Su colección estaba compuesta por más de 3.200 obras, mayoritariamente de los siglos XVII, XVIII y XIX, entre las que se encontraban piezas maestras representativas del periodo Edo. Dicha colección fue iniciada en el año 1885, llegando a estar considerada el mejor conjunto de obras japonesas hasta la Guerra Civil, momento en el que cayó en el olvido. Durante la Exposición Universal de Barcelona de 1888 la familia Mansana aprovechó para engrosar sus fondos. Estos visitaron en reiteradas ocasiones el pabellón japonés, donde conocieron a los responsables del evento, coincidiendo también, por fortuna, con el comerciante de arte japonés Hayashi Tadamasu, convirtiéndose este en una de las piezas clave para la formación del patrimonio artístico de esta familia. Por tanto, los Mansana se

³⁷<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/ukiyo-e-album-con-cincuenta-y-dos-estampas/utagawa-kunisada-toyokuni-iii/124046-sub> (fecha de consulta: 10-III-2022).

³⁸ BRU, R., "El coleccionismo de arte de Asia Oriental a Catalunya: 1868-1936", en Bassegoda, B. y Doménech, V. (coords.), *Mercat de l'art, coleccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Servicio de Publicaciones, 2014, pp. 51-86. SHIRAISHI, M., *Análisis del Japonismo en Cataluña 1888-1950. La percepción y la recepción en el ámbito intercultural*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, pp. 423-425.

³⁹ DE FRUTOS, E. P., "Una aproximación a la colección de arte japonés de los Masriera, saga de artistas catalanes de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX", en Asión, A., Castán, A., Gracia, J. A., Lacasta, D., Ruiz, L., Andrés, E. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón: II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 171-182. DE FRUTOS, E. P., "Los Masriera: vías de conocimiento del arte japonés y su influencia en la producción artística familiar", en Gracia, J. A., Asión, A., Ruiz, L., Andrés, E., Juberías, G. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón: III Jornadas de investigadores predoctorales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 155-162. DE FRUTOS, E. P., "El Japonismo en la obra artística de la Familia Masriera (Josep Masriera i Manovens, Francesc Masriera i Manovens y Lluís Masriera y Rosés)", en Ruiz, L., Gracia, J., Asión, A. (coords.), *Diálogos con arte. La investigación tras los proyectos en Historia del Arte*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2018. DE FRUTOS, E. P., *Japón y los Masriera, una saga de creadores catalanes de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2021.

⁴⁰ BRU, R., "El coleccionismo...", *op. cit.*, pp. 56-58; SHIRAISHI, M., *Análisis... op. cit.*, pp. 425-428.

convirtieron en los mejores clientes del pabellón japonés, gastando 20.000 pesetas y pudiendo comprar pinturas, marfiles, bronces, sedas, muebles, esmaltes, lacas y cerámicas. Gracias a este primer contacto y al fervor manifestado por padre e hijo hacia el arte japonés se convirtieron en clientes habituales de Hayashi, comprando piezas de arte cada vez que viajaban a París. En agosto de 1889 realizaron uno de estos viajes, donde Josep Mansana Terrés compró cinco *inrō*, dos de ellos obra de Koma Kansai y Shibata Zeshin, cuatro *netsuke* y un portapipas. En enero de ese mismo año realizó un segundo viaje en el que esta vez adquirió dos pinturas de Utagawa Toyoharu (1735-1814) y Katsushika Hokutei, así como varias cerámicas, lacas y piezas de marfil. En 1892 falleció Josep Mansana Dordán, pero esto no impidió el engrosamiento de la colección por parte de su hijo Josep Mansana Terrés, apareciendo estas en varias guías de la ciudad de Barcelona como “Colección de objetos japoneses de D. José Manzana. Muy notable tanto por el número como por la calidad de sus ejemplares”.⁴¹ A medida que la colección fue creciendo, Josep Mansana Terrés se fue ayudando de diversos especialistas para catalogarla, ampliando de forma paralela su biblioteca, la cual poseía obras que versaban sobre el arte japonés. Así, en ella destacaban piezas lacadas, efectuadas por grandes maestros como Koma Kyūi, Ogata Kōrin, Toyokawa Yōkei o Kanō Korenobu, *tsuba* de una alta factura representativos de las escuelas de Gotō, Kinai, Nara, Ōmori, Hamano, Yokoya o Sōten, pinturas de artistas como Shunsui, Toyoharu, Utamaro, Bunchō, Hokusai y de los discípulos de este, centenares de estampas xilográficas de Harunobu, Saraku o Yositoshi, así como diversos *netsuke*, *inrō*, *okimono*, cerámicas, bronces, armas o máscaras de teatro *nō*, entre otros. La popularidad de la colección fue tal, que en la década de 1920 y principios de 1930, tras fallecer Josep Mansana Terrés, hicieron una reorganización en los fondos para hacerla más atractiva al público.⁴²

Por otro lado, existió la colección del fundador y presidente del Centro Algodonero de Barcelona Francisco Carles Maristany Garriga (1849-1929). Durante los años setenta del siglo XIX fue cuando reunió su colección de arte de Asia Oriental, comprando un gran número de objetos procedentes directamente del archipiélago nipón. La atracción sentida hacia el País el Sol naciente le llevó a levantar en el centro de la ciudad de Barcelona el Pabellón Imperial Japonés, el cual fue inaugurado en octubre de 1881. Colección que finalmente fue perdida durante la Guerra Civil, teniendo un total desconocimiento sobre el paradero de sus piezas.⁴³

⁴¹ BRU, R., “La colección Mansana”, en AA. VV., *Japonismo: la fascinación por el arte japonés*, Barcelona, Obra Social “La Caixa”, pp. 182-185, espec. p. 182.

⁴² *Ibidem*, p. 183.

⁴³ CABAÑAS, P., “Museos y colecciones españolas de arte de Asia Oriental desaparecidos en España”, *RdM: Revista de Museología*, n.º 66, 2016, pp. 29-43.

También Richard Lindau (1831-1900), diplomático alemán residente en la ciudad condal, fue un gran coleccionista de arte japonés. Este ejerció el puesto de cónsul entre 1876 y 1900. Perteneció a una familia de intelectuales, y fue su hermano, Rudolf, quién despertó su fascinación por Japón. El diplomático atesoró la colección durante sus estancias en Nagasaki, las cuales acontecieron durante los años setenta del siglo XIX. Esta fue depositada en primera instancia en la sede del cuerpo consular de la confederación de Alemania y Prusia, situada en la calle Nou de Sant Francesc de Barcelona. Posteriormente, entre 1884 y 1888, las obras de arte fueron trasladadas al paseo de Gracia, y finalmente, entre 1888-1898 estuvieron albergadas en el entresuelo de la calle Pau Claris n.º 17. Estos fondos constaban de dibujos y grabados, variadas piezas de cerámica, muebles lacados, armas y armaduras, tejidos de toda clase y excelentes pinturas. La colección Lindau tiene la particularidad de que fue una de las más conocidas, apareciendo aún en 1900 en diversas guías de la ciudad de Barcelona. No obstante, hay que advertir que el conocimiento de la mayoría de piezas es posible gracias a la difusión que las publicaciones periódicas hicieron de ella a finales del siglo XIX, dando a conocer públicamente este tesoro asiático a los lectores del momento.⁴⁴

Esta fascinación por lo japonés también cautivó al empresario Francesc Ferriol Busquets (segunda mitad del siglo XIX-primer mitad del siglo XX), el cual trabajaba como exportador de madera de corcho. Este en 1904 partió hacia Japón, estableciendo un negocio en Yokohama en el que vendería este material e importaría toda clase de productos como botones de nácar, finos tejidos, cera vegetal o aceite de pescado. Tras un tiempo en Japón, en 1913, retornará al municipio de Begur con una amplia colección de arte nipón. Entre los años de 1913 y 1915, estos objetos serán expuestos en Gerona y Barcelona, recogiendo un pequeño muestrario en las publicaciones periódicas de la época. Entre las obras que poseyó se han localizado todo tipo de objetos como *inrō*, *tsuba*, *netsuke* o estuches de pipa. También adquirió grabados japoneses de Torii Kiyomitsu (1735-1785), Nishikawa Sukenobu (1630-1750), Suzuki Harunobu, Utagawa Toyokuni, Utagawa Toyokuni II, Utagawa Kunisada, Katshushika Hokusai, Utagawa Hiroshige, Kawanabe Kyōsai y Tanaka Yūhō (1895-96, periodo de actividad).⁴⁵

⁴⁴ BRU, R., "Richard Lindau y el museo de Arte japonés de Barcelona", *Archivo Español de Arte*, LXXXV, n.º 337, enero-marzo, 2012, pp. 55-74. CABAÑAS, P., "Museos y colecciones...", *op. cit.*

⁴⁵ SHIRAIISHI, M., *Análisis...*, *op. cit.*, pp. 407-415; BRU, R., "Francesc Ferriol i l'art japonés", en *Revista de Catalunya*, n.º 263, Barcelona, enero de 2010, pp. 61-90, disponible en: https://www.researchgate.net/publication/314760779_Francesc_Ferriol_i_l'art_japones (fecha de consulta: 14-XI-2017).

El auge del fenómeno del Japonismo y de la pasión por el arte japonés fue la principal causa en la formación de las colecciones madrileñas que han llegado hasta nuestros días.⁴⁶ Este es el caso de la Biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Esta contiene actualmente entre sus fondos veintinueve libros ilustrados japoneses y ocho volúmenes de grabados, obras que se dilatan cronológicamente desde el siglo XVII hasta el siglo XIX; las cuales han sido ya estudiadas por Sergio Navarro Polo y Susana Lumberas Mazo.⁴⁷ Según los estudios más recientes esta colección provendría de las donaciones realizadas por el madrileño Juan Carlos Cebrián (1848-1953),⁴⁸ ingeniero, arquitecto, coleccionista y filántropo que realizó constantes compras de libros en distintos puntos de la geografía europea (en especial en París) y norteamericana (sobre todo en San Francisco) con la finalidad de donarlos a diferentes museos y bibliotecas de España.⁴⁹ Entre 1918 y 1920 envió libros y objetos artísticos a la Escuela Superior de Arquitectura, a la Academia de Bellas Artes de Madrid⁵⁰ y a la biblioteca de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (hoy Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid),⁵¹ que fue inaugurada por Alfonso XIII en 1923.⁵²

Se cree que esta colección estaría directamente relacionada con la que se halla en el actual Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (anterior Museo de Artes Industriales).⁵³ Esto se debería a una posible relación entre Rafael Doménech (antiguo director del Museo de Artes Industriales) y Juan Carlos Cebrián. En el Museo de Artes Decorativas se encuentran obras de Katsushika Hokusai (1760-1849), Toyohara Kunichika (1835-1900), Utagawa Kunisada (1786-1865), Utagawa Kunisada II (1823-1880), Utagawa Hiroshige (1797-1858), Kitagawa Utamaro (1753-1806), Ichyūsai Kuniyoshi (1797-1861), Utagawa Sadahiro o Hirosada (1864-1865), Utagawa Kenjirō o Sadahide (1807-1873), Utagawa Yoshiiku (1833-1904), Utagawa Toyokuni

⁴⁶ BRU, R., "Ukiyo-e en Madrid. Las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte Moderno y su legado en el Museo Nacional del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, vol. 19, n.º 47, 2011, pp. 153-170. TRUJILLO, A., "Las colecciones de estampa japonesa en Madrid. Estado de la cuestión", Madrid, *RdM*, n.º 65, Asociación Española de Museólogos, 2016, pp. 79-93.

⁴⁷ NAVARRO, S. y VIAN, A., *Flores de Edo. Samuráis, artistas y geishas. Grabados y libros japoneses de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004. LUMBRERAS, S., *Catálogo de libros...*, *op. cit.*

⁴⁸ Véase LÓPEZ, M., "Biografía de Don Juan Cebrián y elogio de su obra", *Boletín Oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 108, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1933, p. 139.

⁴⁹ NAVARRO, S. y VIAN, A., *Flores de Edo...*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 19-21.

⁵¹ LUMBRERAS, S., *Catálogo de libros y estampas japonesas de la Facultad de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 1996, pp. 18-26.

⁵² TRUJILLO, A., "Las colecciones de estampa japonesa...", *op. cit.*, p. 81.

⁵³ SAGASTE, D., *Origen y evolución de las colecciones de Arte de Asia Oriental en los museos públicos españoles (1771-1948)*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, enero de 2016, pp. 421-441. El museo organizó una exposición donde se mostraron los grabados *ukiyo-e* de la institución (véase catálogo AA. VV., *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, Catálogo de exposición. Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, marzo-mayo de 1999, Madrid, Dirección general de Bellas Artes y Bienes Culturales D.L., 1999).

(1769-1825), Tsunoda Kunisada (1786-1864), Shōeidō Chōkōsai (1780-1800), Chōkyōsai Eiri (1789-1801), Mihata Jōryū (1830-1843) y Watanabe Shōtei (1851-1918).⁵⁴

También fue coleccionista de arte nipón el diplomático Tiburcio Rodríguez y Muñoz (1829-1906), siendo nombrado ministro en Japón en 1868. Es sabido que este se hizo con una interesante colección de piezas japonesas gracias a algunas referencias halladas en la prensa en el año 1874. Esta fue una el resultado de cinco años de perseverancia en el atesoramiento de objetos, componiendo obras tan valiosas como las porcelanas de Nagasaki, los antiguos bronce de Kanga, los *cloisonnés* de Toosima, los primorosos jarrones de Satsuma y las lacas imperiales y daimiales de los primeros siglos de la Edad Media, además de las armas, pinturas, bandejas, tapices y abanicos. Esta colección procedente de oriente al más puro estilo “cámara del tesoro” se encontraba en la calle Lope de Vega n.º 46 de la capital española. Se llegó a decir en los medios de la época que Tiburcio Rodríguez fue un distinguido orientalista y peritísimo en las cosas de Japón. Asimismo, uno de sus hijos, Tiburcio Rodríguez Santamaría también fue diplomático en el País del Sol Naciente, llegando a desempeñar el mismo cargo que su padre. Existiendo la posibilidad de que la colección fuese engrosada.⁵⁵

No obstante, otro de los nombres que completan este listado de coleccionistas es el hermano de Tiburcio, el periodista Alfonso Rodríguez Santamaria. Algunas de las piezas de su colección las pudo haber comprado él personalmente, pero se sospecha que, la mayoría, fueron adquiridas de forma temprana antes del siglo XX, lo que revelaría que, probablemente, las reunieron su padre y su hermano con anterioridad. Dicha colección constó de obras japonesas de artistas como Kano Tokinobu (1642-1678), Keii Hironaga (1760-1814) o Aiziei de la escuela Sosen, haciéndose eco de ello las publicaciones periódicas de la época.⁵⁶

Otro de los rincones de nuestro país que atesora objetos de arte japonés es el País Vasco, concretamente el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Los fondos de esta institución albergan la colección del abogado José Palacio Olavarría (1875-1952),⁵⁷ nacido en Montevideo (Uruguay) y trasladado a Bilbao en 1890. Gran viajero que conoció el arte oriental gracias a las subastas celebradas en Barcelona y París (Hotel Drouot), donde compró numerosas piezas.⁵⁸ Su colección

⁵⁴ Todas las piezas han sido localizadas a través del sistema proporcionado por CERES (<http://ceres.mcu.es/pages/Main>) , buscador de colecciones españolas en red.

⁵⁵ CABAÑAS, P., “Museos y colecciones...”, *op. cit.*

⁵⁶ CABAÑAS, P., “Museos y colecciones...”, *op. cit.*

⁵⁷ Véase PEREDA, A., *La colección Palacio. Arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1998.

⁵⁸ PEREDA, A., “José Palacio, coleccionista de arte oriental”, en AA. VV., *Arte japonés y Japonismo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, pp. 23-43.

abarcó unos 313 objetos de los cuales 62 fueron procedentes de China, 26 de otros países orientales y 224 de Japón, entre ellos se encontraban *netsuke*, *tsuba*, lacas, cerámicas, pinturas y estampas *ukiyo-e* de autores como Suzuki Harunobu, Kitao Mashayoshi, Katsukawa Shunshō, Utagawa Kunisada, Kitagawa Utamaro y Andō Hiroshige y Katsushika Hokusai entre otros.⁵⁹ Es sabido que esta colección no llegó a dispersarse gracia a la labor de María Arechavaleta, su asistente personal, que en 1952 heredó la colección y 1953 y 1954 la cedió al Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde todavía se conserva.⁶⁰

En fin, la formación de estas colecciones, que obviamente no fueron tan importantes como las forjadas en otros países, nos habla del interés que suscitó el arte japonés en los artistas, eruditos, intelectuales y burgueses de la España de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX; un sentimiento que progresivamente ira contagiando al resto de la sociedad y del que por supuesto se hará eco también la prensa, estableciéndose de este modo tupidas redes informativas que ayudarán a la propagación del arte japonés.

Eso sí, podemos señalar que a diferencia de lo que hemos visto en el caso francés constatamos que tan apenas se publicaron en español monografías sobre *ukiyo-e*, una escasez de publicaciones que ha puesto en evidencia el trabajo realizado por Elena Barlés en 2003.⁶¹ Tampoco hubo en España revistas especializadas sobre arte japonés y por eso en la divulgación del arte nipón la vía principal de difusión fue la prensa, las revistas, almanaques, boletines y folletines, de ahí su importancia.

⁵⁹ ALMAZÁN, D., "El grabado del Periodo Edo (1615-1868)", en AA. VV., *Arte japonés y Japonismo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, pp. 189-339, espec. pp. 233-236.

⁶⁰ Esta colección quizás requiera de un estudio más pormenorizado en un futuro, ya que interesaría saber la fecha exacta de la compra por parte de José Palacio.

⁶¹ BARLÉS, E., "Luces y sombras en ...", *op. cit.*

3. LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DEL ARTE JAPONÉS

Es un hecho que desde mediados del siglo XIX la prensa española experimentó cambios trascendentales.¹ Por una parte, los avances producidos en los campos de la impresión y de la reproducción fotomecánica de imágenes permitieron ampliar el número de tirada de ejemplares, abaratar el precio de los mismos y aumentar su atractivo, lo que llevó consigo a que este tipo de publicaciones pudieran llegar a una buena multitud de los sectores de la sociedad. Asimismo, esto conllevó al surgimiento de un potente periodismo informativo, acabando con la tónica histórica de la prensa de opinión, la cual se venía generando desde el siglo XVIII. Además, se multiplicaron los tipos de publicaciones periódicas: diarios nacionales y locales, almanaques, boletines y todo tipo de revistas, entre las que se encontraban las revistas ilustradas, de información general y especializadas (reportajes, viajes, etc.). En definitiva, podemos decir que la prensa a partir de este momento fue consciente de su poder como medio de difusión de ideas políticas, culturales, religiosas o de cualquier otro tipo: "Se sentía "educadora" y cumplió, conscientemente, este papel".²

Las grandes tiradas de todos estos medios permitieron la difusión masiva de ideas e imágenes a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, momento en el que España se encontraba en una vorágine constante de cambio. Por este motivo, las publicaciones periódicas requieren un estudio en lo relativo a la difusión de informaciones e imágenes pertenecientes al arte japonés. Así pues, este tipo de medios fueron uno de los agentes culturales más importantes de su época, estableciendo modas y generando riqueza en las diferentes corrientes de pensamiento. De esta forma, el lector podía acceder a unas noticias de actualidad que presentaban novedades en la política, economía, sociedad y cultura. También formaban parte de la vida cotidiana de aquel momento, encontrando ejemplares de las mismas en quioscos, salones de reuniones, bibliotecas, lugares públicos y casas de particulares, los cuales comúnmente estaban afiliados a estos medios gracias a una suscripción anual. La lectura de las mismas y la recepción de ideas por parte del público podía variar, ya que esto dependía de la profundidad con la que se abordaba. Pudiéndose así acometer un análisis más profundo o superficial, completo o parcial, limitándose este último, en algunos casos, a la mera contemplación de las ilustraciones.

¹ Sobre este tema véase: SAINZ, D. y SEOANE, M. C., *Historia del periodismo en España*, Madrid, Alianza Universidad, 1990.

² ARIAS, A. y MEJÍAS, A., "La prensa del siglo XIX como medio de difusión de la literatura hispanoamericana", *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 8, n.º 2. 1998, p. 241.

Generándose de esta forma un mercado en el que los diferentes tipos de publicaciones se complementaban unos a otros, colmando así todo tipo de sectores sociales e intereses.³

En este aspecto, y gracias a la elaboración del presente estudio, sabemos que la prensa y la prensa ilustrada fueron una de las principales vías del descubrimiento y la difusión del arte japonés en nuestro país. No obstante, hay que advertir que las informaciones que fueron publicadas acerca de Japón fueron muy variadas, mostrándose un especial interés a partir de la apertura del País del Sol Naciente a partir del periodo Meiji (1868-1912). En general, la imagen que se pudo apreciar en las publicaciones periódicas españolas fue positiva, manifestando una gran admiración hacia el proceso de modernización acontecido en el Japón contemporáneo. Esto actuó a modo de reconocimiento internacional público del surgimiento del país nipón como potencia considerable a nivel global. Asimismo, los triunfos sucedidos en la Guerra Sino-japonesa (1894-1895) y, posteriormente, en la Ruso-japonesa (1904-1905) cobraron un gran protagonismo tanto en periódicos como en revistas, tal y como se recoge en el estudio realizado por Manuel de Moya.⁴

Además de las noticias de actualidad, en las publicaciones periódicas de nuestro país aparecieron multitud de artículos que versaron sobre las tradiciones y costumbres del lejano Japón. Ese que se percibía con frescura debido a su exotismo y que actuaba como contraste de la rápida evolución que sucedía en aquel lejano país. También la literatura japonesa tuvo su espacio en nuestra prensa y prensa ilustrada, habiendo también artículos que hablaban sobre relatos japoneses. Asimismo, también aparecieron textos que abordaron el tema del teatro nipón, tanto las giras teatrales como el teatro clásico.⁵ Sin embargo, lo que es más relevante para nuestro estudio es que en todos estos periódicos, revistas, almanaques y boletines se incluyeron una serie de noticias y artículos que abordaban el arte japonés. En ellas se pudieron leer informaciones y apreciar imágenes de diversas artes niponas como la arquitectura, jardín, escultura, pintura, grabado, eboraria, lacas, cerámicas o armas, entre otros.

Gracias a la consulta de los diversas hemerotecas y repositorios de publicaciones periódicas nacionales hemos podido localizar una serie de medios que manifiestan la presencia de informaciones e imágenes relativas al arte japonés. Asimismo, podemos constatar que 89

³ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. I, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000, p. 29.

⁴ DE MOYA, M., *La imagen de Japón en España. Prensa, propaganda y cultura (1890-1945)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2019.

⁵ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo ...*, op. cit., p. 30.

publicaciones españolas entre las fechas de 1868 y 1926 albergaron en su interior 246 artículos que recogían informaciones o imágenes de arte nipón.⁶

A continuación, presentaremos las publicaciones periódicas en las que se han localizado el mayor número de referencias o que ostentan algunos de los textos mejor documentados, estando los dos casos patentes en algunas ocasiones. Principalmente, la mayoría de las noticias e imágenes aparecieron en diarios nacionales y revistas que presentaban documentados reportajes. No es de extrañar que este tipo de informaciones se alberguen en los periódicos y revistas de popularidad de nuestro país como fueron los diarios *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La Época* y *Abc*, y las revistas *La Gaceta Industrial*, *La Ilustración*, *Blanco y Negro*, *Alrededor del Mundo*, *Hojas Selectas* y *La Ilustración Artística*.

3. 1. PRINCIPALES DIARIOS

A continuación, se presentan en orden cronológico aquellos diarios en los que se ha localizado una mayor presencia de artículos relacionados con el arte japonés. El objetivo de esta selección es ahondar en el nacimiento, historia, evolución y decadencia de los títulos más relevantes en nuestro estudio.

3.1.1. *El Imparcial*

El *Imparcial* está considerado por los estudiosos en la materia como el periódico que mayor influencia tuvo durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Su fundador fue Eduardo Gasset y Artime (1832-1884),⁷ quien consolidó esta publicación en 1867, saliendo a su primer número a la venta el 16 de marzo de ese mismo año. Este comenzó sus andaduras en el mundo editorial como diario vespertino, el cual no gozará de edición matutina hasta abril de 1868. Este periódico tendrá un fuerte carácter informativo, alejándose, en cierta manera, de la ideología de los periódicos de partido. Esta premisa hace que sea considerado uno de los medios de expresión que inició esa transformación hacia la prensa moderna española.

En sus orígenes tuvo cierta afinidad a la Unión Liberal, viéndose este como un claro opositor al gobierno del general Ramón María Narváez (1799-1868),⁸ lo cual hizo que el periódico

⁶ Consultar Anexo II: "Tabla de publicaciones periódicas donde aparecieron artículos y/o anuncios sobre arte japonés y número de los mismos".

⁷ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/10600/eduardo-gasset-artime> (fecha de consulta: 21-III-2023).

⁸ DE SALCEDO, M., *Ramón María Narváez (1799-1868)*, Madrid, Homo Legens, 2012.

sufriese en sus inicios breves suspensiones en lo que a su publicación se refiere. Desde los textos publicados en este medio surgirá una coalición de progresistas, liberales, antidinásticos y demócratas que tendrán una gran influencia en el denominado Sexenio Democrático (1868-1874).⁹ Esto repercutió directamente en su tirada, ya que pasó de los 18.000 ejemplares diarios a los 40.000, siendo el diario preferido de los lectores y el más barato. En esta publicación pudo consolidarse el periodismo noticioso y empresarial de calidad, reflejándose una mezcla entre un cuidado aspecto informativo y ambicioso, nunca llegando a los extremos, albergando siempre la opinión democrática. Por todo ello, se convirtió en el apoyo más firme de Amadeo I (1845-1890) y reconoció la I República (1873-1874), al mismo tiempo que desbanca a su rival en el mercado, el diario *La Correspondencia de España*.

Su formato era clásico, el cual se articulaba en cuatro páginas distribuidas en columnas mediante un tipología pequeña y sencilla. En la primera cara solía presentar hasta tres artículos de fondo sumados a la crónica diaria madrileña. No obstante, también contaba con un apartado dedicada a la miscelánea política o revista de prensa. Además, daba espacio a los despachos telegráficos internacionales, presentándose aquí epígrafes tan llamativos como secciones oficiales, noticias del interior, exterior y ultramar, mercantil e industrial, bibliografía, espectáculos, amena y de variedades. Dejándose así la cuarta página como sección publicitaria para los anuncios.

Entre los colaboradores de esta revista encontramos nombres relevantes en el periodismo de la época como Mariano Araús, Ángel Castro y Blanc, Isidoro Fernández Flórez (1840-1902), conocido a través de su seudónimo "Fernanflor",¹⁰ Rafael García Santisteban (1829-1893)¹¹ o José Echegaray (1832-1912),¹² entre otros.

A partir del 27 de abril de 1874, comenzará a publicar *Los lunes de El Imparcial*, el cual fue un suplemento semanal literario de reconocida fama en el que se incluyeron artículos de divulgación científica, de creación, de crítica literaria, teatral y de arte. Siendo este un medio de

⁹ PEDREIRA, E., "La prensa política en el Sexenio Democrático", *Aportes: Revista de historia contemporánea*, n.º 48, 2022, pp. 14-28.

¹⁰ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/9511/isidoro-fernandez-florez> (22-III-2023).

¹¹ En lo relativo a esta figura conocemos el año de nacimiento y de muerte, además de la profesión de la misma gracias a los datos proporcionados por la Biblioteca Nacional de España. Todos ellos se pueden consultar a través del siguiente enlace: <https://datos.bne.es/persona/XX1197866.html> (fecha de consulta: 22-III-2023).

¹² ESGUEVA, M. A., "Don José de Echegaray, dramaturgo", en *Primeras Jornadas de Bibliografía celebradas los días 24 al 26 de mayo de 1976 en la Fundación Universitaria Española*, Madrid, La Fundación, 1976, pp. 197-212.

encuentro para los mejores escritores del país en sus respectivos campos, poniéndose a la cabeza del proyecto Isidoro Fernández Florez.

El periódico se mantuvo hostil en los inicios de la Restauración, pero posteriormente, se terminó integrando en un realismo político, manteniendo la independencia de la publicación a través de un posicionamiento liberal de amplio espectro. No obstante, esto hizo que dentro del diario se generase una escisión que diese lugar a la creación de otra publicación periódica como fue *El Liberal*, el cual se fundó en 1879 gracias a Mariano Araús e Isidoro Fernández Florez. Sin embargo, durante la Restauración, este seguirá siendo un medio de referencia para los lectores, gozando de gran prestigio entre la población. En esta etapa incluyó entre su plantilla nuevos redactores como fueron Andrés Mellado (1846-1913)¹³ o Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera (1856-1933), el cual se popularizó a través de sus seudónimos “Montecristo” o “Monte-amor”.¹⁴ La calidad que adquirieron los artículos recogidos en este medio terminará de asentar su influencia, llegando uno de sus artículos a poder derrocar a un gobierno. Además, su suplemento literario adquirió un renombre sin igual, ya que todos los intelectuales de la época querían que sus escritos estuvieran recogidos entre sus páginas. Muchos de los principales escritores aquí presentes, son los que fueron posteriormente conocidos como Generación del 98. Nos referimos a personalidades como Ramón de Campoamor (1817-1901),¹⁵ Leopoldo Enrique García-Alas y Ureña (1852-1901),¹⁶ Ramón María del Valle Inclán (1866-1936)¹⁷ o Miguel de Unamuno (1864-1936).¹⁸

Tras la muerte del fundador de la publicación en 1884, tomará el relevo de la misma su hijo Rafael Gasset Chinchilla (1866-1927).¹⁹ Este recogió dicho testigo el año del fallecimiento, quien inmediatamente se incorporó a un grupo regeneracionista al que pertenecía Camilo García

¹³ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/12538/andres-mellado-y-fernandez> (fecha de consulta: 22-III-2023).

¹⁴ RODRÍGUEZ, L., E. *Rodríguez R. de la Escalera*, Santander, 1956.

¹⁵ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a través del siguiente enlace: https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_campoamor/ (fecha de consulta: 22-III-2023).

¹⁶ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a través del siguiente enlace: https://www.cervantesvirtual.com/portales/leopoldo_alas_clarin/autor_biografia/ (22-III-2023).

¹⁷ MARIAS, J., “Ramón María del Valle-Inclán”, *Cuadernos Cervantes de la lengua española*, n.º 1, 1995, p. 73.

¹⁸ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/4371/miguel-de-unamuno-y-jugo> (fecha de consulta: 22-III-2023).

¹⁹ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/10604/rafael-gasset-chinchilla> (fecha de consulta: 22-III-2023).

Polavieja (1838-1914)²⁰ y, posteriormente, al de Raimundo Fernández Villaverde (1848-1905),²¹ manifestándose a través del diario una clara oposición al partido liberal de Práxedes Mateo-Sagasta y Escolar (1825-1903).²² Tras ser nombrado este ministro, le sustituyó al frente del periódico su cuñado, José Ortega Munilla (1856-1922),²³ reconvirtiéndose así la publicación en un medio defensor del nuevo jefe del Partido Liberal Segismundo Moret y Pendergast (1833-1913).²⁴ No obstante, las cosas no tardaron en cambiar de nuevo y tras un breve periodo de oposición pasará a defender al liberal progresista José Canalejas(1854-1912).²⁵

En el año de 1906 se incorporó *El Imparcial* a la Sociedad Editorial Española junto a otros medios difusores de la época como *El Herald de Madrid* o *El Liberal*. Durante esta época fue Luis Bermúdez de Castro (1864-1957)²⁶ su director, ejerciendo esta labor hasta 1907, siendo sustituido por Luis López Ballesteros (1869-1933)²⁷ entre 1908 y 1913.

Durante el acontecimiento bélico de la Primera Guerra Mundial (1814-1818) este periódico siguió en activo, declarándose al principio claramente neutral, pero terminó siendo afín al lado germano. En 1916, se separó de la Sociedad Editorial de España, comenzando así su progresiva decadencia. Posteriormente y mientras gobernó la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) el periódico se encontraba dando sus últimos suspiros de vida, momento en que los ejemplares apenas tenían salida en el mercado a través de la venta callejera, mermando considerablemente las suscripciones. La larga existencia de esta publicación tan influyente y relevante tuvo como fecha el año de 1933.²⁸

²⁰ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/10340/camilo-garcia-de-polavieja-y-del-castillo-negrete> (fecha de consulta: 22-III-2023).

²¹ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/9504/raimundo-fernandez-villaverde-y-garcia-del-rivero> (fecha de consulta: 22-III-2023).

²² VILLAREJO, N., *Práxedes Mateo-Sagasta y Escolar (1825-1903): análisis bio-bibliográfico y documental*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

²³ GONZÁLEZ, J. R., "Ortega Munilla, José (1856-1922)", en Baasner, F., Acero, F. y Gehrig, S. (coords.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario bibliográfico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) e Instituto de la Lengua Española, 2007, pp. 612-615.

²⁴ FERRERA, J. C., *Segismundo Moret: una biografía política*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001.

²⁵ OCAMPO, E., "José Canalejas Méndez y Ferrol", *FerrolAnálisis: revista de pensamiento y cultura*, n.º 27, 2012, pp. 304-310.

²⁶ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/45604/luis-bermudez-de-castro-y-tomas> (fecha de consulta: 22-III-2023).

²⁷ En relación a esta figura consúltese el siguiente texto: SOTELO, M., "Más noticias sobre el epistolario entre Emilia Pardo Bazán y Luis López Ballesteros, director de *El Imparcial* (1906-1915)", *La Tribuna. Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n.º 4, 2006, pp. 203-214.

²⁸ Esta información ha sido principalmente extraída de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Española. Concretamente se ha consultado la descripción perteneciente al periódico *El Imparcial*, en donde aparecen datos tan

3. 1. 2. *La Correspondencia de España*

Considerado el primer diario que inicia el periodismo de empresa en nuestro país mediante una publicación vespertina. Su seña propia era la posesión de un carácter informativo e independiente de los partidos políticos del momento, llevando este factor a que alcanzase las mayores tiradas en la prensa española, nunca antes conocidas. Esta publicación es la heredera de la conocida *Carta Autógrafa*, la cual comenzó a redactar Manuel María de Santa Ana (1820-1894)²⁹ a partir del octubre de 1848. El formato de esta consistía en hojas manuscritas que posteriormente se litografiaban, las cuales se distribuían entre los periódicos y otros abonados. En 1851 esta cambiará su título por *La Correspondencia Autógrafa*, siendo ya un medio publicado a diario en octubre de 1859. Su fuerte residió en que fue un diario barato y de venta callejera, lo que permitió la multiplicación en el número de periódicos en cada tirada, alcanzándose la cifra de 20.000 ejemplares diarios. Es sabido que, junto a *El Imparcial* (1867-1933) y *El Liberal* (1879-1939), este diario formará el trio de los grandes diarios informativos e independientes que tuvieron su auge a partir de la segunda mitad del siglo XIX, desapareciendo finalmente la publicación en 1925.³⁰

A partir de 1860 es cuando ya adoptó el nombre de *La Correspondencia de España*, presentando un subtítulo de “diario universal”. El formato fue original para la época el cual constaba de cuatro páginas en las que se disponían las informaciones en bruto a modo de columnas, clasificándolas, simplemente, por el orden de recepción. Así pues, su primera página corresponderá a la “primera edición”, cambiando con posterioridad a las ediciones matutina y vespertina. Además, entre sus textos se incluyeron gacetillas breves y folletines de espectáculos, los cuales se situaron en los faldones de las dos primeras páginas. También se llegaron a incorporar informaciones relacionadas con la moda, sociedad, sucesos o deportes. La cuarta página, como fue común en otros periódicos de la época, estaba reservada para los llamativos anuncios comerciales.

significativos como el ámbito geográfico, lugar de publicación, fecha de inicio y números que comprende. Para acceder a estos datos se recomienda la consulta del siguiente enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=188939> (fecha de consulta: 22-III-2023).

²⁹ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/7498/manuel-maria-de-santa-ana-y-rodriguez> (fecha de consulta: 23-III-2023).

³⁰ Esta información ha sido principalmente extraída de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Española. Concretamente se ha consultado la descripción perteneciente al periódico *La Correspondencia de España*, en donde aparecen datos tan significativos como el ámbito geográfico, lugar de publicación, fecha de inicio y números que comprende. Para acceder a estos datos se recomienda la consulta del siguiente enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=120> (fecha de consulta: 23-III-2023).

Entre los años de 1874 y 1876 también llegó a publicar una edición de la mañana llamada *La Correspondencia de la Mañana*, publicación que mientras perduró fue rebautizada como *Diario de las Familias de Avisos y Noticias de Madrid*,³¹ llegando a publicar hasta siete ediciones por día entre las de las provincias, ediciones especiales o números extraordinarios. Alcanzo tal fama esta publicación que en el año 1890 contaba con una edición de verano titulada *La Correspondencia de San Sebastián*.³²

Gozó de multitud de sobrenombres en la época. Se sabe que los vendedores callejeros la denominaban “la corres” o “el gorro de dormir”, ya que era prácticamente obligatorio haberse leído este periódico antes de conciliar el sueño. Este mantendrá una competencia constante con los *El Imparcial* y *El Liberal*. No obstante, hay que decir que en 1903 surgió el diario *Abc*, el cual fue percibido como una nueva amenaza de mercado. Finalmente, el periódico de *La Correspondencia de España* cesó su actividad editorial el 27 de junio de 1925, probablemente debido a su declive popular y económico y gracias a la rápida sucesión de diversos directores entre los que se encontraban Graciano Atienza (1884-1935)³³ o Víctor de la Serna (1896-1958).³⁴

3. 1. 3. *La Época*

Se trata en esta ocasión de un diario vespertino que fue fundado el uno de abril de 1849 por Diego Coello y Quesada (1820-1897).³⁵ *La Época* (1849-1936) fue el claro ejemplo de prototipo de periódico conservador representativo de la monarquía. Nació como una reacción al absolutismo parcial manifestado por el ministerio de Juan Bravo Murillo (1803-1873).³⁶ Con el tiempo este medio de comunicación cambiara sus tintes ideológicos, desplazándose hacia una posición centrista celebrando el triunfo del general Francisco Serrano (1810-1855)³⁷ pero mostrándose

³¹ Si lo que se desea es profundizar en este título véase la información recogida en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica a través del siguiente enlace: <https://prensahistorica.mcu.es/va/consulta/registro.do?id=8096> (fecha de consulta: 23-III-2023).

³² Sobre esta edición se conserva un ejemplar digitalizado en los fondos de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Si quiere consultarse puede hacerse a través de esta dirección web: <https://prensahistorica.mcu.es/ca/consulta/registro.do?id=9014> (fecha de consulta: 3-III-2023).

³³ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/47435/graciano-atienza-fernandez> (fecha de consulta: 26-III-2023).

³⁴ TORRE, J., “Victor de la Serna: viajero aquiescente del franquismo”, *Anuari de Filologia. LLeugües i Literatures Modernes*, n.º 5, 2015, pp. 99-114.

³⁵ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/56063/diego-coello-de-portugal-y-quesada> (fecha de consulta: 24-III-2023).

³⁶ PRO, J., “Juan Bravo Murillo”, en Lama, J. M. (dir.), *Los primeros liberales españoles: la aportación de Extremadura, 1810-1854 (biografías)*, Badajoz, Diputación Provincial Badajoz, 2012, pp. 575-596.

³⁷ TORO, J., DEL CASTILLO, P., AZCONA, J. M. y AZKUNA, I., *El gobierno del general Serrano y el sitio de Bilbao*, Bilbao, Sociedad El Sitio, 2000.

reticente al bienio de Joaquín Baldomero Fernández-Espartero Álvarez de Toro (1793-1879).³⁸ Apoyó también a los gobiernos de Ramón María Narváez (1799-1868)³⁹ y Luis González Bravo (1811-1871).⁴⁰ Manteniéndose fiel a su ideal monárquico apoyará la causa del trono isabelino. Asimismo, la dirección de Coello continuó hasta el año 1866, momento en el cual pasará a Ignacio José Escobar y López Hermosa (1823-1887),⁴¹ dirigiéndolo hasta su fallecimiento. Pasando a la cabecera a su familia tras el momento de la muerte.

Esta será una publicación compuesta por cuatro amplias páginas en las que se distribuyen una serie de columnas verticales en las que se percibe la presencia de una tipografía más bien pequeña. Siguiendo los modelos consagrados de otros diarios de la época este estuvo dividido en diversas secciones en las que ofrecía noticias extranjeras, boletín comercial y agrícola, con las cotizaciones de bolsa y precios de los productos, editorial y artículos de fondo, notas de espectáculos, especialmente los teatrales y anuncios comerciales, estos últimos situados en la cuarta y última página.

El propietario y director conspirara en el golpe militar ejercido por el general Arsenio Martínez-Campos (1831-1900)⁴² sucedido en Sagunto en el año 1874. Hito que dio paso al periodo conocido por la historiografía como la Restauración Dinástica Española. Las tiradas de este periódico nunca fueron abundantes, pero a pesar de ello, sus ejemplares estaban presentes en muchos casinos y sociedades de aquella época. Tras el asesinato de Cánovas sucedido en 1897, el diario continuó siendo afín del jefe del sector del Partido Conservador, apoyando a figuras como Francisco Silvela (1845-1905),⁴³ Antonio Maura (1853-1925)⁴⁴ o Eduardo Dato (1856-1921).⁴⁵ El noticiero se mantuvo activo hasta abril de 1926, momento en el que será cesado debido a una multa por manifestar una clara oposición pública al régimen militar de Primo de Rivera. No obstante, y pese a sus tintes monárquicos, tras ser proclamada la II República (1931-1939) continuó publicándose, manteniendo esos tintes conservadores, su formato e incluyendo pocos

³⁸ SHUBERT, A., *Espartero, el pacificador*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.

³⁹ DE SALCEDO, M., *Ramón María...*, *op. cit.*

⁴⁰ CASORRÁN, M., "González Bravo, Luis (1811-1871)", en Baasner, F., Acero, F. y Gehrig, S. (coords.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario bibliográfico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) e Instituto de la Lengua Española, 2007, pp. 445-447.

⁴¹ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/6827/ignacio-maria-jose-escobar-y-lopez-hermosa> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁴² CAYUELA, J. G., "Los capitanes generales de Cuba: elites coloniales y elites metropolitanas (1823-1898)", *Historia contemporánea*, n.º 13-14, 1996, pp. 197-222.

⁴³ MAESTRE, J., "Francisco Silvela y su liberalismo regeneracionista", *Revista de estudios políticos*, n.º 187, 1973, pp. 191-226.

⁴⁴ SANZ, M., *Antonio Maura*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1976.

⁴⁵ MARTÍN, V., *Eduardo Dato*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 1993.

alardes fotográficos. Asimismo, y pese a su corte ideológico, consiguió librarse de la suspensión de periódicos antirrepublicanas con motivo de la Sanjurjada sucedida en agosto de 1932.⁴⁶ En esta etapa el diario se reconvirtió al tradicionalismo de la monarquía católica. Finalmente, y tras el asesinato de José Calvo Sotelo (1893-1936),⁴⁷ el noticiario publicó su último número el 11 de julio de 1936.

En el participaron reconocibles personalidades del mundo del intelectual de la época, por citar algunos podemos mencionar a Jerónimo Bécker (1893-1923),⁴⁸ Francisco Pérez Mateos (1872-1927), conocido como León Roch, Francisco Fernández Villegas (1856-1916), conocido como Zeda,⁴⁹ Luis Alfonso Casanova (1845-1892),⁵⁰ Rodrigo Soriano (1868-1944)⁵¹ o Melchor Fernández Almagro (1893-1966),⁵² entre otros.⁵³

3. 1. 4. *Abc*

Es uno de los periódicos más relevantes fundados a principios del siglo XX. Su primer número vio la luz en el 1 de enero de 1903 en Madrid y ha seguido publicándose desde entonces llegando hasta nuestros días, siendo uno de los diarios más vendidos del país. Su fundador fue Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio (1861-1929),⁵⁴ periodista y empresario que pronto

⁴⁶ Se conoce como Sanjurjada al intento de golpe de Estado que se produjo el 10 de agosto de 1932 contra la Segunda República Española, el cual fue liderado desde Sevilla por el general José Sanjurjo (1872-1936). Para más información consúltese: AGUDÍN, J. L., "¿Un alzamiento legítimo? Instrumentalización de la Sanjurjada en la prensa carlista", *Ayer*, n.º 119, 2020, pp. 227-252.

⁴⁷ GONZÁLEZ, P. C., "José Calvo Sotelo", *Razón española: Revista bimestral de pensamiento*, n.º 135, 2006, pp. 70-77.

⁴⁸ INIESTA, P., "Jerónimo Bécker y González: una obra histórica entre la Historia diplomática y la Historia de las relaciones internacionales", en *La historia de las relaciones internacionales: una visión desde España*, Madrid, British Council: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Comisión Española de Historia de las Relaciones Internacionales, 1996, pp. 263-272.

⁴⁹ THION, D., "Emilia Pardo Bazán y Francisco Fernández Villegas, "alias" Zeda", en Fine, R., Goldberg, F. F. y Hasson, O. (coords.), *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI*, Jerusalén, vol. 2, AIH Jerusalén, 2019, p. 39.

⁵⁰ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/70917/luis-alfonso-y-casanova> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁵¹ MAINER, J. C., "Bohemios, periodistas, intelectuales, acerca de Rodrigo Soriano", en Ferré, F. T. (coord.), *En el país del arte: 2º Encuentro Internacional: Literatura y arte en el entresiglos XIX-XX*, 2002, Valencia-Roma, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 229-247.

⁵² Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/9336/melchor-fernandez-almagro> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁵³ Esta información ha sido principalmente extraída de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Española. Concretamente se ha consultado la descripción perteneciente al periódico *La Época*, en donde aparecen datos tan significativos como el ámbito geográfico, lugar de publicación, fecha de inicio y números que comprende. Para acceder a estos datos se recomienda la consulta del siguiente enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=141> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁵⁴ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/12433/torcuato-luca-de-tena-y-alvarez-ossorio> (fecha de consulta: 24-III-2023).

desarrollo una extensa carrera en el mundo editorial español, ya que se inició en el mundo editorial con la revista *Blanco y Negro* en 1891.

El *Abc* en sus orígenes tuvo una periodicidad semanal, aunque por un breve periodo de tiempo este se transformó en bisemanario, cambio que no duró mucho y fue revertido en 1904. Este año la publicación se vio obligada a hacer un parón, retomando la actividad comercial en 1905 y adquiriendo ya el carácter de diario. Entre sus páginas los ecos de la sociedad eran notorios, cubriendo noticias tanto de carácter nacional como internacional. Así, durante la Primera Guerra Mundial manifestó una clara afinidad al bando alemán, dejando patente su germanofilia. Posteriormente, y entrada la dictadura de Primo de Rivera, el periódico se posicionó fiel al régimen, apoyándolo de forma pública. La prosperidad de este diario fue un hecho, así en el 12 de octubre de 1929 nacerá el *Abc* de Sevilla, el cual bebió directamente de su homónima publicación madrileña, siendo su director Juan Carretero Luca de Tena.⁵⁵ Esto queda patente en sus textos, paginación y empleo del hueco grabado. A lo largo de la II República mantendrá una posición conservadora, en boga de la monarquía y en contra del régimen republicano. En agosto de 1932 el periódico fue vetado temporalmente, debido al intento Golpe de estado capitaneado por el militar José Sanjurjo (1872-1936).⁵⁶ Posteriormente continuó con su publicación, momento el cual no analizaremos debido a que supera el marco cronológico del presente estudio.⁵⁷

3. 2. PRINCIPALES REVISTAS

A continuación, se presentan en orden cronológico aquellas revistas en las que se ha localizado una mayor presencia de artículos relacionados con el arte japonés. El objetivo de esta selección es ahondar en el nacimiento, historia, evolución y decadencia de los títulos más relevantes en nuestro estudio.

3. 2. 1. *La Gaceta Industrial*

Revista que comenzó a publicarse el 7 de enero de 1865. Desde su fundación contó con un afán divulgador de la modernización industrial, apoyando las sociedades avanzadas que gozaban de este tipo de progreso. Su fundador fue José Alcover Sallent (1832-1894),⁵⁸ ingeniero industrial y escritor técnico catalán que emigró a Madrid y estuvo vinculado al Real Instituto

⁵⁵ LANGA-NUÑO, C., "Juan Carretero y Luca de Tena, periodista sevillano, director del ABC de Sevilla (1890-1952)", en Esteban, L. (coord.), *Perfiles de periodistas contemporáneos*, Madrid, Fragua, 2016, pp. 173-186.

⁵⁶ AGUDÍN, J. L., "¿Un alzamiento...", *op. cit.*

⁵⁷ OLMOS, V., *Historia del ABC*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002.

⁵⁸ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/19022/jose-alcover-sallent> (fecha de consulta: 24-III-2023).

Industrial y al Conservatorio de Artes y Oficios. El objetivo principal de la revista era fomentar la industria nacional, en la cual se pudieron apreciar grabados de maquinas y aparatos de diversa índole. Esta presentaba un formato folio, saliendo al mercado con una periodicidad semanal los sábados y, posteriormente, de forma decenal. A partir de 1871 se convertirá en un semanario y finalmente los hará como quincenario. Su formato consistió en dos columnas en sus inicios, las cuales con el tiempo pasaran a ser tres. El papel empleado en su proceso de impresión de alta calidad, realizado en un primer momento por la imprenta C. Moliner y Compañía y después por la de Manuel Tello. Al principio, esta revista constaba de ocho páginas, pasando luego a conformarse ejemplares de doce o más. Estaba concebida para la formación de tomos anuales, en los cuales se insertaba un índice final. Esta dividida en diferentes secciones tituladas doctrinal, científica y bibliográfica, presentaba también un boletín tecnológico, una de Parte oficial, noticias generales, variedades y correspondencia. Abordaba temas de la minería, el ferrocarril, la agricultura o la industria manufacturera entre otros.

En ella participaron una amplia nómina de inventores, industriales y técnicos procedentes del ámbito nacional e internacional. Además, esta publicación periódica estuvo enmarcada en la implantación de un programa de modernización económica durante la segunda mitad del siglo XIX. En sus artículos destacaba el sentido práctico, facilitándose así el sistema de patentes de invención y sus concesiones. Según los registros presentes en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, este título finalizó con la entrega efectuada el 25 de diciembre de 1890, correspondiendo al año XXVI de su edición.⁵⁹

3. 2. 2. La Ilustración

Revista que fue dirigida y editada por Luis Tasso Serra. Este heredó de su padre, Luis Tasso Gonyalons (1817-1880),⁶⁰ la imprenta situada en Barcelona con la que realizará esta publicación. El primer número fue lanzado al mercado el 7 de noviembre de 1880, justo cuatro meses después de haber salido a la luz *La Il·lustració Catalana*.⁶¹ Un hito fundamental a lo largo de

⁵⁹ Esta información ha sido principalmente extraída de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Española. Concretamente se ha consultado la descripción perteneciente a la revista *La Gaceta Industrial*, en donde aparecen datos tan significativos como el ámbito geográfico, lugar de publicación, fecha de inicio y números que comprende. Para acceder a estos datos se recomienda la consulta del siguiente enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=31067980> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁶⁰ ARRANZ, R., "De la manufactura gráfica a la industria. La imprenta de Lluís Tasso", en Vélez, P. (ed.), *L' exaltació del llibre al Vuitcents: art, indústria i consum a Barcelona*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2008, pp. 13-32.

⁶¹ Para consultarse los números de *La Il·lustració Catalana* (1880-1917), publicación correspondiente al ámbito barcelonés, puede hacerse a través de esta dirección: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=1330436> (fecha de consulta: 24-III-2023).

la vida revista fue que en 1885 se incorporó entre sus páginas uno de los primeros reportajes del fotoperiodismo español realizado por Heribert Mariezcurrena (1846-1898),⁶² el cual recogió los desastres que había provocado un terremoto acontecido en Andalucía ese mismo año. Los contenidos de la misma comprendieron tanto el ámbito catalán perteneciente a la Ciudad Condal como de otras partes de España, contando incluso con fotógrafos distribuidos por diferentes capitales de provincia a lo largo de nuestro territorio y en el extranjero.

El formato de esta consistía en ocho páginas por número, siendo esto lo común en las revistas españolas a partir de la mitad del siglo XIX. Contaba con escritos que relataban crónicas locales e internacionales, temas relacionados con las ciencias políticas y un sinnúmero de artículos que versaban sobre historia, biografía, inventos, sociología, bibliografía, traducciones o variedades. También hubo una sección que destacó titulada “Nuestros grabados”, en la que se plasmaba una imagen que iba acompañada con su correspondiente descripción.

En el interior de la revista se pudieron apreciar imágenes de todo tipo que comprendían numerosas ilustraciones, cuadros, escenas, monumentos, paisajes, tipos pintorescos o reproducciones de obras pictóricas. También se mostraron fotografías que reflejaban el panorama político actual de la época. Para la realización de esta publicación y la incorporación de imágenes en la misma se empleó un sistema mixto entre bojes y fotograbados, además de utilizarse por primera vez el grabado directo. Además, también incluyó xilografías, grabados al natural y láminas a toda página.

Esta publicación sirvió como punto de encuentro para que varios dibujantes y grabadores se diesen a conocer en la época. Entre este elenco destacamos a Joan Romeu, Eugenio Vela O Feliu Elias (1878-1948),⁶³ entre otros. Pero no solo participaron artistas, sino que también aparecen grandes nombres de la literatura o el periodismo española como Manuel Ossorio Bernard (1839-1904),⁶⁴ Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881)⁶⁵ o Luis Vidart (1833-1897).⁶⁶

⁶² Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/98410/heribert-mariezcurrena> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁶³ "Feliu Elias i Bracons", *L'Enciclopèdia.cat. Barcelona: Grup Enciclopèdia Catalana*, <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0023749.xml>, (fecha de consulta: 11-XI-2017). MARTÍNEZ DE SAS, M. T. y PAGÈS, P. (eds.), *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 2000, p. 493.

⁶⁴ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/7575/manuel-ossorio-y-bernard> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁶⁵ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/5397/ventura-ruiz-aguilera> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁶⁶ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/5455/luis-vidart-y-schuch> (fecha de consulta: 24-III-2023).

En la fecha de 1885 esta revista se amplió, pasando a tener hasta dieciséis páginas y cambiando el papel de impresión por uno de mayor calidad. Así pues, uno de los objetivos al subir los materiales y procesos de edición fue ser comprado en el mercado latinoamericano, incorporándose en esta etapa el subtítulo de “revista hispano americana”. Bajo esta cabecera llegaron a salir al mercado un total de 530 números hasta 1890, concluyéndose el cese de la misma con el número 582 publicado en 1891.⁶⁷

3. 2. 3. *Blanco y Negro*

Esta revista fue fundada en Madrid por el ya nombrado Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio en 1891. La consolidación de esta publicación marcó un hito dentro de la historia de la prensa gráfica española. Su tamaño era próximo al de un folio y su precio era bajo, siendo para la época de 15 céntimos. A partir de 1898 su portada se realizará a color, llamando sobremanera la atención de los lectores, ofreciéndose esta lujosa presentación, semana tras semana, información nacional e internacional, así como críticas teatrales, crónicas, reportajes, ilustraciones artísticas, relatos literarios o anuncios publicitarios. Entre sus páginas destacó una fórmula periodística ágil, que gozaba de modernidad y frescura, presentándose así un dinamismo en las informaciones que fue consumido con avidez por los lectores de la época. Los artículos realizados en relación a la crítica de arte estuvieron principalmente a cargo de Eugenio d’Ors Rovira, conocido popularmente a través de su seudónimo “Xenius”,⁶⁸ y Manuel Abril (1884-1943).⁶⁹ No obstante, esta gozó de una gran nómina de colaboradores que ayudaron a enriquecer y prestigiar esta publicación. Por destacar algunas personalidades debemos de resaltar a Antonio Machado, Azorín o Juan Ramón Jiménez, entre otros.

Blanco y Negro presentó grandes avances técnicos el proceso de la impresión fotomecánica, además de la calidad de sus colaboradores, los cuales abordaron temas de todo tipo entre los que se comprendieron los ámbitos empresarial, literario, periodístico, fotográfico y artístico. Sin embargo, debemos de destacar su calidad gráfica, cuyas ilustraciones fueron realizadas por los mejores dibujantes nacionales. Aquí residió parte del éxito de la revista en la

⁶⁷ Esta información ha sido principalmente extraída de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Española. Concretamente se ha consultado la descripción perteneciente a la revista *La Ilustración*, en donde aparecen datos tan significativos como el ámbito geográfico, lugar de publicación, fecha de inicio y números que comprende. Para acceder a estos datos se recomienda la consulta del siguiente enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=1379563> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁶⁸ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/7365/eugenio-d-ors-y-rovira> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁶⁹ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/4720/manuel-abril> (fecha de consulta: 24-III-2023).

época, donde las llamativas portadas actuaron como un atractivo reclamo para su difusión y venta. Por ello, los artistas que trabajaron en la publicación fueron muy numerosos y de diversa índole, sobresaliendo nombres como José Victoriano González-Pérez (1887-1927), más conocido como Juan Gris,⁷⁰ Cecilio Pla y Gallardo (1860-1934)⁷¹ o Joaquín Xaudaró (1872-1933).⁷² Estas ilustraciones se incluyeron dentro de un nuevo concepto de maquetación iniciado por el pintor, ilustrador, diseñador y teórico modernista Eulogio Varela y Sartorio (1868-1955) para la revista.⁷³ Desde la dirección de la misma se tomó la decisión de contratar buenos artistas nacionales en lugar de adquirir matrices extranjeras que eran más baratas, sirviendo así esta como plataforma para la expresión gráfica española.⁷⁴

3. 2. 4. *Alrededor del Mundo*

Revista de reportajes fundada por Manuel Alhama Montes (1857-1910) en 1899. Cuando decidió editar esta obra ya tenía cierto bagaje en el mundo de las publicaciones periódicas de la época, participando activamente de redactor para *El Imparcial* y el *Heraldo de Madrid*, ejerciendo también como corresponsal de *Daily Mail*. Con posterioridad la revista cambiará de dirección, poniéndose a cargo a partir de 1910 Manuel de Medievil. Encaminados los años veinte pasó a ser su propietaria y gerente Zoila Ascasibar (1877-1945).⁷⁵ No obstante, y pese a la evolución de la revista, su verdadero motor fue Manuel Alhama, quien empleó en numerosas ocasiones el seudónimo de “Wenderer”, vocablo que hace alusión a la lengua germana y significa viajero, el cual utilizaba para firmar reportajes divulgativos. Sabemos el aspecto de este gracias al número 563 de dicha revista, ya que en su portada apareció una fotografía del mismo junto con una semblanza de la pluma de Eduardo Zamacois (1873-1971)⁷⁶ en marzo de 1910, actuando esto como recuerdo conmemorativo tras su defunción. Gracias a esta información sabemos que falleció el siete de marzo a los 53 años de edad.⁷⁷ Esta publicación contó con grandes colaboradores que

⁷⁰ GAYA, J. A., *Juan Gris*, Barcelona, Polígrafa D. L., 1985.

⁷¹ REQUENA, E., *Cecilio Pla. Su vida y su obra*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 1991.

⁷² ALMAZÁN, D., “El Japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)”, en *Arte e identidades culturales. Homenaje a D. Carlos Cid Priego, actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, CEHA, 1998, pp. 41-50.

⁷³ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/41605/eulogio-varela-y-sartorio> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁷⁴ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo ...*, op. cit, pp. 46-47.

⁷⁵ La biografía de Ascasibar puede consultarse en el siguiente texto: EZAMA, Á., “Zoila Ascasibar Artola”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2021. Puede consultarse a través del siguiente enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/zoila-ascasibar-artola-impresora-editora-elgeta-guipuzcoa-1877-posterior-a-1945-semblanza-1053455/> (fecha de consulta: 24-III-2023).

⁷⁶ HWANG, J., *Vida y obra de Eduardo Zamacois*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1996.

⁷⁷ ZAMACOIS, E., “Manuel Alhama Montes”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 563, 16 de marzo de 1910, portada y p. 201.

hicieron que los reportajes incluidos en sus páginas gozasen de un importante prestigio. Entre ellos podemos situar a Francesc Tomás y Estruch (1862-1908)⁷⁸ o Rafael Urbano-García (1870-1924)⁷⁹ entre otros.⁸⁰

Entre los numerosos textos que presentó la revista debemos de resaltar su número 1000, el cual fue realizado en 1918, ya que aquí se incluyó un reportaje que habla sobre la fundación de la revista. Gracias a ello sabemos que *Alrededor del Mundo* se publicaba en Madrid, pero durante un tiempo en el nacimiento de misma se hacía en Barcelona. Además, se advierte que el primer número alcanzo unas grandes ventas, alcanzándose los 20.000 ejemplares. Así pues, la sede contaba con una sede en la que había un número considerable de libros, habiendo una senda biblioteca. También se afirmaba, que los miembros de esta debían de hablar ingles o francés. Probablemente, esto sea la causa de que muchos reportajes no apareciesen firmados, ya que muchos de ellos serían traducciones procedentes de diversas obras europeas.⁸¹

El formato que presentó la revista fue aproximado al folio, variando muy poco a lo largo de su vida. La publicación de la misma se realizaba de forma semanal. En la inclusión de los fotograbados se utilizaron los procedimientos de la cromotipia y la zincigrafía. Estos, en su mayoría, se encontraron firmados por Páez, y a partir de 1918, por los sucesores de este, situándose el taller en la calle Quintana número 33 de la ciudad de Madrid. Este tipo de revista se contempló desde su creación como una publicación barata, ya que la impresión y el papel empleados eran de poca calidad.⁸²

3. 2. 5. *Hojas Selectas*

Publicación iniciada por Pablo Salvat (1872-1923)⁸³ en 1902 e impresa por él mismo en su establecimiento tipo-litográfico de Barcelona. Gozaba de una periodicidad de carácter mensual

⁷⁸ Para ver una breve biografía de Tomás y Estruch puede consultarse el siguiente enlace:

<https://www.encyclopedia.cat/gran-encyclopedia-catalana/francesc-tomas-i-estruch> (24-III-2023).

⁷⁹ BREGANTE, J., *Diccionario Espasa de Literatura Española*, Madrid, Espasa, 2003.

⁸⁰ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 59.

⁸¹ "Cómo se fundó Alrededor del Mundo", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1000, 19 de julio de 1918.

⁸² ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit.

⁸³ Pablo Salvat fue una figura muy vinculada al mundo editorial, ya que su padre Manuel Salvat Xivixell (1842-1901) fue el director de la imprenta de la editorial Espasa y Cia. Salvat era arquitecto de formación, graduándose entre 1890 y 1894 y proyectando su primer edificio en 1896, el cual fue el edificio que albergaría la editorial de su padre, situada en la calle Mallorca, n.º 294 de la Ciudad Condal. Finalmente, en 1898 se constituyó la editorial Salvat e Hijo, compaginando aquí su oficio de arquitecto con el de editor. Tras el fallecimiento de su padre en 1901, Pablo asume completamente la gestión de la editorial asumiendo la responsabilidad legal de Salvat y Cia, teniendo una predilección por la sección de Ciencias Médicas, las cual potenció con títulos traducidos del francés y alemán. Tras esta decisión quiso acometer la creación de una revista mensual titulada *Hojas Selectas* (1902-1921), la cual fue realmente relevante para nuestro estudio. La biografía de Salvat puede consultarse en el siguiente texto: CASTELLANO, P., "Semblanza de Pablo Salvat Espasa", en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2015. Puede consultarse a

a través de sendos números que contaban con un centenar de páginas, elaborándose una paginación continuada para poder formar así tomos al finalizar el año, introduciendo en estos un índice que estaba situado al final de la revista. En su interior podían encontrarse artículos y reportajes de información política profusamente ilustrados mediante fotografías de actualidad, grabados y dibujos realizados en blanco y negro y color. También contó con la presencia de textos de creación literaria, contemplándose aquí la prosa, el verso, las novelas, la literatura festiva, las obras teatrales, los cuentos o las partituras musicales. En este ámbito Salvat compró los derechos de traducción de obras procedentes de Estados Unidos, Alemania e Inglaterra, las cuales se incorporarán de forma fragmentada entre las páginas de la presente publicación.⁸⁴ Además, todo ello se complementaba con temas de actualidad informativa mediante reportajes y artículos que versaban de botánica, zoología, historia, arqueología, arte, literatura, exposiciones, fotografía artística, sociedad, ciencia, industria, moda o navegación, entre otras. Asimismo, tuvieron su espacio los diarios de viajes a través de las narraciones, las crónicas aventureras, el costumbrismo y el humor en su máxima expresión.

Los autores recogidos en esta importante revista son principalmente españoles e hispanoamericanos, ya que si figuraba alguna personalidad de prestigio extranjera esta era incluida en la publicación mediante su correspondiente traducción al castellano. En ella publicaron grandes intelectuales del panorama nacional como Gregorio Martínez Sierra (1881-1947),⁸⁵ quien fue el encargado de la sucursal administrativa situada en la ciudad de Madrid, José Echegaray,⁸⁶ Francisco Acebal (1866-1933),⁸⁷ Apel·les Mestres (1854-1936)⁸⁸ o José Segrelles (1885-1969).⁸⁹ Una vez que Pablo Salvat dejó el puesto de editor continuaron con este trabajo Fernando Salvat y Santiago Salvat, los cuales ejercieron labores de dirección. Aconteciendo el cese de la publicación en 1923, tras prácticamente dos décadas de actividad en el mercado editorial.⁹⁰

través del siguiente enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/pablo-salvat-espasa-barcelona-1872---barcelona-1923-semblanza/> (fecha de consulta: 23-III-2023).

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ SAINZ DE ROBLES, F. C., "Gregorio Martínez Sierra (1881-1947)", *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, n.º 70, 1981, pp. 32-36.

⁸⁶ ESGUEVA, M. A., "Don José de Echegaray...", *op. cit.*

⁸⁷ ROCA, J. M., "Francisco López Acebal", en *Boletín de Estudios Asturianos*, año XXI, n.º 60, 1967, pp. 31-62.

⁸⁸ SUNYER, M., "Apel·les Mestres, l'artista total", *Recull de treballs*, n.º 15, 2014, pp. 7-10.

⁸⁹ SEGRELLES, J., *José Segrelles Albert, su vida y su obra*, Valencia, Albaida, 1986.

⁹⁰ Esta información ha sido principalmente extraída de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Española. Concretamente se ha consultado la descripción perteneciente a la revista *Hojas Selectas*, en donde aparecen datos tan significativos como el ámbito geográfico, lugar de publicación, fecha de inicio y números que comprende. Para acceder a estos datos se recomienda la consulta del siguiente enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=1304273> (fecha de consulta: 22-III-2023).

3. 2. 6. *La Ilustración Artística*

Revista que vio la luz el 1 de enero de 1882 en la ciudad de Barcelona. Sus editores fueron Montaner y Simón, los cuales eran dueños de una imprenta experta en la realización de publicaciones periódicas de lujo en las que se incluían preciosas ilustraciones. La Ilustración Artística no fue una excepción, esta presentaba un gran formato, ya que este se entregaba como obsequio a los suscriptores de la colección libresca Biblioteca Universal Ilustrada, compitiendo de manera muy temprana con la popular *La Ilustración Española y Americana*. Esto fue debido a que su amplia difusión, así como sus imágenes de calidad y la cantidad de las mismas, permitieron que fuese una de las revistas más valoradas de aquel momento. En primer lugar, esta contenía entre sus páginas xilografías y galvanotipos, evolucionando posteriormente al fotograbado y las fotografías.

En su contenido se pudieron apreciar magníficos grabados realizados por los más primorosos artistas de nuestra nación. Además, los redactores también formaban parte de un grupo de notables escritores españoles. Entre ellos podemos destacar la figura de Emilio Castelar (1832-1899),⁹¹ orador y político que contó con una sección propia titulada “Revista artística y literaria”. También debemos de llamar la atención sobre Leopoldo Enrique García-Alas y Ureña, quien firmaba con el seudónimo de “Clarín”, José Echegaray (1832-1912)⁹² y Francisco Giner de los Ríos (1839-1915),⁹³ enriqueciendo así todo el elenco de colaboradores. Además, también participaron mujeres, como los textos pertenecientes a la escritora Emilia Pardo Bazán.

La primera cabecera de la revista presentaba un estilo clásico, la cual fue diseñada por el dibujante Josep Pascó Mensa (1855-1910).⁹⁴ Un cambio sustancial en la publicación se produjo en 1883, cuando gracias al sistema de fotograbado de Meisenbach se comenzaron a incluir fotografías. Posteriormente, a partir de 1891 el barcelonés Josep Thomas (1850-1910),⁹⁵ uno de los grabadores más afamados del momento, comenzará a trabajar con la revista y a realizar piezas para la misma. No obstante, tampoco podemos olvidar la cantidad de dibujantes que colaboraron

⁹¹ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/11398/emilio-castelar-y-ripoll> (fecha de consulta: 25-III-2023).

⁹² ESGUEVA, M. A., “Don José de...”, op. cit.

⁹³ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/10767/francisco-giner-de-los-rios> (fecha de consulta: 25-III-2023).

⁹⁴ MAS, R., *Els artistes catalans i la publicitat (1888-1929)*, Barcelona, Parsifal Edicions, 2002.

⁹⁵ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/98494/josep-thomas-bigas> (fecha de consulta: 25-III-2023).

en esta obra, tales como Antoni Fabrés (1854-1938)⁹⁶ o Baldomero Galofre Jiménez (1846-1902).⁹⁷

Por otro lado, se intentó dotar a la revista de un carácter internacional, ya que realizó un contrato *Le Monde Illustré*⁹⁸ para poder reproducir las obras más representativas y extraordinarios de las exposiciones artísticas celebradas en el París de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Esta publicación comenzó sus andanzas en el mercado con ejemplares de ocho páginas, que posteriormente serán ampliadas llegando a las dieciséis. Sus textos estaban compuestos de tres columnas, presentados con un sumario que recogía las secciones en las que estaba dividida la revista. En ellas se encontraban artículos que abordaban temas tan variados como historia, medicina, experimentos y adelantos científicos y mecánicos, artes, literatura, teatro, bibliografía, semblanzas biográficas, crónicas sociales, políticas, culturales, de espectáculos, reportajes, entrevistas a escritores y artistas, relatos de viajes y exploraciones, noticias, misceláneas, novelas por entregas, relatos breves y cuentos, algunas composiciones poéticas, leyendas de tradiciones y costumbres, los conflictos bélicos o diversos acontecimientos europeos. Este tipo de textos iban acompañados de fantásticas fotografías que actuaron como una fuente gráfica fundamental para los lectores de aquel momento. Finalmente, se sospecha que se dejó de publicar el 25 de diciembre de 1916, ya que este es el último presente en la Biblioteca Nacional de España.⁹⁹

⁹⁶ AA. VV., *Fabrés y su tiempo, 1854-1938*, Ciudad de México, INBA, Museo de San Carlos, 1994.

⁹⁷ Para más información acerca de su biografía se recomienda la visita de la Real Academia de la Historia a través del siguiente enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/10120/baldomero-galofre-jimenez> (fecha de consulta: 25-III-2023).

⁹⁸ Revista parisina que contó con gran fama e influencia en el ámbito francés en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas de XX. Como publicación gozó de una larga vida, apareciendo el primer número en 1857 y extinguiéndose en 1938. Los ejemplares están recogidos en la plataforma Gallica de la Biblioteca Nacional Francesa (BNF). Todos ellos se encuentran disponibles para su consulta a través del siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32818319d/date1857> (fecha de consulta: 25-III-2023).

⁹⁹ Esta información ha sido principalmente extraída de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Española. Concretamente se ha consultado la descripción perteneciente a la revista *La Ilustración Artística*, en donde aparecen datos tan significativos como el ámbito geográfico, lugar de publicación, fecha de inicio y números que comprende. Para acceder a estos datos se recomienda la consulta del siguiente enlace:

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=1438709> (fecha de consulta: 25-III-2023).

4. AUTORES SOBRE ARTE JAPONÉS EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Buena parte de las noticias e informaciones sobre arte japonés que se incluyeron en las publicaciones periódicas de nuestro país entre 1868 y 1926 fueron redactadas por autores cuya identidad desconocemos, ya que no firmaron sus artículos y, por tanto, quedaron en el anonimato. Un total de 121 de las 246 noticias que hemos localizado en los repositorios digitales consultados carecen de firma; fenómeno que, por otra parte, era habitual, ya que muchos artículos se encomendaban a los redactores de plantilla que comprendían las diferentes revistas, periódicos, almanaques, boletines o folletines. No obstante, hay que advertir que una parte de estos artículos fueron firmados mediante el empleo de seudónimos, haciendo que en ocasiones no sea posible la identificación de su autor. En el presente estudio no pudimos rastrear los intelectuales que firmaron como “A. Pallavicini”, “Ad. S.”, “Cosmópolis”, “Critón”, “Dr. Hokusai”, “F. Mota”, “G. D. F.”, “Iberia”, “Iron”, “La Dama Blanca”, “M. Alfonso Acuña”, “M. Constant”, “M. Kutschmann”, “Micromegas”, “P.”, “Quiquet”, “R.”, “Rústico” y “Un Diplomático”. Tras la lectura de todos los artículos, podemos afirmar que, en general, estos autores anónimos tenían un conocimiento adecuado del tema tratado que probablemente adquirieron a través de dos posibles vías: por un lado, el contacto directo con el arte japonés y, por otro, su labor de documentación en la materia. Por fortuna, y mediante la elaboración de este estudio, hemos podido identificar un total de 106 nombres de escritores¹ gracias a la manera en que hicieron constar su autoría, siendo esta cifra un indicador de que varios intelectuales de nuestro país en algún momento de su carrera profesional tuvieron que tener un acercamiento hacia el arte japonés. Por supuesto, las aportaciones al conocimiento y difusión sobre el arte nipón no tuvieron la misma relevancia en todo este elenco de escritores, manifestándose entre ellos diferencias sustanciales en cuanto a la profundidad del conocimiento en las piezas artísticas del Japón, ya que ciertos artículos pueden ser un estudio completo de alguna manifestación concreta procedente del País del Sol Naciente, mientras que otros simplemente citaran objetos nipones para así enriquecer sus textos. Ayudándonos de esta forma a vislumbrar con más claridad el valor o significación que tuvo el arte japonés en España en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Una vez analizado todo el conjunto de noticias, hemos podido verificar que entre los autores que escribieron estos artículos se encontraban grandes figuras del panorama artístico y literario de la época: reconocidos críticos e historiadores del arte, eminentes escritores de literatura, artistas e incluso diplomáticos. De hecho, en estos momentos un buen número de

¹ Dentro de esta cifra también se incluyen los autores que publicaron sobre los ainu.

personalidades "[...] procedentes de diversos ámbitos profesionales, consideraban prestigioso el hecho de colaborar en diversas publicaciones periódicas, [...] podríamos citar a muchos profesionales influyentes que comparten esta misma idea, [...] como muestra evidente de la importancia y la fuerza de la prensa escrita en este siglo [...]"²

De todos los autores identificados no podemos menos que resaltar algunos de ellos que destacaron bien por el número de sus artículos que dedicaron al tema, por su reconocimiento a nivel nacional o internacional en el ámbito cultural o por su amplio conocimiento del arte japonés de manera específica o general. Por ello, a continuación, comentaremos algunas personalidades relevantes en este sector, sus posibles fuentes de conocimiento y valoraremos su papel en la difusión de las diferentes creaciones artísticas japonesas en nuestro país.

4. 1. JOSÉ JORDANA Y MORERA

El primero de nuestros protagonistas fue José Jordana y Morera (1836-1906), que desarrolló su actividad profesional como parte del Cuerpo de Ingenieros de Montes, lo que conllevó que gran parte de su producción literaria estuviera centrada en el ámbito forestal. Este llegó a dirigir varias comisiones y fue vocal y jefe del Consejo Superior de Agricultura, Industria y Comercio. No obstante, entre sus obras destaca una pieza inusual, esta fue titulada *La Agricultura, la Industria y las Bellas Artes en el Japón* y lanzada al mercado editorial en 1879.³ Jordana fue un autor de gran inquietud intelectual que publicó este libro con el objetivo de presentar las particularidades del País del Sol Naciente. El motivo principal para la elaboración de este texto fueron las buenas perspectivas comerciales que iban a devenir entre Filipinas y Japón. Esto se debió a que la modernización del archipiélago nipón exigía grandes cantidades de madera, por lo que las administraciones públicas japonesas previeron los recursos que iban a necesitar, beneficiando esta circunstancia enormemente al interés español forestal de Filipinas. Aunque las expectativas fueron buenas, el comercio entre los dos países no acabó fructificando debido al declive español que estaba sucediendo sobre la zona, desencadenado por la deficiencia de comunicaciones entre Manila y Japón. Lo interesante de esta obra, es que Jordana no se sirvió de una investigación personal sobre la cultura japonesa o la lectura de diversos textos que versaban sobre el arte nipón en la época, sino que lo que hizo fue ordenar sistemáticamente y comentar las informaciones oficiales que había proporcionado el Gobierno Japonés en las recientes

² ARIAS, A. y MEJÍAS, A., "La prensa del siglo XIX como medio de difusión...", *op. cit.*, p. 241.

³ JORDANA, J., *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, Imp. y Fundación de M. Tello, 1879.

Exposiciones Universales de Viena (1873), Filadelfia (1876) y París (1878), ya que en estas dos últimas Jordana fue el Director del Departamento de Agricultura.⁴

El citado libro destaca por su temprana publicación en lo que a los estudios de arte nipón concierne ya que, como hemos comentado, este vio la luz en 1879. En el panorama internacional intelectual dicho texto solo se vio precedido por algunas obras consideradas como fundamentales en lo que al descubrimiento y puesta en valor del arte japonés se refiere como fueron *L'Art Japonais* (1869)⁵ de Ernest Chesneau, *Arts and art industries of Japan* (1878)⁶ de Rutherford Alcock (1809-1897) y *A history of Japanese Art* (1879)⁷ de William Anderson (1842-1900). De hecho, tendremos que esperar hasta la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, certamen que actuará como potenciador del fervor por la cultura japonesa en nuestro país, para que los intelectuales de nuestra nación comenzarán a plantearse una publicación dedicada al arte del País del Sol Naciente. En este punto Antonio García Llansó (1854-1914) publicó obras que arrojaron estudios sobre piezas procedentes del País del Sol Naciente. Ejemplo de ello fueron *La primera Exposición Universal española* (1888)⁸ y, sobre todo, *Dai Nipón* (1906),⁹ escrito que se inspiró en publicaciones tan icónicas como *L'Art Japonais* (1883)¹⁰ de Louis Gonse (1846-1921) o la revista *Le Japon Artistique* (1888-1891),¹¹ cuyo director fue Sigfried Bing (1838-1905).

Volviendo a la obra de Jordana, destacaremos que esta fue dividida en diferentes partes, resaltando sobremanera para el presente estudio la “Parte tercera”, que fue dedicada a la industria, donde encontramos información acerca de las manufacturas artísticas japonesas, y la “Parte Cuarta”, la cual estuvo dedicada a las artes niponas correspondientes al concepto occidental de las Bellas Artes.¹² Este libro debió de tener un impacto notorio en la época, ya que a lo largo de la elaboración de este trabajo hemos localizado una serie de artículos en los que se reprodujeron

⁴ ALMAZÁN, D., “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”, *Japón hacia el siglo XXI: un enfoque pluridisciplinario y multicultural en el avance del conocimiento*, Barcelona, 18 y 19 de septiembre, Asociación de Estudios Japoneses en España, 1998, pp. 45-50. BARLÉS, E., “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 18, 2003, pp. 23-82. ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., “La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones”, en San Ginés, P., *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 527-552. BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D. (eds.), *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente, El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*, Zaragoza, Fundación Torralba, Museo de Zaragoza, 2012.

⁵ CHESNEAU, E., *L'Art Japonais*, París, A. Morel, 1869.

⁶ ALCOCK, R., *Arts and art industries of Japan*, Londres, Virtue & Company, 1878.

⁷ ANDERSON, W., *A History of Japanese Art*, Yokohama, Transactions of the Asiatic Society of Japan, 1879.

⁸ GARCÍA LLANSÓ, A., *La primera Exposición Universal española*, Barcelona, Luís Tasso Serra, 1888.

⁹ GARCÍA LLANSÓ, A., *Dai Nipon*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, 1906.

¹⁰ GONSE, L., *L'Art japonais*, París, A. Quantin, 1883.

¹¹ BING, S. (ed.), *Le Japon Artistique. Documents d'Art et d'Industrie réunis par Bing*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888-1891.

¹² ALMAZÁN, D., “Un libro olvidado...”, *op. cit.*

determinadas partes de la publicación, concretamente los escritos correspondientes a la “Parte primera”, “Parte Segunda” y “Parte Cuarta”, todos ellos recogidos en la revista madrileña *La Gaceta Industrial*¹³ durante el año 1879.¹⁴

4. 2. RAFAEL DOMÉNECH GALLISÁ

Rafael Doménech Gallisá (1874-1929)¹⁵ es una de las figuras que, sin duda, sobresale de este conjunto de autores tanto por su número de artículos como por el conocimiento manifestado en relación al arte japonés. Jurista de formación, empleó gran parte de su tiempo al estudio de las artes. En 1898 consiguió a través de una oposición la cátedra de Teoría e Historia del Arte perteneciente a la Escuela de Bellas Artes en la Universidad de Valencia. Más adelante, en 1903, obtuvo la cátedra en dicha disciplina en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, siendo posteriormente director de la misma. No solo fue una gran figura por sus logros formativos y académicos, sino que también tuvo gran relevancia en el campo de la crítica y el ensayo, publicando una cantidad ingente de trabajos tanto en diarios y revistas catalanas como madrileñas: *Revista Contemporánea* (1899-1900), *Las Provincias* (Valencia, 1902), *La Lectura* (Madrid, 1903), *El Liberal* (Madrid, 1904-1912), *Forma* (1904-1907), *Vell i Nou, Ateneo* (1906), *La Vanguardia* (Barcelona, 1911) y el *ABC* (a partir de 1913), reafirmando de esta forma su posición como figura clave en el panorama artístico de nuestro país.¹⁶ Además de lo ya mencionado, fue

¹³ Revista que comenzó a publicarse en Madrid el 7 de enero de 1865 y que tuvo larga vida. Tuvo desde su génesis un afán divulgador del progreso técnico y la modernización industrial. El fundador de la misma fue José Alcover y Sallent (1832-1894), ingeniero industrial catalán afincado en Madrid y vinculado al Real Instituto Industrial y al Conservatorio de Bellas Artes, el cual dirigió la publicación durante treinta años. Comenzó imprimiéndose en formato folio, manteniendo este hasta el final de sus días y teniendo una periodicidad variable, primero adoptó el método de semanario y posteriormente quincenario, donde se formaban al final de cada año tomos que presentaban un índice con todo lo publicado. Esta información ha sido extraída de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Española, la cual se puede consultar a través del siguiente enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=31067980> (fecha de consulta: 12-II-2023).

¹⁴ JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte primera”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 8, 25 de abril de 1879, pp. 122-125. JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte segunda”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 9, 10 de mayo de 1879, pp. 138-140. JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Sección II”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 11, 10 de junio de 1879, pp. 170-173. JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Sección II”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 14, 25 de julio de 1879, pp. 218-221. JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 16, 25 de agosto de 1879, pp. 250-252. JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). (Continuación)”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 17, 10 de septiembre de 1879, pp. 266-270. JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón. Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte cuarta”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 18, 25 de septiembre de 1879, p. 278.

¹⁵ VILLALBA, M., “Rafael Doménech y el museo nacional de artes decorativas. Génesis de una colección”, *Revista online de artes decorativas y diseño*, Madrid, n.º 1, 2015, p. 46.

¹⁶ *Ibidem*.

también uno de los principales promotores de la creación del Museo de Artes Industriales de Madrid. Doménech llevaba largos años defendiendo las artes decorativas y reivindicando un lugar más preeminente para las mismas, tomando como ejemplo la situación del arte decorativo o industrial de países como Inglaterra, Bélgica, Alemania, Austria o Francia. En 1912 impartió incluso una serie de conferencias relativas a *Las bases de la Estética Decorativa* en la que presentaba tres pilares relevantes para el reconocimiento del arte decorativo o industrial: un estado de la cuestión, una parte teórica del arte decorativo y sus principios estéticos y técnicos.¹⁷ Por su labor destacada en este ámbito fue nombrado primer director del Museo de Artes Industriales de Madrid en el año 1912.¹⁸

Por lo ya señalado no es de extrañar, por tanto, que Rafael Doménech desarrollase una sensibilidad especial para admirar, analizar y comprender el arte japonés. Su conocimiento del mismo pudo venir por diferentes vías. Por una parte, sabemos que pudo apreciar directamente estampas japonesas *ukiyo-e*, ya que en el Museo de Artes Industriales de Madrid albergaba una colección de este tipo de piezas que él mismo conocía.¹⁹ Por otra parte, había accedido a las lecturas de las obras de autores extranjeros más importantes sobre arte nipón como fueron las de los franceses Edmundo Goncourt, Louis Gonse, Samuel Bing, Théodore Duret (1838-1927), Ary Renan (1857-1900) y Pierre Barbotteau ; los germanos Oscar Münsterberg (1866-1920), Hans Sporry, entre otros, además de los anglosajones Willian Anderson (1842-1900), Ernest Fenollosa (1853-1908) y Edward Fairbrother Strange (1862-1929), ya que él mismo los cita en sus escritos.²⁰ Es sabido incluso que a alumnos suyos (algunos de los cuales pasaron más adelante a colaborar con el Museo de Artes Industriales) les mostró arte japonés; este fue el caso del artista castellanense Francisco Pérez Dolz (1887-1958)²¹ al que le proporcionó cuadernos y álbumes de estampas japonesas, lo que le permitió conocer y asimilar de manera directa algunos rasgos manifestados por los artistas nipones más importantes del género *ukiyo-e*, entre los que se encontraban Hokusai y Utamaro.²²

¹⁷ *Ibidem*, p. 49. *Conferencias y cursos breves de Arte y Literatura. Organizados por el Ministerio de instrucción Pública y Bellas Artes 1912. Conferencias de Don Rafael Doménech*, Madrid, Tipografía artística, 1912.

¹⁸ En 1921 tenemos constancia de que imparte conferencias como director del museo de Artes Industriales de Madrid gracias a *La Época* y el *ABC*. "Conferencias: El señor Domenech en el Museo de Artes Industriales", *La Época*, Madrid, n.º 25344, 23 de marzo de 1921, p. 2. "Lecturas y conferencias: La decoración japonesa", *ABC*, Madrid, n.º 5681, 23 de marzo de 1921, pp. 13-14.

¹⁹ SAGASTE, D., *Origen y evolución de las colecciones...*, *op. cit.*

²⁰ DOMENECH, R., "La estampa japonesa", *Summa*, Madrid, n.º 7, 15 de enero de 1916, pp. 42-44.

²¹ SPRESATI, C., "Las metamorfosis estéticas de Pérez Dolz", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo V, Castellón de la Plana, 1924, pp. 250-254. *Un hombre del renacimiento en el siglo XX* <http://www.perez-dolz.org/>, (fecha de consulta: 4-IX-2021).

²² VILLALBA, M., "Rafael Doménech...", *op. cit.*, p. 54.

Prueba de la diversidad de conocimientos que poseyó sobre arte japonés son los textos localizados en *El Liberal*,²³ *Summa*²⁴ y sobre todo en el *ABC*,²⁵ destacando su serie de entregas titulada "Notas de arte: Japonismo, cartas a un pintor". En tales artículos, se aprecia la admiración sentida por Domenech hacia el arte del País del Sol Naciente, centrándose en el género *ukiyo-e* (considerada entonces escuela y denominado *oukiyō-yé*) y en sus creadores más representativos, mostrando un interés notorio por la figura de Katsushika Hokusai. Realizando así en sus escritos una valoración que fue más allá de una apreciación superficial, ya que en todos ellos sobresale el conocimiento profundo de lo japonés. En sus comentarios nos aporta datos biográficos fundamentales de los principales artistas de este género, características específicas de su producción y piezas destacadas dentro de sus trayectorias. Asimismo, su conocimiento del panorama español e internacional le permitió establecer el impacto e influencia que el *ukiyo-e* tuvo en la obra de diversos artistas españoles y extranjeros. Finalmente señalaremos que Doménech desarrolló una importante labor de difusión que no realizó solo a través de sus artículos, sino que también lo hizo a través de conferencias sobre las manifestaciones artísticas del País del Sol Naciente, como las impartidas en el museo de Artes Industriales de Madrid en el primer cuarto del siglo veinte, las cuales fueron divulgadas por la prensa.²⁶ En definitiva, cualquier persona de la época que leyese asiduamente publicaciones de gran índole nacional como era el *ABC* podía cultivarse de alguna forma en este campo, contribuyendo así a expandir el fervor surgido por lo nipón y asentándose el fenómeno sociológico del Japonismo en un estrato popular. Así pues, queda demostrado el papel relevante que jugó la figura de Rafael Doménech en el descubrimiento y la difusión del arte japonés, aunque por supuesto, no fue el único que impulsó este fenómeno, sino que es, por así decirlo, una de las figuras más sobresalientes.

²³ DOMÉNECH, R., "La vida artística: los pintores de Carlos V y Felipe II", *El Liberal*, Madrid, n.º 11745, 15 de diciembre de 1911, p. 2.

²⁴ DOMÉNECH, R., "La estampa japonesa", *Summa*, Madrid, n.º 7, 15 de enero de 1916, pp. 42-44.

²⁵ DOMÉNECH, R., "Notas de Arte. El Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2969, 1 de agosto de 1913, p. 5. DOMÉNECH, R., "Notas de Arte: Japonismo, cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 29172, 4 de agosto de 1913, p. 8. DOMÉNECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2994, 26 de agosto de 1913, p. 4. DOMÉNECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2998, 30 de agosto de 1913, p. 6. DOMÉNECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 3004, 5 de septiembre de 1913, p. 7. DOMÉNECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 3047, 18 de octubre de 1913, p. 8. DOMÉNECH, R., "Información general de bellas artes. La exposición: Muñoz Degrain", *ABC*, Madrid, n.º 3635, 2 de junio de 1915, p. 14. DOMÉNECH, R., "Exposiciones de arte. V salón de humoristas", *ABC*, Madrid, n.º 5017, 22 de marzo de 1919, p. 6. Además de los citados en este trabajo debemos incluir tres artículos más que no hablan con profundidad del arte japonés pero que sí establecen una breve comparativa con el genio nipón Katsushika Hokusai: DOMÉNECH, R., "Julio Antonio. Exposición de los bustos de la raza", *ABC*, Madrid, n.º 5055, 1 de mayo de 1919, p. 7. DOMÉNECH, R., "Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, n.º extraordinario, 16 de julio de 1922, p. 15.

²⁶ "Conferencias: El señor Domenech en el Museo de Artes Industriales", *La Época*, Madrid, n.º 25344, 23 de marzo de 1921, p. 2. "Lecturas y conferencias: La decoración japonesa", *ABC*, Madrid, n.º 5681, 23 de marzo de 1921, pp. 13-14.

4. 3. ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

Otra de las personalidades relevantes en el panorama español por su categoría literaria y, en especial, por sus conocimientos relativos al archipiélago nipón fue Enrique Gómez Carrillo (1873 - 1927),²⁷ prolífico escritor que gozó de un enorme prestigio en la época. Su obra es ingente y fructífera (novelas, crónicas, reportajes, ensayos, etc.) y en ella abordó gran cantidad de temas. Se caracterizó por manifestar en sus textos una prosa modernista, la cual se encontraba en auge en el mundo hispano a principios del siglo XX. Gran viajero y conocedor de mundo, a semejanza del "dandy" que nos presentaba Baudelaire, residió fundamentalmente en Madrid, lugar en el que publicó su primer libro, si bien vivió largas temporadas en París, donde falleció en 1927.

Desde luego, su bagaje cultural era amplísimo; ya que a lo largo de su vida pudo empaparse de los más diversos ambientes: desde el modernismo americano hasta la bohemia parisina. Fue su estancia en la capital del Sena lo que favoreció que en él se encendiera su pasión por el País del Sol Naciente. No hay que olvidar que París se considera epicentro del fenómeno artístico y cultural del Japonismo. Tal fue su fervor por la cultura del Japón que en 1905 consiguió que el periódico *La Nación* de Buenos Aires le financiase un viaje a las islas niponas. Arribó ese mismo año al puerto de Yokohama, visitando a partir de aquí las ciudades de Osaka, Kobe, Nara, y de manera más pormenorizada y cuidada las bellas capitales de Tokio y Kioto, lugares en los que estableció gran cantidad de relaciones con diversos hispanos residentes en el archipiélago, los cuales le ayudaron a conectar con ciertos aspectos de la cultura nipona y que en ocasiones hasta le acompañaron en sus largas travesías. Lamentablemente no tenemos ninguna descripción del viaje, no se conserva ningún diario como tal, pero aun con todo el fruto de aquello fue un exquisito repertorio literario cuyo protagonista sería ese imperio tan lejano. La plasmación directa de las vivencias de este viaje dio como el resultado su "triada sacra" literaria: *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón; El alma japonesa; y El Japón heroico y galante*.²⁸ De todas ellas, sin duda, la que encabezaría el grupo sería *El alma japonesa*, obra que recibió un gran número de críticas positivas tras su edición, además de ser galardonada con el premio Montyon otorgado por la Academia francesa, tras su correspondiente traducción a la lengua galesa en 1906.²⁹

²⁷ BARLÉS, E., "Viajeros hispánicos de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX y su mirada sobre Japón y el arte japonés. El caso de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)", en Cabañas Bravo, Miguel; López- Yarto Elizalde, Amelia; Rincón García, Wifredo (eds.), *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 383-400.

²⁸ GÓMEZ CARRILLO, E., *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos, s.f. (1905-1910?). GÓMEZ CARRILLO, E., *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (1905-1910?). GÓMEZ CARRILLO, E., *El Japón heroico y galante*, Madrid, Renacimiento, 1912.

²⁹ GÓMEZ CARRILLO, E., *El alma ...*, op. cit., páginas de presentación de la obra (s/p.).

Es sabido que antes de su viaje se preocupó por imbuirse de esta cultura, documentándose sobre la misma.³⁰ En París, llegó a entrar en contacto con amantes del Mikado tales como comerciantes, escritores, coleccionistas y críticos de arte. Uno de ellos fue el ya citado comerciante japonés Tadamas Hayashi (1853-1906), emprendedor que introdujo el arte del País del Sol Naciente en el Viejo Continente y que debió en algún momento relacionarse con nuestro escritor. Además, leyó las obras de Louis Gonse, historiador, miembro del Consejo Superior de Bellas Artes y editor de la *Gazette des Beaux-Arts*, así como las de destacados críticos de arte, novelistas y coleccionistas de arte nipón como los hermanos Goncourt, Jules (1830-1870) y Edmond (1822-1896); el cual publicó tras la muerte de su hermano algunos ensayos sobre arte japonés en los que el grabado *ukiyo-e* tenía un papel preeminente.³¹ También compartió su admiración hacia Japón con contemporáneos hispanoamericanos. Por citar algunos, podríamos destacar a Arturo Ambroig (1875-1936), Julian del Casal (1863-1893), Juan José Tablada (1871-1945) y Rubén Darío (1867-1916). Además, también le influyó la literatura de viajes contemporánea y respectiva al País del Sol Naciente como los textos de Louis Marie Julien Viaud conocido como Pierre Loti (1850-1923), Joseph Rudyard Kipling (1865-1936), Percival Lowell (1855-1916) o Patricio Lafcadio Hearn (1850-1904).³² Gómez Carrillo no sólo se conformó con este tipo de obras que reflejaban el exotismo y misticismo del Japón pasado, sino que buscó un conocimiento más profundo a través de la lectura de autores como Paul Leroy-Beaulieu (1843-1916), Noël Peri (1865-1922) que aparece citado en sus obras como "Pery", André Bellesort (1866-1942) y su *Voyageau Japon. La Société japonaise* (Paris, 1902), y William George Aston (1841-1911), cuya obra *The History of Japanese Literature* (Londres, 1899) le sirvió sobre todo como fuente para la realización del capítulo titulado "Las grandes escritoras" en *El alma japonesa*.

Los artículos elaborados por Gómez Carrillo y recogidos en este estudio presentes en las publicaciones periódicas de *El Liberal*,³³ *La Correspondencia de Alicante*,³⁴ *La Correspondencia*

³⁰ BARLÉS, E., "Viajeros hispánicos...", *op. cit.*

³¹ SULLIVAN, M., *The meeting of ...*, *op. cit.*, p. 209.

³² DAWSON, C., *Lafcadio Hearn and the Vision of Japan*, Baltimore, 1992.

³³ GÓMEZ CARRILLO, E., "Los pintores japoneses en el museo del Louvre", *El Liberal*, Madrid, n.º 8694, 18 de febrero de 1904, p. 3. GÓMEZ CARRILLO, E., "En el Japón, la religión de la espada", *El Liberal*, Madrid, n.º 9492, 13 de octubre de 1905, p. 1. GÓMEZ CARRILLO, E., "París: Monsieur Xaudaró, professeur", *El Liberal*, Madrid, n.º 12094, 15 de diciembre de 1912, p. 3.

³⁴ GÓMEZ CARRILLO, E., "En el Japón. Sinfonía en Rojo y Blanco", *La Correspondencia de Alicante*, Alicante, n.º 7506, 18 de octubre de 1905, p. 1.

Militar,³⁵ *Nuestro Tiempo*³⁶ y *ABC*³⁷ en relación con el tema, muestran el bagaje conceptual que acopió antes y después de la realización de su viaje a Japón en 1905. En ellos se pudo apreciar una idea bastante clara de lo que eran sus las artes procedentes del País del Sol Nacientes y el papel que jugaban en la sociedad japonesa y europea de aquella época.

4. 4. ANTONIO GARCÍA LLANSÓ

Antonio García Llansó (1854-1914),³⁸ fue un médico y erudito catalán que trabajó como conservador de la Biblioteca y Museo Balaguer, situados en el municipio de Vilanova i la Geltrú, provincia de Barcelona. Pronto comenzó a adquirir fama como crítico e historiador del arte, lo que le catapultó a ocupar cargos importantes en la época. Sus conocimientos sobre arte japonés fueron completos. De hecho, redactó el libro *Dai Nipon*,³⁹ considerado por algunos autores como el primer manual de niponología moderna escrito por un español. Es una obra rigurosa y sobre todo muy bien documentada, ya que contó con el asesoramiento de los miembros de la comisión japonesa encargada del Pabellón de Japón de la Exposición Universal celebrada en Barcelona en 1888. El libro, muy difundido en España, da noticias variadas sobre el archipiélago, pero sobre todo nos ofrece unos capítulos dedicados a las artes japonesas de enorme interés, entre las que se encontraban las obras *ukiyo-e*. No obstante, tenemos constancia de que desde la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 García Llansó comenzó a escribir en las publicaciones periódicas de nuestro país. Así mismo, localizamos durante el año de la celebración del certamen dos artículos publicados en la revista barcelonesa *La ilustración*, la cual albergará toda la obra del autor localizada en el presente estudio, en los cuales hablan sobre la sección japonesa, siendo realmente descriptivos con lo que allí se encontraba.⁴⁰ La popularidad de este escritor aumentó tras la celebración de la muestra, ya que continuó participando en diversas publicaciones periódicas de nuestro país escribiendo sobre diversos temas. Por ello, en 1889 localizamos un texto que hablaba del Japón, explicando en este caso las Bellas Artes y, en

³⁵ GÓMEZ CARRILLO, E., "Sables japoneses", *La Correspondencia Militar*, Madrid, n.º 8634, 1 de mayo de 1906, p. 1. GÓMEZ CARRILLO, E., "Sables japoneses", *La Correspondencia Militar*, Madrid, n.º 8635, 2 de mayo de 1906, p. 2.

³⁶ GÓMEZ CARRILLO, E., "Los jardines del Japón", *Nuestro Tiempo*, Madrid, n.º 87, 10 de noviembre de 1906, p. 208-216.

³⁷ GÓMEZ CARRILLO, E., "Por las calles de Tokio", *ABC*, Madrid, n.º 6461, 19 de septiembre de 1923, p. 3. GÓMEZ CARRILLO, E., "Toño Salazar, príncipe de los caricaturistas", *ABC*, Madrid, n.º 7330, 29 de junio de 1926, p. 3.

³⁸ ROSSELL, D., *Antoni García Llansó, crític d'art, historiador i divulgador de la cultura japonesa (1854-1914)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

³⁹ GARCÍA LLANSÓ, A., *Dai Nipon (El Japón)*, Barcelona, José Gallach, editor, s/f.

⁴⁰ GARCÍA LLANSÓ, A., "La Exposición Universal de Barcelona. VII. La Instalación Japonesa.", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 392, 6 de mayo de 1888, pp. 294-295. GARCÍA LLANSÓ, A., "La Exposición Universal de Barcelona. VIII. La Instalación Japonesa.", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 393, 13 de mayo de 1888, pp. 307-308.

concreto, la pintura.⁴¹ Sin embargo, la mayor cantidad de artículos realizados por García Llansó recogidos en la presente tesis fueron elaborados en el año 1890, haciéndose en ellos referencia al Museo armería de Don José Estruch. Aquí se comentó todo aquello que guardaba una estrecha conexión con el mundo del samurai, presentándose a través de un estudio de las armas japonesas cascos, piezas de armaduras y varios tipos de sables.⁴² No obstante, hay que advertir que con posterioridad estas informaciones relacionadas con la armamentística aparecidas en *La Ilustración* fueron compiladas en un libro titulado *Armas y armaduras*, el cual fue publicado en Barcelona en 1895, siendo en aquel momento una de las obras escritas españolas más significativas en esta materia.⁴³

4. 5. FELIU ELIAS I BRACONS

El arte japonés tuvo gran proyección gracias a escritores y a figuras de importante relevancia en el panorama periodístico y artístico de la época. En Madrid, se encontraban personalidades Rafael Doménech haciendo esa labor tan importante desde el Museo de Artes Industriales. Pero no solo Madrid fue testigo de este descubrimiento del arte japonés y de sus manifestaciones más representativas; también en Barcelona hubo una especial efervescencia de la moda por lo nipón, fomentada por sus artistas y por la burguesía catalana que ansiaba reivindicar su posición en la sociedad y encontrar un estilo que les identificase, impulsando todo ello al surgimiento del modernismo catalán.

En el contexto de las publicaciones periódicas pertenecientes al territorio catalán hallamos a escritores tan singulares como "Joan Sacs". En realidad, esta denominación no fue más que un mero seudónimo, ya que su verdadero nombre fue Feliu Elias i Bracons (1878- id., 1948).⁴⁴ Su vida profesional se centró principalmente en la crítica de arte, la pintura y el dibujo a través de la caricatura en la Barcelona de principios del siglo XX. Como punto de partida tuvo los dibujos humorísticos que realizaba para acompañar a los textos de varias revistas, firmados con el sobrenombre de "Apa". Entre ellas sabemos que se había iniciado en la revista *¡Cut-cut!* y fundado

⁴¹ GARCÍA LLANSÓ, A., "El Japón tal cual es. I. Bellas Artes. Pintura", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 452, 30 de junio de 1889, pp. 406-407.

⁴² GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 482, 26 de enero de 1890, pp.60-61. GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 492, 6 de abril de 1890, pp. 220-21. GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 494, 20 de abril de 1890, pp. 252-253. GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 495, 27 de abril de 1890, pp. 269.

⁴³ GARCÍA LLANSÓ, A., *Armas y armaduras*, Barcelona, Tip. Luis Tasso, 1895.

⁴⁴ "Feliu Elias i Bracons", *L'Enciclopèdia.cat. Barcelona: Grup Enciclopèdia Catalana*, <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0023749.xml>, (fecha de consulta:11-XI-2017). MARTÍNEZ DE SAS, M. T. y PAGÈS, P. (eds.), *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 2000, p. 493.

la revista *Papitu*. Sus trabajos como dibujante también quedan reflejados en publicaciones como la *L'Esquella de la Torratxa*, *El Senyor Canons* y *Mirador*, entre otras. Tuvo un papel relevante entre 1920 y 1930 en el periódico catalán *La Publicitat*, realizando su viñeta diaria. Su labor como humorista gozó de una larga trayectoria; tanto es así que llegó a escribir un tratado sobre el dibujo de humor que llevaba por título *L'art de la caricatura*. Pero no solo fue importante su aportación como creador en el panorama artístico; también fue relevante en el campo de la crítica de arte en la que desarrolló una labor extensa y metódica, utilizando su alter ego "Joan Sacs". De hecho, colaboró con una buena cantidad de publicaciones periódicas catalanas, siendo uno de los críticos con mejor formación de principios del siglo XX afincados en la Ciudad Condal.

Todos los autores comentados hasta el momento habían tenido un contacto directo con el arte japonés, ya sea por el conocimiento y observación de ciertas obras, por la lectura de textos procedentes principalmente de los ámbitos francófono y anglófono o por sus viajes al País del Sol Naciente. En el caso de Elias i Brancons no sabemos con exactitud cuáles fueron sus vías de acercamiento al arte nipón, ya que el estudio de su vida y obra todavía no ha sido abordado de manera exhaustiva. De lo que sí que estamos seguros es de que sus conocimientos en relación con el arte de Japón eran muy amplios y profundos, no teniendo nada que envidiar a otros intelectuales de la época. Destacaba además por su amenidad, fue capaz de redactar artículos sobre el tema que satisfacía desde el más novel de los lectores hasta el especialista que quería ampliar y contrastar sus saberes. Seguramente, y gracias al ambiente barcelonés de la época, Feliu Elias se vio abocado a relacionarse con el arte nipón y a ahondar en su comprensión a través de los libros que llegaron hasta Cataluña en aquella época, contribuyendo a su propio enriquecimiento la contemplación de las colecciones existentes en la ciudad de Barcelona que con altas probabilidades pudo visitar (como es el caso la colección Ferriol). Hemos documentado que escribió artículos sobre el arte nipón principalmente en publicaciones pertenecientes al foco barcelonés entre las que se encuentran *Nova*,⁴⁵ *Vell i Nou*⁴⁶ y *La Publicitat*.⁴⁷ Pero también hemos podido verificar que sus conocimientos sobre el arte de Asia Oriental fueron realmente singulares, ya que escribió numerosos trabajos sobre estos temas.⁴⁸

⁴⁵ SACS, J., "La pintura moderna japonesa", *Nova*, Barcelona, n.º 21, 27 de agosto de 1914, p. 6. SACS, J., "L' escola japonesa "Toça" de pintura", *Nova*, Barcelona, n.º 28, 15 de octubre de 1914, pp. 3-4.

⁴⁶ SACS, J., "L' art de l' extrem orient: Netskes i stampes", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915, pp. 2-3. SACS, J., "El Sant Joan Evangelista de la col.lecció Fuço", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 65, 15 de abril de 1918, p. 149.

⁴⁷ SACS, J., "El teatro japonés", *La Publicitat*, Barcelona, n.º 17550, 10 de Julio de 1930, p. 1.

⁴⁸ Destacaremos los siguientes trabajos: SACS, J., *El Moble de la Xina*, Barcelona, Llibr. Catalonia, [19.?]. SACS, J., "Les nines japoneses", *Vell i Nou*, n.º 52, 1 octubre 1917, p. 571.

4. 6. OTRAS FIGURAS RELEVANTES

Entre todos los autores que aparecen en las noticias presentes en las publicaciones periódicas de nuestro país en este estudio, tenemos algunas que no hemos podido identificar debido a la falta de datos, pero que, aun así, debemos de destacar por la repercusión que tuvieron sus artículos o por el conocimiento sobre el arte japonés manifestado en los mismos. Una de estas figuras fue “D. Morais”, quien en 1904 publicó en el periódico *Diario de Tenerife* un escrito que versaba sobre la historia de la careta y la importancia de la misma.⁴⁹ Aquí hizo una breve descripción de su uso y del material en que estaban realizadas este tipo de obras, además se incluyó una imagen donde se podían apreciar estas piezas niponas. No obstante, lo importante de este autor no es la profundidad con la que aborda el tema, sino la repercusión posterior que tuvo. Por ello, en 1911 este mismo texto se reprodujo en las publicaciones periódicas del *Diario de Córdoba*, *La Unión*, *El Adelanto*, *El Telegrama del Rif*, *Las Provincias* y *El Cantábrico*. Medios que correspondían a las ciudades de Córdoba, Guadalajara, Salamanca, Melilla, Valencia y Santander, siendo esto un claro ejemplo de cómo el interés por el arte japonés logró penetrar en zonas más provincianas, rehuendo de los claros focos que ejercieron las ciudades de Barcelona y Madrid.⁵⁰ Permitiendo así entretrejer una red más compleja donde las informaciones sobre el arte nipón incluidas en las diversas publicaciones periódicas españolas juegan un papel fundamental, llegando así penetrar en puntos más periféricos de nuestra geografía.

Tampoco podemos obviar los ricos artículos que publicó entre 1904 y 1908 el jefe de división de correspondencia y documentos del Instituto Smithsonian Randolph llyd Geare⁵¹ en la revista *Hojas Selectas*. En ellos se trató de manera profunda temas tan interesantes como la cerámica, los bronce y las lacas japonesas, piezas que eran altamente valoradas por los coleccionistas, artistas y museos durante el primer cuarto del siglo XX en Europa, y como se puede

⁴⁹ MORAIS, D., “La Careta”, *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 5198, 1 de marzo de 1904, p. 3.

⁵⁰ MORAIS, D., “De colaboración. La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana”, *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 18626, 25 de febrero de 1911, p. 1. MORAIS, D., “La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana. (De colaboración)”, *La Unión*, Guadalajara, n.º 172, 25 de febrero de 1911, p. 2. MORAIS, D., “Del Carnaval. La careta y sus orígenes”, *El Adelanto*, Salamanca, n.º 8186, 25 de febrero de 1911, p. 2. MORAIS, D., “La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana. (De colaboración)”, *El Telegrama del Rif*, Melilla, n.º 2761, 26 de febrero de 1911, p. 1. MORAIS, D., “La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana”, *Las Provincias*, Valencia, n.º 16233, 27 de febrero de 1911, p. 1. MORAIS, D., “La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana”, *El Cantábrico*, Santander, n.º 5729, 27 de febrero de 1911, p. 1.

⁵¹ Este ocupó dicho cargo desde 1882 hasta 1917, tal y como indica la lista de personalidades relevantes del Instituto Smithsonian y el Museo Nacional de los Estados Unidos.

percibir por la manera en que se tratan los temas y la profundidad de los mismos, en España.⁵² Además, sus informaciones estaban acompañadas de fotografías tomadas, en su mayoría por el propio autor, en los que se reproducían obras de colecciones internacionales y nacionales, tanto públicas como privadas. Lamentablemente no hemos podido localizar mucha información sobre este intelectual, pero si podemos decir que los conocimientos que poseyó acerca del arte japonés son fruto de un abundante estudio y documentación previos.

El resto del elenco presente en este estudio se compuso de artistas (Ramiro Ros Ráfales, Bonaventura Bassegoda i Amigó, Juan Mencarini, Teodoro Nicolás Miciano, Rafael Balsa de la Vega y Tomás Gutiérrez Larraya), literatos (Antonio García Llansó, Camille Mauclair, Emilia Pardo Bazán, Emma Marie Jeanne Dupont Delporte, Enrique Contreras y Camargo, Georges Ohnet, J. H. Rosny, Joan Estelrich i Artigues, Magdalena Santiago-Fuentes Soto, Ramón Gómez de la Serna y Marcos Rafael Blanco Belmonte), periodistas (Agustín Retortillo, André Révész, Carlos Fernández Cuenca, Eusebio Martínez de Velasco, Fausto Gastañeta Espinoza y Gonzalo de Reparaz Rodríguez) diplomáticos (Juan Pérez Caballero y Rodrigo Soriano), críticos de arte (Antonio Méndez Casal, José Francés, Mario Verdaguer, Margarita Nelken, Prudencio Iglesias Hermida y Ramiro de Maeztu), historiadores (Adolfo Brüning, Carlos Soler y Arqués, Charles Bayet, Francesc Almela i Vives, Fidelino de Sousa Figueredo, José Fiter e Inglés), arqueólogos (Fernando Fulgoso Carasa y José Ramón Mélida), científicos (Alfred Angot, Alfredo Opisso y Viñas, Frédéric Weisgerber y Melitón Atienza y Sirvent), ingenieros (Eugenio Plá i Rave), militares (Torcuato Tárrago y Mateos), empresarios (Rafael Vehils), empleados de aduanas (Juan Mencarini), sacerdotes (Gaudencio Castrillo) y políticos (Julio Just Gimeno y Miguel López Martínez). No obstante, de todos ellos no podemos menos que destacar por su relevancia a un grupo reducido, aunque tan solo escribieran un artículo. Un ejemplo de ello fue el periodista, crítico de arte, traductor y novelista español madrileño José Francés y Sánchez-Heredero (1883-1964),⁵³ conocido por su pseudónimo "Silvio Lago". También grandes figuras del panorama literario español se vieron contagiados por la moda de lo japonés como fue el caso de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963),⁵⁴ uno de los autores del denominado movimiento novecentista y que más relevancia tuvo en el ámbito nacional a principios del siglo XX. Asimismo, podemos decir que la mayoría de personalidades que difundieron este tipo de informaciones relativas al arte japonés las redactaron

⁵² GEARE, R., "Breve noticia de las porcelanas japonesas", Barcelona, *Hojas Selectas*, n.º 30, junio de 1904, pp. 492-498. GEARE, R., "Bronces artísticos japoneses", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905, pp. 212-217. GEARE, R., "Lacas Japonesas", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 73, enero de 1908, pp. 205-207.

⁵³ VILLALBA, M., *José Francés, crítico de arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

⁵⁴ RODRÍGUEZ, J., *Ramón Gómez de la Serna: autobiografía y recurrencia*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1993.

hombres. Sin embargo, aunque fueron pocas, también tenemos la presencia del arte nipón en algunos escritos que fueron realizados por mujeres. El nombre más destacado dentro de este grupo de escritoras fue el de Emilia Pardo Bazán (1851-1921),⁵⁵ periodista, ensayista, novelista, crítico, poetisa, dramaturga, editora, traductora e introductora del Naturalismo en España.⁵⁶ Siendo una de las pioneras en hablar sobre el derecho de las mujeres, reivindicando así la instrucción de las mismas como algo fundamental en la sociedad.⁵⁷

A través del recorrido de estos autores hemos podido percibir la repercusión y relevancia que tuvo el arte japonés en el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Esto es debido al interés surgido por los intelectuales españoles procedentes de diversos ámbitos, siendo dichas informaciones un claro indicador del amplio espectro que este tipo de piezas llegaron a cubrir mediante su influencia, generándose así un efecto directo sobre las voces difusoras de nuestro país y aumentando objetivamente su área de impacto, llegando así a penetrar en los múltiples estratos sociales que fueron consumidores de las publicaciones periódicas españolas.

⁵⁵ GONZÁLEZ, J. M., “La literatura de Emilia Pardo Bazán”, en González, J. M. (coord.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Coruña, Real Academia Galega, 2009, pp. 19-40.

⁵⁶ El Naturalismo es un movimiento artístico y literario basado en reproducir la realidad con objetividad documental en todos sus aspectos, el cual se encuentra directamente emparentado con el Realismo. El máximo representante, impulsor y teorizador de este movimiento a nivel internacional fue el escritor francés Émile Zola (1840-1902).

⁵⁷ GAGO, M. P., “O feminismo de Emilia Pardo Bazán”, *Eduga: revista galega do ensino*, n.º 81, 2021, disponible en: <https://www.edu.xunta.gal/eduqa/2106/foro/o-feminismo-emilia-pardo-bazan> (fecha de consulta: 12-III-2023).

5. ARQUITECTURA Y JARDINES: ENTORNO, NATURALEZA Y ARMONÍA

El redescubrimiento de Japón en Europa y América fue un fenómeno decisivo en el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Los objetos traídos desde el País del Sol Naciente deslumbraron a los artistas, coleccionistas e intelectuales que demandaban el descubrimiento de nuevas fuentes de conocimiento en las que inspirarse. Gracias a ello pronto pudimos percibir la influencia del arte japonés en el arte occidental, fenómeno que se denominó Japonismo. Sin embargo, este mismo concepto no nos sirve en el campo de estudio de la arquitectura debido a que prácticamente no hubo muestras de arquitectura japonesa en Europa y Norteamérica. No obstante, debemos advertir la presencia de Japón en determinados contextos. La única forma que había en la época de poder observar edificios japoneses o de inspiración nipona eran las denominadas Exposiciones Universales e Internacionales. Estos certámenes eran un auténtico fenómeno globalizador, ya que actuaban como muestrario representativo de la cultura y el arte de aquellas naciones que querían darse a conocer en el ámbito internacional. Dicho evento contaba con la participación de diversas naciones y no siempre eran las mismas, sino que podía variar el número de participantes dependiendo del lugar y el año. La celebración de las Exposiciones Universales dio comienzo con la Exposición de Londres, la cual tuvo como sede el denominado Cristal Palace de Joseph Paxton (1803-1865). A partir de la celebración de la misma grandes ciudades de Occidente decidieron organizar sus propios eventos, los cuales fueron continuadores de la idea de muestrario nacional en un evento que rompía fronteras debido a la cantidad de visitantes que eran acogidos en el lugar procedentes de diversos lugares del globo. Mientras aumentaba la pasión por la celebración de las exposiciones universales la apertura internacional ocurrida durante el periodo Meiji (1868-1912) hizo que Japón tratase de tener un hueco en estos certámenes, siendo una de las principales vías por las que se pudieron conocer los nuevos objetos e ideales que procedían de aquel lejano lugar. La primera aparición del país nipón en esta clase de eventos la encontramos en la Exposición Universal de París de 1867, un año antes de que aconteciese el cambio de gobierno, y con ello, de era. Aquí el archipiélago japonés se presentó con tres pabellones oficiales: los de los dominios de Satsuma, de Hizen y del gobierno shogunal de Tokugawa, siendo este último el denominado como “de Japón”. La presencia de esta peculiar distribución fue un fiel reflejo de la descentralización política presente en el país nipón previa a su periodo de apertura, ya que los gobiernos regionales poseían una relevante fuerza política.¹ Para la organización del evento y la presencia de Japón en el mismo se contó con la ayuda del cónsul de Francia en Japón Léon Roches (1809-1901), quien comunicó con una

¹ ASO, N., *Public Properties. Museums in Imperial Japan*, Durham y Londres, Duke University Press, 2014.

anterioridad de tres años la invitación al gobierno japonés de su participación en el certamen por parte de la organización.² Además, para poder constatar la relevancia del evento se envió al hermano pequeño del shogun Akitake Tokugawa (1853-1910) en representación del poder Tokugawa imperante en ese momento. En el interior del pabellón se mostraron artes decorativas y estampas japonesas que ayudaron a potenciar esa fascinación por el arte japonés que posteriormente dará lugar a lo que conocemos como Japonismo. Este se considera uno de los primeros momentos en los que artistas e intelectuales pudieron tener contacto con el arte nipón, pudiendo apreciar esta clase de obras a través de la presencialidad en la Exposición Universal. El espacio que ocupó el pabellón japonés, colocado junto a las naciones de China y Siam, fue mínimo en comparación con el del país anfitrión. Esta cuestión del espacio ocupado fue un tema que preocupó al gobierno nipón, consiguiendo cada vez un mayor terreno para erigir el representativo edificio japonés presente en los eventos.³ En esta ocasión, el espacio expositivo que albergaba los productos industriales procedentes de los países asiáticos fue elaborada por el arquitecto francés Alfred Chapon (1834-1893). Además, realizó un kiosco japonés en cuyo interior se pudieron apreciar una serie de porcelanas que fueron enviadas por el shogun.⁴

El siguiente certamen que tendrá presencia del gobierno japonés a través de un espacio asignado para la exhibición de sus productos industriales y artísticos lo encontramos en la Exposición Universal de Viena celebrada en 1873. Aquí ocurre un cambio sustancial con la representación política respecto al anterior certamen. En 1868 dio comienzo la era Meiji, lo que supuso una unificación gubernamental, así se presentara por parte del gobierno japonés una oferta sin divisiones, evitando de esta forma la fragmentación que estaba presente la Exposición Universal de París de 1867. A la hora de promocionar la exposición se empleó el término alemán *Schöne Kunst* que viene a hacer alusión a Bellas Artes.⁵ Esta palabra fue traducida al japonés mediante la palabra *bijutsu*, perdurando este neologismo hasta nuestros días. Lo que se consiguió mediante la creación del nuevo vocablo es establecer una diferenciación entre las grandes artes y la artesanía en este tipo de eventos y progresivamente en los habitantes del Japón.⁶ El gobierno nipón consiguió que en el evento se le concediesen dos áreas expositivas diferenciadas. Por un

² SATŌ, D., *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*, Los Angeles, Getty Research Institution, 2011.

³ SASTRE, D., "Recuperando el discurso sobre su propia Historia del Arte: la participación japonesa en las Exposiciones Universales de París (1867) a Chicago (1893)", *Comillas Journal as International Relations*, n.º 17, 2020, pp. 53-80, espec. p. 57.

⁴ ALAGÓN, J. M., "La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales", en Gómez Aragón, A. (ed.), *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, pp. 627-634, espec. p. 628.

⁵ KITAZAWA, N., *Me no Shinden. Bijutsu juyōshi nōto*, Tokio, Bijutsu Shuppansha, 1989.

⁶ SATŌ, D., *Modern Japanese Art...*, op. cit.

lado, una se encontraba en el interior del Pabellón de la Industria realizándose en el exterior el primer jardín japonés realizado en Europa, mientras que por otro compartía espacio expositivo con China y Siam en el ala de las Artes Orientales situada al este del conjunto.⁷ Además, tenemos constancia de que se realizó un santuario sintoísta.⁸ La selección de objetos nipones presentes en este certamen contó con el asesoramiento del anticuario, traductor para la embajada de Austria en Tokio y coleccionista alemán Hienrich Philipp von Siebold (1852-1908) y el matemático y químico versado en literatura y arte que emigró a Japón en 1868 Gottfried Wagener (1831-1892). Entre la selección de objetos situados en el Pabellón de la industria se pudieron apreciar xilografías japonesas *ukiyo-e*, porcelanas, muñecas, una reproducción de los *kinshachi* o delfines dorados del Nagoya-jō, la pagoda del Tennoji de Yanaka y del gran Buda de Kamakura de 15 metros de altura, la cual no puedo apreciarse en su totalidad debido a que fue calcinada al desembalarla y solo se pudo rescatar su cabeza para la exhibición.⁹

Para seguir rastreando la presencia de Japón en este tipo de certámenes tendremos que trasladarnos a Estados Unidos a la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876. Gracias a la celebración de este evento que tenía como objetivo conmemorar los 100 años de independencia del país, Estados Unidos pudo descubrir la cultura nipona.¹⁰ Aquí, se pudo apreciar por parte de los visitantes lo que podía ofrecer el País del Sol Naciente, colocándose su pabellón como uno de los más populares. Su ubicación se encontraba dentro del Main Hall Building. En la exposición también se erigieron una casa tradicional y un bazar japonés. Dichas edificaciones fueron realizadas por trabajadores y materiales procedentes de Japón, habiendo un sobreesfuerzo por mostrar a los asistentes las formas y principios constructivos de la arquitectura tradicional japonesa. Estas construcciones tuvieron causaron un gran asombro entre los arquitectos norteamericanos debido a que era la primera vez que pudieron observar este tipo de edificios.¹¹ Asimismo, todo este conjunto se enriqueció con la elaboración de un jardín japonés, siendo este un claro ejemplo del amor y la contemplación que las raíces del pueblo nipón sienten por la naturaleza. El certamen sirvió para poder exhibir objetos representativos del País del Sol Naciente tales como lacas, textiles, bronce, cerámicas y pinturas.¹² Además, se llevaron más de una

⁷ SASTRE, D., "Recuperando el discurso sobre su...", *op. cit.*, p. 59.

⁸ BARLÉS, E., "El arte del jardín japonés y su introducción en Occidente durante el periodo Meiji (1868-1912)", en Lucas, F. (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2009, pp. 579-603.

⁹ CALVO, L., *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*, Barcelona, Labor, 1992.

¹⁰ SASTRE, D., "Recuperando el discurso sobre su...", *op. cit.*, p. 62.

¹¹ LANCASTER, C., "Japanese Buildings in the United States before 1900: Their Influence upon American Domestic Architecture", *The Art Bulletin*, vol. 35, 1953, pp. 217-224.

¹² ALAGÓN, J. M., "La imagen del Japón tradicional a...", *op. cit.*, p. 629.

veintena de obras de laca antiguas realizadas mediante la técnica del *makie*, las cuales fueron proporcionadas por el coleccionista y marchante de arte Kanesaburō Wakai (1834-1908) y adquiridas rápidamente por el público norteamericano debido al interés y la sorpresa que causaron.¹³

En 1878 tuvo lugar en Europa la Exposición Universal de París. De nuevo, el pabellón japonés situado en la zona del Trocadero gozó de una clara popularidad entre los asistentes. La celebración de este evento fue un hito clave para la efervescencia del Japonismo de la época, cuyo núcleo será el París del último tercio del siglo XIX. La difusión de este certamen fue masiva, teniendo gran repercusión en las publicaciones, tanto periódicas como dedicadas en exclusiva al certamen, de diversas naciones entre las que se encontraban Francia, Inglaterra, Portugal o España.¹⁴ El pabellón de Japón fue construido en madera natural, siendo esta elección representativa debido a que la mayoría de las construcciones niponas están realizadas con este material.¹⁵ Gracias a la fama de esta construcción en la muestra, se pudo constatar un crecimiento del coleccionismo y de la fascinación por Japón que no había sido vista hasta ese momento. La decoración arquitectónica destacó sobremanera, en la entrada de la construcción se situaron dos mapas: uno mostraba el archipiélago japonés y el otro la capital del país, Tokio.¹⁶ Los paneles de madera dispuestos tenían una decoración geométrica que contrastaba con el color base de los listones. La entrada del conjunto fue rematada con un reloj que reflejaba la influencia Occidental, incluida indirectamente en la edificación. Además, en el exterior se colocó una fuente sobre la que fueron dispuestas diversas especies de plantas y algunas piezas de producciones cerámicas niponas. Para complementar el conjunto se construyeron una granja, un jardín y una casa de té para poder mostrar la ceremonia del té, pudiéndose apreciar los textiles y utensilios tradicionales presentes durante su ejecución.¹⁷

De nuevo en París en el año de 1889 tuvo lugar otra Exposición Universal, en la que Japón volvió exportar productos tradicionales. Sin embargo, lo que realmente tuvo un impacto mayor fue el jardín japonés concebido para la muestra. Los visitantes advirtieron que en el recinto había

¹³ SASTRE, D., "Recuperando el discurso sobre su...", *op. cit.*, p. 64.

¹⁴ Citamos a continuación algunos ejemplos que ayudaron a la difusión de dicha exposición en los países referidos: CHARLES, M., *Les beaux-arts a l'exposition universelle de 1878*, París, Librairie Renouard, 1878. BIRDWOOD, G. C., *Paris universal exhibition of 1878 handbook to the British Indian section*, Londres, Royal Comission, 1878. "As nossas gravuras", *O Occidente*, Lisboa, n.º 14, 15 de julio de 1878, pp. 109-110. H., "Exposición Universal de 1878", *El Globo*, Madrid, n.º 1110, 28 de octubre de 1878, p. 1.

¹⁵ SÉDILLE, P., "L'architecture au Champ de Mars et au Trocadéro III. L'architecture dans le Parc du Trocadéro", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 18, 1878, pp. 912-930.

¹⁶ ALAGÓN, J. M., "La imagen del Japón tradicional a...", *op. cit.*, p. 629.

¹⁷ *Ibidem*, p. 630.

expuestos una serie de pequeños arboles conocidos como *bonsai*, piezas que sorprendieron gratamente al público de la época.¹⁸

En 1893 se realizó en la ciudad de Chicago la Exposición Universal o Colombina. La zona escogida para la construcción del recinto fue Jackson Park. Dentro de este certamen Japón tendrá también su espacio representativo. Tras largas negociaciones con las autoridades estadounidenses organizaros el gobierno japonés consiguió un terreno situado en la isla del lago central del certamen llamada *The Wooden island*. Esta será la primera vez que en las Exposiciones el edificio de Japón se encuentre de manera independiente y que adquiera unas grandes dimensiones. El país nipón consiguió distanciarse del resto de países de Asia y mostrarse como un ente único y totalmente diferenciado.¹⁹ Bajo la construcción de este edificio subyacerá un pretexto para fortalecer las relaciones diplomáticas y la amistad entre Estados Unidos y Japón. Ya que la intencionalidad fue que esta construcción fuese un símbolo permanente de estos lazos.²⁰ Se decidió que el pabellón fuese una copia del templo Byōdō-in, construcción japonesa erigida en la ciudad de Uji durante el periodo Heian (794-1185). Edificio que en el momento de su realización en 998 perteneció a Michinaga Fujiwara (966-1027), ya que posteriormente fue reconvertido en 1052 en un templo budista por su hijo Yorimichi Fujiwara (990-1074). La única estructura original que se conserva a día de hoy es el denominado *Hōō-dō* o Salón del Fénix, la cual se concluyó en 1053.²¹ No obstante, hay que advertir que el edificio de nueva construcción en Chicago solo conservará su aspecto exterior, ya que en el interior la configuración y decoración de cada uno de los pabellones evocará a diferentes estilos arquitectónicos y momentos de la historia nipona. La realización de estos espacios fue encargada a diversos maestros carpinteros pertenecientes a la compañía Okakura & Co., quienes trabajaron bajo la dirección del arquitecto Masamichi Kuru (1855-1914). Asimismo, la decoración de cada una de las estancias fue ejecutada por los estudiantes de la joven Escuela de Bellas Artes de Tokio, cuyo director Okakura Kakuzo, fue el supervisor de los trabajos.²² Para que los asistentes pudiesen comprender todo lo que albergaba esta edificación se realizó un folleto explicativo titulado *The Hō-ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*.²³ En este contexto el barón Kuki Ryūichi (1852-1932), quien estaba al mando de la

¹⁸ MONOD, E., *L'Exposition Universelle de 1889*, Paris, Comissaire Général de L'Exposition, 1890.

¹⁹ SASTRE, D., "Recuperando el discurso sobre su...", *op. cit.*, p. 73.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ HALL, M., "The Phoenix Hall at Uji and the Symmetries of Replication", *Art bulletin*, vol. 77, n.º 4, 1995, pp. 647-672.

²² OKAKURA, K., *The Hō-ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*, Chicago y Tokio, K. Ogawa Publisher, 1893.

²³ *Ibidem*.

delegación japonesa en la Exposición Universal, encargará a Okakura Kakuzo (1862-1911) la elaboración de un catálogo donde se encontrase la evolución del arte japonés y estuviese ilustrado por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Tokio.²⁴

En dicha construcción se imitaban los aposentos del Palacio Imperial de Kioto. Además, la estancia situada al sur se exponía el arte representativo del periodo Ashikaga (1336-1573), esto se logró a través de la reproducción de una habitación del Ginkaku-ji de Kioto. Asimismo, el espacio central del pabellón se dedicó al arte característico del periodo Tokugawa, conocido también como periodo Edo (1603-1868), gracias a la réplica de una habitación ceremonial conocida como Jodan no Ma del Edo-jō. A través de estos espacios se pretendía mostrar que en Japón existía una larga tradición pictórica, escultórica y arquitectónica.²⁵ En la muestra también se pudieron observar maquetas de edificios nipones como fue la pagoda Yasaka-jinja situado en el distrito de Gion en la ciudad de Kioto.²⁶ Este edificio tuvo una fuerte impronta en el desarrollo y formación de uno de los arquitectos norteamericanos más importantes del siglo XX, Frank Lloyd Wright (1867-1959) alterando su concepción a cerca de la arquitectura y suscitándole curiosidad por el País del Sol Naciente, siendo este uno de los hitos que le motivó para realizar su primer viaje a Japón.²⁷ No obstante, también influyó en otros visitantes del evento como fueron los hermanos Charles Summer Greene (1868-1957) y Henry Mather Greene (1870-1954) o Adolf Loos (1870-1933).²⁸

Un año después se celebró en 1894 en San Francisco una Exposición Universal. En dicha muestra aparecieron un jardín de té o *chaniwa*, situado en el Golden Gate Park. El diseño del mismo fue proyectado por Makoto Hagiwara (1854-1925). En dicho lugar se incluyeron elementos representativos de esta clase de espacios como son los puentes, estanques y la casa de té.²⁹

Otro hito arquitectónico japonés lo encontramos en la Exposición Universal de París de 1900. En este certamen se construyó un pabellón japonés que tuvo como inspiración el Hōryū-ji de Nara, concretamente se hizo una réplica de su *kondo*.³⁰

En 1901 aconteció la Exposición Internacional de Glasgow. En dicho evento Japón no optó por la construcción de un edificio de nueva planta para la realización de su pabellón, sino que reacondicionó un edificio preexistente. No obstante, algunos autores afirman que el edificio

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ SASTRE, D., "Recuperando el discurso sobre su...", *op. cit.*, p. 75.

²⁶ WALTON, W., *World's Columbian Exposition 1893: Art & Architecture*, Filadelfia, G. Barrie, 1893.

²⁷ LANCASTER, C., "Japanese Buildings in the United States...", *op. cit.*

²⁸ ALAGÓN, J. M., "La imagen del Japón tradicional a...", *op. cit.*, p. 631.

²⁹ CALVO, L., *Exposiciones Universales. El mundo...*, *op. cit.*

³⁰ ALAGÓN, J. M., "La imagen del Japón tradicional a...", *op. cit.*, p. 631.

presenta ciertos elementos que recuerdan a los castillos fortificados del periodo Azuchi-Momoyama (1568-1603), siendo algunos de los más representativos el Ōsaka-jō y el Himeji-jō.³¹

Una de los eventos internacionales que presentó más elementos de la nación nipona fue la Exposición Universal de San Luis de 1904, celebrada en los Estados Unidos de América. En este certamen Yuicho Itchikawa diseñó un jardín japonés que recreaba los jardines palaciegos presentes en Tokio. Además, se erigieron una serie de construcciones que mostraron formas y estructuras propias del País del Sol Naciente, trayendo todos los materiales necesarios para su construcción desde Japón. Entre estas edificaciones se encuentran el pabellón japonés, que recordaba al *shishiden* del palacio de Tokio, un bazar, una casa de campo y una casa de té que recordaba al Kinkaku-ji, el cual se convirtió en el edificio más famoso del evento.³²

Tras este último, se decidió arriesgar por una Exposición Universal en la ciudad de Lieja. Japón apostó por recrear una vivienda tradicional de la ciudad de Kakunodate, situada en la prefectura de Akita, siendo este ejemplo representativo de la arquitectura perteneciente a la casta guerrera o samurai. Junto a esta se dispuso un jardín que complementaba esta construcción tan peculiar. No obstante, hay que advertir que en la muestra también estuvo presente el festival del cerezo, siendo esto un claro esfuerzo por parte del Gobierno japonés para dar a conocer su cultura.³³

Por último, debemos citar la Exposición Internacional Panamá-Pacífico celebrada en la ciudad de San Francisco. El País del Sol Naciente estuvo representado por varios edificios diseñados por el ingeniero, arquitecto y profesor de la Universidad de Tokio y del Instituto de Manufacturas de Kioto Goichi Takeda (1872-1938). La construcción erigida en la recepción fue una réplica del Kinkaku-ji de Kioto, la cual fue una de las más destacadas del certamen. No obstante, no solo se limitó a edificios proyectados por este, sino que también se incluyeron unas casas de té y un jardín ideados por Izawa Hannosuke.³⁴

La importancia de esta clase de certámenes residió en la influencia que ejercieron sobre los visitantes, estando entre ellos eminencias pertenecientes a diferentes campos de las artes. Un ejemplo de ello fue el caso del ya citado arquitecto, escritor y diseñador de interiores norteamericano Frank Lloyd Wright (1867-1959). Nacido en una familia de origen británico pasó

³¹ CHECKLAND, O., *Japan and Britain after 1859. Creating cultural bridges*, Londres, Routledge Curzon, 2003.

³² TSE, H., *Spectacles of authenticity: The emergence of transnational entertainments in Japan and America, 1880-1905*, Standford, Standford University, 2011.

³³ RENARDY, C., *Liège et L'Exposition Universelle de 1905*, Bruselas, Le Renaissance du Livre, 2005.

³⁴ ALAGÓN, J. M., "La imagen del Japón tradicional a...", *op. cit.*, p. 632.

su juventud en una granja de Wisconsin, hecho que le vinculó sobremanera al mundo rural y la naturaleza. Ingresará en la universidad de la misma ciudad en 1885 para abordar el estudio de ingeniería, decidiendo abandonar la carrera tras dos años de formación. A partir de aquí se trasladará a Chicago en 1887 y comenzará a trabajar con en el estudio de Joshep Lyman Silsbee (1848-1913). No obstante, y debido a que Wriqth percibía un estilo demasiado convencional en la obra de Silsbee, ese mismo año decidió dejar el estudio de dicho arquitecto y trabajar junto a Louis Sullivan, el cual perteneció a la denominada Escuela de Chicago. A partir de aquí la carrera de Wright sufrió una gran proyección y realizó construcciones tan relevantes como su propia vivienda en Oak Park (1889) o la afamada *Casa Charley* (1891), ambas situadas en el estado de Illinois. Este contacto con la arquitectura que estaba proponiendo Sullivan hará que cada vez muestre un rechazo más firme hacia el academicismo y comience a experimentar con otro tipo de conceptos como el de una arquitectura orgánica y libre, estando en muchas ocasiones, en conjunción con la naturaleza. A partir de entonces primará un concepto sobre los demás “la forma sigue a la función”.³⁵ En las primeras décadas del siglo XX se emprendieron diversos proyectos desde su estudio de Taliesin en Wisconsin que consolidaran su fama internacional. En 1908 Adolf Loos (1870-1933) había consagrado el ornamento como delito, fenómeno que ayudó al conocimiento y difusión de los trabajos del arquitecto norteamericano en el Viejo Continente. Bajo esta pretenciosa sentencia encajó a la perfección la nueva arquitectura orgánica de Wright, la cual buscó una afinidad entre las estructuras de la naturaleza y los edificios, donde el interior y el exterior son elementos competentes para la arquitectura.³⁶

Una obra relevante en su trayectoria vital fue la realización de su autobiografía,³⁷ la cual fue publicada a sus setenta y cinco años. Durante esta última etapa acometió una de sus obras más representativas La Casa de la Cascada, vivienda encargada por el empresario Edgar J. Kaufmann (1885-1955). El edificio se situó en un paraje natural exuberante junto al río Bear Run en el estado de Pennsylvania, finalizándose las obras del mismo en 1939 e integrándose en su totalidad dicha construcción con la naturaleza. La idea manifestada por Wright en sus obras es la denominada “ruptura de la caja”, estrategia que utilizaban en ocasiones los creadores plásticos nipones como Katsushika Hokusai (1760-1849), el cual no se ceñía al marco propuesto ya que su obra desbordaba los límites y lo hacía en favor de la continuidad creativa y la narrativa visual.³⁸

³⁵ ALMAZÁN, D., “El arquitecto Frank Lloyd Wright y el arte japonés”, en Almazán, D. y Wright, F. R. (autores), *Frank Lloyd Wright. La estampa japonesa*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2018, p. 11.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ WRIGHT, F., *An Autobiography*, Nueva York, Longmans, Green & Company, 1932.

³⁸ ALMAZÁN, D., “El arquitecto Frank Lloyd Wright...”, *op. cit.*, p. 14.

Frank Lloyd Wright fue un apasionado del arte japonés, atesorando entre su patrimonio diversas estampas de grandes maestros nipones. Asimismo, esta pasión hacia el Archipiélago del Sol Naciente se manifestó en su arquitectura. La primera vez que el creador norteamericano tuvo contacto con las nuevas estéticas procedentes de Japón fue bajo el amparo del estudio de Joshep Lyman Silsbee, ya que este era coleccionista de arte japonés. Además, Silsbee era primo de Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), el cual fue conservador del Museo de Bellas Artes de Boston desde 1890. Esto es debido a que Silsbee tenía cierta relación con los estudios japonófilos desarrollados en Boston.³⁹ Las personalidades que conformaron este círculo fueron el ya mencionado Ernest Francisco Fenollosa, William Sturgis Bigelow (1850-1926), Okakura Kakuzō y Edward S. Morse (1838-1925), los cuales dieron a conocer la estética nipona a través de publicaciones, conferencias y exposiciones. En la temprana fecha de 1886 fue escrita por Morse la obra de *Japanese Homes and Their Surroundings*.⁴⁰ Siendo un libro fundamental ya que aquí aparece una temprana presentación de la arquitectura japonesa.⁴¹ Este texto fue la base para la realización de escritos posteriores tales como *Japanese Things* escrito en 1900 por Basil Hall Chamberlain, partiéndose de la obra elaborada por Morse.⁴²

Por todo ello, no es de extrañar que Wright desarrollase cierta preferencia hacia el arte nipón. Es probable que gracias a Fenollosa atesorase algunas piezas de xilografía japonesa, el cual aparecerá citado en *The Japanese Print: An Interpretation*.⁴³ Además, ese mismo año fue realizada por Fenollosa una exposición dedicada a la figura del maestro Katsushika Hokusai y su escuela en el Museo de Bellas Artes de Boston.⁴⁴ Coincidiendo con este evento, ese mismo año dio comienzo la Exposición Colombina celebrada en la ciudad de Chicago. Aquí se encontraba la réplica del *Hōō-dō* o Salón del Fénix erigido en Uji, edificio que pudo observar Wright.⁴⁵ Estos factores serán decisivos para que en 1905 el arquitecto realice su primer viaje a Japón con su mujer y unos clientes. Así, del 7 de marzo al 28 de abril de ese año este pudo contemplar el idílico

³⁹ NUTE, K., "Frank Lloyd Wright and Japanese Art, Ernest Fenollosa: The Missing Link", *Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, n.º 34, 1991, pp. 224-230.

⁴⁰ MORSE, E., *Japanese Homes and Their Surroundings*, Salem, Peabody Academy of Science, 1886.

⁴¹ NUTE, K., "Frank Lloyd Wright and Japanese Homes: The Japanese house dissected", *Japan Forum*, vol. 6, n.º 1, 1994, pp. 73-88.

⁴² En específico nos referimos a la voz de "Arquitectura", situado entre los diversos temas que alberga esta obra dispuestos por orden alfabético. Pese a los prejuicios que presenta el escrito encontramos un apartado bien documentado con el libro de Morse: MORSE, E., *Japanese Homes and ...*, *op. cit.* El libro de Chamberlain cuenta con una reciente edición en español realizada por el profesor José Pazó que puede servir para su consulta: BASIL, CH., *Cosas de Japón*, Gijón, Satori, 2014.

⁴³ WRIGHT, F., *The Japanese Print: An Interpretation*, Chicago, The Ralph Fletcher Syemur Co, Fine Arts Building, 1912.

⁴⁴ FENOLLOSA, E., *Hokusai and His School*, Boston, The Boston Museum of Fine Arts, 1893.

⁴⁵ OKAKURA, K., *The Hō-Ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated...*, *op. cit.*

hanami reflejado en las estampas que tantos coleccionistas occidentales entusiastas del arte japonés poseían. Su viaje dio comienzo desde el puerto de Yokohama, visitando las ciudades de Tokio, Nagoya, Kioto, Kobe, Nara y Osaka, incluyendo también en el itinerario Okayama y Takamatsu, para poder apreciar los jardines históricos presentes en ambas ciudades. Además, debió de visitar lugares tan turísticos como el santuario de Nikkō o el lago Hakone.⁴⁶ Sin embargo, gracias a las fotografías realizadas en sus viajes podemos afirmar que el interés de Wright se centra en la arquitectura, los jardines y la naturaleza.⁴⁷ Al regreso de su estancia había florecido en Wright la impronta japonesa, la cual conllevará el deseo de volver a visitar el País del Sol Naciente. Así, otro de los viajes importantes efectuados por el arquitecto aconteció en 1913. La finalidad del mismo era encargarse del diseño y construcción del Hotel Imperial de Tokio, el cual se vio concluido diez años después. Esta edificación de nueva planta recuerda en sus formas al Pabellón del Fénix, el cual fue reproducido en la Exposición Universal de Chicago de 1893. Este Hotel presentó una modernidad irrefutable confirmándose la comunión del arquitecto con los principios estéticos predominantes en la arquitectura nipona.⁴⁸ Dicha obra fue una de las pocas que sobrevivió al desastre de 1923 gracias a su sistema hidráulico de cimentación, terremoto que asoló Japón derribando gran cantidad de edificios. No obstante, y debido a la especulación acabó siendo demolido en el año de 1968, trasladándose el núcleo de la construcción a Meijimura, espacio articulado como un museo de edificios representativos de la época Meiji en la ciudad de Aichi. La trayectoria vital de Wright en Japón cesó con la conclusión del Hotel Imperial de Tokio en 1923, ya que tras su finalización el arquitecto no regresó a Japón. Además del Hotel Imperial el arquitecto norteamericano realizó otros proyectos como otro hotel, residencias, un teatro y una escuela en Japón, aunque ninguno tan ambicioso con la ya citada construcción monumental. Asimismo, este tipo de construcciones han sido derruidas con el paso del tiempo debido a los fenómenos naturales o la voluntad humana. No obstante, hay que advertir que también se realizaron algunos proyectos que nunca se llevaron a cabo.⁴⁹ Frank Lloyd Wright no solo manifestó el conocimiento de Japón a través de sus edificios siendo también coleccionista de estampas niponas. El arte nipón le maravillaba, pulsión que lo llevó a ser un ávido coleccionista. Entre sus preferencias se encontraban piezas de grandes maestros japoneses como Utagawa Hiroshige. Debido a la cantidad de piezas que el arquitecto poseía se pudo realizar en 1906 una exposición

⁴⁶ ALMAZÁN, D., "El arquitecto Frank Lloyd Wright...", *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷ BIRK, M. (ed.), *Frank Lloyd Wright's Fifty Views of Japan: The 1905 Photo Album*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996.

⁴⁸ ALMAZÁN, D., "El arquitecto Frank Lloyd Wright...", *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ TANIGAWA, M., *Measured Drawings of Wright's Japanese Work*, Tokio, Shokōsha, 1995.

monográfica en el Art Institute of Chicago, la cual contó con la redacción de un breve catálogo escrito por Wright.⁵⁰

Por otro lado, fue fundamental el rol que desempeñaron ciertas publicaciones durante el descubrimiento de la arquitectura japonesa en Occidente. Asimismo, debemos de citar una serie de obras que ayudaron a la comprensión de las formas constructivas niponas y a explorar la estética del Archipiélago del Sol Naciente. Entre ellas encontramos las siguientes: *Japanese Homes and Their Surroundings* (1886) del zoólogo, arqueólogo y orientalista Edward Sylvester Morse (1838-1925),⁵¹ *Das japanische Haus: Eine bautechnische Studie* (1903) del arquitecto alemán Franz Baltzer (1857-1927),⁵² *Impressions of Japanese architecture and the allied arts* (1905) del arquitecto estadounidense Ralph Adams Cram (1863-1942)⁵³ y *The Book of Tea* (1906) del académico y crítico japonés Okakura Kakuzō (1863-1913).⁵⁴

Además de este tipo de obra también se difundió información sobre la arquitectura japonesa diversas publicaciones periódicas entre el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Ejemplos de ello lo encontramos en el caso de la *Revue d'ethnographie* publicada en 1885.⁵⁵ En las informaciones proporcionadas se menciona el Tōdai-ji de Nara, siendo esto testimonio temprano de edificios japoneses en las revistas europeas. Asimismo, gracias al estudio de Manfred Speidel se constata que también en la primera mitad del siglo XX en Alemania las construcciones niponas tuvieron un protagonismo notable en las revistas especializadas en arquitectura.⁵⁶

Otro tema que nos atañe es el relacionado con el jardín japonés. La primera vez que hubo presencia de un jardín japonés en Occidente fue gracias al fenómeno de las Exposiciones Universales, concretamente en la ya citada Exposición Universal de París de 1867.⁵⁷

⁵⁰ WRIGHT, F., *Hiroshige: An Exhibition of Colour Prints from the Collection of Frank Lloyd Wright*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1906.

⁵¹ MORSE, E., *Japanese Homes and ...*, op. cit.

⁵² BLATZER, F., *Das japanische Haus: Eine bautechnische Studie*, Berlin, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, 1903.

⁵³ CRAM, R., *Impressions of Japanese architecture and the allied arts*, Nueva York, The Baker & Taylor company, 1905.

⁵⁴ OKAKURA, K., *The Book of Tea*, Londres y Nueva York, Putman's sons, 1906.

⁵⁵ DARMESTER, J., "Revue et analyses. Livres et brochures", *Revue d'ethnographie*, París, vol. 3, 1885, pp. 521-529, espec. 523. Hay que advertir que el texto que aparece en esta publicación es un análisis crítico de *L'Art japonais*, una de las obras más famosas del historiador del arte francés Louis Gonse (1846-1921): GONSE, L., *L'Art japonais*, París, vol. 1, A. Quantin, 1883.

⁵⁶ SPEIDEL, M., "The Presence of Japanese Architecture in German Magazines and Books 1900-1950", en Adachi, H. (ed.), *Dreams of the Other*, Kobe, Kobe University, 2007.

⁵⁷ ALAGÓN, J. M., "La imagen del Japón tradicional a...", op. cit. SASTRE, D., "Recuperando el discurso sobre su...", op. cit.

La decisión de tratar el jardín japonés junto con la arquitectura no es algo baladí, sino que esta se fundamenta en los principios filosóficos, estéticos y artísticos del arte japonés. Históricamente la construcción japonesa se abría al exterior y se integraba a la perfección en el espacio circundante, rompiendo la barrera diferenciadora de la arquitectura tradicional europea del interior y exterior. Uno de los mayores ejemplos de ello son las casas de té, pequeñas construcciones dispuestas a lo largo de un idílico espacio ajardinado en cuyo interior se realizaba una noble tradición.

Es necesario realizar un breve recorrido histórico sobre la elaboración de jardines en Europa centrándonos en Gran Bretaña, lugar en el que tendrá un temprano desarrollo el jardín japonés. La flora japónica interesó a la población británica siendo testimonio de ello el surgimiento de las revistas de jardinería especializadas iniciadas a mediados del siglo XIX.⁵⁸ Entre las décadas de 1860 y 1870 aparecieron entre las páginas de estas publicaciones las crónicas de algunos de los “cazadores de plantas” o *plant hunters* más famosos como es el caso de John Gould Veitch (1839-1970) y Robert Fortune (1812-1880).⁵⁹ En esta línea también debemos de citar al jurista británico Sir Francis Taylor Piggott (1852-1925). Prolífico escritor que tuvo como pasión difundir en sus artículos y monografías todo lo relacionado con el arte japonés. Entre sus variados textos encontramos un libro publicado en 1892 que hace referencia a la flora y los jardines nipones denominado *The Garden of Japan. A year's diary of its flowers*.⁶⁰ La obra estaba ilustrada alternando texto e imagen, mostrando en ellas las flores y plantas que correspondían a cada mes del año, siendo esta temática de calendario floral el hilo conductor de la misma. Otra de las personalidades más influyentes en el campo de la flora y los jardines japoneses fue el arquitecto Josiah Conder (1852-1920). La relevancia que tienen sus escritos guarda una estrecha relación con su trayectoria vital, ya que este residió en Japón y pudo transmitir su visión del Archipiélago del Sol Naciente a través de diversas vivencias. En 1886 salieron a la luz una serie de artículos sobre jardinería japonesa en la revista *Transactions of the Asiatic Society of Japan*.⁶¹ Con posterioridad, en 1892 se lanzó al mercado el libro *The flowers of Japan and the art of floral arrangement*.⁶² Así, un año después, en 1893, publicó *Landscape Gardening in Japan*,⁶³ obra

⁵⁸ Para la elaboración de esta parte de la tesis se ha recurrido a la consulta del siguiente Trabajo de Fin de Grado dirigido por la doctora Elena Barlés Báguena: CALDERÓN, A., *Presencia e impacto del jardín japonés en Gran Bretaña durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2015.

⁵⁹ HERRIES, A., *Japanese Gardens in Britain*, Londres, Shire Publications, 2001, pp. 17-18.

⁶⁰ PIGGOT, F., *The Garden of Japan. A year's diary of its flowers*, Londres, George Allen, 1892.

⁶¹ BARLES, E., “El temprano descubrimiento del jardín japonés en Occidente”, en Gras, M. (dir.), *El jardín japonés, qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, Madrid, Tecnos, 2015, pp. 391-424.

⁶² CONDER, J., *The flowers of Japan and the art of floral arrangement*, Tokio, Hakubunsha, 1892.

⁶³ CONDER, J., *Landscape Gardening in Japan*, Tokio, Hakubunsha, 1893.

compuesta por dos volúmenes en los que se trataba la historia y los diferentes tipos que existían dentro de la jardinería nipona. Entre sus páginas encontramos imágenes de jardines y diversos esbozos de ornamentos. Para la configuración de los textos Conder tomo como referencia textos japoneses redactados durante el siglo XIX, combinándola la observación in situ de diversos jardines.⁶⁴ Durante las primeras décadas del siglo XX también hubo estudiosos e interesados por todo aquello que guardaba relación con la flora nipona. Un caso que lo ejemplifica a la perfección es el del escritor y botánico Reginald John Farrer (1880-1920).⁶⁵ Este había vivido en Japón durante un corto periodo de tiempo en el año 1902, momento en el que escribió obras como *The Garden of Asia, Impressions from Japan*⁶⁶ o *My Rock Garden*.⁶⁷ Además, también publicó una serie de artículos que trataban el tema de la flora japonesa como “The Gardens of Tokyo” para *Macmillan’s Magazine* o “On Japanese gardens” para *The Gardener’s Chronicle*.⁶⁸

En ocasiones, las revistas especializadas en horticultura también tenían textos de gran relevancia, siendo el caso de Kenkichi Okubo, quién en 1904 escribió para *The Journal of The Royal Horticultural Society* el artículo “The Garden of Artificial Hills (Tsukiyama)”.⁶⁹ En 1908 se publicó *The flowers and gardens of Japan*,⁷⁰ obra ilustrada por Ella Du Cane (1874-1943) y escrito por su hermana Florence Du Cane (1882-1952), las cuales estuvieron en Japón a principios del siglo XX.⁷¹ Durante el año de 1910, coincidiendo con la Exhibición Anglo-japonesa, se sabe que hubo un total de seis revistas que versaban sobre plantas y jardinería, las cuales tuvieron una periodicidad semanal o mensual. Dentro de este tipo de publicaciones se recogió con precisión el proceso creativo de los jardines japoneses que fueron realizados para el certamen.⁷²

Para concluir con este recorrido a través de la presencia del jardín japonés en las publicaciones periódicas inglesas debemos de mencionar a Harriet Osgood, escritora que en 1912 y bajo el pseudónimo de Basil Taylor publicó la obra *Japanese Gardens*.⁷³ Entre sus páginas consta de tres capítulos de carácter general, que tienen una naturaleza introductoria, proseguidos

⁶⁴ HERRIES, A., *Japanese Gardens in...*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁵ TACHIBANA, S., DANIELS, S. Y WATKINS, CH., “Japanese gardens in Edwardian Britain: landscape and transculturation”, *Journal of Historical Geography*, vol. 30, n.º 2, 2004, pp. 364-394.

⁶⁶ FARRER, R., *The Garden of Asia, Impressions from Japan*, Londres, Methuen & Co., 1904.

⁶⁷ FARRER, R., *My Rock Garden*, Londres, Edward Arnold, 1907.

⁶⁸ BARLES, E., “El temprano descubrimiento del...”, *op. cit.*, p. 416.

⁶⁹ KUITERT, W., “Japonaiserie in London and The Hague: A history of the Japanese gardens at Sheperd’s Bush (1910) and Clingendael (c.1915)”, *Garden History: the Journal of the Garden History Society*, vol. 30, n.º 2, Garden History Society, 2002, pp.221-238.

⁷⁰ DU CANE, F., *The flowers and gardens of Japan*, Londres, Adam & Charles, 1908.

⁷¹ BARLES, E., “El temprano descubrimiento del...”, *op. cit.*, p. 408.

⁷² HERRIES, A., *Japanese Gardens in...*, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁷³ TAYLOR, B., *Japanese Gardens*, Londres, Methuen & Co., 1912.

por quince capítulos específicos en los cuales se tratan diversos aspectos de los jardines.⁷⁴ Toda esta pasión por los jardines japonés estuvo ligada a la importación de plantas desde el País del Sol Naciente. Entre las figuras que contribuyeron al comercio de estas especies exóticas encontramos nombres tan relevantes mencionados con anterioridad como Philip Franz von Siebold, John Gould Veitch o Robert Fortune. Esto provocó que gracias al auge de las plantas niponas los viveros ingleses comenzasen a especializarse en la producción y venta de diversas especies procedentes de Japón. Ejemplos de esto fueron las empresas V.N. Gauntlett & Co, Liberty o Carters, todas ellas con sede en la ciudad de Londres.⁷⁵

Estos factores ayudaron al surgimiento de los jardines japonistas que tenían como referencia aquellos producidos en el país nipón. Sin embargo, la moda del paisajismo llegado de oriente no era nada nuevo para la sociedad de Reino Unido. Durante el siglo XVIII fueron realizados diversos jardines de inspiración chinesca como los Jardines de Chiswick House ideados por William Kent (1678-1748) o los Jardines Reales de Kew proyectados por el arquitecto William Chambers (1723-1796).⁷⁶ Por ello a partir de la segunda mitad del siglo XIX el jardín japonés tendrá una fuerte presencia en los arquitectos, paisajistas y jardineros británicos. El primer vergel de estas características fue realizado en la década de 1860, a las afueras de Londres, en Combee Wood. El artífice fue Jhon Gould Veitch, quien comenzó a llenar su terreno con flora japónica y poco a poco acabó confeccionando un jardín, cuya distribución estaba articulada gracias a la presencia de diversos lagos y riachuelos.⁷⁷

No obstante, la verdadera eclosión del jardín japonés ocurrirá tras la celebración de la *Exposición de Anglo-japonesa* de 1910. Así surgen espacios como el jardín de Tatton Park de Cheshire, quien recibe ese nombre debido a que fue un encargo del político Alan de Tatton Egerton (1845-1920). Otros ejemplos fueron los vergeles de Jeremiah Coleman (1859-1942) en Gatton Park, Leopold Rothschild (1845-1917) en Gunnersbury Park, William Lever (1851-1925) en Rivington, Sir Frank Crisp (1843-1919) en Friar Park, Herbert Goode (1865-1937) en Cottered o Edward George Henry Montagu (1839-1916) en Cambridgeshire.⁷⁸

En el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX el descubrimiento de lo japonés también fue un fenómeno renovador. Los canales de difusión en España fueron los mismos que

⁷⁴ BARLES, E., "El temprano descubrimiento del...", *op. cit.*, p. 408.

⁷⁵ HERRIES, A., *Japanese Gardens in...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁷⁶ JACOBSON, D., *Chinoiserie*, Londres, Phaidon Incorporated Limited, 1993, pp. 163-164.

⁷⁷ HERRIES, A., *Japanese Gardens in...*, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁸ HERRIES, A., *Japanese Gardens in...*, *op. cit.*, p. 23-27.

en el resto de Europa, resaltando las Exposiciones Universales, los comercios especializados y los artistas, coleccionistas e intelectuales. No obstante, en lo que respecta al campo de la arquitectura y su rastreo, los testimonios informativos que encontramos sobre las construcciones niponas son escasos. Podríamos pensar que pudo haber alguna muestra de arquitectura japonesa en la primera Exposición Universal de Barcelona celebrada en 1888. Aquí Japón tuvo su espacio, momento en el que se pudo observar todo tipo de objetos procedentes del País del Sol Naciente.⁷⁹ Sin embargo, aunque este certamen fue uno de los hitos que marcaría el descubrimiento de Japón en España, no presentó un pabellón propio construido exprofeso para la nación nipona donde poder contemplar las formas y los materiales característicos de esta arquitectura proveniente del Extremo Oriente. Además, tampoco hubo ninguna muestra de jardinería que guardase relación con la flora nipona. En este sentido, la búsqueda de fuentes españolas que contengan informaciones relativas a la arquitectura y al jardín japonés es fundamental para la comprensión de lo sucedido en las publicaciones periódicas de nuestro país, las cuales servirán fundamentalmente para aquellos que quisieron acercarse al mundo de lo nipón.

Para plantear un panorama de aquello que fue difundido en nuestro país y que sirvió para dar a conocer lo japonés deberemos acudir a los escritos editados durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. En esta línea, es necesario hacer una alusión a *La agricultura, la industria y las bellas artes en Japón: noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)*,⁸⁰ libro escrito por el ingeniero José Jordana y Morera (1836-1906). Dicha obra se encuentra dividida en cuatro partes, las cuales tratan diversos temas englobados bajo epígrafes que llevan por título: noticias generales, agricultura, industria y bellas artes. Analizando la obra, observamos que dentro de la obra hay una sección dedicada a la jardinería en la que se abordan diversos conceptos como el de la extensión y el estilo general de los jardines, los elementos que los constituyen y su distribución, los árboles enanos, los jardines ordinarios, de *Chanoyu* y de salón, los árboles, arbustos y flores y las exposiciones de flores y su gusto por la floricultura. Finalmente, y tras desarrollar todos estos temas, el autor concluye realizando una comparación del estilo japonés con los géneros predominantes en Europa y China. Entre sus páginas se hace una breve definición del jardín japonés y sus pretensiones a través de estas palabras:

⁷⁹ ALMAZÁN, D., "Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China", *Artígrama*, n.º 21, 2006, pp. 85-104.

⁸⁰ JORDANA, J., *La agricultura, la industria y las bellas artes en Japón: noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)*, Madrid, Imprenta y Fundación M. Tello, 1879.

El gusto japonés dista mucho de las exageraciones europeas, serviles imitadoras de la naturaleza unas veces, a la cual empuqueñecen casi siempre, o esclavas otras de un rigorismo geométrico repulsivo. Nada tienen en común tampoco con el género detallista e inanimado que se encuentra a cada paso en China. Su carácter más ideal, y si bien procura tomar de la naturaleza lo que esta tiene de más agradable, reduciéndolo a las proporciones propias del modo de vivir que tiene el hombre en sociedad, en cambio no cierra paso a la imaginación, ni descuida el efecto moral que las escenas campestres deben producir a los seres que sienten y piensan.

De todos modos, lo indudable es que los japoneses, y no sirva esto de mortificación a nadie, comprenden mejor que los europeos el espíritu del jardín de paisaje, y sienten mejor también las bellezas de la naturaleza en el orden moral, si es que este modo de decir puede pasar sin impropiedad.⁸¹

Otra de las obras consideradas imprescindibles en el proceso de descubrimiento de lo japonés fue la monografía *Dai Nipón (El Japón)*,⁸² publicada entre 1905-1906 y realizada por el crítico de arte, escritor y publicista barcelonés Antonio García Llansó (1854-1914). El motivo por el que se confeccionó esta obra fue la celebración de la Exposición Universal de 1888 en Barcelona. Como resultado, García Llansó realizó esta especie de manual con la pretensión de profundizar más en ciertos aspectos de la cultura y el arte nipones. Así el libro se articuló entorno a un prólogo y veinticuatro capítulos que abordaban diversidad de temas, entre los que encontramos los capítulos “VII.-Religión y templos” y “VIII.-Construcciones”.⁸³ En estos dos apartados se mencionan lugares como el templo de *Nikkō* o el *Kitano-Tenjin (Kitano Tenmangū)* de Kioto. Además, se hace alusión a su edificación con madera como material predominante y a la inserción de dichas arquitecturas en la naturaleza. Asimismo, el escritor barcelonés va más allá, dando unas notas generales de la arquitectura civil y citando también las construcciones palaciegas y de sus amplios recintos fortificado. También el autor incluyó una serie de fotografías en blanco y negro que situaban al lector en los lugares celebres citados. Como ejemplo de ello tenemos imágenes correspondientes a la entrada del gran templo de *Kitano-Tenjin*, de los jardines de *Nikkō* o de la fachada de un teatro japonés. Por tanto, este manual se caracterizó por ser un repertorio tanto escrito como gráfico para cualquier lector que quisiese profundizar sobre la cultura de aquel lejano país de oriente que cada vez estaba más a la vanguardia a principios del siglo XX pero que a su vez se encontraba tan arraigado en sus tradiciones.

⁸¹ *Ibidem*, p. 60.

⁸² GARCÍA LLANSÓ, A., *Dai Nipón (El Japón)*, Barcelona, José Gallach Editor, 1905-1906. Obra que ha sido reeditada recientemente: GARCÍA LLANSÓ, A., *Dai Nipón*, Gijón, Satori Ediciones, 2020.

⁸³ *Ibidem*, pp. 126-147.

En el mundo literario hispánico también hubo escritores que se enamoraron de Japón, los cuales plasmaran en sus obras todo lo aprendido sobre el País del Sol Naciente en su trayectoria vital, ya sea a través de sus viajes personales o al acopio de información preexistente sobre el lugar. Un caso ejemplificador de esto mismo es el escritor, crítico literario y periodista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), el cual viajó por diversos lugares de Europa, destacando en su itinerario las ciudades de Madrid y París. Además, trabajó para varios periódicos y revistas de carácter nacional e internacional, logrando así que muchos de sus textos alcanzasen una fama transfronteriza. En el año de 1905 y debido a la financiación del periódico *La Nación* realizará una estancia en Japón, acontecimiento que influyó sobremanera en sus temáticas literarias. Fruto de este conocimiento profundo del país nipón nacerán algunas de sus obras más famosas como *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*,⁸⁴ *El alma japonesa*⁸⁵ y *El Japón heroico y galante*.⁸⁶ No obstante, también hay que advertir que dichos textos tuvieron una gran difusión por parte de las publicaciones periódicas, las cuales en ocasiones se dedicaban a publicar alguno de los capítulos de estos libros en diversas entregas presentes en revistas o diarios del ámbito hispano. En ocasiones, se podía encontrar de que obra fue exactamente extraído, pero en otras, simplemente se le atribuía otro título al texto. Todos estos escritos tuvieron una peculiaridad, y es que siempre aparecía al final la firma del guatemalteco, evadiendo así el anonimato o la utilización de pseudónimos. Dichas obras contaban con una serie de capítulos temáticos, los cuales acabaron abordándose con un tono novelesco que no estaba carente de veracidad. Al fin y al cabo, Gómez Carrillo nos daba datos y claves para entender Japón contemporáneo que él mismo pudo sentir y disfrutar, narrando hechos que causaron una fascinación sin parangón en su trayectoria vital. Entre los títulos de estos apartados aparecen nombres como “Los templos” o “Los paisajes”, siendo estos una muestra del interés que había por la arquitectura y los jardines nipones en las primeras décadas del siglo XX en España.⁸⁷ Esta serie de textos inspiró y motivó y sirvió de ejemplo a un elenco de literatos e intelectuales a coger su pluma y lanzarse al descubrimiento de lo japonés, ya que probablemente algunos leyeron todo lo expuesto en las citadas obras. De esta forma, surgirán una serie de artículos en las publicaciones periódicas españolas que contendrán informaciones relativas a la arquitectura y al jardín y que ponen de manifiesto el interés social que había en el País del Sol Naciente.

⁸⁴ GÓMEZ, E., *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos s.f., 1905-1910?

⁸⁵ GÓMEZ, E., *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos s.f., 1905-1910?

⁸⁶ GÓMEZ, E., *El Japón heroico y galante*, Madrid, Renacimiento, 1912.

⁸⁷ GÓMEZ, E., *El Japón heroico y...*, *op. cit.*

5. 1. ARQUITECTURA Y JARDÍN JAPONÉS EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Entre 1868 y 1926 localizamos treinta y una noticias que mencionan edificios o jardines japoneses. A lo largo de este texto veremos como las informaciones recopiladas en las diferentes publicaciones periódicas relacionadas con ambas manifestaciones artísticas están en constante cambio y evolución.

Así, en 1890 encontramos una mención a la arquitectura en *La Época*,⁸⁸ actuando este testimonio como punto inicial de nuestro estudio. Bajo el texto del historiador francés, especialista en arte bizantino, Charles Marie Adolphe Louis Bayet (1849-1918)⁸⁹ que lleva por título “Resumen de la Historia del Arte” se nos presentan varias manifestaciones artísticas que han articulado el discurso estético y visual de dicha disciplina. Entre ellas encontramos menciones a la cultura egipcia, el esplendor de Roma o el resurgir del Renacimiento, citándose ejemplos representativos en lo que a materia arquitectónica, pictórica y escultórica se refiere. No obstante, llama la atención que en este recorrido artístico el autor incluyese una breve historia del arte japonés. En este análisis menciona a la figura de buda y las escuelas de pintura Kano y Tosa. Sin embargo, lo que ha nosotros nos interesa para esta parte del estudio es lo que Bayet conoce en relación a la arquitectura japonesa. Asimismo, aparece un texto en el que se hace alusión a Nikkō como una obra maestra de la arquitectura japonesa, describiendo sus principales materiales constructivos y estableciendo relaciones artísticas poco fundamentadas con otros edificios de otras culturas de Asia como la India: “La arquitectura, de las que el templo de Yeyas en Nikko (siglo XVII) es la obra maestra, recuerda la de la India, por lo frondoso de las líneas y lo abundante de los ornamentos; distínguese por las diferencias de materiales que traen la variedad de las formas; el constructor japonés emplea con preferencia la madera”.⁹⁰

El texto citado fue extraído y traducido al castellano de su obra *Précis d'histoire de l'art*,⁹¹ cuya primera edición fue en 1886. En este libro aparece un análisis más extenso de todas las manifestaciones artísticas japonesas, incluyendo la pintura y la eboraria, además de lo brevemente mencionado en este artículo. Con el objetivo de que el texto fuese más atractivo para los lectores se incluyeron una serie de imágenes, entre las cuales destacó lo de un buda. Si acudimos a la

⁸⁸ BAYET, C., “Resumen de la Historia del Arte”, *La época*, Madrid, n.º 13423, 5 de enero de 1890, pp. 1-2.

⁸⁹ HUGUET, F. y NOGUÉS, B., “Les professeurs des facultés des lettres et des sciences en France au XIXe siècle (1808-1880)”, *Laboratoire de Recherche Historique*, junio de 2011.

⁹⁰ BAYET, C., “Resumen de la Historia...”, *op. cit.*, p. 1.

⁹¹ BAYET, C., *Précis d'histoire de l'art*, París, Maison Quantin, 1886.

obra original de la que fue extraída la imagen el autor nos dice que corresponde a una escultura realizada en el siglo XVIII.⁹²

En las publicaciones periódicas españolas también aparecieron edificios japoneses de estilo moderno. Un ejemplo de ello fue la xilografía incluida en *La Ilustración Artística* en este año de 1890.⁹³ El artículo al que acompañaba hablaba de la adopción que llevaron a cabo los japoneses de las grandes exposiciones, enumerándose así los diferentes artículos que estaban presentes en el evento, obviando el edificio que acogía la muestra. Dicha construcción fue el Museo Imperial de Ueno, obra realizada por Josiah Conder en 1882.⁹⁴ Este fue un arquitecto inglés discípulo de William Burges (1827-1881), que arribó a tierras japonesas en 1889 gracias a su puesto de profesor invitado en la Universidad de Tecnología, dando aquí clases hasta 1884. Posteriormente, entre 1886 y 1888 fue docente de la Universidad de Tokio. Lo característico de Conder es que su influencia fue notoria en una serie de arquitectos de la época que posteriormente se consagraron como los padres del estilo occidental que se encontraba en auge durante el periodo Meiji. Entre este elenco encontramos nombres como Tatsuno Kingo (1854-1911), Katayama Tōkuma (1853-1919) o Sone Tatsuzō (1853-1937). Este Museo Imperial de Ueno fue uno de los primeros proyectos que el migrante acometió, ya que desde su génesis este espacio estuvo concebido para albergar Exposiciones para la Promoción de la Industria y el Comercio. Por desgracia, este magno edificio sucumbió ante el azote producido en 1923 por un terremoto que asoló Japón. Gracias a la fotografía podemos observar que la fachada principal esta basada en la arquitectura islámica, cerrando la composición dos torreones octogonales. No obstante, hay que advertir que Conder llegó a realizar en torno a cincuenta edificios de estilo occidental en la zona de Tokio, queriendo vestir así a la capital del Japón de aquel entonces a la última moda occidental.⁹⁵ Destacando entre estas construcciones como el Palacio Rokumeikan (1883), la Catedral de San Nicolás (1891) o el edificio del Ministerio de la Marina (1895).⁹⁶

Dos años más tarde, en 1892, localizamos un artículo dentro de semanario librepensador madrileño titulado *Las Dominicales del Libre Pensamiento*⁹⁷ que trata la conversación con un bonzo. Las informaciones aportadas en este relato se centran en la figura de buda y la religión

⁹² *Ibidem*, p. 143.

⁹³ *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 435, 28 de abril de 1890, p. 548. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000, p. 28.

⁹⁴ MASON, P., *History of Japanese Art*, Nueva York, Harry N. Adams, 1993, p. 338.

⁹⁵ AA. VV., *An Illustrated Encyclopedia of Japan*, Tokio, Kodansha, 1993, p. 220.

⁹⁶ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁷ TUSSET, J., "Recuerdos del Japón: conversación con un bonzo de la secta shin", *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, Madrid, n.º 487, 30 de enero de 1892, pp. 3-4.

presente en Japón. No obstante, lo que es realmente revelador es la descripción pormenorizada que realiza de alguno de los templos presentes entre las ciudades de Kioto y Kobe, regocijándose sobremanera en los detalles:

Los japoneses miden sus templos por el número de esteras que se necesitan para cubrir el suelo. Cada estera tiene tres pies de ancho por ocho de largo, y en el templo que nos hallamos existen 370 de estas, ó sea un espacio esterado de 8.800 pies cuadrados. El presbiterio ocupa una sexta parte de este espacio, y está separado del resto del templo por una verja independiente del techo de 15 pies, y de cuyo extremo prende un cortinaje que puede correrse á voluntad; este recinto está cubierto por un segundo techo maravillosamente esculpido y en donde abunda el oro puro, haciendo recordar tal magnificencia lo de las manzanas del templo de Salomón. La verja y columnas que sostienen el segundo techo están enchapadas en oro. En el interior de este recinto, cuyo pavimento está cubierto con esteras de blanca y fresca paja, cuelgan linternas de bronce de trabajo exquisito; únicamente los bonzos pueden entrar allí: las columnas son de *kiaki* (Madera del país) perfectamente pulido, muy parecido al cedro. Una de las divisiones de este departamento es el de la recepción del Mikado, en donde antiguamente el abad recibía á S. M. Los muros de esta división están llenos de incrustaciones de laca dorada, en las que pavos reales y otros pájaros de plumaje vario están pintados con varios colores; en el muro central un gran cuadrado representa el Emperador recibiendo Homenaje del Liu-Kiu (como se dijéramos del Patriarca de las Indias). En otra subdivisión inmediata, otro cuadro recuerda los mejores tiempos del budhaismo, cuando existía la costumbre de colocar en un monasterio al hijo segundo de la familia imperial. Este cuadro representa el acto de la recepción del Mikado.⁹⁸

Tras estos datos, el autor continúa describiendo la estancia del “abad”. Destacando una decoración con leones, tigres y leopardos, las cuales están unidas a la pared con clavos de metal. Elogiando el trabajo que han hecho los artistas japoneses con el trabajo de la madera. Por otro lado, también aborda el jardín que se situaba junto a este templo el cual describió, pero de una manera más generalizada: “Recorriendo este departamento llegamos al jardín. Este es un hermoso y pacífico lugar, donde los bonzos leen, meditan y cumplen sus penitencias: en el centro existe un lago artificial, en cuyas aguas abunda la dorada y plateada carpa -algunas de dos pies de largo- que saltando en su elemento ostentan magníficas irradiaciones”.⁹⁹

En el párrafo anterior podemos observar como el autor nos introduce el concepto japonés de los jardines como soporte de la meditación, lo cual indica la previa documentación por parte del escritor antes de la elaboración del relato.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 3.

⁹⁹ *Ibidem*.



Fig. 1. “Un rincón de los jardines del Mikado”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 7, 22 de febrero de 1904.

A principios del siglo XX, y probablemente por el revuelo y popularidad alcanzada por Japón durante la guerra ruso-japonesa, comenzaron a multiplicarse las noticias aparecidas en las publicaciones periódicas españolas que hablaban sobre múltiples temas del País del Sol Naciente. Así, en 1904 en la publicación *La Ilustración Española y Americana* aparece una de la primera imagen de un jardín japonés para nuestro estudio (Fig. 1).¹⁰⁰ En relación a la fotografía no se escribió ninguna descripción. No obstante, podemos decir que aquí se aprecian las características y elementos que presentan los jardines japoneses como un estanque, un puente, las linternas de piedra o el papel relevante de las rocas. Esta imagen volverá a ser reproducida ese mismo año con posterioridad en la revista *Por esos Mundos*, siendo identificado este espacio como el jardín que rodea el Kinkakuji de Kioto.¹⁰¹

¹⁰⁰ CUENCA, C. L., “Japón: vistas de Tokio y Nagasaki”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 7, 22 de febrero de 1904, p. 99. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰¹ COSMÓPOLIS, “El país del mikado”, *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 119, diciembre de 1904, pp. 537-547. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, pp. 21 y 80



Fig. 2. "Flores de Iris en Horikiri, Tokio", *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 119, diciembre de 1904.

Por otro lado, en la revista *Por Esos Mundos*,¹⁰² encontramos un extenso artículo cuyos temas principales fueron la arquitectura y la naturaleza. En la maquetación del texto fueron incluidas con acierto una serie de fotografías que hacen referencia a diversos lugares como los jardines con flores de Iris en el barrio de Horikiri en Tokio (Fig. 2), la pagoda Yanaka situada en la misma ciudad (Fig. 3) o el jardín del Kinkakuji en Kioto (Fig. 4).

¹⁰² *Ibidem*.

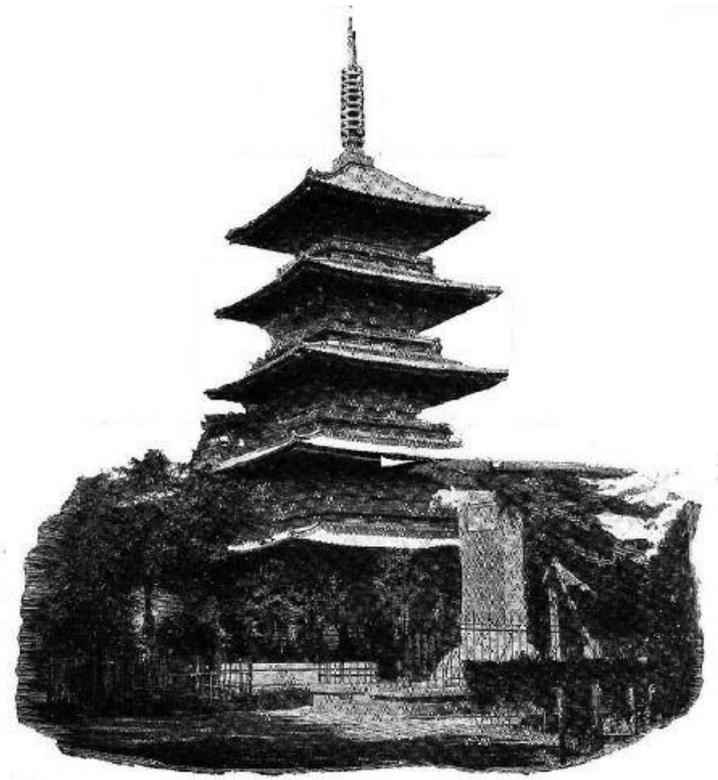


Fig. 3. “La pagoda Yanka, situada en Tokio”, *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 119, diciembre de 1904.

Sin embargo, estas imágenes iban acompañadas de un texto cuidadosamente elaborado. La naturaleza será el tema escogido para guiar al lector a lo largo del escrito. Por ello, en los primeros párrafos definirá a esta como la quintaesencia de la nación nipona: “En efecto: ese saber se ha trasplantado desde Occidente á Oriente y ha hecho de la nación japonesa un pueblo admirado hoy hasta por los mismos maestros que le comunicaron las civilizaciones europea y americana. Pero allí la Naturaleza es la misma: no la ha cambiado el saber de las gentes.”¹⁰³

¹⁰³ COSMÓPOLIS, “El país del...”, *op. cit.*, p. 538.



Fig. 4. “Bellezas de la Naturaleza y del Arte en Japón: un detalle del jardín Kinkakudji, en Kyoto”, *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 119, diciembre de 1904.

Insistiendo en la belleza que presenta el paisaje en aquellas tierras lejanas al otro lado del globo dicese lo siguiente: “Es muy hermosa la composición natural del paisaje japonés. Pero debe mucha parte de su atractivo á la atmósfera que la envuelve: atmósfera luminosa en esta latitud, húmeda en aquel otro archipiélago, rodeada siempre de los efluvios de una corriente templada”.¹⁰⁴

La primera mención a un conjunto arquitectónico la encontramos integrada en un discurso sobre el amor de los nipones hacia sus árboles. En este caso se refiere al templo de Nikkō y de Nara, lugares cuyo emplazamiento se sitúa dentro de una naturaleza exuberante donde las montañas, el agua y la vegetación protegen estos complejos ceremoniales: “En los templos de Nikko forman un cuadro magnífico; en Nara su juventud triunfa de la destrucción de las habitaciones humanas y divinas. Siempre la línea, con preferencia al follaje, constituye su grandeza y su gracia”.¹⁰⁵

En dichas informaciones aparece por primera vez en nuestro estudio el concepto integrador de las construcciones en la naturaleza, una de las premisas fundamentales dentro de

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 539.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 542.

la arquitectura japonesa y que posteriormente influirá en gran medida a los arquitectos modernos de la primera mitad del siglo XX: “Desarrollase aquí la arquitectura en plena Naturaleza: toda la campiña se halla poblada de aldeas, y el mar está lleno de blancas velas”.¹⁰⁶

Para ejemplificar esto el autor considera que un hito representativo es la isla de Miyajima, lugar en el que se encuentra el santuario shintoísta de Itsukushima. Este complejo ceremonial destaca por su puerta de acceso que delimita la entrada llamada *torii*, la cual en este caso se encuentra construida a orillas del mar de Aki, alterándose el paisaje y la percepción de la misma dependiendo del estado de la marea. En relación a esta construcción dicese lo siguiente: “Los templos de Miyajima parece que flotan sobre el mar, y los famosos torii ó pórticos que defienden estos templos, bañan en las aguas del Océano sus macizos pilares, viejos troncos que el tiempo ha hendido y que la sal ha carcomido, pero que, á pesar de ello, aún pueden proteger una doble coraza de moluscos y de bronce”¹⁰⁷

No obstante, en el texto se dice que, sin lugar a duda, el mejor ejemplo en el que naturaleza y arte conviven logrando un extraordinario resultado son los pórticos del *Todayji* de Nara: “Nada, en efecto, simboliza mejor este matrimonio universal de la Naturaleza y del Arte que los pórticos de Nara revestidos de ramas de árboles, en los que algunas veces se enroscan, como las cepas en los olmos, frondosidades vivientes”.¹⁰⁸

Además, nuestro escritor lanzó una cuestión para hacer reflexionar al papel de alteración de la naturaleza y su impacto en las obras realizadas por el hombre:

Los innumerables candelabros de piedra que bordean las alamedas del parque de Nara, ¿tendrían la misma poesía sin su ropaje de musgo? ¿No es el musgo indispensable adorno de los templos de Nikko? El musgo da carácter á las losas de los tabernáculos y recubre de velos las toscas balaustradas de granito; el musgo reúne en un mismo matiz de agradable verde las columnas de las criptas con los pilares de los pórticos de bronce [...].¹⁰⁹

En estas palabras podemos percibir cierto romanticismo que recuerdan al concepto de la ruina planteado por John Ruskin (1819-1900) en su obra *The Seven Lamps of Architecture*¹¹⁰ publicada en 1846 pero que, sin lugar a dudas, en el contexto japonés cobra sentido como argumento de autoridad ya que debido al carácter insular de este pueblo siempre se han visto

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 544.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ RUSKIN, J., *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, Smith, Elder & Co., 1849.

sometidos a la naturaleza y sus inclemencias, obligándoles desde su génesis a integrarla en su cultura.

También a lo largo de este artículo se habló del jardín japonés, expresándose claramente la devoción que los nipones tienen hacia estos espacios: “Los japoneses prefieren los jardines á los parques. Y se comprende, teniendo en cuenta su gran amor al Arte. En los jardines pueden dar alas á su fantasía y formar paisajes á su gusto; de la Naturaleza toman los bruscos movimientos del terreno”.¹¹¹

Se mencionó también la habilidad que poseían los jardineros japoneses, realizando en ocasiones obras maestras como el jardín de Asano en Hirosima. Asimismo, revela que la verdadera obra que se puede considerar un arte total entre el jardín, la construcción y su entorno es el *Kinkakuji* de Kioto, donde es un paisaje mutable que se encuentra en permanente cambio gracias a la posición en que se encuentre su visitante. Además, dice que dentro del jardín japonés no se puede distinguir lo que es del artista y lo que la naturaleza ha realizado, siendo este principio de falsa espontaneidad un punto clave dentro del paisajismo nipón:

El Kinkakudji, en Kyoto, es una joya. Todo allí contribuye á formar en el cuadro más reducido un paisaje de verdadera grandeza: el contorno del lago está tan hábilmente dirigido, que duplica la extensión; las pequeñas islas, convertidas en bosques que cubren las aguas; la florescencia de las yerbas del fondo, tachonada de estrellas en la argentina superficie por una infinidad de puntas de oro; en el fondo, en fin, se eleva un pabellón. A cada paso la escena cambia y el horizonte se extiende; el agua misma, clara y poco profunda, se anima con toda una vegetación de algas ondulantes donde se cruzan y juegan multitud de peces de los más bellos colores. Detrás se descubre otro lado del jardín, más pequeño aún, rodeado de bosque: un rincón de naturaleza agreste y encantadora, donde el Arte ha tenido la habilidad suprema de conseguir que no se descubra la parte que al artista corresponde en la obra.¹¹²

Finalmente, el artículo concluyó con que debe de haber un rechazo de la invasión comercial por parte del japonés y del viajero fascinado por las tierras del País del Sol Naciente. Donde el amor por la naturaleza es algo que se transmite de generación en generación.

Un año tras este artículo, en 1905, tenemos de nuevo un texto en la revista ilustrada *Hojas Selectas*¹¹³ que nos habla específicamente de parques y jardines. Aquí se hace un recorrido por

¹¹¹ COSMÓPOLIS, “El país del...”, *op. cit.*, p. 544.

¹¹² *Ibidem*, p. 547.

¹¹³ “Parques y jardines: la naturaleza embellecida por la mano del hombre”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905, pp. 866-876.

la historia de la jardinería de diversos periodos y naciones, como los jardines del Generalife en España o el fantástico Versalles en Francia, nombrándose entre estos los del país nipón:

Tal vez andando el tiempo sobrevenga nueva evolución, y al jardín clásico y al jardín inglés suceda turnos de la moda el jardín japonés, cuya originalidad corre parejas con el primor y el buen gusto. Ya empezó á tomar cuerpo esta nueva fantasía, y además del jardín plantado á estilo japonés por el difunto barón Rothschild, en Boulogne-sur-Seine, es digno de mención el del señor Hugo Krafft, en Zouy. Este jardín es una especie de microcosmos japonés, en el que hay estanques del tamaño de un espejo, peñascales que un niño saltaría á pies juntillas, bosques seculares cuyos árboles parecen arbustos. Todo en el jardín japonés ofrece abundante pasto á la admiración y el entusiasmo que inspira la graciosa originalidad de un arte hasta ahora casi desconocido en los tradicionales pensiles de Europa y América.¹¹⁴

El autor a través de estas palabras comunicó a los lectores la posible evolución en materia de jardinería que según se perspectiva ocurriría de forma coherente. El jardín japonés sería, por tanto, el sucesor de toda esa tradición floral llegado a Occidente para renovar las formas y conceptos estéticos presentes en el Viejo Continente. Además, cita algunos hitos ya presentes en la época como el jardín del coleccionista, filántropo y banquero francés Edmond Rothschild (1845-1934) situado en Boulogne-Billancourt.¹¹⁵ Este jardín fue el resultado de la visita del mismo a la Exposición Universal de París de 1900, debido a que en dicho certamen adquirió un lote de coníferas traídas por un japonés llamado Wasuke Hatta. Este último trabajó para Rothschild y realizó un jardín de inspiración nipona que contenía una ingente cantidad de plantas exóticas, estando el conjunto finalizado en la fecha de 1925.¹¹⁶ Este espacio contó también con una pagoda con terraza panorámica y un quiosco que intentaba emular la función de las casas de té, estando presente ese maridaje entre arquitectura y naturaleza.¹¹⁷ En el año de 1925, Clemenceau fue invitado y pudo realizar una visita en la que comentaba lo siguiente: "Un parque deslumbrante por el frescor de las lluvias. Un jardín japonés como quizás no haya ninguno en Japón [...]. Cuando los invitados se marchan, vamos a sentarnos en la parte trasera de una casa japonesa y hablamos entre nosotros en 1924."¹¹⁸

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 875-876.

¹¹⁵ ROTHSCHILD, M., GARTON, K. y ROTHSCHILD, L., *The Rothchild Gardens*, Londres, Gaia Books, 1996.

¹¹⁶ MATSUGI, H., "Jardin japonais en France: exotisme, adaptation, invention", *Projets de paysage: revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, n.º 6, 2011, pp. 1-7.

¹¹⁷ SUZUKI, J., "Le jardinier japonais de Robert de Montesquiou – ses évocations dans les milieux littéraires", *Cahiers Edmond et Jules de Goucourt*, n.º 18, 2011, pp. 103-112, espec. p. 111.

¹¹⁸ CLEMENCEAU, G., "Lettre à Marguerite Baldensperger, 5 juillet 1925", en *Lettres à une amie 1923-1929*, París, Gallimard, 1970, p. 173.

Por otro lado, se mencionó el jardín de Zouy de Hugues Krafft (1853-1935), fotógrafo nacido en París que viajó alrededor del mundo y visitó Japón entre 1882 y 1883. Allí pudo tomar diversas instantáneas del País del Sol Naciente, las cuales son uno de los primeros testimonios del lugar a través de esta nueva expresión artística.¹¹⁹ Aunque hoy día este espacio ajardinado se encuentra desaparecido sabemos que aspecto presentaba en 1886, momento en el que fue realizado y planificado. Se erigió una edificación representativa de Japón, situando al lado de aquella vivienda el jardín de inspiración nipona. Este fue basado diversos bocetos gracias a la ayuda de algunos jardineros especializados, los cuales ayudaron a configurar el espacio articulado en lugares de descanso y puntos de gran valor paisajístico y evocativo.¹²⁰

El artículo concluyó visibilizando la fuente de inspiración que fue ese nuevo jardín japonés debido a su carácter novedoso y original que pudo servir como una nueva línea de trabajo e innovación para diversos jardineros a principios del siglo XX.

¹¹⁹ ESMEIN, S., *Hugues Krafft au Japon de Meiji: photographies d'un voyage*, 1882-1883, París, Hermann, 2003.

¹²⁰ LEDUC, A., "Hugues Krafft's Midori-no-sto: the art of bringing zen to the west", en Ten-Doesschate, D. y Dixon, L. (eds.), *Twenty-first-century perspectives on nineteenth-century art*, Cranbury, Associated University Presses, 2008, pp. 162-170.



Fig. 5. “El jardín más notable y hermoso de la ciudad de Kumamoto, en el Japón”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905.

Además, este texto fue acompañado de una serie de fotografías en las que aparecían jardines japoneses. Una de ellas fue “El jardín más notable y hermoso de la ciudad de Kumamoto, en el Japón” (Fig. 5), pudiéndose apreciar la configuración de estos espacios y como en ellos siempre se incluye algún tipo de construcción o están anejos a ella. Esta imagen ocupó un lugar preponderante en la revista, ya que se decidió que abarcase una página entera. En último lugar se mostró una *Vista parcial del lago y los jardines del Mikado, en el parque del palacio de Tokio* (Fig. 6). En la imagen aparecieron elementos que aparentemente parecen naturales pero que no lo son, ya que todo ha sido pensado hasta el más mínimo detalle. Como ejemplo se pudieron observar esos sinuosos pinos japones tan representativos de los espacios verdes del archipiélago japonés.¹²¹

¹²¹ “Parques y jardines: la naturaleza embellecida por...”, *op.cit.*

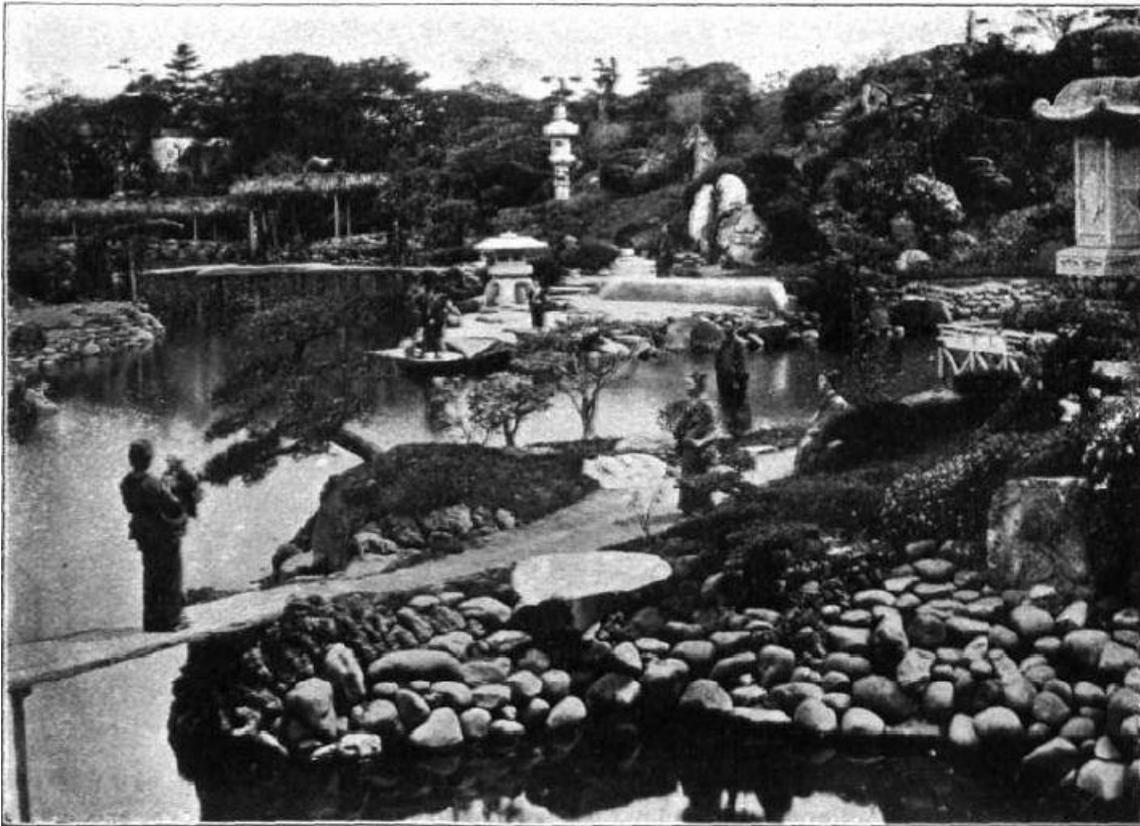


Fig. 6. "Vista parcial del lago y de los jardines del Mikado, en el parque del palacio de Tokio", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905.

A lo largo de ese año 1905, concretamente en el mes de abril, fue publicada en el periódico *La Correspondencia Militar* la octava parte de una serie de textos titulados "El Japón".¹²² Aquí se narra el supuesto viaje del autor a Japón abordándose la arquitectura japonesa. El escrito iniciaba con unas palabras dedicadas al jardín y al templo de uno de los lugares más famosos del Archipiélago del Sol Naciente, el Kiyomizudera: "Hétenos ya delante del hermoso jardín que se extiende ante la fachada principal del templo de Kiyomidsu, y aquí, queridos lectores, pues supongo tendré algunos, me encuentro delante de uno de los compromisos más grandes que me han acaecido en mi vida".¹²³

A partir de aquí comenzará a hablar sobre las construcciones niponas, dejando claro que en los templos los japoneses han sido capaces de crear su estilo arquitectónico propio, no debiendo nada a la lejana cultura de India, pero si guardando similitudes con China:

¹²² SOLIVERES, V., "El Japón (apuntes de un viaje)", *La correspondencia militar*, Madrid, n.º 8390, 19 de julio de 1905, p. 1.

¹²³ *Ibidem*.

Lo que no he leído en ninguna parte que me sirva de pauta para describir, es un nombre técnico que pueda aplicarse á la arquitectura japonesa, pues si bien hay un estilo indio que se revela en las pagodas, los templos japoneses presentan diferencias esenciales hasta el punto de poder alardear de que el estilo de su arquitectura es peculiar suyo, sin haber copiado á nadie, salvo la China, con la que guarda semejanza, pero no identidad.¹²⁴

Por tanto, el autor deja claro su intencionalidad de dotar al pueblo nipón, y en concreto a la arquitectura japonesa de originalidad, siendo unas formas generadas de manera autónoma bajo una cultura concreta y en una localización precisa. Asimismo, las construcciones niponas comenzaran a verse de manera progresiva como un elemento representativo y único del archipiélago japonés.

A continuación, se dedicará a hacer una descripción pormenorizada del Kiyomizudera en las que se contemplan diversos elementos arquitectónicos, especificando el material con el que están contruidos y las formas y decoraciones que los mismos presentan. Como ejemplo de ello tenemos estas palabras:

El techo es completamente plano, formando recuadros con vigas labradas, que arrancando de las columnas que las sostienen con labradas repisas, forman un ancho artesonado de fina laca de varios colores, donde las incrustaciones y aplicaciones de labores y adornos de gusto japonés, convierten en el interior del edificio en un delicado estuche decorado con profusión, con esos caprichosos faroles de laca, talco, papel y sedas bordadas que cuelgan del techo en cordones de seda y oro.¹²⁵

Sin embargo, no solo se recreó en la edificación, sino que también mencionó el jardín del conjunto, comprendiendo este como algo indisoluble y que forma parte del conjunto constructivo desde su génesis. Destacando la presencia de las *tōrō*¹²⁶ o linternas japonesas, las cuales puede estar hechas de madera piedra o metal: “En el hermoso jardín que rodea estas construcciones, se ven con profusión unas pilastras de piedra rematadas en su parte superior por una urna del mismo material, algunas preciosamente labradas, que los japoneses dedican á los manes de sus

¹²⁴ *Ibidem*

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Históricamente se cree que pudieron llegar a Japón gracias a la influencia de China y Corea durante el periodo de influencia budista. No obstante, hay que decir que los ejemplos conservados en los países citados son escasos, siendo su presencia casi anecdótica. Además, la forma presentada fuera del territorio insular es muy diferente a la japonesa, sufriendo estas linternas una adaptación generándose una estética endémica. El empleo de las piezas se remonta al periodo Heian (794-1185) pero no fue hasta el periodo Azuchi-Momoyama (1568-1603) cuando estas comenzaron a utilizarse en jardines ligadas a la iluminación de fiestas nocturnas durante la ceremonia del té. Esta información ha sido extraída del siguiente enlace: <http://www.kuwayama-museum.jp/teien1%20tourou.htm> (fecha de consulta: 14-XII-2022)

antepasados ó al dios de su adoración que dentro de ella, en espíritu, espera y recibe sus devociones”.¹²⁷

En 1906 localizamos en la publicación madrileña *Nuestro Tiempo*¹²⁸ un artículo realizado por el afamado periodista y escritor Enrique Gómez Carrillo. Dicho texto se centra en los jardines y la naturaleza japonesa, abordando el tema desde un punto de vista íntimo y personal. Además, en el propio escrito se nos dice que este fragmento formará parte de un segundo volumen que el guatemalteco estaba preparando sobre Japón. La primera entrega titulada *L’Ame Japonaise*¹²⁹ fue un gran éxito en las librerías de principios del siglo XX, recibiendo alabanzas por personalidades relevantes dentro del mundo literario como el ensayista y crítico francés August Émile Faguet (1847-1916).¹³⁰ Este escrito insiste sobremanera en el amor que tienen los japoneses hacia la naturaleza. Donde todo ello ha podido también evolucionar y permanecer gracias a la educación y la tradición. Los japoneses se preocupan por que sus hijos contemplen paisajes celebres, al igual que los occidentales llevan a sus descendientes a los museos a admirar obras de arte. En Japón cada rincón es florido, donde los miradores las casas de té son lugares plenamente evocativos y llenos de sentimiento. Hay algo que los japoneses aman por encima de su patria, este es el amor platónico que desarrollan hacia la naturaleza. La poesía a través de sus versos manifestó con claridad toda esta cultura hacia el entorno, la flora, la fauna y las estaciones. Además, el artículo presenta una serie de *haiku*, poemas cortos que se centran en diversas plantas y flores representativas del País del Sol Naciente:

La flor del sakura
No es tan frágil,
Aunque lo es mucho
En su admirable gracia,
Como los sentimientos del hombre.¹³¹

Es muy interesante como Enrique Gómez Carrillo dice que “en realidad los japoneses viven entre los árboles”, utilizando esta premisa para describirnos una serie de elementos

¹²⁷ SOLIVERES, V., “El Japón (apuntes de ...), *op. cit.*

¹²⁸ GÓMEZ CARRILLO, E., “Los jardines del Japón”, *Nuestro tiempo*, Madrid, n.º 87, 10 de noviembre de 1906, p. 208-216.

¹²⁹ Esta fue una edición traducida al francés de su obra *El Alma Japonesa*, la cual se encuentra citada en diversas ocasiones a lo largo de nuestro estudio. Los datos concretos de la edición francesa es la siguiente: GÓMEZ, E., *L’Ame Japonaise*, París, E. Sansot et Cie, 1906.

¹³⁰ En el propio artículo se hace referencia a un texto publicado por el francés en *Les Annales* que dice que “en doscientas cincuenta páginas, un libro muy substancial y más documentado que, por lo común muchos gruesos infolios. Para saber más sobre la figura de August Émile Faguet se recomienda la siguiente consulta: SÉCHE, A., *Émile Faguet*. París, Sansot, 1904.

¹³¹ GÓMEZ CARRILLO, E., “Los jardines del...”, *op. cit.*, p. 213.

pertenecientes a la arquitectura tradicional japonesa. Nos afirma que “sus casas no son sino cajas de madera sin muebles, sin adornos, casi sin muros”.¹³² Con estas palabras el guatemalteco reafirma el maridaje existente entre las construcciones japoneses y su entorno, integrándose de manera que parecen un elemento natural más. Por otro lado, nombra la extrañeza que provocaban los jardines o este culto hacia la naturaleza en los occidentales, donde “tanto arte y tanta minuciosidad” les desconcierta. Sin embargo, cuando el extranjero comienza a comprender todo es cuando ven que tras esa “pequeñez aparente hay una real grandeza evocadora” donde “la admiración reemplaza a la extrañeza”. Esto se equipara “con una maestría que iguala á la de los escultores de figulinas de marfil, el jardinero poeta ha colocado ante una peña musgosa que simula un fondo de montaña, los mismos árboles, las mismas cascadas, los mismos precipicios que existen en el paisaje modelo”.¹³³ Además, se menciona a Edmund de Goncourt y su pasión hacia los pequeños árboles centenarios, los cuales dio a conocer Hato Wasuke en el pabellón de Japón en la exposición Universal de París de 1889. Asimismo, se nos dice que los grandes jardines nacionales constituyen con todos sus elementos una serie de símbolos poéticos o se tornan en evocaciones religiosas. Como ejemplo de ello se cita el Jardín del Arsenal de la ciudad de Tokio. También se hace alusión a los jardines secos que nombró Chamberlain, en los cuales se percibe sequedad, pero ahí es donde reside su “encanto espiritual”.¹³⁴

El artículo concluye nombrando a Percival Lowel, quien dijo que una de las bases del arte extremo oriental fue la naturaleza, corroborándose la grandiosidad de esta frente a la figura humana:

El filósofo que más hondamente ha sondeado el alma japonesa, Percival Lowel, dice en su estudio sobre el sentido artístico del Extremo Oriente, que entre todos los pueblos de la tierra, el más impersonal, ó mejor aún, el menos subjetivo es el nipón. «Las bases del arte extremo oriental - agrega- son tres: la naturaleza, la religión y el humor- Esta trinidad, aunque extraña á primera vista, es muy homogénea. La naturaleza representa la impersonalidad concreta, y la religión la impersonalidad abstracta. En cuanto al humor, es el que sirve para poner en ridículo á la personalidad en general.» En efecto: para los pueblos amarillos, para el pueblo japonés sobre todo, el hombre ocupa en el mundo poético mucho menos espacio que una flor ó un claro de luna.¹³⁵

¹³² *Ibidem*, p. 214.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 215.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 216.

Este escrito gozó de una importante difusión debido a que posteriormente será incorporado en su libro *El Japón Heroico y Galante*¹³⁶ renombrado con el título de “Los Paisajes” y conformando así el capítulo once de la obra, la cual fue editada en la ciudad de Madrid durante 1912. Dicho libro es considerado una de las mejores obras dentro de la producción del escritor guatemalteco.

En 1909 en el periódico *El Imparcial*¹³⁷ aparece un artículo titulado “Floricultores” que habla del jardín nipón. En él se dice que los japoneses son los mejores jardineros del mundo, equiparando su habilidad en la jardinería con su destreza militar. Describiéndose plantas y flores ligadas a las diferentes estaciones del año, haciendo una breve mención a los *bonsai*. Además, se afirma que los japoneses tienen una predisposición natural hacia las flores lo que les impulsaría a amar la jardinería y la naturaleza.

Ese mismo año, se publicó un enjundioso escrito sobre jardines japoneses en *La Ilustración Artística*.¹³⁸ En este se criticaba la artificialidad que estaba presente en la jardinería geométrica occidental, dominando en esta una monotonía constante. En contraposición situaba a los jardines nipones, los cuales mostraban una recomposición de los paisajes naturales:

Iguales observaciones pueden hacerse al comparar un jardín europeo con otro japonés. No figura en este último este amasijo de parterres aparejados, monótonos por la regularidad de su trazado y por las plantas que contienen; persiguen otro propósito cual es la representación de paisajes con los accidentes que la naturaleza ofrece, ajustándose a las dimensiones del terreno de que puede disponerse con pequeños lagos y riachuelos, colinas, bosquecillos y cuanto pueda evocar el recuerdo de ese país querido y sonriente en donde el *kei* florece para prestar inspiración a los artistas y a los poetas.¹³⁹

¹³⁶ GÓMEZ CARRILLO, E., *El Japón heroico...*, op. cit.

¹³⁷ “Floricultores”, *El imparcial*, Madrid, n.º 15071, 25 de febrero de 1909, p. 4.

¹³⁸ G., “El Japón y sus jardines”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1427, 3 de mayo de 1909, p. 301. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit, p. 80.

¹³⁹ *Ibidem*.



Fig. 7. “Una pagoda en un bosque sagrado”, *Mundial Megazine*, Paris, n.º 14, junio de 1912.

Tres años más tarde aparece un texto titulado “El Japón Heroico y Galante” en la revista *Mundial Megazine*.¹⁴⁰ Dicho título coincide con el nombre de su obra publicada por la editorial española Renacimiento en 1912. El relato que se nos presenta aquí se centra, sobre todo en la mujer japonesa, la cortesana y la geisha. No obstante, es interesante para nuestro estudio porque se encontraba profusamente ilustrado, encontrado imágenes que reproducen diferentes lugares naturales y construcciones del Japón. En ellas se presentan templos, puentes, casas y paisajes evocadores. Encontramos títulos tan sugerentes como “Una pagoda en un bosque sagrado” (Fig. 7), “Un puente sobre un canal” (Fig. 8) o “El Yoshiwara de Tokio” (Fig. 9).¹⁴¹



Fig. 8 y 9. “Un puente sobre un canal” (izquierda) y “El Yoshiwara de Tokio” (derecha), *Mundial Megazine*, Paris, n.º 14, junio de 1912.

¹⁴⁰ GÓMEZ, E., “El Japón heroico y galante”, *Mundial Megazine*, Paris, n.º 14, junio de 1912, p. 113-120.

¹⁴¹ *Ibidem*.

Un artículo realizado en 1911 para la revista *Alrededor del Mundo* incide de nuevo en la idea de que los templos japoneses se encuentran en perfecta cohesión con la naturaleza que les rodea.¹⁴² El autor anónimo afirmaba lo siguiente: “Nadie, como ellos, han sabido encontrar el secreto de construir edificios como si hubieran crecido naturalmente, tanta es su armonía con las obras de la naturaleza que los rodean”.¹⁴³

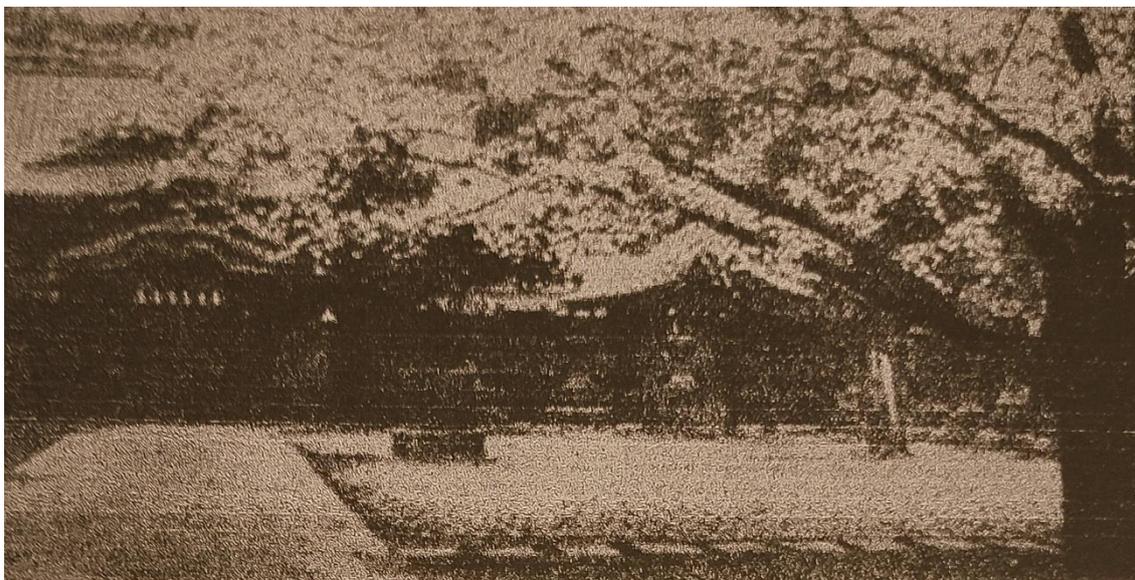


Fig. 10. “Templo de Ueno en Tokio”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 617, 29 de marzo de 1911.

En el contenido del texto se hacía una diferenciación de los templos budistas, como es el caso de Nikko, Shiba y Ueno, siendo estos más lujosos y decorados, actuando en contraposición de los templos sintoístas como Ise. El escrito fue acompañado de unas fotografías que ilustraban todas estas características a partir de los templos de Kotohira en Sanuki y el templo de Ueno en Tokio (Fig. 10). Además, también se incluyó un cementerio situado en la entrada de un templo de Kioto (Fig. 11) y la entrada a un templo budista (Fig. 12), con el *torii* en el centro, actuando como puerta simbólica y elemento diferenciador entre santuario sintoísta y budista.¹⁴⁴

¹⁴² “Templos japoneses. Donde se llama a los dioses con campana”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 617, 29 de marzo de 1911. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit, p. 21.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

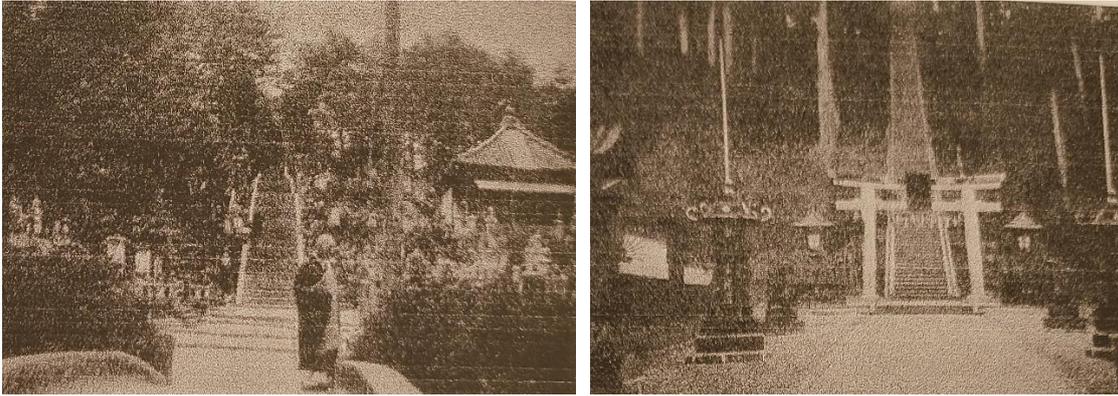


Fig. 11. y 12. “Cementerio situado en la entrada de un templo de Kioto” (izquierda) y “La entrada a un templo budista, con el torii en el centro” (derecha), *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 617, 29 de marzo de 1911.

La pagoda, fue una las construcciones que más llamó la atención a los visitantes del País del Sol Naciente. Quizás esto se debe a su estilizada forma y la superposición de diferentes cuerpos con tejadillos voladizos. Por ello aparece en las publicaciones periódicas españolas un artículo titulado “Del país nipón. Una pagoda típica”.¹⁴⁵ En este se mostró una impresionante pagoda sin identificar (Fig. 13). No obstante, sabemos que se trata de la pagoda de cinco pisos del mausoleo del Tōshōgu en Nikkō, santuario de los shogunes Tokugawa edificado durante el siglo XVII.¹⁴⁶

¹⁴⁵ “Del país nipón. Una pagoda típica”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 683, 3 de julio de 1912. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit, p. 22.

¹⁴⁶ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit, p. 22.

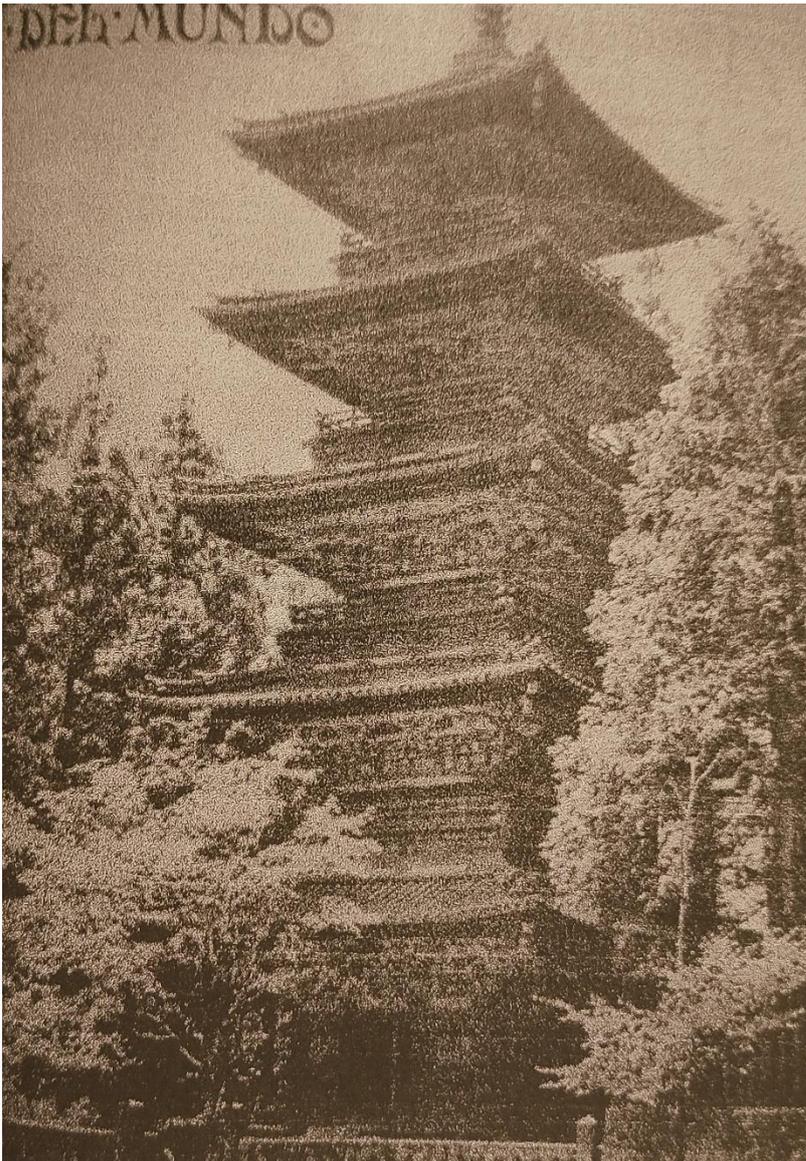


Fig. 13. “Una pagoda típica”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 683, 3 de julio de 1912.

Como ya hemos visto, el poder oficial durante el periodo Meiji adoptó el estilo occidental arquitectónico como el lenguaje de la modernidad y del poder. Así, en 1912 se incorporó en *La Ilustración Española y Americana* una panorámica que mostraba el Palacio Imperial de Tokio (Fig. 14), siendo este un Palacio Europeo situado en la capital de archipiélago japonés.¹⁴⁷ Este palacio se corresponde con el denominado Akasaka Rikyū, construcción proyectada por el arquitecto japonés Katayama Tōkuma (1854-1917) en 1909 para que ejerciese el papel de residencia del

¹⁴⁷ “Japón Moderno”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 30, 15 de agosto de 1912, p. 86. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 29.

príncipe heredero. Los modelos que sirvieron de inspiración para la elaboración de este trabajo fueron el Palacio del Louvre y el Palacio de Versalles.¹⁴⁸

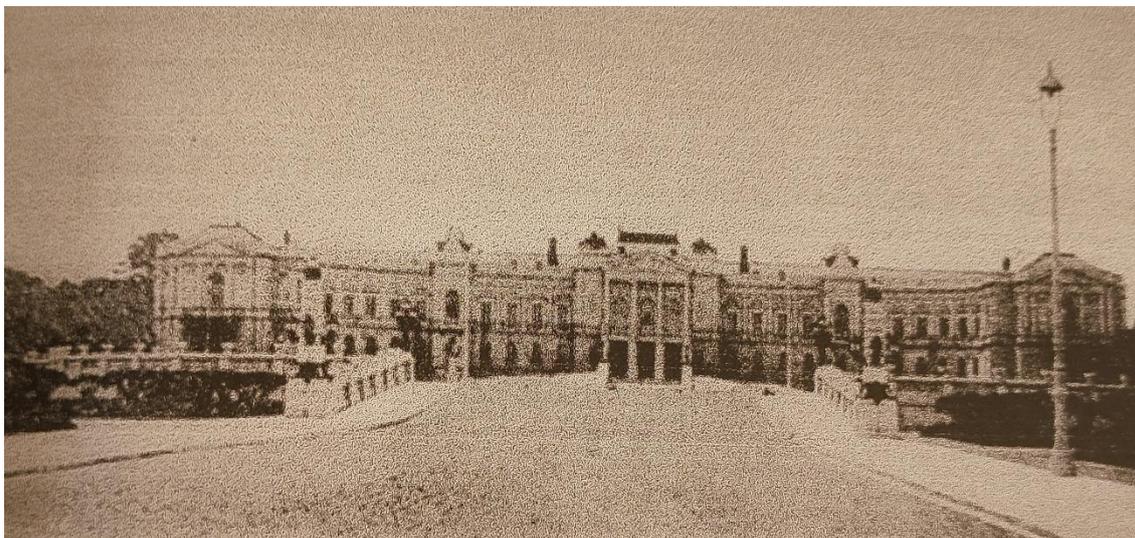


Fig. 14. “Palacio Imperial”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 30, 15 de agosto de 1912.

También la ingeniería civil tuvo su espacio entre las publicaciones periódicas de nuestro país. Asimismo, en 1913 aparece un puente de Tokio en *La Ilustración Española y Americana*.¹⁴⁹ Mostrándose una estructura de madera que conecta ambos extremos característica del País del Sol Naciente.

En este sentido hubo reportajes sobre el barroquismo decorativo japonés, siendo este el caso el ya mencionado del santuario de Tōshōgu en Nikkō. Así, en este año de 1913 se realizó el texto “La ornamentación japonesa”,¹⁵⁰ el cual realizaba una presentación histórico-artística de este lugar y de los principales shogunes japoneses, convirtiéndole gracias a su ornamentación en uno de los edificios más particulares de la historia constructiva nipona:

Nikko es la ciudad de las maravillas del Japón. Sus templos y santuarios se consideran por los japoneses como los más espléndidos del imperio. Entre las obras maestras de la arquitectura japonesa figura en primer término la puerta, maravillosamente esculpida, que da acceso a la tumba de bronce Yeyasu, el más célebre de los Shoguns. A ambos lados de la puerta del Pomei Mon se extiende una serie de ocho tableros notabilísimos, en cuya madera se destacan esculpidos de un modo exquisito en alto relieve preciosas figuras de aves, plantas y animales. Nuestra fotografía

¹⁴⁸ AA. VV., *An Illustrated Encyclopedia...*, op. cit., p. 26.

¹⁴⁹ “Puentes Célebres”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 3, 22 de enero de 1913. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 27.

¹⁵⁰ “La ornamentación japonesa”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 725, 26 de octubre de 1913, p. 329. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 24.

reproduce un trozo de la magnífica obra japonesa. Nikko se haya en la provincia de Simodsuke, a orillas del Daiyava, río por el que vierte el lago de Tsinsezi. Tiene 4.000 habitantes y es muy visitado por los peregrinos japoneses y por europeos.¹⁵¹

Parece ser que la inclusión de fotografías de templos japoneses fue un buen reclamo para los lectores y una buena manera de enriquecer las publicaciones. Así, en 1914, en la revista especializada en reportajes *Alrededor del Mundo*, apareció una fotografía de otro templo budista japonés.¹⁵² En este caso se trataba de el Daibutsuden de Kioto. Ocasionalmente este tipo de fotografías se utilizaba para ilustrar textos que versaban sobre religiones niponas. Por ello, en 1919, aparecen un santuario budista y un santuario sintoísta en el artículo “La religión de los hijos del Sol Naciente”, publicado en la misma revista.¹⁵³ A lo largo de 1914, se volvió a publicar en *Alrededor del Mundo* un artículo en el que mostró el puente japonés de Kintaikyō, en el río Nishikigawa, en Iwakuni, prefectura de Yamaguchi (Fig. 15).¹⁵⁴ La fecha de construcción del mismo data de 1673, el cual está compuesto por cinco grandes arcadas de madera apoyadas en sólidos pilares de piedra, siendo su imagen una de las más características en este tipo de construcciones de Japón.¹⁵⁵

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² “Templo budista japonés”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 774, 29 de marzo de 1914. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵³ “La religión de los hijos del Sol Naciente”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1043, 26 de mayo de 1919. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁴ “Notable puente de Jarakuni”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 775, 5 de abril de 1914. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁵ *Ibidem*.



Fig. 15. “Notable puente de Jarakuni, Japón”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 775, 5 de abril de 1914.

En 1919, aparecen un santuario budista y un santuario sintoísta (Fig. 16) en el artículo “La religión de los hijos del Sol Naciente”, que muestran las diferencias existentes entre ambas arquitecturas de manera gráfica.¹⁵⁶ Durante ese año, también se habló de jardines japoneses, dedicándose un artículo que llevaba por título “En el país de los crisantemos”.¹⁵⁷ A lo largo del texto se describió la riqueza cromática de los jardines japoneses y su vegetación, la cual se componía de cedros, palmeras, pinos, limoneros, melocotoneros, cerezos y ciruelos, amapolas, peonías, camelias, iris, crisantemos y lotos. Parte de esto se pudo apreciar en una imagen reproducida en la revista que muestra un jardín japonés anónimo.¹⁵⁸

¹⁵⁶ “La religión de los ...”, *op. cit.* Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁷ “En el país de los crisantemos”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1072, 29 de diciembre de 1919. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, pp. 80-81.

¹⁵⁸ *Ibidem.*

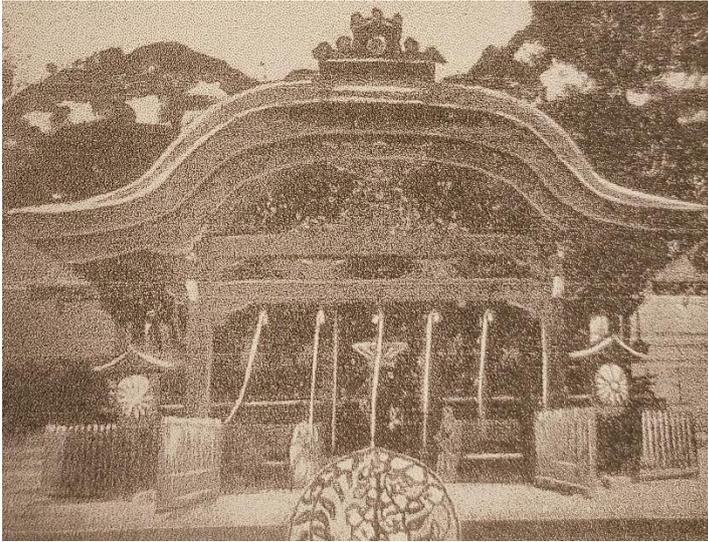


Fig. 16. “Santuario de un templo Sinto”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1043, 26 de mayo de 1919.

En 1923 localizamos un artículo en la revista *La Esfera*¹⁵⁹ que habla del descubrimiento de Japón por Occidente. Hace alusión a la visión más ficticia del País del Sol Naciente, la cual se extendió con facilidad por el Viejo Continente gracias a las obras escritas por “viajeros artistas” tales como Loti o Gómez Carrillo. Asimismo, llama la atención sobre las obras de Hokusai y de Utamaro, las cuales han eternizado una serie de modelos concretos. Además, todo ello ha sido enriquecido con la imagen de las *musmés* y el honor del samurái. A lo largo del texto el autor también hace una alusión concreta a los jardines y la arquitectura japonesa donde dice lo siguiente:

Jardines con arroyuelos serpenteantes que riegan macizos de crisantemas blancas, rojas, amarillas; toda esa flora lujuriosa que cubre las campiñas, los llanos, los valles, las colinas, ocultando por todas partes la tierra húmeda y caliente de ese clima. Puentes de frágiles arzones y de inverosímiles curvaturas que salvan ríos minúsculos y abismos insondables. Templos de arquitectura extraña, fantásticamente adornados de minuciosos preciosismos, donde se rinde culto á ídolos de gestos fieros y espantables, que tienen cuerpos monstruosamente conformados, con múltiples brazos y piernas; dioses maléficos enfermos de cólera ó de odio inextinguible que no sacia ni aplaca la ofrenda de sacrificios que sus devotos le hacen desde miles de años.¹⁶⁰

Tras esta descripción breve el artículo concluye diciendo que en realidad estas visiones de ensoñación se extinguieron paulatinamente gracias al progreso que estaba sufriendo el archipiélago nipón, ya que todo ello fue fruto de la imaginación de viajeros generada por las fronteras herméticas y misteriosas de aquel país.

¹⁵⁹ MOTA, F., “El Japón, tierra remota y misteriosa”, *La Esfera*, Madrid, n.º 491, 2 de junio de 1923, p. 17.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

Por otro lado, estas informaciones iban acompañadas de tres imágenes. En una de ellas se muestra parte de un jardín japonés en el que se pudieron percibir diversos elementos como el agua, la piedra, las plantas o el propio budismo con la inserción de una figura religiosa en el conjunto (Fig.17).

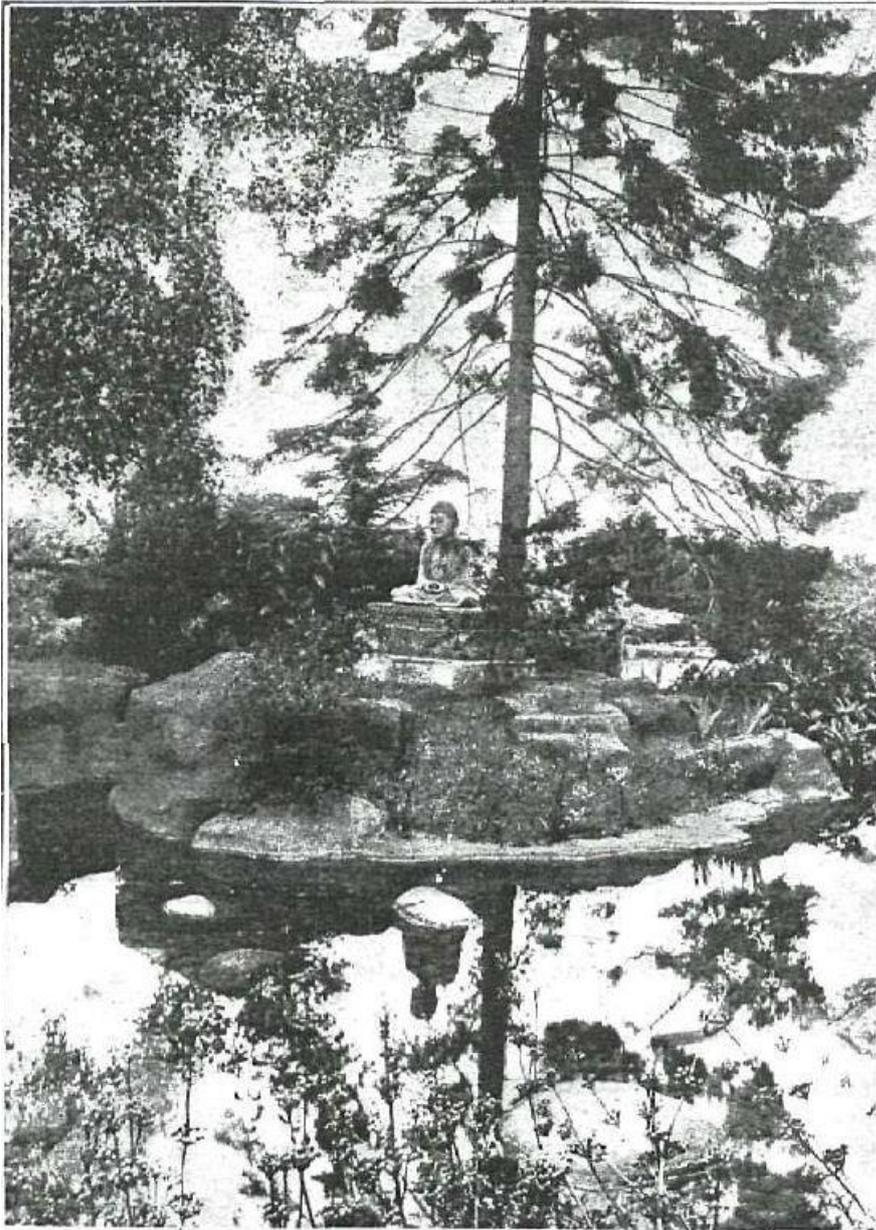


Fig. 17. “Un rincón poético de jardín japonés”, *La Esfera*, Madrid, n.º 491, 2 de junio de 1923.

En 1923 ocurrió el Japón el gran terremoto de Kantō que afectó a esta región situada en la isla principal del archipiélago japonés. Esta catástrofe destruyó la ciudad portuaria de Yokohama, así como las prefecturas colindantes de Tokio, Chiba, Shizuoka y Kanagawa. Dicho desastre sirvió para que las informaciones sobre Japón aumentasen sobremanera en las

publicaciones periódicas de la época. Dicho desastre sirvió para tratar multitud de temas relacionados con el País del Sol Naciente. Así en 1923 aparecieron una serie de artículos que versaban sobre ese desastre. El primero de ellos se incluyó en la revista *Blanco y Negro* y llevaba por título “Japón: Ciudades desaparecidas”.¹⁶¹ En este texto se pudo apreciar una fotografía del mayor y más famoso templo budista de Osaka, devorado por el fuego, como toda la ciudad (Fig. 18).¹⁶²



Fig. 18. “El mayor y más famoso templo budista de Osaka, devorado por el fuego, como toda la ciudad”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1686, 9 de septiembre de 1923.

¹⁶¹ “Japón: Ciudades desaparecidas”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1686, 9 de septiembre de 1923. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶² *Ibidem.*

El segundo fue localizado en la revista *La Hormiga de Oro*¹⁶³ que se titulaba “Después del cataclismo sísmico del Japón”. En dicho texto se narra cómo se vivió el suceso en tierras japonesas, dando datos y especificando como fue evolucionando paulatinamente la catástrofe. Tras describir lo ocurrido, el autor aprovechó para darnos unas pinceladas sobre diversos aspectos pertenecientes a la vida japonesa. Entre ellos se situaron temas tan relevantes como las religiones, el carácter japonés, la arquitectura y construcción, la jardinería (específicamente las flores) y la casa y el mobiliario. En cuanto a la arquitectura menciona que estos no han producido obras sublimes y grandiosas, pero sí verdaderamente encantadoras, muy valiosas por sus detalles esculpidos, pintados o por el propio conjunto arquitectural. Además, pone el acento sobre su material constructivo, la madera, la cual es muy abundante en Japón y resistente ante desastres naturales como tifones y terremotos. No obstante, se menciona que otra de las razones por la cual se escoge a la madera en lugar de otros materiales tiene que ver con una vinculación budista, ya que el gusto por lo pasajero es una condición del alma japonesa donde “es ilusorio pretender construir para la eternidad donde todo se pasa”. También remarca la presencia de los tejados voladizos para resguardarse de la lluvia y el sol. Para finalizar con esta sección dijo que la “concepción arquitectural japonesa es un cuadro: líneas y colores se ordenan armónicamente y adaptan a las líneas y colores del lugar escogido. El arquitecto tiene cuidado especial de aprovechar como marco árboles grandes: pinos, cedros, etc., y se preocupa de los caminos que a su obra han de conducir: escaleras de piedra, caminos enlosados y a menudo flanqueados por linternas de piedra”.¹⁶⁴ A través de estas palabras podemos afirmar que, en Occidente y en concreto España, se ha llegado a comprender el principio fundamental de la arquitectura japonesa, la integración e inserción en un lugar natural, donde la obra no termina con la separación de los muros entre interior y exterior, siendo estas dos dimensiones una prolongación de la una y la otra, diluyéndose los límites de lo natural y lo artificial, de la obra y el lienzo, de lo autoral y lo salvaje. Respecto a la jardinería comentó que el arte de cultivar los jardines en el Japón es realmente un arte, situando su origen en China gracias al sustrato budista. El autor realizó una breve descripción de los elementos que deben de conformar un jardín japonés y de todos los elementos decorativos y construcciones que en él se insertan:

Rocas, arena y piedras sueltas constituyen el esqueleto del jardín. En este casi siempre hay un estanque o un lago cubierto de loto, arroyuelos, cascadas, puentes, linternas de piedra y templos minúsculos. A menudo imitan paisajes conocidos chinos o japoneses. Otras veces son símbolos,

¹⁶³ DR. HOKUSAI, “Después del cataclismo sísmico”, *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923, p. 586-591.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 590.

que pasan inadvertidos para los europeos no iniciados. Tal disposición significa la ancianidad, la paz, la pureza; tal otra rememora el prodigio del monje budista Daito, que predicando a las piedras logró conmoverlas y se inclinaron ante él.¹⁶⁵

Asimismo, se hace una mención a los bonsáis y a la celebración del *sakura* con los cerezos en flor presentes en el parque Ueno, uno de los lugares ajardinados más famosos en la ciudad de Tokio. Por último, abordaremos la sección en la que se habló de la casa y el mobiliario. Aquí se dijo que la casa solo consta de planta baja o planta baja y un primer piso (en el caso de las ciudades). Estas construcciones no presentaban ninguna cerca, pero si estaban rodeadas por una galería abierta. Todas las habitaciones dan a la galería y se encuentran separadas mediante biombos, el suelo está cubierto con esteras donde hay cuartos “de tres esteras, de cuatro y seis esteras”. Se hizo una especial mención al *tokonoma*, pequeño espacio elevado dentro del edificio en el cual se situaban ciertos objetos artísticos como jarros, mesitas, tinteros, porcelanas o lacas acompañadas de un *kakemono* colgado en el muro pintado sobre seda o papel.¹⁶⁶ Junto a esta información se presentaron una serie de fotografías en las que se representaban diferentes paisajes y construcciones. De este modo tenemos el “Interior del gran templo budista de Ikegami, cerca de Tokio” (Fig. 19), “Linternas de piedra en los alrededores del templo” (Fig. 20), “Pagoda del gran cementerio budista” (Fig. 21), “Cerezos floridos del parque de Ueno, en Tokio” (Fig. 22), “Aldea japonesa” (Fig. 23), “Un jardín particular en Yokohama” (Fig. 24), “Tokio. Teatro kabukiza” (Fig.25), “Tokio. Teatro imperial” (Fig. 26), “Tokio. La cámara de los representantes (congreso)” (Fig. 27), “La cámara de los pares (senado)” (Fig. 28), “El palacio de justicia” (Fig. 29), “Tokio. Templo de Kameido” (Fig. 30), “Tokio. Templo de Asakusa” (Fig. 31) y el “Interior de una casa japonesa. Al fondo el tokonoma” (Fig. 32).¹⁶⁷

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 591.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 586-591.



Fig. 19. "Interior del gran templo budista de Ikegami, cerca de Tokio", *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.

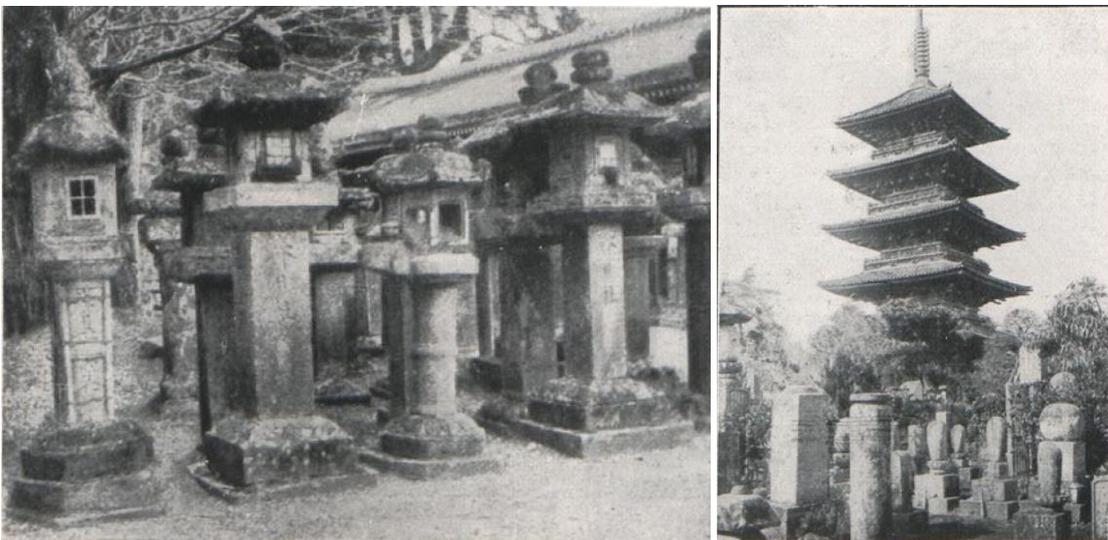


Fig. 20 y 21. "Linternas de piedra en los alrededores del templo" (izquierda) y "Pagoda del gran cementerio budista" (derecha), *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.



Fig. 22 y 23. “Cerezos floridos del parque de Ueno, en Tokio” (derecha) y “Aldea japonesa” (izquierda), *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.



Fig. 24. “Un jardín particular en Yokohama”, *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.

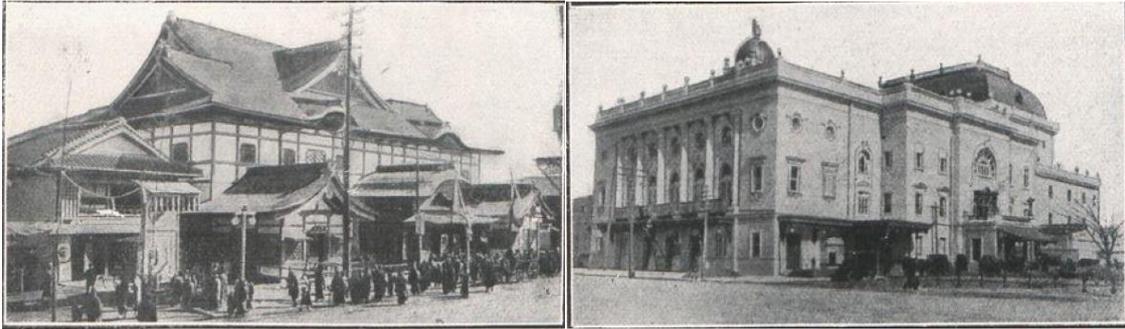


Fig. 25 y Fig. 26. Tokio. "Teatro kabukiza" (izquierda) y "Tokio. Teatro imperial" (derecha), *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.

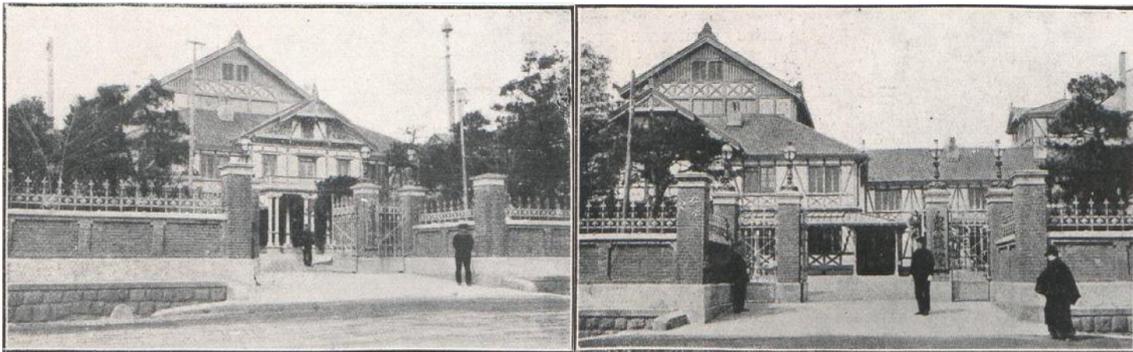


Fig. 27 y 28. Tokio. La cámara de los representantes (congreso) y La cámara de los pares (senado), *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.



Fig. 29. "El palacio de justicia", *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.

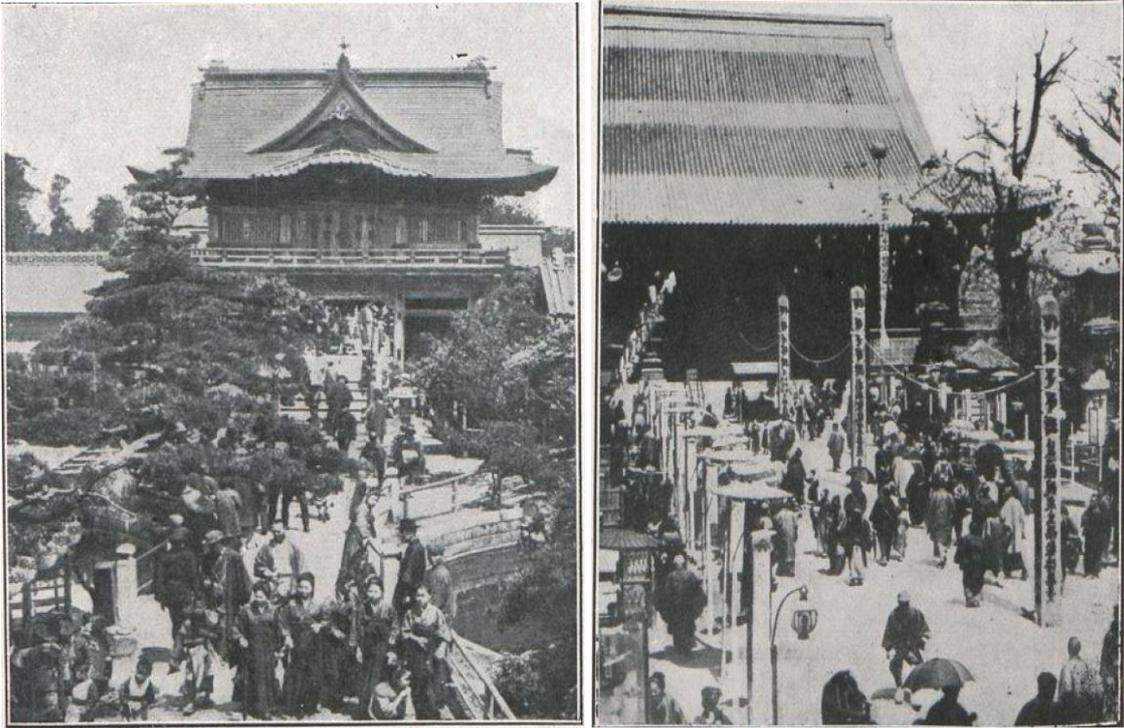


Fig. 30 y 31. "Tokio. Templo de Kameido" (izquierda) y "Tokio. Templo de Asakusa" (derecha), *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.

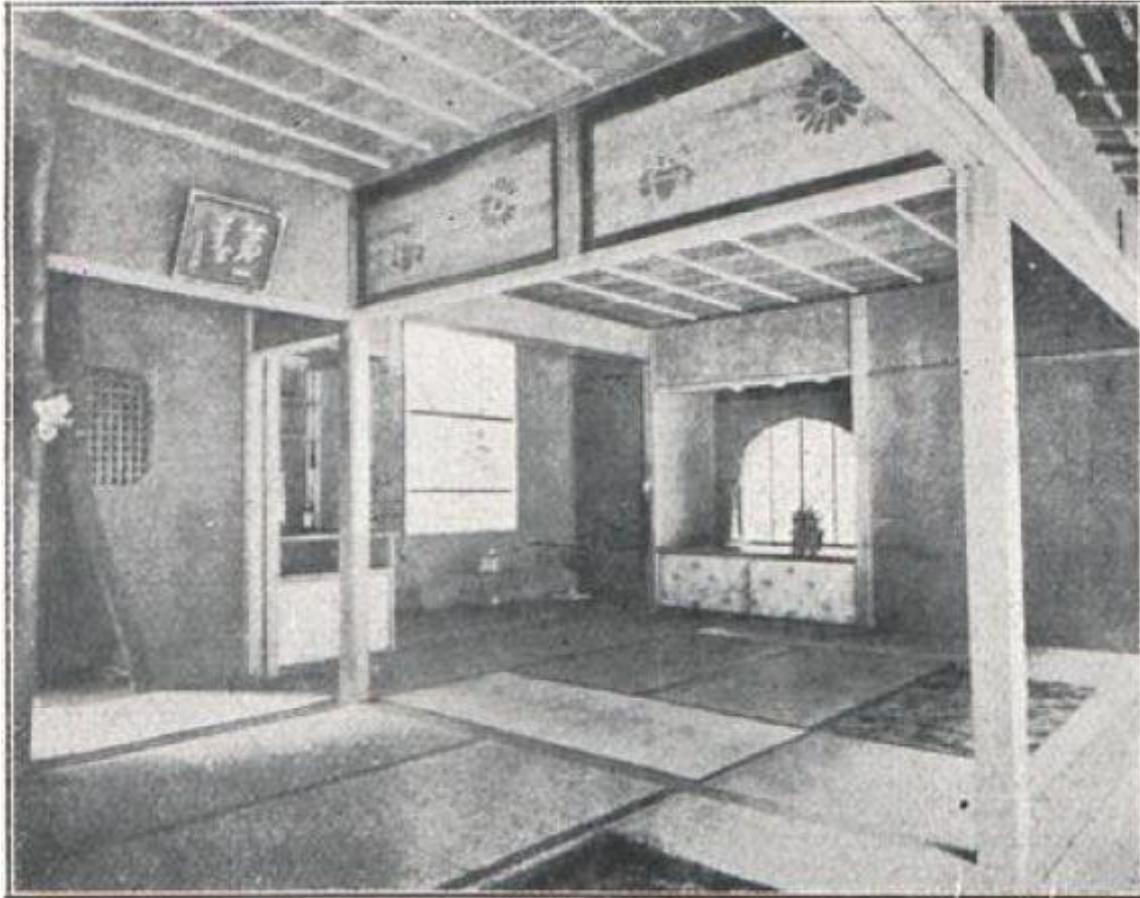


Fig. 32. "Interior de una casa japonesa. Al fondo el tokonoma", *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.

Por otro lado, se publicó un escrito en la revista *Alrededor del Mundo* que versaba sobre el Bushido, argumento que sirvió para poder mostrar alguno de los edificios que soportaron dicha catástrofe como el templo octógono de la ciudad de Kioto (Fig. 33).¹⁶⁸

¹⁶⁸ "Bushido, el alma del Japón", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1266, 22 de septiembre de 1923. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit, p. 22.



Fig. 33. “Templo octógono de Kioto”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1266, 22 de septiembre de 1923.

Asimismo, también se trató el tema de la arquitectura moderna japonesa desde el punto de vista de los edificios destruidos y los planes de reconstrucción de la capital nipona. De esta forma, en la revista *Alrededor del Mundo*,¹⁶⁹ un viajero español describió la ciudad de Tokio previamente al desastre del terremoto, resaltando que era una ciudad moderna llena de jardines e imponentes edificios como el Hotel Imperial, el cual fue construido por Frank Lloyd Wright:

Además del hotel Imperial montado a la moderna con los adelantos europeos y más de cien habitaciones, recuerdo el *Saikoyen*, el *Central* y el *Hibiya*, éste situado en las inmediaciones del gran jardín del mismo nombre, centro de paseo de las familias distinguidas de Tokio. En todos estos hoteles había siempre gran cantidad de europeos, especialmente ingleses y americanos... las embajadas y legaciones diplomáticas estaban casi todas en el centro de la ciudad, y algunas, como la argentina, en el propio hotel Imperial.¹⁷⁰

Además, el mismo viajero citó una serie de edificios que llamaron sobremanera su atención: “De edificios interesantes, entre los muchos que en Tokio existían, recuerdo el de la Central de Correos y Telégrafos, muy hermoso por cierto; los palacios de Aoyama y de Akasaka, el Museo de la Educación de Yushima y el Teatro Imperial, cercano al parque de Hibiya”.¹⁷¹

Akasaka está situado en el barrio de Minato, en la ciudad de Tokio, refiriéndose así al Akasaka Rikyū. Por otro lado, Aoyama se encuentra en el mismo barrio que el anterior, siendo este uno de los primeros distritos comerciales en los que se levantaron los primeros departamentos privados de estilo occidental en el año de 1925. No obstante, aquí no había ningún palacio documentado, refiriéndose nuestro autor probablemente a la Aoyama Gakuin Daigaku, universidad

¹⁶⁹ “Tokio, visto por un español. Impresiones de un viajero”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1266, 22 de septiembre de 1923. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 29.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 30.

privada fundada en 1874 por el misionero metodista norteamericano Robert S. Maclay. También se mencionó la Oficina Central de Correos y Telegrafos, la cual esta considerada como una de las obras célebres de Yoshida Tetsurō (1894-1956), siendo esta una construcción de cinco pisos pulcra y desornamentada.¹⁷² Sin embargo, esta no fue edificada hasta el año de 1931, por lo que haría referencia a un edificio anterior que se encontraría en el lugar de la misma. No poseemos ningún dato del Museo de la Educación de Yushima pero sí del Teatro imperial, gran edificio ecléctico edificado para impulsar las representaciones de autores occidentales.¹⁷³

En la revista *La Esfera* también quisieron hacerse eco del suceso ese mismo año de 1923, realizándose entre sus páginas un texto en el que se incorporaron una larga serie de templos japoneses.¹⁷⁴ Estas construcciones fueron el templo de Asakusa en Tokio,¹⁷⁵ otro de los templos más típicos de Tokio, una vista interior de uno de los antiguos templos japoneses, la entrada a uno de los templos más característicos del Japón, un aspectos del famoso templo de Miyajima, en Tokio, la galería interior de un templo, la puerta de entrada a un templo, el interior de uno de los templos de Tokio, uno de los más típicos santuarios japoneses, y un bello rincón de uno de los templos de Tokio. También entre sus páginas se habló del santuario Tōshōgu de Nikkō. En primer lugar, se destacó el entorno natural, el cual gozaba de gran belleza. Una vez entrados al complejo y visitando el interior del recinto se destacaba la colorista pagoda de cinco pisos: “La pagoda que surge a lo lejos entre la verdura del arbolado, con sus cinco techos superpuestos, pintados de azul, y sus muros rojos llenos de filigranas, con ofrecer a nuestra vista belleza suficiente para causarnos admiración, no es en Nikko una cosa importante”.¹⁷⁶

Aunque sin lugar a dudas lo que realmente gustó sobremanera de Nikkō fue su profusión decorativa. Las llamativas estatuillas de monas en diferentes posiciones, aves, dragones y flores que se encontraban en cada uno de los rincones de estos edificios merecieron las mayores adulaciones debido a su belleza, ya que aquí confluían de forma natural el decorativismo, expresionismo y realismo. Todo ello complementado con el lujo y esplendor de los materiales que componen tales como el bronce, el marfil, el oro y la madera policromada.¹⁷⁷

¹⁷² MASON, P., *History of Japanese...*, *op. cit.*, p. 356.

¹⁷³ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷⁴ “Del japon que desaparece: Templos y santuarios”, *La Esfera*, Madrid, n.º 509, 6 de octubre de 1923. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁵ Este santuario sintoísta se encuentra dentro del recinto del templo Sensōji, el cual se sitúa en la ciudad de Tokio. Dicha construcción data del año 1649 y su fama es debida a una serie de festivales religiosos que son aquí celebrados como el Sanja o el Jagoita Ichi.

¹⁷⁶ “Del japon que desaparece...”, *op. cit.* Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

Continuando con nuestro estudio, localizamos otro texto en *La Unión Ilustrada* en el que se mencionó, de nuevo, la arquitectura y el jardín del Japón.¹⁷⁸ Aquí se habló del Tokio moderno, el cual difiere de mucho de esos templos y jardines que fascinaron a los occidentales en el momento de su descubrimiento. Asimismo, el autor nos dice:

En la capital del imperio del Sol Levante quedan pocas muestras de la antigua arquitectura japonesa y poco de aquellos escenarios de naturaleza que los occidentales consideran característicos del Japón, y que en efecto constituyen el encanto de las aldeas y de las viejas ciudades del interior del archipiélago.

Y no es que falten en Tokio parques vastísimos, ni magníficas residencias señoriales, ni casa de puro estilo nipónico, pues el pueblo japonés permanece fiel a la arquitectura del país con sus casitas de papel y sus tejados de grandes aleros. Pero con todo eso contrastan victoriosamente las construcciones modernas a la europea, y los establecimientos comerciales, y los tranvías y los automóviles, y el enorme tráfico no menor que el de las más agitadas metrópolis de Occidente.¹⁷⁹

Estas palabras son un fiel reflejo de lo que sucedió durante el periodo Taishō, ya que el pueblo japonés continuaba envuelto en una aceleración cultural que le llevó a estar a la par de grandes naciones de Europa o la misma Norte América, convirtiendo Japón en un país de contrastes donde convivían en armonía tradición y modernidad.

Un año después, en 1924 se trató en las publicaciones periódicas españolas un tema peculiar que llevaba por título “Las nuevas casas cubistas de Tokio”.¹⁸⁰ En el contenido del texto se hacía alusión a como Japón se estaba recuperando del reciente terremoto, edificando casas modernas en consonancia con las preferencias del gobierno japonés que empleaban novedosos materiales y sistemas constructivos.¹⁸¹

¹⁷⁸ “Curiosidades. El Toko moderno”, *La unión ilustrada*, Madrid / Málaga, n.º 747, 30 de diciembre de 1923, p. 40.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ “Las nuevas casas cubistas de Tokio”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1314, 23 de agosto de 1924. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸¹ *Ibidem*.

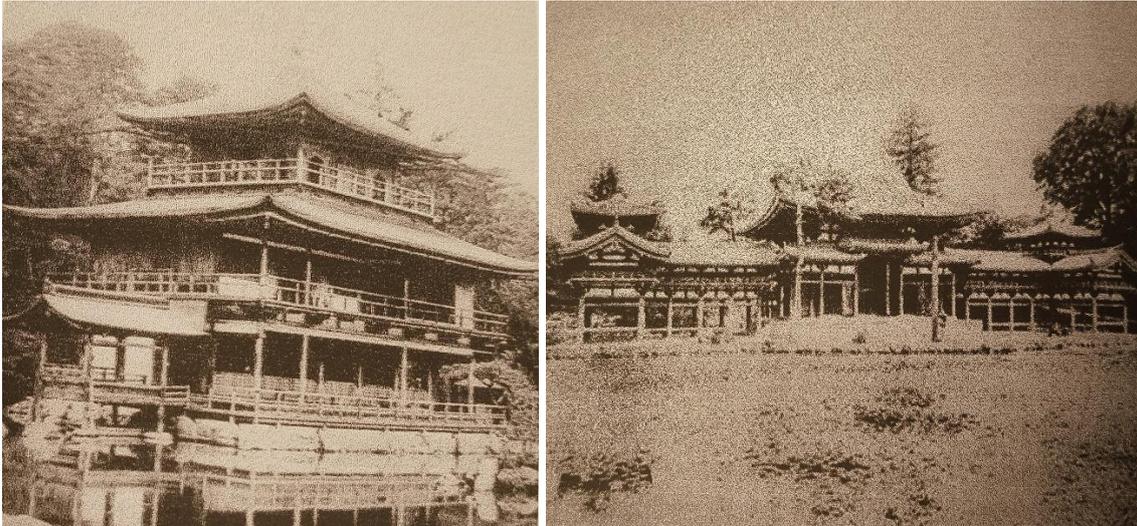


Fig. 34 y 35. “Casa de recreo japonesa” (izquierda) y “Otra posesión particular en los alrededores de Kioto” (derecha), *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1786, 9 de agosto de 1925.

En 1925, se encuentran de nuevo en *Blanco y Negro* unas fotografías en las que se observan una serie de templos, las cuales fueron utilizadas para ilustrar la reseña escrita por Andrés Revesz de la novela *Masako* de Kiku Yamata.¹⁸² En su contenido se cometen errores de clasificación de los edificios, ya que lo que se denominó como una casa de recreo japonesa (Fig. 34), resultó ser el afamado Kinkakuji o Pabellón Dorado de Kioto. Dicha construcción fue realizada en los tiempos de Ashikaga Yoshimitsu (1358-11408), tercer shogun del periodo Muromachi, y es considerada uno de los edificios más representativos de la arquitectura japonesa. En sus inicios fue concebido como una villa de descanso de tres pisos en la que destacaba su revestimiento dorado, otorgándole así un aspecto de lujo y esplendor, reflejándose todo ello en el estanque junto al que esta erigido. En este artículo también se incluyó otra fotografía que hacía referencia a otra posesión particular en los alrededores de Kioto (Fig. 35). Este correspondía a otro de los templos celebres nipones, el Byōdōin de Uji, próximo a Tokio. Edificio que gozó de una gran fama en occidente, ya que como hemos visto, inspiró uno de los edificios que representaron a Japón en la Exposición Colombina de Chicago en 1893. También se muestra el interior de una casa tradicional, siendo este el espacio en el que viviría la escritora del relato presentado por Resvesz (Fig. 36).

¹⁸² RESVESZ, A., “Un matrimonio sentimental en el Japón”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1786, 9 de agosto de 1925. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit, p. 23.

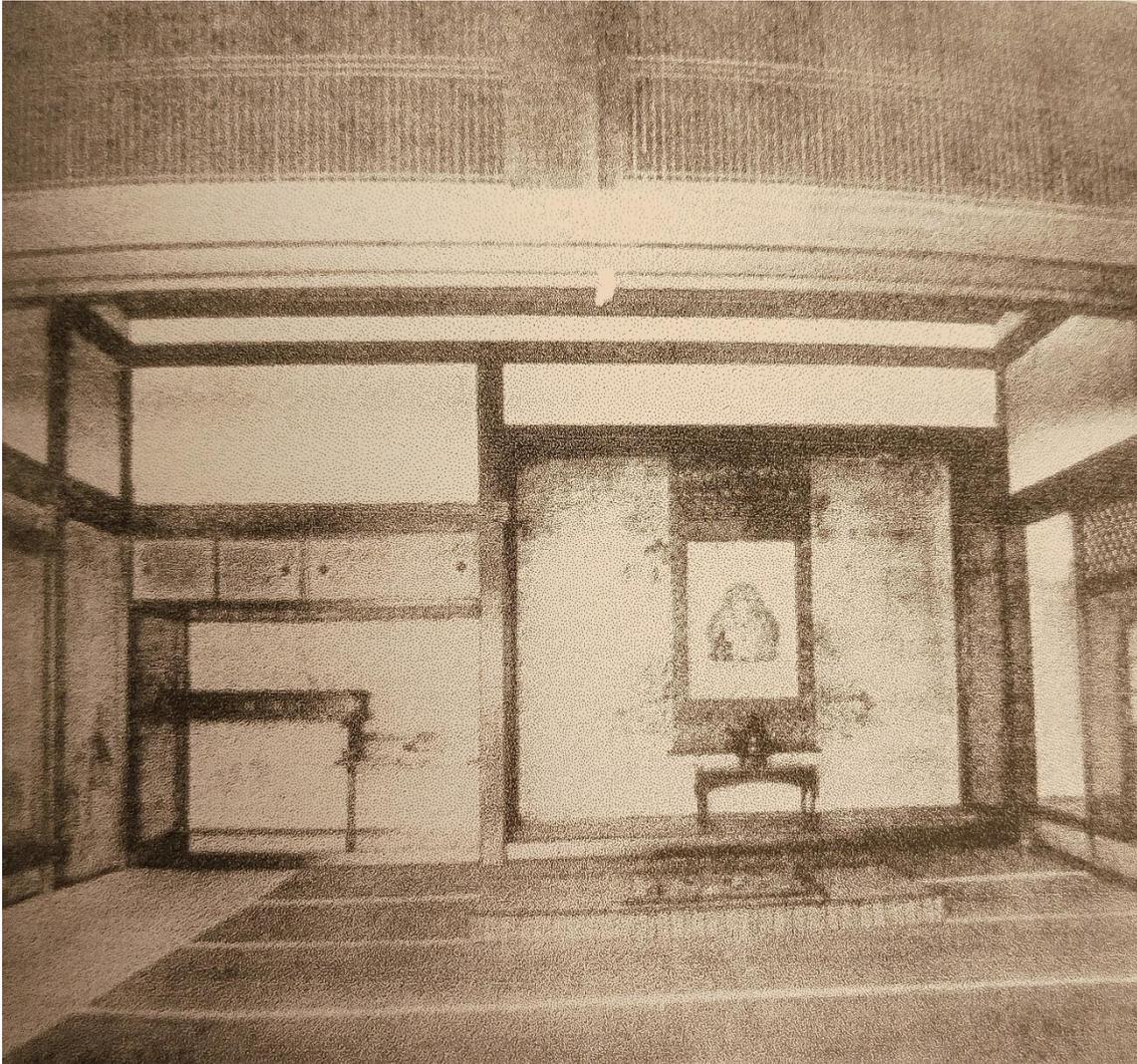


Fig. 36. "Interior de la casa de Masako", *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1786, 9 de agosto de 1925.

Parece ser que durante este año brotó un interés por el estudio de la arquitectura popular nipona, por ello se vuelve a aludir a la casa tradicional japonesa, ya que sus principios constructivos de sencillez, geometría y armonía captaron el foco de los nuevos arquitectos e intelectuales procedentes de Occidente. Como testimonio de dicho fenómeno tenemos un artículo realizado por Tomás G. Larraya que tuvo como motivo la presentación de una casa tradicional japonesa edificada en la Exposición de Artes Decorativas de París en el año 1925.¹⁸³ Las cuestiones aquí tratadas se articularon en torno a la sencillez de esta arquitectura, su escaso mobiliario y la utilización de materiales constructivos como el papel, que permitían una mejor

¹⁸³ LARRAYA, T. G., "Exposición de Artes decorativas de París. Reproducción de una casa japonesa", *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1800, 15 de noviembre de 1925. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit, pp. 26-27.

iluminación, presentando, además, un diseño modular y cambiante a través de tabiques de papel, generándose así espacios multifuncionales:

Las casas japonesas obedecen a la influencia del chino y a la geología de las islas, en las que son frecuentes los terremotos y las lluvias torrenciales, siendo en cambio el clima, por lo general, de una dulzura primaveral, hasta el punto que el trigo suele ser recolectado en el mes de mayo. Por ello las calles japonesas, las calles japonesas típicas -claro está-, están formadas por una doble alineación de casitas de madera de más o menos venerable aspecto con tejados que sobresalen mucho de la fachada, semejantes a los de una quinta suiza, contruidos con tablones de madera o tejas grises y sostenidos por una sencilla armazón que es el esqueleto de la casa.

Casi todas suelen abrir por los cuatro costados y tienen muy pocas paredes, que son substituidas por grandes ventanales que dejan pasar la luz desbordante del exterior a través de ellos con lo que los interiores suelen estar maravillosamente iluminados, aunque tengan cerradas todas las puertas. Las entradas suelen dar a la calle, y más corrientemente, si la familia es medianamente adinerada, al jardín, al cual se sale por una galería que rodea casi toda la casa y por una escalerita de pocos peldaños que, desde ella, va hasta aquél.

Si además de la planta baja tienes algún piso, lo cual no es excesivamente corriente, se sube a él por medio de una frágil y ligera escalerilla hecha de bambúes. Este piso tiene también a veces galería, que está terminada por una baranda de madera de formas sumamente graciosas, pues en todo se ve lucir el amor por lo bello que sienten los nipones.

El interior está dividido por medio de paredes ligeras y movibles, que son verdaderos biombos, en cuantos compartimentos quieran formarse, pudiéndose cambiar fácilmente la división o reparto de habitaciones a voluntad.

Usase papel obscuro para las paredes y papel transparente para las ventanas, que suelen estar decorados con recuadros de papel negro recortado en graciosas siluetas y sostenido con crines o hilillos finos. Las ventanas y ventanales están formados con enrejados de cañas de bambú, haciendo sencillas pero lindas combinaciones.

Por la mañana temprano suelen retirar la mayoría de los tabiques, que como ya he dicho, son de papel, y la casa queda por completo ventilada, es cierto; pero excesivamente aireada para nuestras costumbres.

El número de muebles es corrientemente muy limitado, pues, aparte de algún jarro que sostiene lindos ramos de flores de almendros o cerezo, un tocador o espejo portátil y algún almohadón, se ven únicamente esterillas más o menos gruesas, pero perfectamente limpias; colchones de poco espesor que se extienden en el suelo, colchas que, con aquéllos, se desdoblan sólo a la hora de acostarse, y un calorífero para carbón de leña, en donde encienden sus diminutas pipas todos los que habitan en la casa.

Las colchas son en gran número de casos una especie de kimonos forrados con guata y con mangas para meter los brazos.

La misma habitación sirve para comedor y para recibir visitas después de retirar toda señal de camas, poniendo en su lugar servicios de té sobre laqueadas bandejas u otros pequeños objetos de utilidad o divertimento.

Algún kakemono colgado de las paredes, tal vez alguna persiana de esterilla y figulinas de bronce o cerámica completan el ajuar y el adorno de estas lindas casas, que parecen construidas por un niño con juego de naipes.

Algo de esto, un poco más rico, lujoso y escogido, es el pabellón de Japón en la Exposición de París, y pese a los que critican su sencillez, creo y sostengo que es de muy útil enseñanza para conocer el modo de vivir de los naturales del país de los cerezos.¹⁸⁴



Fig. 37. “Un salón japonés en la Exposición”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1800, 15 de noviembre de 1925.

Además, este escrito fue acompañado de tres fotografías que llevaban por título “Un salón japonés en la exposición” (Fig. 37), “Aspecto general del comedor” (Fig. 38) y “Un rincón del tocador”, esto se debe a que la estructura del pabellón recordaba a la casa japonesa y la sencillez de la arquitectura nipona con el *shōji* como paredes, el *tatami* en el suelo y mostrando espacios

¹⁸⁴ *Ibidem*.

tan característicos como el *tokonoma*. No obstante, toda esta armonía se vio interrumpida por los objetos dispuestos dentro de la construcción entre los que se encontraban bonsái, ikebana, cerámicas, pinturas de tinta, estatuillas, brocados, mobiliario lacado, lámparas de papel y objetos para la ceremonia del té, fue el contenido de la construcción erigida en París en 1925.¹⁸⁵

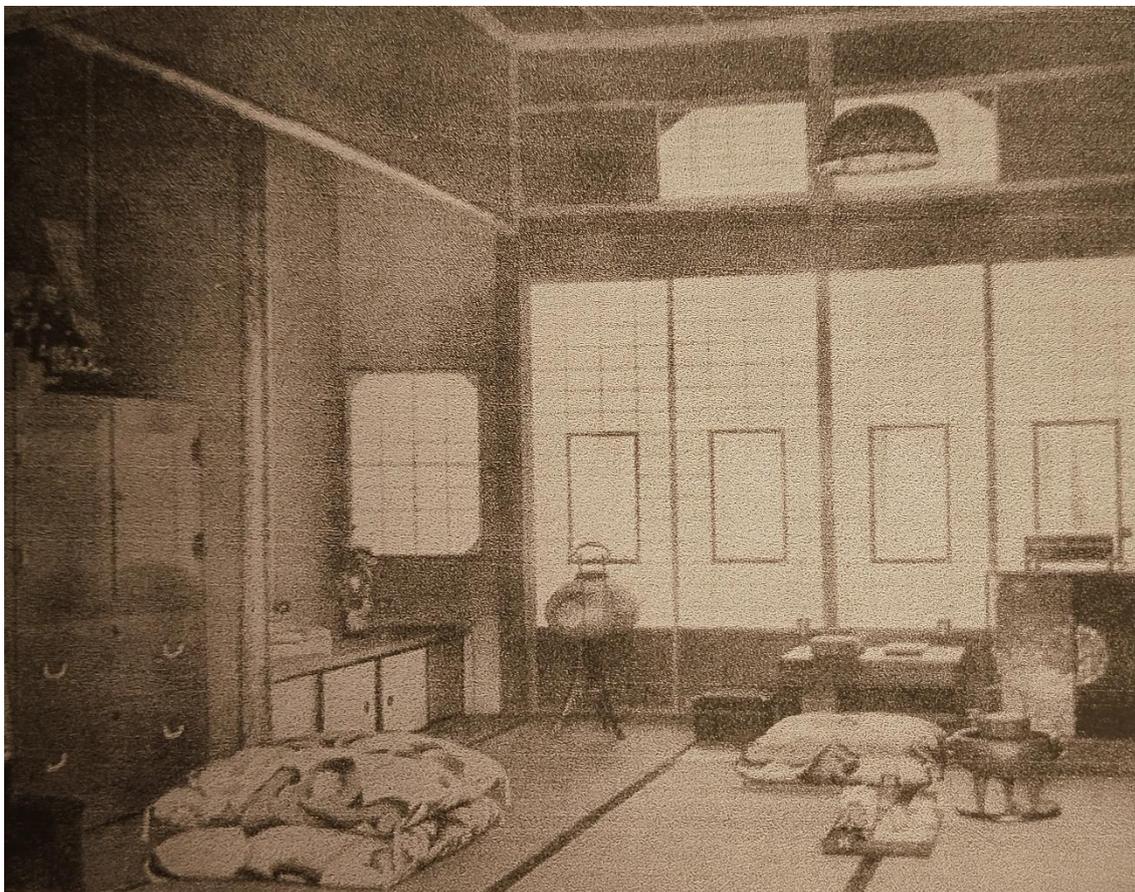


Fig. 38. “Aspecto general del comedor”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1800, 15 de noviembre de 1925.

Cerrando nuestro estudio, en 1926 en la revista *Alrededor del Mundo* se mostró una imagen en la que se pudo percibir un templo budista de la ciudad de Kioto, el Higashi Honganji (Fig. 39).¹⁸⁶ Templo que se encuentra en el conjunto de edificios de la antigua ciudad de Kioto, los cuales son considerados patrimonio de la humanidad desde 1994.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ “Kioto, la reliquia del budismo”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1417, 14 de agosto de 1926. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*

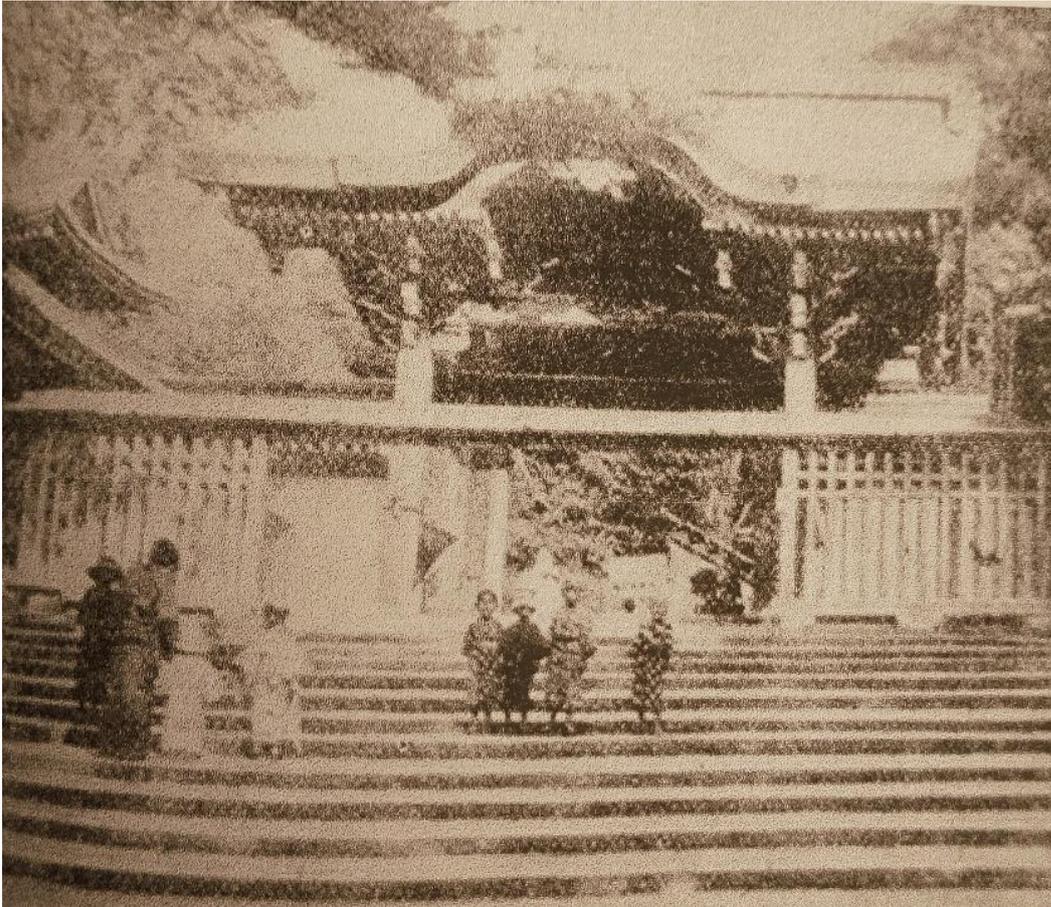


Fig. 39. "Entrada al Higashi Honganji", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1417, 14 de agosto de 1926.

5. 2. VALORACIONES FINALES

A lo largo de estas informaciones hemos podido constatar una evolución en lo que a la arquitectura japonesa se refiere. Durante la década de 1890 observamos que el tratamiento de las construcciones niponas se engloba dentro de una historia del arte general, que describe diversos aspectos de la sociedad nipona sin profundizar. Conforme avanzaron los años, se entendió que el jardín formaba en muchas ocasiones una parte fundamental dentro de los complejos civiles y religiosos. De esta forma, terminó de consolidarse la idea de que la jardinería y la arquitectura eran conceptos complementarios, ya que en muchas ocasiones la arquitectura se integraba en el paisaje o el paisaje era una extensión de la arquitectura. Con ello, acabó reforzándose esa idea previa de que el amor a la naturaleza de los japoneses es algo que se encuentra en la génesis de su civilización. Tras la guerra ruso-japonesa pudimos observar que empiezan a aparecer informaciones dedicadas a la jardinería y la arquitectura de manera individual, pese a que muchas de las obras más representativas de ambas manifestaciones convivían en el mismo lugar. Este ejemplo es el del santuario de Nikko, el cual fascino a las personalidades de la época que supieron de su existencia. Asimismo, el año 1923 fue clave dentro de nuestro estudio, debido a que en esta fecha localizamos un artículo que versaba sobre la arquitectura, el jardín y la vivienda doméstica, yendo un paso más en el conocimiento de la cultura japonesa e intentando comprender los modelos arquitectónicos que hunden sus raíces en lo cotidiano y más vulgar. Por tanto, gracias a esta recopilación de noticias podemos decir que hubo un sustrato de informaciones que permitió a los literatos, artistas y arquitectos conocer los modelos constructivos del País del Sol Naciente, actuando estas en ocasiones como precursoras y en otras como complementarias de lo que grandes figuras como Frank Lloyd Wright, Charles-Édouard Jeanneret “Le Corbusier” (1887-1965) o Hugo Alvar Henrik Alto (1898-1976) pudieron manifestar de forma coetánea o con posterioridad en sus obras.

5. 3. FUENTES

“As nossas gravuras”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 14, 15 de julio de 1878, pp. 109-110.

BAYET, C., *Précis d'histoire de l'art*, París, Maison Quantin, 1886.

BAYET, C., “Resumen de la Historia del Arte”, *La época*, Madrid, n.º 13423, 5 de enero de 1890, pp. 1-2.

BIRDWOOD, G. C., *Paris universal exhibition of 1878 handbook to the British Indian section*, Londres, Royal Comission, 1878.

BLATZER, F., *Das japanische Haus: Eine bautechnische Studie*, Berlin, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, 1903.

“Bushido, el alma del Japón”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1266, 22 de septiembre de 1923.

CHARLES, M., *Les beaux-arts a l'exposition universelle de 1878*, París, Librairie Renouard, 1878.

CLEMENCEAU, G., “Lettre à Marguerite Baldensperger, 5 juillet 1925”, en *Lettres à une amie 1923-1929*, París, Gallimard, 1970, p. 173.

CONDER, J., *The flowers of Japan and the art of floral arrangement*, Tokio, Hakubunsha, 1892.

CONDER, J., *Landscape Gardening in Japan*, Tokio, Hakubunsha, 1893.

COSMÓPOLIS, “El país del mikado”, *Por esos mundos*, Madrid, n.º 119, diciembre de 1904, pp. 537-547.

CRAM, R., *Impressions of Japanese architecture and the allied arts*, Nueva York, The Baker & Taylor company, 1905.

CUENCA, C. L., “Japón: vistas de Tokio y Nagasaki”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 7, 22 de febrero de 1904, p. 99.

“Curiosidades. El Toko moderno”, *La unión ilustrada*, Madrid / Málaga, n.º 747, 30 de diciembre de 1923, p. 40.

DARMESTETER, J., “Reuves et analyses. Livres et brochures”, *Revue d'ethnographie*, París, vol. 3, 1885, pp. 521- 529.

“Del japon que desaparece: Templos y santuarios”, *La Esfera*, Madrid, n.º 509, 6 de octubre de 1923.

“Del país nipón. Una pagoda típica”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 683, 3 de julio de 1912.

DR. HOKUSAI, "Después del cataclismo sísmico", *La hormiga de oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923, p. 586-591.

DU CANE, F., *The flowers and gardens of Japan*, Londres, Adam & Charles, 1908.

"En el país de los crisantemos", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1072, 29 de diciembre de 1919.

FARRER, R., *The Garden of Asia, Impressions from Japan*, Londres, Methuen & Co., 1904.

FARRER, R., *My Rock Garden*, Londres, Edward Arnold, 1907.

FENOLLOSA, E., *Hokusai and His School*, Boston, The Boston Museum of Fine Arts, 1893.

"Floricultores", *El imparcial*, Madrid, n.º 15071, 25 de febrero de 1909, p. 4.

G., "El Japón y sus jardines", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1427, 3 de mayo de 1909, p. 301.

GARCÍA LLANSÓ, A., *Dai Nipón (El Japón)*, Barcelona, José Gallach Editor, 1905-1906.

GÓMEZ, E., *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos s.f., 1905-1910?

GÓMEZ, E., *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos s.f., 1905-1910?

GÓMEZ, E., *L'Âme Japonaise*, París, E. Sansot et Cie, 1906.

GÓMEZ, E., "Los jardines del Japón", *Nuestro tiempo*, Madrid, n.º 87, 10 de noviembre de 1906, p. 208-216.

GÓMEZ, E., *El Japón heroico y galante*, Madrid, Renacimiento, 1912.

GÓMEZ, E., "El Japón heroico y galante", *Mundial Magazine*, París, n.º 14, junio de 1912, p. 113-120.

GONSE, L., *L'Art japonais*, París, vol. 1, A. Quantin, 1883.

H., "Exposición Universal de 1878", *El Globo*, Madrid, n.º 1110, 28 de octubre de 1878, p. 1.

"Japón: Ciudades desaparecidas" *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1686, 9 de septiembre de 1923.

"Japón Moderno", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 30, 15 de agosto de 1912, p. 86.

JORDANA, J., *La agricultura, la industria y las bellas artes en Japón: noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)*, Madrid, Imprenta y Fundación M. Tello, 1879.

La Ilustración Artística, Barcelona, n.º 435, 28 de abril de 1890, p. 548.

“La ornamentación japonesa”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 725, 26 de octubre de 1913, p. 329.

“La religión de los hijos del Sol Naciente”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1043, 26 de mayo de 1919.

LARRAYA, T. G., “Exposición de Artes decorativas de París. Reproducción de una casa japonesa”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1800, 15 de noviembre de 1925.

“Las nuevas casas cubistas de Tokio”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1314, 23 de agosto de 1924.

MONOD, E., *L'Exposition Universelle de 1889*, París, Comissaire Général de L'Exposition, 1890.

MORSE, E., *Japanese Homes and Their Surroundings*, Salem, Peabody Academy of Science, 1886.

MOTA, F., “El Japón, tierra remota y misteriosa”, *La esfera*, Madrid, n.º 491, 2 de junio de 1923, p. 17.

“Notable puente de Jarakuni”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 775, 5 de abril de 1914.

OKAKURA, K., *The Hō-Ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park, Chicago y Tokio*, K. Ogawa Publisher, 1893.

OKAKURA, K., *The Book of Tea*, Londres y Nueva York, Putman's sons, 1906.

“Parques y jardines: la naturaleza embellecida por la mano del hombre”, *Hojas selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905, pp. 866-876.

PIGGOT, F., *The Garden of Japan. A year's diary of its flowers*, Londres, George Allen, 1892.

“Puentes Célebres”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 3, 22 de enero de 1913.

RESVESZ, A., “Un matrimonio sentimental en el Japón”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1786, 9 de agosto de 1925.

RUSKIN, J., *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, Smith, Elder & Co., 1849.

SÉDILLE, P., "L'architecture au Champ de Mars et au Trocadero III. L'architecture dans le Parc du Trocadero", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 18, 1878, pp. 912-930.

SOLIVERES, V., "El Japón (apuntes de un viaje)", *La correspondencia militar*, Madrid, n.º 8390, 19 de julio de 1905, p. 1.

"Templo budista japonés", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 774, 29 de marzo de 1914.

"Templos japoneses. Donde se llama a los dioses con campana", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 617, 29 de marzo de 1911.

"Tokio, visto por un español. Impresiones de un viajero", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1266, 22 de septiembre de 1923.

TUSSET, J., "Recuerdos del Japón: conversación con un bonzo de la secta shin", *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, Madrid, n.º 487, 30 de enero de 1892, pp. 3-4.

WALTON, W., *World's Columbian Exposition 1893: Art & Architecture*, Filadelfia, G. Barrie, 1893.

WRIGHT, F., *Hiroshige: An Exhibition of Colour Prints from the Collection of Frank Lloyd Wright*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1906.

WRIGHT, F., *The Japanese Print: An Interpretation*, Chicago, The Ralph Fletcher Syemur Co, Fine Arts Building, 1912.

WRIGHT, F., *An Autobiography*, Nueva York, Longmans, Green & Company, 1932.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *An Illustrated Encyclopedia of Japan*, Tokio, Kodansha, 1993, p. 220.

ALAGÓN, J. M., “La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales”, en Gómez Aragón, A. (ed.), *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, pp. 627-634.

ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000.

ALMAZÁN, D., “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”, *Artigrama*, n.º 21, 2006, pp. 85-104.

ALMAZÁN, D., “El arquitecto Frank Lloyd Wright y el arte japonés”, en Almazán, D. y Wright, F. R. (autores), *Frank Lloyd Wright. La estampa japonesa*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2018.

ASO, N., *Public Properties. Museums in Imperial Japan*, Durham y Londres, Duke University Press, 2014.

BARLÉS, E., “El arte del jardín japonés y su introducción en Occidente durante el periodo Meiji (1868-1912)”, en Cid Lucas, F. (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2009, pp. 579-603.

BARLES, E., “El temprano descubrimiento del jardín japonés en Occidente”, en Gras, M. (dir.), *El jardín japonés, qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, Madrid, Tecnos, 2015, pp. 391-424.

BASIL, CH., *Cosas de Japón*, Gijón, Satori, 2014.

BIRK, M. (ed.), *Frank Lloyd Wright's Fifty Views of Japan: The 1905 Photo Album*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996.

CALDERÓN, A., *Presencia e impacto del jardín japonés en Gran Bretaña durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2015.

CALVO, L., *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*, Barcelona, Labor, 1992.

CHECKLAND, O., *Japan and Britain after 1859. Creating cultural bridges*, Londres, Routledge Curzon, 2003.

ESMEIN, S., *Hugues Krafft au Japon de Meiji: photographies d'un voyage, 1882-1883*, Paris, Hermann, 2003.

GARCÍA LLANSÓ, A., *Dai Nipón*, Gijón, Satori Ediciones, 2020.

HALL, M., "The Phoenix Hall at Uji and the Symmetries of Replication", *Art bulletin*, vol. 77, n.º 4, 1995, pp. 647-672.

HERRIES, A., *Japanese Gardens in Britain*, Londres, Shire Publications, 2001.

HUGUET, F. y NOGUÈS, B., "Les professeurs des facultés des lettres et des sciences en France au XIXe siècle (1808-1880)", *Laboratoire de Recherche Historique*, junio de 2011.

JACOBSON, D., *Chinoiserie*, Londres, Phaidon Incorporated Limited, 1993.

KITAZAWA, N., *Me no Shinden. Bijutsu juyōshi nōto*, Tokio, Bijutsu Shuppansha, 1989.

KUITERT, W., "Japonaiserie in London and The Hague: A history of the Japanese gardens at Sheperd's Bush (1910) and Clingendael (c.1915)", *Garden History: the Journal of the Garden History Society*, vol. 30, n.º 2, Garden History Society, 2002, pp.221-238.

LANCASTER, C., "Japanese Buildings in the United States before 1900: Their Influence upon American Domestic Architecture", *The Art Bulletin*, vol. 35, 1953, pp. 217-224.

LEDUC, A., "Hugues Krafft's Midori-no-sto: the art of bringing zen to the west", en Ten-Doesschate, D. y Dixon, L. (eds.), *Twenty-first-century perspectives on nineteenth-century art*, Cranbury, Associated University Presses, 2008, pp. 162-170.

MASON, P., *History of Japanese Art*, Nueva York, Harry N. Adams, 1993.

MATSUGI, H., "Jardin japonais en France: exotisme, adaptation, invention", *Projets de paysage: revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, n.º 6, 2011, pp. 1-7.

NUTE, K., "Frank Lloyd Wright and Japanese Art, Ernest Fenollosa: The Missing Link", *Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, n.º 34, 1991, pp. 224-230.

NUTE, K., "Frank Lloyd Wright and Japanese Homes: The Japanese house dissected", *Japan Forum*, vol. 6, n.º 1, 1994, pp. 73-88.

RENARDY, C., *Liège et L'Exposition Universelle de 1905*, Bruselas, Le Renaissance du Livre, 2005.

ROTHSCHILD, M., GARTON, K. y ROTHSCCHILD, L., *The Rothchild Gardens*, Londres, Gaia Books, 1996.

SASTRE, D., "Recuperando el discurso sobre su propia Historia del Arte: la participación japonesa en las Exposiciones Universales de París (1867) a Chicago (1893)", *Comillas Journal as International Relations*, n.º 17, 2020, pp. 53-80.

SATŌ, D., *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*, Los Angeles, Getty Research Institution, 2011.

SÉCHE, A., *Émile Faguet*. París, Sansot, 1904.

SPEIDEL, M., "The Pressence of Japanese Architecture in German Megazines and Books 1900-1950", en Adachi, H. (ed.), *Dreams of the Other*, Kobe, Kobe University, 2007.

SUZUKI, J., "Le jardinier japonais de Robert de montesquiou – ses évocations dans les milieux littéraires", *Cahiers Edmond et Jules de Gouncourt*, n.º 18, 2011, pp. 103-112.

TACHIBANA, S., DANIELS, S. Y WATKINS, CH., "Japanese gardens in Edwardian Britain: landscape and transculturation", *Journal of Historical Geography*, vol. 30, n.º 2, 2004, pp. 364-394.

TANIGAWA, M., *Measured Drawings of Wright's Japanese Work*, Tokio, Shokōsha, 1995.

TSE, H., *Spectacles of authenticity: The emergence of transnational entertainments in Japan and America, 1880-1905*, Standford, Standford University, 2011.

WEBGRAFÍA

Kuwayama Museum, <http://www.kuwayama-museum.jp/teien1%20tourou.htm> (fecha de consulta: 14-XII-2022).

6. LA PINTURA Y EL GRABADO: EL PRESTIGIO DE HOKUSAI

Multitud fueron las informaciones recogidas en las publicaciones periódicas españolas durante el periodo que abarca desde 1868 hasta 1926. Entre ellas encontramos las referidas a sus artes y artesanías. No obstante, en cuanto al Japón, lo primero que les fascinó a los intelectuales occidentales y que captó sobremanera la atención de los mismos fue su factura pictórica. Admiración que se desencadenó gracias a la llegada temprana a Europa de una serie de grabados *ukiyo-e*, lo que promovió el interés por la pintura y la xilografía nipona. Asimismo, y conforme la pasión por estos objetos empezó a extenderse por Francia, y posteriormente, por Europa, las publicaciones periódicas comenzaron a interesarse por las piezas artísticas japonesas y a realizar artículos que trataban determinadas facetas del arte japonés. Esto no tardó en invadir la España del último tercio del siglo XIX, la cual desarrolló también un gusto hacia lo nipón.

La pintura anterior a la apertura de Meiji interesó a los intelectuales del momento, llegando a realizar, en algunos casos, breves síntesis de su historia. Tampoco faltaron los comentarios concretos hacia artistas representativos de estas artes, como los maestros de *sumi-e* vinculados con lo zen, la detallista factura de los Tosa o las pinturas vibrantes de Katsushika Hokusai (1760-1849).¹ No obstante, lo que realmente apasionó a los nuevos redescubridores del Japón fueron sus artes gráficas. Debido a esta preferencia, los grabados *ukiyo-e* se alzaron como las obras de arte japonés más conocidas en Europa y Norte América. Este tipo de arte hacía alusión a lo pasajero, lo transitorio, lo flotante y ligero, atributos característicos de la sociedad japonesa que vivió durante el periodo Edo (1603-1868),² caracterizado por hermosas y delicadas geishas, potentes y fuertes luchadores de *sumō* o representaciones de fantásticos actores pertenecientes al teatro kabuki. Todos estos temas que fascinaron a coleccionistas y artistas del último tercio del siglo XIX hunden sus raíces en el periodo Momoyama (1573-1616) y se tiene la constancia de que en Japón la técnica del grabado ya era conocida en el siglo VII. El verdadero desarrollo de la misma tuvo lugar a lo largo del periodo Edo, ya que hubo un avance enorme en este campo a

¹ Sobre este autor se recomienda consultar las siguientes obras: HILLIER, J., *Art of Hokusai in Book Illustration*, London, Sotheby Publications, 1980. LANE, R., *Hokusai: Life and Work*, London, E.P. Dutton, 1989. TANABE, T., *Hokusai*, Madrid, Anaya, 1993. FORRER, M., *Hokusai*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1996. CALZA, G., SUDA, S. y MASUJIMA, M., *Hokusai*, Tokio, Faidon, 2005. CARPENTER, J. T., *Hokusai and his age*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005. YONEMURA, A., *Hokusai*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2006. ALMAZÁN, D. y BARLÉS E., "La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones", en San Ginés, P., *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 527-552. GUTH, Ch. M. E., *Hokusai's great wave biography of a global icon*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2015. ALMAZÁN, D., *Katsushika Hokusai. Cien vistas del monte Fuji*, Bilbao, Sans Soleil Ediciones, 2016.

² Sobre este periodo histórico de Japón véase: HALL, J. W. (ed.), *Cambridge History of Japan*, Vol. IV. Early Modern Japan, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. MACE, F. y MACE, M., *Le Japon d'Edo*, Paris, Belles Lettres, 2006.

través de la realización de cromoxilografías, lo que permitió que gracias a su multiplicidad y abundancia en su producción gozasen de gran éxito entre el público japonés de aquella época.³ Por ello, ante este aumento de la vida popular y urbana, las estampas comenzaron a tomar una gran fuerza y a ser uno de los productos más demandados por los propios nipones. Este tipo de piezas, no fueron nunca el resultado de una sola persona, ya que para su obtención intervenían diferentes oficios entre los que se encuentran el artista, el grabador, el impresor y el editor. Todos ellos tuvieron una parte fundamental dentro del proceso de creación de la estampa. Sin embargo, desde la historia y los estudios artísticos siempre se ha considerado que el artista tiene un mayor peso que el resto, aunque esto no sea la realidad. Por ello, los grandes nombres que han llegado hasta nuestros días relacionados con el grabado *ukiyo-e*, son aquellos maestros que ideaban el dibujo, el color y la composición. Esta clase de obras, vendidas por varios editores en mercados ciudadanos podían ser piezas sueltas, series (normalmente dípticos o trípticos) o libros ilustrados. Se considera que la personalidad pionera en realizar este tipo de piezas fue Hashikawa Moronobu (1618-1694), el cual estaba especializado en la confección de escenas de teatro kabuki y del barrio de las casas de placer, conocido popularmente como Yoshiwara, y situado en la antigua ciudad de Edo. Asimismo, uno de los mayores avances dentro del género *ukiyo-e* fue gracias a Suzuki Harunobu (1725-1770), al que se le atribuye el desarrollo de la técnica *nishikie*, la cual consistía en la aplicación de distintos colores y matices mediante la utilización de diversos bloques de madera grabados, habiendo tantos bloques como colores presentes en la obra.⁴

Otro de los artistas relevantes y afamados dentro de este género fue Kitagawa Utamaro (1753-1806). Conocido por la realización de mujeres bellas o *bijin*, siendo considerado uno de los mejores creadores de la edad de oro del grabado xilográfico japonés. Estas mujeres hermosas crearon un género pictórico propio conocido como *bijinga*, en el que se representaban a mujeres de enorme delicadeza y abundante atractivo. Dentro de este había una variante erótica llamada

³ Sobre aspectos técnicos, véase la síntesis que se incluye en: ALMAZÁN, D., BARLÉS, E., et. al., *Noh-Kabuki. Escenas del Japón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 142-151.

⁴ GARCÍA LLANSÓ, A., *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2005. BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D., *Estampas Japonesas. Historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza, CAI y Fundación Torralba, 2007. ALMAZÁN, D., "Ocio, fama y moda. El grabado ukiyoe desde la perspectiva de la cultura de masas", en CID, F. (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 537-556. ALMAZÁN, D., "El grabado "Ukiyoe" como reflejo de los valores de la cultura japonesa", *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, n.º extra, Cáceres, 2013, pp. 1-17. AMSDEN, D. y VON SEIDLITZ, W., *Ukiyo-e*, New York, Parkstone International, 2014.

shūnga o pinturas de primavera, grabados que mostraban escenas sexuales explícitas de variada índole.⁵

Además de este tipo de temática, también triunfaron sobremanera los luchadores de *sumō* y los actores de teatro kabuki, ya que gozaban de una fuerte admiración por parte del pueblo nipón. No obstante, este consumo y popularidad de las estampas aunado con la falta de originalidad para representar estos temas favorecieron la aparición de un nuevo género, el del paisaje. En este último destacaron genios creadores de gran índole como fueron Utagawa Hiroshige (1797-1858)⁶ o Katsushika Hokusai.

La multiplicidad de artistas y de obras pertenecientes al *ukiyo-e* no es un impedimento para poder establecer una serie de características generales que nos ayuden a identificar este tipo de piezas. Formalmente presentan simplicidad, asimetría, composiciones diagonales para obtener dinamismo en la sensación de profundidad, desinterés por la perspectiva arquitectónica, predominio del dibujo de contornos definidos, aplicación de colores planos e intensos, ausencia de claroscuro y voluntad decorativa en los diseños textiles mediante diversos estampados.⁷

⁵ Sobre este artista véase: ASANO, S. y CLARK, T., *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, Londres, BMP, 1995. COLLIA-SUZUKI, G., *The Complete Woodblock Prints of Kitagawa Utamaro: A Descriptive Catalogue*, Londres, Nezu Press, 2009. AA. VV., *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, Londres, BMP, 2013. NELSON, J., *Utamaro and the Spectacle of Beauty*, Londres, Reaktion Books, 2021.

⁶ Sobre este artista véase: AA. VV., *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales D.L., 1999. FAHR-BECKER, G., *Grabados japoneses*, Köln, Taschen, 1999. CALZA, G. C., *Hiroshige. Il maestro della natura*, Milán, Skira, 2009. SCHLOMBS, A., *Hiroshige*, Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 2010. ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., "Hiroshige, maestro del paisaje del grabado japonés. Fortuna crítica y coleccionismo en España", en Álvaro, M^a I., Lomba, C. y Pano, J. L. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 81- 98.

⁷ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000.

6. 1. LA PINTURA Y EL GRABADO JAPONÉS EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Todo este rico panorama fue el que atrajo a los escritores españoles, los cuales se encargaban de redactar todo tipo de escritos en las publicaciones periódicas, dando como resultado una serie de noticias relevantes que abarcan la pintura y el grabado japonés a partir del último tercio del siglo XIX.⁸

Por ello, en 1883, se publicó un texto que versaba sobre el arte japonés en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.⁹ En esa fecha se dedica un artículo al arte nipón en general, que muestra una opinión muy positiva sobre el mismo, otorgándole un estatus superior que al arte chino. Su autor anónimo, no obstante, incurre en algunos errores que denotan su desconocimiento de la historia de Japón. Afirma que los japoneses tienen una nación con entidad propia cuyo desarrollo artístico y literario, se inició en el siglo VI. Según el autor el periodo japonés verdaderamente floreciente es el que comenzó en 1184 con "Yoritoma"¹⁰ que se instaló en Yedo;¹¹ quien fue sucedido mucho más tarde por Ota Nobunaga,¹² del que dice que ocasionó la ruina a los jesuitas que fueron a Japón.¹³ Sin embargo, más acertado está al comentar hechos contemporáneos. Considera a los japoneses como una raza inteligente y viva, que ama la naturaleza y los goces de la vida doméstica y que destaca por gusto estético, faceta que se aprecia en las decoraciones de sus hogares con pinturas realizadas en seda y papel, lacas y porcelanas. Señala que en 1868 los japoneses empezaron a remitir a los mercados europeos multitud de objetos, donde son muy apreciados. En concreto dice que en Inglaterra es donde más se estima la pintura japonesa y comenta que el Museo Británico adquirió la colección del doctor Anderson, la cual estaba compuesta de dos mil piezas;¹⁴ destacando por otro lado el ámbito germano, y específicamente la

⁸ Desde el inicio del trabajo se han ido constatando ciertos avances de nuestra investigación en revistas científicas y publicaciones especializadas que ponen de manifiesto la presencia del grabado y la pintura japonesa en las publicaciones periódicas de nuestro país durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Obras ya publicadas, las cuales recogemos a continuación: ANÍA, P., "La presencia de Hokusai en la prensa española (1868-1912): biografía, obra y valoración crítica", *Mirai. Estudios japoneses*, n.º 3, 2019, pp. 143-163. ANÍA, P., "Hokusai y su obra en la prensa española: un modelo a reproducir", en Almazán, D. y Barlés, E., *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 111-150.

⁹ "Variedades. El arte japonés", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, n.º 334, Madrid, 30 de noviembre de 1883, p. 3.

¹⁰ En realidad, se refiere a la figura de Minamoto Yoritomo (1147-1199), fundador del shogunato Kamakura.

¹¹ Hace alusión a la actual ciudad de Tokio, conocida antiguamente como Edo, lo cual es un error porque se instaló en Kamakura.

¹² Se refiere a la figura de Oda Nobunaga (1534-1582) uno de los señores feudales o *daimyō* de la historia de Japón que gobernó parte del periodo Sengoku y Momoyama.

¹³ Nuevamente incurre en un error, ya que Oda Nobunaga fue partidario de la presencia extranjera (incluidos los misioneros) durante el periodo Namban (1543-1615).

¹⁴ Efectivamente el Museo Británico cuenta con la colección de más de 2.000 pinturas japonesas y chinas reunidas por el profesor William Anderson durante su residencia en Japón en 1873-1880. Fue adquirida por el Museo en 1881

ciudad de Berlín, lugar donde sobresalía la colección denominada del doctor Gierke.¹⁵ De los pintores japoneses del siglo XVIII prioriza a Hokusai, a quien a pesar de que pertenece a una escuela "vulgar", compara con figuras creadoras que fueron fundamentales en el desarrollo artístico de Europa:

Entre los pintores japoneses del siglo XVIII descuella Hokusai. Si se consideran sus dones generales, sus cualidades técnicas, hay que colocarlo a la altura de los artistas más eminentes de nuestra raza.

Tiene fuerza, variedad, originalidad, elegancia de invención, un gusto supremo en el dibujo, memoria y educación de la vista, llevadas al extremo y un manejo prodigioso. Su obra es inmensa y resume, en un aspecto incomparable, con una realidad intensa, nerviosa y saliente, las costumbres, la vida y la naturaleza. Es una enciclopedia del mundo externo, es la comedia humana del Japón. Hokusai pertenece a la escuela vulgar, pero se eleva sobre ella por su estilo, por la profundidad del sentimiento y por su poder cómico. Es a la vez el Rembrandt, el Callot, el Goya y el Daumier del Japón.¹⁶

Este artículo demuestra que ya tempranamente se tenía una excelente opinión hacia los creadores japoneses del género *ukiyo-e*, recogiendo probablemente la tónica que había marcado la historiografía francesa a partir de los años sesenta del siglo XIX. Lamentablemente no sabemos quién fue el artífice de la noticia el cual, aunque incurre en algún error, tenía ciertos conocimientos sobre el tema. Probablemente, la información que el autor empleó para la elaboración de este texto fue extraída de publicaciones francesas. Siendo dicho fenómeno un eco más de los influjos que llegaban a través de los Pirineos y que estaban renovando el panorama artístico academicista en el que se veía sumergida la España finisecular de aquel momento.

Este artículo tuvo tanto éxito que el *Diario oficial de avisos de Madrid* decidió publicar al año siguiente el mismo escrito, cuyo contenido se amplió, haciendo referencia a otros formatos pictóricos nipones como los *kakemono*, los *emakimono* y los libros (*e-hon*).¹⁷ Esto refleja la aceptación que debían de tener esta clase de artículos relacionados con el arte japonés, ya que se pudieron percibir como una gran novedad para una población acostumbrada a otro tipo de noticias.

(ANDERSON, W., *Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum*, Londres, Longmans & Co, 1886).

¹⁵ Probablemente se refiere al filósofo Otto Friedrich von Gierke (1841 –1921) que tuvo una importante colección de arte nipón (SPANG, W. Ch. y WIPPICH, R. H., *Japanese-German Relations, 1895-1945: War, Diplomacy and Public Opinion*, New York, Routledge, 2007, p. 134).

¹⁶ "Variedades. El ...", *op. cit.*

¹⁷ "El arte japonés", *Diario oficial de avisos de Madrid*, n.º 50, Madrid, 19 de febrero de 1884, p. 3.

En 1889 encontramos un escrito en la revista *La Ilustración* que habla sobre la pintura de Japón en líneas generales, realizado por el crítico de arte Antonio García Llansó (1854-1914).¹⁸ Aquí, ensalza la pintura nipona, la cual se compone de tonos vivos y brillantes. Además, se dice que el gobierno japonés ha mandado a Europa a varios estudiantes aventajados de las Academias de Tokio para sentar una nueva base. Entre todo este elenco se encontró el destacado pintor Kume Kei'ichirō (1866-1934).¹⁹ En relación al intercambio cultural sucedido entre Europa y Japón se dijo que los japoneses conservaban objetos antiguos como muestra representativa de su arte. Entre los saberes nipones, de todas las ramas en las que se subdividen las bellas artes se consideraba a la pintura como el punto de partida generador, ya que, según Llansó, “de ella todas se derivan y á ella se subordinan”.

A partir de esta premisa, el autor hace una sucinta descripción de la historia pictórica nipona, de manera que se pueda apreciar al genio artístico de aquel lejano pueblo. Se dice que, en Occidente, varios etnógrafos han conseguido atesorar valiosos ejemplares de pintura, los cuales se podían contemplar en los museos de Londres, Berlín, Leiden y París. En relación a esto se citó a la colección del British Museum del doctor Anderson, la del Museo de Berlín atesorada por el doctor Von Gierke, la de Ernest Fenollosa y el ruso Metchnikoff. No obstante, completando esta panorámica también se mencionó a Wakai Hayashi,²⁰ el cual escribió “preciosos manuales de la historia del arte, tratados didácticos, álbums de dibujos y cuantas obras pueden ser de práctica utilidad para llegar á un perfecto conocimiento del arte nacional y propagar el estudio de la que consideran como la más importante de sus glorias”.²¹ Además de este grupo selecto, también habría que sumar los coleccionistas y artistas, los cuales ayudaron a completar la formación otorgada en los museos.

En el texto se advierte que las producciones japonesas no se han realizado de la misma manera que las conocidas en Europa, siendo el soporte de las mismas algo totalmente novedoso

¹⁸ GARCÍA LLANSÓ, A., “El Japón tal cual es. I. BELLAS ARTES. Pintura.”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 452, 30 de junio de 1889, pp. 406-407.

¹⁹ Pintor japonés que tuvo una gran actividad durante el periodo Meiji. Este tuvo una formación académica occidental, ya que estudio en París donde aprendió la técnica pictórica junto al pintor Raphaël Collin (1850-1916). También visitó diversas ciudades entre las que se encontraba Barcelona, con motivo de la celebración de la Exposición Universal. Finalmente, regresó a Japón en el año de 1893 y se convirtió en uno de los principales impulsores del impresionismo. Además, fue un importante profesor de la Universidad de Bellas Artes y Música de Tokio. BRU, R., “Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro”, *Goya: Revista de arte*, n.º 328, 2009, pp. 236-250.

²⁰ Wakai-Hayashi no era una personalidad sino el nombre que recibió la empresa formada entre el agente de gobierno japonés Wakai Kenzaburō y el marchante de arte Hayashi Tadamasasa (1853-1906), la cual se dedicó a la venta de xilografías, fomentando así la moda por lo japonés y ayudando a consolidar el fenómeno del Japonismo. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BI0G175096> (fecha de consulta: 10-III-2023).

²¹ GARCÍA LLANSÓ, A., “El Japón tal...”, *op. cit.*, p. 407.

para Occidente. Produciéndose así las manifestaciones pictóricas en “una forma especial y exclusiva, en armonía, quizás, con la originalidad del arte”.²²

A partir de aquí se mencionan los principales soportes utilizados en la pintura nipona, estos son el “*kakemono*” y el “*makimono*”, formando un conjunto con los “álbums y libros”. Describió el *kakemono* como “una ancha tira de papel, completamente rectangular, sobre la que el artista ejecuta la obra, encuadrada a su vez por franjas de ricas telas, lisas ó bordadas, adherido el todo á un papel consistente de igual dimensión, sujetos sus extremos por un cilindro de madera cuyos cabos terminan con una cantonera de marfil o laca”.²³ Se advierte que esta pintura se enrolla sobre uno de los extremos y que suelen colocarse en el *tokonoma*, espacio visible en la casa japonesa que el visitante foráneo puede apreciar al adentrarse en la vivienda. Sin embargo, se dice que esta clase de pinturas pudo ser lo más similar a un cuadro por parte de los japoneses, siendo estas apreciadas tanto por los samuráis como por los artesanos, apuntando la laboriosidad requerida en la confección de dichos soportes. Si estas pinturas eran de gran valor se guardaban dentro de fundas de seda que a su vez eran almacenadas en cajas de madera ó bambú laqueado.

En cuanto al “*makimono*” se dijo que venía siendo el tipo primitivo del libro japonés, ya que “consiste en una tira de papel más estrecho aunque más largo que el *kakemono*, que se desarrolla en el sentido de su longitud”.²⁴

Tras estas descripciones el artículo concluye con la advertencia de que no debemos de confundir esta clase objetos con los producidos tras la apertura del periodo Meiji en 1868, ya que estos simplemente tienen el objetivo de satisfacer las necesidades comerciales subordinadas a las exigencias de los gustos europeos.

La imagen que se traslada del arte japonés en los anteriores artículos es la que arraigará y se mantendrá, salvo excepciones, en nuestro país. Siete años más tarde, en 1891, encontramos por primera vez en *La Ilustración Ibérica*, un escrito dedicado monográficamente a Hokusai.²⁵ Este hecho posiblemente se deba a la relevancia que estaba empezando a tomar su figura desde el ámbito artístico. De nuevo, en este texto se ofrece una idea positiva del artista, una valoración que debió de influir en la sociedad del momento, en esa clase media ávida de conocimiento, ya que cualquier artículo de esta índole suscitaba intriga por descubrir nuevos mundos. Dice su anónimo

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ "El pintor japonés Hokusai", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 454, 12 de septiembre de 1891, p. 587.

autor que: "Tiénesese á este artista por un genio que rompió con las antiguas tradiciones clásicas, tomando modelo de la Naturaleza. Nació en 1760 y se distinguió como incomparable *ilustrador* de libros (un *Surimono* es un impreso que se cambia con otros por año nuevo), ya en color, ya en negro".²⁶

Aquí, ya se destacan dos aspectos fundamentales que prevalecerán en las noticias que ensalcen el arte del pintor japonés. Por un lado, el concepto de genio renovador, aquel que dio un giro a la pintura y consiguió enriquecer el género *ukiyo-e*, y por otro, la idea de su maestría como ilustrador de libros. De hecho, en las siguientes décadas una de las obras a las que se le dedicará mayor atención serán sus libros ilustrados conocidos como *Manga*. Una particularidad de este artículo es que en la publicación se insertan las imágenes de varias obras pertenecientes a Hokusai,²⁷ despertando con ello la curiosidad de los lectores.

También era muy habitual en la época realizar comparativas o establecer relaciones entre las obras de artistas -tanto nacionales como extranjeros- con la figura de Hokusai, con el fin de ensalzar a los primeros. Un artículo, pionero en estas comparaciones fue el publicado en 1892 en el periódico *La época*²⁸ por Rodrigo Soriano (1868-1944). En este se trató la figura de Adam Adolf Oberländer (1845-1923), un importante caricaturista alemán nacido en Ratisbona que desarrolló gran parte de su carrera en Múnich, haciéndose famoso a través de sus parodias humorísticas.²⁹ En este caso se dice que el lápiz del alemán era como una "varita mágica" que ejecutaba las complejas ideas albergadas en su mente, lo que evocaba a la obra de Hokusai. Este modo de analogías y nexos de unión hacen que el lector relacione el buen hacer del japonés con la obra del artista, consiguiendo automáticamente de esta forma que su obra ocupe un lugar de mayor preeminencia dentro del panorama artístico.

En 1894 aparece en la revista *El Álbum Ibero Americano* un dibujo que representa lo que era el arte japonés para los lectores españoles en aquel momento.³⁰ En esta pieza, realizada por un autor desconocido, se incluyeron diversos objetos representativos de las artes de este lejano

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Aparece una imagen en la que se reproduce el tomo VIII del *Manga* datada en 1817, una pintura de un *surimono* datada en 1800, una perteneciente a una novela titulada *Kata* que la datan en 1795, Curiosidad excitada por la llegada de los europeos en el siglo XVII datada en 1799, una de la <<*Oigwa*>> datada en 1802 y por último dos obras más una denominada *Niñas rivales* y otra *Cruzando un río* datadas en 1813.

²⁸ SORIANO, R., "Oberländer", *La época*, Madrid, n.º 14275, 5 de junio de 1892, p. 2.

²⁹ Hay poca información sobre la figura del caricaturista fuera del ámbito germano, para ampliar la información y apreciar su obra gráfica puede visitarse el siguiente enlace: *Europeana*, <https://www.europeana.eu/portal/en/explore/people/50327-adolf-oberlander.html>, (fecha de consulta: 18-X-2020),

³⁰ "Nuestro grabado. *Arte japonés*", *El Álbum Ibero Americano*, Madrid, n.º 14, 14 de octubre de 1894, p. 165 y 167.

país. Entre todos ellos podemos distinguir unos *uchiwa*, popularmente llamados *pai-pai*, una escultura que parece de bronce, un par de jarrones y una especie de panel lacado. Además, en el panorama general resalta un enorme kakemono que intenta imitar la caligrafía japonesa y una serie de dibujos que están inspirados en artistas del *ukiyo-e*, ocupando estos últimos gran parte de la composición. Podemos afirmar con certeza que estos dibujos probablemente tuvieron como inspiración algunos de los modelos incluido en la obra *Manga* del artista nipón Katsushika Hokusai (1760-1849) (Fig. 1).



Fig. 1. "Arte japonés", *El Álbum Ibero Americano*, Madrid, n.º 14, 14 de octubre de 1894.

Pero no todas las referencias hacia el arte nipón y sus creadores se incorporaron en noticias de tono amable o académico, sino que también sirvieron en ocasiones para arremeter

contra ciertas situaciones políticas o para apoyar el auge del nacionalismo periférico, el cual en aquellos momentos se encontraba en pleno apogeo. Este es el curioso caso de un artículo de claro tinte catalanista, publicado en 1897 en la revista *La Renaixensa*, en el que se realiza una reflexión sobre la pérdida de Cuba y cómo esta situación estaba afectando a la España "centralista". En él se subrayan los logros de Cataluña en el campo de la sanidad o del urbanismo, con ejemplos como "el ensanche", en contraposición a lo que ocurría en otras partes de la nación. Es en este contexto cuando el autor critica un artículo publicado en *El Globo* por el periodista madrileño Navarro y Ledesma (1869-1905),³¹ en el que este denigraba a los creadores japoneses en pro de los primeros artistas españoles con las siguientes palabras:

¿Basta con las fábricas de platos y muñecos y de abanicos para constituir una civilización? Las bellísimas porcelanas de Sastsumá y de Fizen, los elegantes y dislocados dibujos de Yosai y de Hokusai y de otros pintamonas á quienes por snobismo se ha querido colocar entre los artistas de primera, no arguyen sino habilidades artificiosas, disposiciones imitativas, algo inferior y subalterno: ni siquiera en el terreno del arte, en donde se ha proclamado su maestría, han hecho los japoneses cosa verdaderamente grande, seria, digna de recordación.³²

Tales declaraciones sirvieron a nuestro escritor anónimo para argumentar la "necedad" y retraso de algunos círculos madrileños:

Es curioso lo dicho a todo el arte decorativo moderno, toda la escuela nueva que aparece como un renacimiento para Europa entera, se inspira en la manera de hacer de los *pintamonas* como en Hokusai. Los Corias de Madrid que ayer alababan la civilización de los yankees, que ponían a un Luna³³ al lado de un Velázquez, ahora *descolgarían* el arte japonés. La gente a posteriori traerá los *chulos* convertidos en sabios del cuadro de la gente civilizada.³⁴

El texto, en cualquier caso, refleja la alta estima que se le tenía al arte japonés en el ámbito catalán y sobre todo sus creadores, quienes son utilizados a modo de excusa para contraponer dos ámbitos culturales que se aprecian como opuestos: el catalán con vocación de modernidad y el madrileño arraigado en el pasado.

Tan solo tres días más tarde, de nuevo en *La Renaixensa*, se vuelve a publicar un artículo en el que otra vez se reprochan las opiniones negativas emitidas por algunas figuras literarias

³¹ Controvertido periodista y crítico literario (SERRANO, J., "Solo, altivo y pobre: la polémica modernista de Valle-Inclán con Francisco Navarro Ledesma (1903)", *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, n.º 12, 2006, pp. 129-156.

³² "Barcelona", *La Renaixensa*, Barcelona, n.º 7478, 7 de enero de 1897, p. 129.

³³ Probablemente se refiera a Juan Luna y Novicio (1857 - 1899), principal pintor hispano-filipino del siglo XIX en boga por entonces GONZÁLEZ, C., y MARTÍ, M., *Pintores españoles en París 1850-1900*, Barcelona, Sammer, 1989, p. 271.

³⁴ "Barcelona..." *op. cit.*, p. 129.

madrileñas en relación con las manifestaciones artísticas de Japón.³⁵ En el texto se achaca este odio o rechazo hacia el arte japonés a fenómenos como el colonialismo y las guerras coloniales. Desde el nacionalismo catalán, por el contrario, se ensalza de manera ferviente el arte nipón: "Porqué nosotros al revés, bajo ciertos puntos de vista encontramos el arte japonés superior al europeo, y la prueba es que el arte europeo hace ya años buscaba lo que en su interior no encontraba: el análisis rápido, sencillez a golpe de vista, con medios elementales, de la forma. Mirada la cosa así hay un artista japonés que está por encima del que hizo el *Bobo de Coria*³⁶".

Fue en esta época de cambio de siglo cuando la expansión de la moda de lo japonés en España comenzó a cobrar verdadera fuerza. Ante la continua presencia de lo nipón, sobre todo en los circuitos artísticos, debieron formarse dos frentes: los que apoyaban de manera incondicional el valor y legitimidad de su arte y los que desestimaban tales producciones anteponiendo lo local y nacional.

En esta última línea se encuentra un artículo ciertamente controvertido. Fue publicado en *El nuevo ateneo de Toledo* en 1889³⁷ y redactado por el diplomático español Juan Pérez Caballero y Ferrer (1861- 1951), del que sabemos estuvo en Japón en 1888 y que era buen conocedor del comercio que España tenía con el archipiélago.³⁸ En él trata al arte japonés como un desconocido para la población, y afirma que los objetos nipones estaban sobrevalorados injustamente, ya que se pagaba más por ellos de lo que se debería teniéndoseles una estima excesiva. El autor así deja claro su posicionamiento arremetiendo contra este tipo de estética de manera directa. Además, cita a figuras que fueron clave para la expansión del gusto por el País del Sol Naciente, personalidades tales como Goncourt, Gonse, Bing y Cernuschi, las cuales habían intentado desviar la mirada hacia el arte de Japón y otorgarles el valor que debería haber tenido desde el principio, siendo este un netamente secundario; el cual según nuestro autor era el que les correspondía. En este argumento encontramos algunos ejemplos de artistas japoneses, como el popular Hokusai, aunque en esta ocasión desprovisto de su fama y gloria: "En cuanto a la pintura está claro que el famoso *Hokusai* y demás reputados maestros no pasan de ser regulares dibujantes, y por lo que hace a la escultura y la música universalmente reconocido es su atraso."³⁹

³⁵ "Barcelona", *La Renaixensa*, Barcelona, n.º 7480, 9 de enero de 1897, p. 171.

³⁶ Se refiere a la obra de Velázquez *El bufón de calabacillas* llamado erróneamente *Bobo de Coria*.

³⁷ PÉREZ CABALLERO, J., "Adiós al Japón", *El nuevo ateneo*, Toledo, n.º 18, 15 de noviembre de 1889, p. 137.

³⁸ Fue autor de la obra PÉREZ CABALLERO, J. "Estudio práctico sobre nuestros intereses en el Japón según la base que ofrece la estadística general del comercio exterior del Imperio en el año 1887", *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, 1888, pp. 324-362. Este texto fue firmado en Tokio en 1888.

³⁹ PÉREZ CABALLERO, J., "Adiós al...", *op. cit.*, p. 137.

La verdad es que no es extraño encontrar una opinión así en este tipo de noticias. En esas fechas todavía existían férreos defensores del academicismo que no comprendían aquellos artistas que habían emprendido la búsqueda e investigación de nuevas vías de expresión y descubriendo nuevas artes, como el japonés, las cuales sirvieron como elementos germinadores de estéticas alternativas. Todavía había personalidades e intelectuales que se resistían a los cambios y que valoraban más lo nacional y lo propio que lo nuevo y renovador. Así, podemos interpretar el mensaje de nuestro escritor de una forma directa, ya que para él confiar y valorar el arte japonés es un error que va en detrimento de lo que era la tradición artística propia.

Previamente al cambio de siglo, en 1900, aparece en el periódico *La Época* un texto que versa sobre la presencia de Japón en la Exposición Universal de París de ese mismo año.⁴⁰ Se dijo que desde “que hay Japón hay arte japonés” y se trató el tema de la pintura. Según las informaciones aquí presentadas las primeras pinturas japonesas pertenecen al siglo V, teniendo como ejemplo los paneles pintados para decorar el Palacio Imperial encargados por el hijo del Emperador Saga. En el siglo IX ya tendríamos a “Kosé Kanoaka”,⁴¹ del que se conservan retratos paisajes y figuras religiosas. También se advirtió que en 808 fue creada la Academia Imperial de Bellas Artes, la cual a día de hoy recibe el nombre de Escuela Imperial de Tosa, siendo la responsable de mantener vivo el arte japonés tradicional.⁴²

Quizás entre todas estas palabras pueda haber datos errados o imprecisiones históricas, pero lo realmente llamativo es que para contextualizar históricamente el arte japonés se recurre a la plástica pictórica.

No obstante, se creía que el arte nipón sufrió una profunda crisis a mediados del siglo XIX debido al poder transformador del imperio, prefiriéndose seguir un ritmo reformista que equiparase con las naciones occidentales.

El artículo concluye realizando una breve enumeración de los objetos que se pudieron percibir en la muestra y de cómo el País del Sol Naciente da salida a sus industrias artísticas en el mercado extranjero.

⁴⁰ REPARAZ, G., “El arte japonés en la Exposición”, *La Época*, Madrid, n.º 18080, 10 de octubre de 1900, p. 1.

⁴¹ Probablemente esté haciendo referencia al pintor de corte japonés Kose Kanaoka (802-897), el cual realizó su trabajo a comienzo de la era Heian, estando su obra promovida por personalidades tan relevantes como el emperador Uda (866-931) o Mototsune Fujiwara (836-891). Se dice que sus pinturas tuvieron un estilo japonés puro, ya que no presentan influencia del estilo procedente de China.

⁴² *Ibidem*.

Ya en el siglo XX, durante 1901 se incluyeron en el *Almanaque de Bailly-Bailliere* dos biografías breves de artistas representativos del *ukiyo-e*.⁴³ Las seleccionadas para esta muestra fueron Kitagawa Utamaro (1753-1806) y Katsushika Hokusai (1760-1849). Del primero de ellos se dijo lo siguiente:

Otamaro. Nació en 1754 (?), en Kawagoyé (provincia de Musashi). Su nombre de familia era Kitagawa. Fue, por sus líneas de una elegancia afinada y por sus formas efumadas y como envueltas en un nimbo de adoración hierática, el poeta de la mujer japonesa, de talle ondulante y de rostro prolongadamente oval y muy distinguido. Obras: Ilustraciones de los *Libros amarillos*. Albums: *Doce horas de casas verdes*, *La Pequeñita*.⁴⁴

En esta descripción se aportan una cantidad de datos que fueron muy representativos desde su descubrimiento en el Viejo Continente y que tienen vigencia hasta la actualidad, ya que a día de hoy Utamaro sigue siendo el pintor de lo bello, lo femenino y máximo exponente de la pintura de mujeres hermosas o *bijin-ga*. Además, se hace referencia a una serie de obras relevantes dentro de su producción.

Por otro lado, la presentación de Hokusai fue la que se muestra a continuación: “Hokusai. Nacido en Hondjo (barrio de Yedo), 1760; murió en 1849. Uno de los maestros del pincel japonés. Psicólogo incomparable por la delicadeza del sentimiento, y dibujante instantáneo de la más atrevida realidad de la actitud y del gesto. Obras: *La Mangoua*, *Las cien vistas de Fouzi*, *La Onda*.”⁴⁵

Con respecto al “viejo loco de los dibujos”, podemos percibir que desde el descubrimiento de su figura se le consideró un maestro, atribuyéndole esa capacidad de saber captar con su pincel la fugacidad de la vida. El autor de la breve biografía también destacó una serie de obras como fueron *El Manga*, *Las cien vistas del monte Fuji* o *La Gran Ola de la Bahía de Kanagawa*, perteneciente a su serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*.

Completando estas descripciones se incluyeron entre las páginas del almanaque los retratos de ambos artistas (Fig. 2) y se reprodujeron dos de sus obras más representativas como fueron “*La pequeña*” (Fig. 3) y “*La Onda*” (Fig. 4).

⁴³ “Los grandes pintores extranjeros desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días”, *Almanaque de Bailly-Bailliere*, Madrid, 1901, pp. 331-344.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 343.

⁴⁵ *Ibidem*.



Fig. 2. “Hokusai y Outamaro”, *Almanaque de Bailly-Bailliere*, Madrid, 1901.

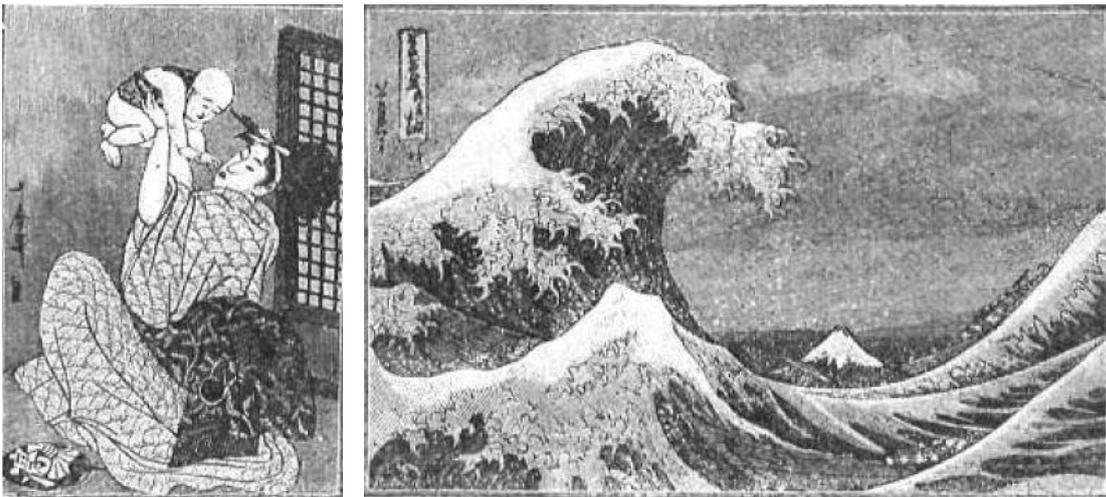


Fig. 3 y 4. “La pequeña” y “La Onda”, *Almanaque de Bailly-Bailliere*, Madrid, 1901.

En 1902 localizamos uno de los artículos más importantes de nuestro estudio, se trata de un escrito aparecido en la revista *Hojas Selectas* realizado por el historiador del arte alemán Adolf Brüning (1867-1912), que versa sobre la influencia del arte chino y japonés en Europa.⁴⁶ En este texto se nos presenta de manera clara y ordenada la penetración de objetos procedentes de China y Japón desde la llegada a Japón de los Jesuitas hasta la importación de piezas durante el periodo Meiji (1868-1912). Durante el recorrido también menciona los siglos XVII y XVIII y alude a las principales manifestaciones artísticas realizadas por ambos pueblos. En él aparecen representados los principales nombres del círculo artístico y coleccionista que se dejaron fascinar por el arte nipón, recogiéndose en esta nominación figuras como Edmund Goucourt, Manet, Monet, Zola y Degas. Diciéndose lo siguiente a cerca de la pintura nipona:

La pintura japonesa es impresionista, por cuanto sólo reproduce la impresión que en el artista despierta un objeto puesto en determinadas condiciones de luz de color; bajo la influencia de esta

⁴⁶ BRUNING, A., “Influencia de China y del Japón en el arte europeo”, *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 1, 1902, pp. 513-528.

impresión momentánea, el pintor representa ese objeto de una manera abocetada, sin entretenerse en detallarlo. Su colorido es claro y luminoso, pues toda la vida de los japoneses se desarrolla en plena atmósfera, en medio de toda la luz de la naturaleza libre, en donde los colores aparecen más delicados, más claros en los espacios cerrados.⁴⁷



Fig. 5. “Cromotipia japonesa de Hokusai. 1820. (De las 36 vistas de Fudji-Yama.)”, *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 1, 1902.

Acompañando este discurso se incorporan una serie de imágenes que ilustran las informaciones en las que aparecen objetos chinos o japoneses u obras realizadas por artistas occidentales que gozan de la influencia de los anteriores. Entre estas reproducciones se encuentra una imagen de Katsushika Hokusai de su *Fuji Rojo*, la cual pertenece a su serie *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* (Fig. 5) y otra imagen de un grabado atribuido a Utagawa Hiroshige (1797-1858), en la que aparece una mujer ataviada con un kimono y una sombrilla en un paisaje de invierno (Fig. 6). En realidad, esta forma parte de su serie *Ogura nazorae hyakunin isshu*, siendo la estampa que lleva por título *Sone no Yoshitada*, la cual fue realizada entre 1845 y 1848.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 524-525.



Fig. 6. "Cromotipia de Hiroshige (primera mitad del siglo XIX)", *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 1, 1902.

Un año después, en 1903, se trató en la revista *La Ilustración Artística* un tema novedoso para la época como fue el papel japonés.⁴⁸ En cuanto a este se abordó su proceso de cultivo, producción y elaboración. Entre dichas informaciones se mencionó la pintura nipona, donde se dijo que este soporte estaba estrechamente ligado al arte de la caligrafía y la pintura. Debiéndose esto a sus particulares propiedades y a su facilidad en el proceso de absorción de la humedad de la tinta.

Ese mismo año en *La Ilustración Española y Americana* se mencionó el arte japonés del grabado, este fue incorporado a un relato acontecido en la ciudad de Berlín que tuvo como inspiración un diario de viajes.⁴⁹ Aquí, el trotamundos destaca el gusto que los alemanes tienen por lo japonés, mencionando a Hokusai y a Keisai Eisen (1790-1848):

⁴⁸ BRINCKMANN, J., "Fabricación de papel en el Japón", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1132, 7 de septiembre de 1903, pp. 589-590.

⁴⁹ Balsa de la Vega, R., "Á través de Europa. Impresiones de viaje. VI. Berlín.-- de Berlín á Ámsterdam", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 46, 15 de diciembre de 1903, pp. 362-366.

Entre las muchas secciones de altísimo interés de que consta el de la capital de Alemania, recuerda la oriental, compuesta de objetos, en su mayor parte referentes á las artes suntuarias, del Japón, de la China y de la India. Pero sobre las dos últimas, descuella el japonés con sus admirables pinturas en laca, á la aguada sobre telas, con sus bronce cincelados y sus elegantísimos estudios de aplicación de la fauna y de la flora, á la decoración de cacharros, muebles, tejidos, etc. De la escuela del famoso Hokusai existen varios estudios de aves y peces que asombran por la verdad con que están estudiados; de los émulo y seguidores de Keisai Geisen véanse marinas y paisajes hechos con una simplicidad asombrosa: la escuela vulgar, que tuvo en Yedo su comienzo con Hokusai por apóstol, está admirablemente representada, especialmente en un kakemono que representa á un japonés beodo acariciando á su esposa con una vara de fresno (supongo yo).⁵⁰

Entre los años 1904-1905 acaeció la guerra ruso-japonesa, fenómeno bélico que se desarrolló en el continente asiático y que colocó a Japón sobre el mapamundi como una potencia militar destacable. Esto hizo que las informaciones sobre Japón alrededor del globo se multiplicasen y disparasen, habiendo un mayor interés por el descubrimiento de las diferentes facetas que el País del Sol Naciente podía ofrecer.

Así, en 1904, en el *Boletín de la Real Sociedad Geográfica* se publica un artículo, bajo el título "El imperio del Japón",⁵¹ el cual arremetió contra el arte nipón minusvalorándolo. En este texto se comenta a varios autores del País del Sol naciente como fueron Katsushika Hokusai, Cho Densu (1352-1427/31), Tosa Mitsunobu (1434-1525), Kanō Mitsunobu (1565-1608), Kanō Tannyū (1602-1674) y Kawanabe Kyōsai (1837-1889), realizando una valoración negativa de la propia estética japonesa. En él su autor, Juan Mencarini Pierroti (1860 -1939),⁵² empleado en las Aduanas Imperiales (Chinese Maritime Customs Service), que vivió largos años en China, intenta relativizar la generalizada pasión que producía la estética generada en estas islas del Extremo Oriente, prácticamente desconocida hasta el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Así, señala que a pesar de que en los últimos años la atención pública de Europa se había sentido atraída por el arte nipón, para él es estafalario y grotesco y está en contra de que se le llame "nuevo arte":

He tratado de ver en las producciones de sus grandes maestros los Hokusai, Cho Densu, Mitsunobu, Kano, Tan-Yu, Kiosai y otro ese arte tan preponderado. Confieso mi ignorancia, mi cortedad de vista. Esos rasgos grotescos sin perspectivas, ni redondeces ni cielos, no me han

⁵⁰ *Ibidem*, p. 363.

⁵¹ MENCARINI, J., "El imperio del Japón", *Boletín de la real sociedad geográfica*, Madrid, tomo 46, enero de 1904, p. 44.

⁵² *Universidad Abierta de Cataluña*, <http://ace.uoc.edu/exhibits/show/galeria-de-personajes/juan-mencarini>, (fecha de consulta: 21- IX-2021).

podido inspirar el entusiasmo, la elevación del alma que siento al admirar nuestros cuadros del Museo del Prado.⁵³

"Son miniaturas, muy detalladas, contienen mucho trabajo, pero mérito artístico no he podido hallarlo. Que sirva de decorado modernista lo concedo, pero llegar al punto, como he visto en trabajos serios, á querer poner esas producciones al par de nuestras obras maestras, no puedo menos de protestar contra esa errónea idea."⁵⁴

Este texto gozó de tal popularidad que fue republicado un mes después en la afamada revista *Por Esos Mundos* bajo título "El Imperio japonés".⁵⁵

Ese mismo año apareció en el diario *La Correspondencia de España* unas informaciones que versan sobre el espíritu y el arte de los japoneses.⁵⁶ Al comienzo del mismo se deja claro que los nipones han adoptado diversas costumbres importadas de Occidente:

Los europeos nos hemos venido acostumbrando á considerar a los japoneses desde un punto de vista nada real. Porque trasplantaron á su tierra pocas buenas y muchas malas constituciones de nuestros tiempos y países, los hemos ya creído profundamente poseídos del valor de la civilización europea ó intencionadamente repudiadores de las costumbres, virtudes, defectos, y, casi diría, de los instintos de su raza. Erróneo razonamiento.⁵⁷

Además, se dice que el arte de principios del siglo XX en Japón está en decadencia, haciendo alusión a las diferentes artes como la pintura, la escultura, la poesía ó el grabado. A este último el propio autor lo denominó prensa, enumerando así grandes figuras del género *ukiyo-e* como fueron Hishikawa Moronobu (1618-1694) o Torii Kiyonaga (1752-1815). Hubo una clara intencionalidad de elogio hacia el Japón previo a la apertura del periodo Meiji, siendo todo esto una dura crítica a la exportación de objetos y la industrialización del arte:

La decadencia del espíritu genuino en las artes japonesas se ha dejado sentir, dando preferencia a las formas híbridas sobre la majestuosa simplicidad de lo verdadero. El arte japonés ya no crea, copia, lo mismo en la pintura que en la escultura y poesía.

La pintura atraviesa un periodo oscuro. La Academia de Tokio enseña á los jóvenes artistas el arte de enmascarar el pensamiento nacional con las formas europeas ó viceversa.

⁵³ MENCARINI, J., "El imperio del...", *op. cit.*, p. 44.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ MENCARINI, J., "El Imperio Japonés", *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 109, 1 de febrero de 1904, pp. 137-147.

⁵⁶ UN DIPLOMÁTICO, "El espíritu y el arte de los japoneses", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 16802, 7 de febrero de 1904, p. 2.

⁵⁷ *Ibidem*.

Las demás artes no tuvieron nunca decisiva importancia: concretáronse á trabajos bagatelas bellísimas, llenas de buen gusto y sagaz observación de la naturaleza, no obras verdaderas y fuertemente viriles”.

¿Y la prensa? ¿Quién después de haber visto las incisiones de Moronobu ó de Kionaga, las puede olvidar?

Todas estas artes están hoy en decadencia. El Japón no es ya sino una fábrica de objetos mediocres ó peor, que van á adornar los salones de las damas de Europa.

Aquel otro Japón no tenía todas estas bellas cosas de refinada civilización, sino solamente un pobre niño que besaba en la frente á los artistas y les infundía un sueño divino de belleza y de gloria. Europa ha entrado por una puerta y el genio ha salido por la otra.⁵⁸

Este año de 1904 también participó con su prosa en las publicaciones periódicas de nuestro país el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873 -1927), insigne escritor modernista que realizó numerosos artículos para el periódico *El Liberal*. Como posteriormente veremos, Gómez Carrillo fue por sus textos una de las figuras más relevantes en la difusión del arte japonés y la cultura nipona en el ámbito hispanoparlante. Las fuentes que le llevaron a alcanzar un conocimiento de Japón fueron múltiples: desde la lectura de libros sobre el País del Sol Naciente y su arte, publicados en la Europa de aquella época, sus contactos con comerciantes y artistas de París (lugar en el que residió largas temporadas) y su viaje al archipiélago nipón. Tal era su conocimiento sobre esta lejana cultura que escribió para *El Liberal*, en 1904,⁵⁹ un completísimo artículo sobre los pintores japoneses que se encontraban en el Museo del Louvre de París, destacando a las principales figuras de la xilografía nipona. En su texto se pudo constatar la ferviente moda que había por Japón en la Europa de principios del siglo XX. Una sociedad que veía parte de su renovación en lo exótico, en lo lejano, en esas maravillas llegadas desde el otro extremo del globo y que parecían estar representando lugares de ensueño. Según este autor, obras de arte japonés que se encontraban frecuentemente en los establecimientos y librerías, siendo Francia la clara evidencia del ensueño social y cultural sentido hacia lo nipón. Como consecuencia en el museo más representativo de la capital del Sena, ciudad pionera en la penetración del arte japonés, se creó una sala dedicada en exclusiva a las piezas procedentes de aquel lejano lugar, en la cual se pudo apreciar lo más selecto del género de la estampa japonesa:

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ GÓMEZ CARRILLO, E., "Los pintores japoneses en el museo del Louvre", *El liberal*, Madrid, n.º 8694, 18 de febrero de 1904, p. 3.

"Aquí en el Museo del Louvre, existe un aula japonesa, donde se pueden ver algunos cuadros - estampas, mejor dicho- de Hokusai, de Outamaro y de Yosai."⁶⁰

A continuación, destaca la figura de Hokusai del que señala que el rasgo que define su obra es su veneración por la naturaleza y su capacidad para plasmarla con toda su vitalidad, aludiendo también al famoso fragmento de su biografía que aparece como colofón del primer volumen de las *Cien vistas del monte Fuji*:

Hokusai encarna la escuela naturalista de su patria. "A la edad de seis años -dice- empecé a copiar formas y objetos; a los cincuenta publiqué una serie de dibujos; pero nada de lo que produje antes de los setenta me parece digno de mí... Tengo la esperanza de que si llego a cumplir los cien inviernos, todo lo que salga de mi pincel, ya sea un punto, ya sea una mancha, tendrá vida." ¡La vida! El gran artista veía en ella toda la belleza.⁶¹

No solo le atribuye ser el mejor representante del género "naturalista" sino que, basándose en las lecturas de las obras del crítico de arte francés Gustave Geffroy (1855 –1926),⁶² señala que la obra de Hokusai fue superior a la de otros grandes artistas del género *ukiyo-e*, reconociendo el trasfondo filosófico de su producción y asemejándolo a lo que en Occidente pudiéramos denominar genio:

Pintor de costumbre como nunca los hubo -dice Geffroy- Hokusai vio siempre la vida de un modo verdaderamente filosófico y personal, agregando a la representación de los seres su sencillez maliciosa y sus grandes o adías [...] Colorista armonioso, un dibujante nervioso [...] realista, porque pintó escrupulosamente los paisajes y los efectos [...] Es el Miguel Ángel del Japón [...] Comparado con Hokusai, Outamaro resulta pálido y casi amanerado, sobre todo desde el punto de vista de nuestra estética europea.⁶³

No obstante, siguiendo al historiador del arte Louis Gonse (1846 -1921),⁶⁴ subraya que el arte de Japón estaba perdiendo su carácter propio como fruto de su proceso de modernización, estando cada vez más bajo el influjo de Occidente: "Hoy -dice M. Louis Gonse- el Japón ya no crea. Se contenta con imitar. La revolución de 1868 es la fosa que separa el arte de esencia

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Probablemente las obras: GEFFROY, G., "Les paysagistes japonais", *Le Japon artistique*, n.º 33, vol. III, 1890, p. 104. GEFFROY, G., "Au Japon: les paysages d'Hiroshige, les femmes d'Outamaro." *La Grande dame*, 1, 1893, pp. 143–147.

⁶³ GÓMEZ CARRILLO, E., "Los pintores...", *op. cit.*, p. 3.

⁶⁴ GONSE, L., *L'art japonais*, Paris, vol. I y II, A. Quantin, 1883.

puramente japonesa, de este híbrido que sólo se preocupa de la exportación y que sacrifica su talento en áreas del gusto europeo."⁶⁵

Sin embargo, sabemos que esta afirmación no era del todo cierta, ya que lo que ocurrió fue una evolución de los medios más tradicionales, conservándose de alguna manera la esencia nipona. De hecho, en el periodo Meiji el arte de la stampa evolucionó y dio lugar a otros grandes creadores continuadores de la escuela *ukiyo-e* que utilizaron diferentes soportes, formatos o incluso aplicaron pigmentaciones que hasta entonces no habían sido utilizadas.

Asimismo, y a partir de este momento, el colofón aparecido en el primer volumen de sus *Cien vistas del monte Fuji* de Katsushika Hokusai va a ser incluido en multitud de artículos que quieran abordar el arte nipón o el grabado japonés. Ejemplo de ello es el texto publicado en *La Vanguardia* también en 1904,⁶⁶ en el cual se va a repetir este fragmento, pero redactado de forma diferente. Seguramente este tipo de erratas y disparidades se deba a la falta de conocimiento del lenguaje nipón y a que la mayoría de datos habrían sido tomados de las traducciones de libros generados desde la historia del arte y la crítica francesa. El objetivo del citado artículo de "La edad del genio", era debatir en qué momento empezaron su creatividad los grandes artistas que en Occidente habían sido elevados a la categoría de "genios". Entre dicho elenco el autor cita a Saint Saens, Dubois, Gerómes, Roffaelli, Tattegrain, Fritz Thaulow o Rodin y también a Hokusai como representante de Oriente y como el auténtico genio creativo:

Pero el verdadero prodigio es el pintor japonés Hokusai. Según refiere Bartholomé, Hokusai escribía á los setenta y cinco años: «Desde la edad de seis años yo tenía la manía de dibujar toda clase de objetos; pero cuanto he producido antes de los setenta años no merece fijar en ello la atención. A los setenta y tres años es cuando he comprendido «aproximadamente» la estructura de la naturaleza verdad de los animales, de los árboles, los peces y los insectos. Por consiguiente, á los ochenta años habré hecho más progresos aún; á los noventa penetraré el misterio de las cosas [...]».⁶⁷

Este mismo artículo fue reproducido en el periódico *La Opinión* de Santa Cruz de Tenerife;⁶⁸ favoreciendo de esta manera la difusión del arte japonés y de las piezas niponas como algo extraordinario.

⁶⁵ GÓMEZ CARRILLO, E., "Los pintores...", *op. cit.*, p. 3.

⁶⁶ "La edad del genio", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 10011, 24 de marzo de 1904, p. 2.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ "La edad del genio", *La opinión*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 3516, 2 de mayo de 1904, p. 2.

También en 1904 se publicó el artículo "Art japones" en el *Baluart de Sitges*.⁶⁹ En él se comenta cómo los titulares de los periódicos comenzaron a interesarse por la guerra ruso-japonesa (1904-1905), y cómo el arte japonés tuvo una recepción favorable en el París de la época, mencionando a importantes artistas de Japón como Okumura Masanobu (1686-1764), Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) o Kikuchi Yōsai (1781-1878) que hasta entonces habían ocupado un lugar más secundario en la historia de la pintura y del grabado japonés. "Abrimos, pues, las carteras de los dibujos y elegimos las copias de los grandes maestros, desde los Okomura Masanobu hasta el Hokke, los Kuniyoshi y los Yosai".⁷⁰

También nombrará al ya consagrado Hokusai:

Bastante a menudo hacen gala estos artistas de un humorismo de fuerza apropiada, que no nos viene tan de nuevas que por aquella zarzuela nos enteraremos que *el japonés es muy templado*: el cuadro humorístico "viajeros pasando por la nieve" de Okusai, "los gatos bandurristas" de Kuniyoshi, escarabajos equilibristas, langostas que pescan con caña y otros trabajos de maestros diferentes si son buena prueba.⁷¹

Además, en el artículo se reproducen algunos dibujos que fueron atribuidos al artista japonés que subrayarían su maestría con la línea.

Este último tema, el del humor, dará mucho juego también a los escritores de la época. Así, en este prolífico año de 1904, volvemos a tener un testimonio que alude a esta faceta caricaturesca en la revista *La Ilustración obrera*.⁷² En el artículo, titulado "La pintura y el dibujo en el Japón", se realiza un recorrido por la "génesis" de la pintura nipona en el que queda patente la afición de los japoneses por la caricatura. Se dice que el origen de la pintura del País del Sol Naciente es muy antiguo, realizándose un esbozo de la evolución de la misma e incurriendo en algunos errores terminológicos y conceptuales, hasta llegar al siglo XVIII donde destaca acertadamente la figura de Ōgata Kōrin (1657-1716) y, por su puesto, a Hokusai ya entrado el siglo XIX: "Otros muchos pintores florecieron hasta Hokusai que es á principios del siglo XIX el más genuino representante de la escuela popular y que se distingue por haber dado á la figura humana expresión de vida y vigor de realidad."⁷³

⁶⁹ QUIQUET, "Art japonés", *Baluart de Sitges*, Sitges, n.º 142, 24 de abril de 1904, pp. 1-2.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 2. La traducción es nuestra.

⁷¹ *Ibidem*. La traducción es nuestra.

⁷² "La pintura y el dibujo en el Japón", *La ilustración obrera*, Barcelona, n.º 24, 30 de julio de 1904, p. 375.

⁷³ *Ibidem*.

No obstante, lo interesante de este texto es que se hizo hincapié en un aspecto que hasta entonces había sido menos tratado en la estética nipona, como es el rasgo humorístico que presentan algunas de las obras japonesas, en parte derivado de ese naturalismo tan característico de algunos autores.

Al año siguiente, en 1905, se realizó un escrito en la revista *La Ilustración Española y Americana* que abordaba el tema de los estilos pictóricos japoneses.⁷⁴ En el contenido del mismo se constata una minusvaloración de la pintura nipona contemporánea:

Ahora se ve que los idealismos de Seshu resultan afectados en demasía; ahora se comprueba que Tanyu Kano exageraba el misticismo en sus brillantes notas de color; ahora, en fin, la pujanza de la generación moderna busca horizontes amplios, libres y soleados, para producir un arte en nada semejante al que se enseña en la enrarecida atmósfera de convencionalismos académicos.⁷⁵

Además, también se escribieron alabanzas para la escuela de la xilografía, esas obras del mundo flotante, siendo su manifestación artística más importante. En este sentido destacó Hokusai, quien fue presentado como un pintor de fuerza, veracidad, memoria, originalidad y con educación de la vista.⁷⁶

Esta obsesión con lo japonés se centró sobremanera en la figura de este último, comparándosele con grandes personalidades representativas nuestro arte nacional, tema que fue recurrente en muchos artículos.⁷⁷ Este es el caso que observamos en *La Lectura*⁷⁸ en un texto publicado en 1906 por Emilia Pardo Bazán (1851-1921), en el que se dedican extensos párrafos a la figura de Goya:

Un análisis de las tendencias y orientaciones de la pintura moderna, que no cabe aquí, pondría de relieve la acción de Goya sobre artistas de muy diversas nacionalidades, escuelas y géneros. Yo había creído reconocerla en los actuales pintores japoneses, grandes intérpretes del delirio, de la pesadilla y el espanto; pero ellos tienen su tradición en el Goya nipón, el excelso Hokusai, contemporáneo del nuestro, que no pudo ni sospecharle, y que se le asemejó hasta en la

⁷⁴ BLANCO-BELMONTE, R., "Arte japonés", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 2, 15 de enero de 1905, pp. 28-29. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., pp. 42-48.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 46-47.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁷⁷ Para ver como Hokusai fue comparado con otros artistas en las publicaciones periódicas de nuestro país se recomienda la consulta de los siguientes textos: ANIA, P., "La presencia de Hokusai en la prensa española (1868-1912): biografía, obra y valoración crítica", *Mirai. Estudios japoneses*, n.º 3, 2019, pp. 143-163. ANIA, P., "Hokusai y su obra en la prensa española: un modelo a reproducir", en Almazán, D. y Barlés, E., *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 111-150.

⁷⁸ PARDO BAZÁN, E., "Goya", *La Lectura*, Madrid, n.º 65, mayo de 1906, p. 252.

longevidad y en la perpetua renovación de su arte y de su estilo, pues Hokusai proclamaba no haber sabido, hasta cumplir los cien años, la cantidad de verdad y de vida que cabe en una línea y en un punto; - dato que confundirá un poco á los jóvenes impacientes de arrinconar á los viejos.⁷⁹

Es interesante como la autora equipara la vida de uno de los grandes artistas de nuestra nación con la de uno de los creadores nipones más populares entre los amantes de lo exótico, elevando a ambos a la categoría de genios universales. Se podría decir que por meras casualidades cada uno de ellos fueron figuras clave para el desarrollo y la renovación estética de sus respectivas naciones y épocas y, a posteriori, para el arte universal. Por tanto, la mención de Hokusai en este artículo, refuerza la idea de genialidad que se le atribuyen a sus creaciones y, por extensión, al arte japonés. En esta comparación se aprecia la referencia a la biografía del creador nipón, esta vez de una manera mucho más sintética, aludiendo a la línea final de su famoso colofón en el que señala que será capaz de dar vida solo a través de "la línea y el punto".



El cuadro terminado y expuesto al público. (De un libro japonés)

Fig. 7. "El cuadro terminado y expuesto al público (De un libro japonés)", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 405, 6 de marzo de 1907.

Pero desde luego, y ante todo, un genio debía de realizar grandes logros para ser considerado como tal. Así se afirma en un artículo de 1907 que apareció en la revista de reportajes *Alrededor del mundo*, donde se nos mencionó "el cuadro mayor del mundo" atribuyendo tal proeza a este creador nipón.⁸⁰ La noticia, que aparece ilustrada, dice que, a partir de unas críticas que llegaron a los oídos del artista afirmando que solo podía pintar cosas pequeñas, se dispuso a

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ "El cuadro mayor del mundo", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 405, 6 de marzo de 1907, p. 157.

realizar junto a sus discípulos el mayor cuadro del mundo (Fig. 7).⁸¹ Esta obra, una imagen de Daruma, importante patriarca del Budismo Zen, se cree que fue pintada junto a un templo y que medía 195 metros de lienzo: "El cuadro iba á representar al venerable Daruma, ermitaño de quien la leyenda japonesa cuenta que se pasó nueve años sin dormir, entregado á la vida contemplativa, y que un día, acosado por el sueño, antes que rendirse á él, se corto los párpados, que al caer en el suelo brotaron convertidos en una planta, planta del té." ⁸²

Hubo gran expectación hacia esta pieza. Corrían rumores de que pintaba andando sobre el papel, describiéndose con exactitud el procedimiento para la realización de misma. En el artículo se dice que no existía en el mundo un cuadro más grande que el pintado por Katsushika Hokusai, al que se ensalza como gran genio: "Hokusai es el artista más notable del Japón, algo así como un Velázquez del Extremo Oriente [...] Como todos los grandes genios, Hokusai tenía numerosos enemigos."⁸³

Ahora bien, también se señala que:

Desde luego, si el retrato de Daruma fue la obra "más grande" de Hokusai, no fue, ni mucho menos su obra maestra. Como tal se considera un álbum de croquis del natural, conocido con el nombre de Mangua, y donde figuran algunos miles de dibujos á pluma, representando, con tanta naturalidad como exactitud, aves, flores y, sobre todo, escenas de la vida japonesa.⁸⁴

Así pues, aparece en esta revista una nueva mención a la obra denominada hoy día como *Manga*, y además se reprodujo un recorte de la página doce del tomo primero en la que se muestran los diferentes tipos oficios (Fig. 8).⁸⁵ También en el artículo se decía que fue el autor de la obra más pequeña del globo, dos dibujos hechos sobre dos granos de arroz en el que uno representaba a un guerrero y otro a una pareja de gorriones.

⁸¹ Podemos encontrar bocetos de cómo era estéticamente esta creación para hacernos idea de su aspecto. Apareció representada en *Periódico para la pintura gigante de Bodhidharma* realizada en 1817, firmada como Hokusai Taito y ejecutada con la técnica xilográfica japonesa. Otro testimonio es el que realiza Kōriki Tanenobu (Enkōan) (+1831) en su obra *Álbum de bocetos de una actuación de pintura improvisada* realizada también en 1817 y con la misma técnica que la anterior (YONEMURA, A., *Hokusai...*, *op. cit.*, pp. 220-221).

⁸² "El cuadro...", *op. cit.*, p. 157.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ Esto lo hemos podido averiguar gracias al conocimiento de la obra física y al haberla podido contemplar en el museo Frederic Marés de Barcelona, ya que tenemos fotografiados parte de los fondos japoneses del mismo.



Croquis originales de Hokusai

Fig. 8. Croquis originales de Hokusai, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 405, 6 de marzo de 1907.

Asimismo, en el texto se aportan otros datos que suponen un claro avance con respecto a los conocimientos del arte nipón. En primer lugar, se establece una correcta cronología de la vida del pintor y, en segundo lugar, se desvela el seudónimo que este adoptó al final de su carrera, hecho que ocurrió tras pintar sus series más famosas como *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, *Mil vistas del mar* o *Cascadas en diferentes provincias*:

Hokusai ha sido uno de los pintores que han vivido más, puesto que nació en 1760 y murió en 1849. Durante este transcurso de tiempo, cambió varias veces de nombre, según la costumbre japonesa. Sus obras, sin embargo, solía firmarlas como *Guakiorojin*, seudónimo que traducido al castellano significa "El viejo chiflado por el dibujo", que denota el buen humor del artista.⁸⁶

También llegaban noticias desde el extranjero referentes a grandes maestros del grabado japonés. Así se demuestra en "Desde Londres: pinturas de la «season»" de la revista de reportajes *Nuevo mundo*.⁸⁷ Concretamente, en 1910, llegó una información redactada por el crítico literario Ramiro de Maeztu (1874- 1936), relativa a una exposición celebrada en Shepherd's Bush, en un barrio del municipio londinense de Hammersmith y Fulham, en la que hubo una sección dedicada al arte japonés, la cual fue comentada por el autor del artículo:

⁸⁶ "El cuadro...", *op. cit.*, p. 157.

⁸⁷ DE MAEZTU, R., "Desde Londres: pinturas de la «season»", *Nuevo mundo*, Madrid, n.º 859, 23 de junio de 1910, p. 4.

El ideal por perseguir lo encuentro en la Sección Pictórica de la Exposición japonesa de Sheperd's Bush. No quiere esto decir que yo haya comprendido el arte japonés. No hay actualmente media docena de europeos que lo hayan comprendido. Apenas empezamos á darnos cuenta de que los artistas japoneses muertos más estimados en Europa, Hokusai y Utamaro, son los menos estimados en el Japón: Hokusai y Utamaro no son para los japoneses sino dibujantes populares, caricaturistas de periódicos, valga la palabra.⁸⁸

Lo interesante del texto es como el redactor afirma que, en realidad, la comprensión total del arte nipón ha sido alcanzada por unos pocos, ya que es algo que se presenta como lejano y distante. Así, nos descubre que las figuras que se han sido consideradas hasta entonces pilares centrales de la representación nipona, en realidad no fueron apreciadas de la misma forma en Japón, lugar en el que fueron percibidas como simples artistas del vulgo. En cierto modo nuestro autor tenía razón, el género *ukiyo-e* estaba muy ligado a un estrato social popular, que era su principal consumidor. Pero esta circunstancia no ha de ser un motivo que vaya en detrimento de su auténtico valor. Es más, al gozar de tantísima popularidad y difusión en el Occidente del siglo XIX, este género llegó a conseguir con el tiempo un reconocimiento muy importante en el propio Japón. Eso sí, el autor da en la clave en lo relativo a uno de los rasgos del arte nipón: "Lo central en el arte japonés es otra cosa, que consiste fundamentalmente en la eliminación de todo lo accesorio, de todo aquello que es meramente real, para expresar lo que es significativo en una visión decorativa."⁸⁹

La verdadera comprensión del arte japonés y su correcta interpretación fue un tema muy candente que llevó a numerosos estudiosos a profundizar en este tipo de obras llegadas desde el País del Sol Naciente. En este contexto, la visión que se nos aporta desde el texto no está alejada de la realidad, aunque en presente escrito, no es completa. Es cierto que parte del arte japonés busca la eliminación de lo accesorio; es el caso de las pinturas efectuadas a la tinta o *sumi-e* que indagan en la supresión de elementos para evocar unas realidades más allá de los sentidos y así servir como soporte para la meditación. Pero también, como contrapunto, hay otra vertiente estética japonesa que busca una clara profusión decorativa; este es el caso de algunas obras del mismo género *ukiyo-e*, que se regocijan en el detalle y la explosión colorista de ese mundo flotante de los barrios de placer situados en la antigua Edo.

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

En el año de 1911, se publica en *El Liberal*⁹⁰ un texto redactado por el crítico e historiador del arte Rafael Domenech (1874-1929), que fue director del Museo de Artes Industriales de Madrid, en el que se menciona una vez más a Katsushika Hokusai, equiparándolo de nuevo con grandes maestros del arte europeo. Así lo contrasta con Tiziano y con el pintor valenciano Antonio Muñoz Degraín (1840-1924),⁹¹ muy en boga por entonces, el cual realizó una ingente producción de paisajes, llenos de luz y color, y que contó con el incondicional apoyo de Domenech.⁹² A continuación, podemos ver como trató a ambas personalidades:

El recuerdo de Tiziano y de Hokusai revive en nuestro gran pintor. Es un milagro de la Naturaleza cada uno de esos tres artistas ...Yo confieso que cuando contemplo el «*Entierro de Cristo*», «*Venus y Adonis*», «*Danae*» ó el autorretrato de Tiziano, en el Prado, ó pasan mis ojos por delante de las incomparables ilustraciones de la pequeña «*Nangona*» ó de las «*Cien Vistas del Fuziyama*», de Hokusai, no sé qué admirar más, si la gran belleza de esas obras, su vigor verdaderamente juvenil, ó el milagro portentoso de que hayan podido hacerse tales maravillas de arte después de más de medio siglo de trabajo. Eso mismo me ocurre delante de los dos cuadros de Muñoz Degraín «*El Jordán*» y «*Jesús en Tiberiades*».⁹³

Pero en este artículo, aparte de estas comparaciones, se aportan más valoraciones sobre el creador nipón. Concretamente se vuelve a hacer hincapié en su especial capacidad para representar la naturaleza en plenitud, recurriendo de nuevo al escrito que aparece en sus *Cien vistas del monte Fuji*, estando en esta ocasión presentado de forma completa y con una traducción que se asemeja mucho a la que conocemos en la actualidad:

"Hace pocos días encaminé mis pasos hacia el Retiro; la mañana era primaveral y deseaba gozar de la Naturaleza. Había dejado encima de la mesa de mi cuarto de trabajo las «Cien vistas del Fuziyama», y recordaba aquellas visiones del natural tan intensas de vida. Recordaba también las palabras de su autor: «Trabajo desde la edad de los seis años; tengo la manía de dibujar la forma de las cosas. Muchos dibujos he publicado hasta los cincuenta años; pero no me satisface nada de cuanto he producido hasta los sesenta. A los setenta y tres, he llegado á comprender algo de la forma de los pájaros, de los peces y de las plantas. A los ochenta años, confío hacer algún progreso; á los noventa, llegaré al fondo de las cosas; á los cien, conseguiré un estado verdaderamente superior, y á los ciento diez, un punto, una línea, todo tendrá vida en mis obras [...]». Contemplando las masas frondosas de vegetación del Retiro, el vuelo de un pájaro y la línea

⁹⁰ DOMENECH, R., "La vida artística: los pintores de Carlos V y Felipe II", *El liberal*, Madrid, n.º 11745, 15 de diciembre de 1911, p. 2.

⁹¹ BONET, V., "Antonio Muñoz Degraín o la fascinación del color", *Saitabi*, n.º 44, 1994, pp. 255-266.

⁹² De hecho, en 1915 publicó otro artículo sobre este artista (DOMENECH, R., "Información general de bellas artes. La exposición: Muñoz Degraín", *ABC*, Madrid, n.º 3635, 2 de junio de 1915, p. 14) donde vuelve a compararlo con grandes artistas, incluido Hokusai, y lo mismo hizo en 1922 (DOMENECH, R., "Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, n.º extraordinario, 16 de julio de 1922, p. 15).

⁹³ DOMENECH, R., "La vida artística...", *op. cit.*, p. 2.

ondulante del terreno, esos recuerdos de Hokusai se exaltaban en mi imaginación. Era portentoso el genio de aquel humilde japonés, que sintetizaba la complejidad de las formas de la Naturaleza en unas pocas líneas.⁹⁴

Un año después, en 1912, en *El Liberal*⁹⁵ Gomez Carrillo publicó un artículo referente a la figura del dibujante, ilustrador, y caricaturista español, Joaquín Xaudaró (1872-1933),⁹⁶ al que se compara con el creador japonés más popular, Hokusai. Una de las facetas que más se resaltan del pintor nipón es su genialidad para el dibujo y sus continuas ansias de aprender. Así lo señala el escritor guatemalteco: “Y es que saber dibujar es como saber escribir. El que más sabe, no lo sabe todo. El más docto tiene siempre algo que aprender. El viejo Hokusai, que murió casi centenario, decía hacia el fin de su existencia: «Llevo sesenta años estudiando las líneas, y si la Naturaleza me permitiera vivir aún medio siglo, creo que llegaría á conocer todos los secretos del dibujo»”.⁹⁷

Esta habilidad fue también una de las características de Xaudaró quien, además, como Hokusai con su *Manga*, publicó un manual didáctico titulado *Método*, por el cual recibió un gran reconocimiento en la Escuela de Bellas Artes de París, donde trabajó.



Fig. 9. “Yoshitsune huye del Japón y es detenido por los manes de sus enemigos muertos”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 679, 5 de junio de 1912.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 2.

⁹⁵ GÓMEZ CARRILLO, E., "París: Monsieur Xaudaró, professeur", *El Liberal*, Madrid, n.º 12094, 15 de diciembre de 1912, p. 3.

⁹⁶ ALMAZÁN, D., "El Japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)", en GÓMEZ, J. A. (ed.), *Arte e identidades culturales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 30-41.

⁹⁷ GÓMEZ CARRILLO, E., "París: Monsieur Xaudaró...", *op. cit.*

En 1912, aparece en las publicaciones periódicas españolas un texto que habla sobre Minamoto no Yoshitsune (1159-1189), general japonés del clan Minamoto que vivió durante los últimos años del periodo Heian y primeros del Kamakura.⁹⁸ En dicho escrito se haizo un recorrido histórico que contemplaba de manera detallada sus principales hazañas. No obstante, y en lo que al arte se refiere, hay que destacar que junto al texto se incorporaron una serie de imágenes que representaban a este personaje en algunos momentos vitales destacados. Así, el lector pudo apreciar cuatro grabados japoneses, los cuales llevaron títulos tan generales como “Yoshitsune huye del Japón y es detenido por los manes de sus enemigos muertos” (Fig. 9), siendo esta una obra de Utagawa Kuniyoshi, “Yoshitsune con su ejército” (Fig. 10), “Yoshitsune combatiendo con el gigante Benkei” (Fig. 11) y “Yoshitsune aprendiendo esgrima con los “tengu”” (Fig. 12).

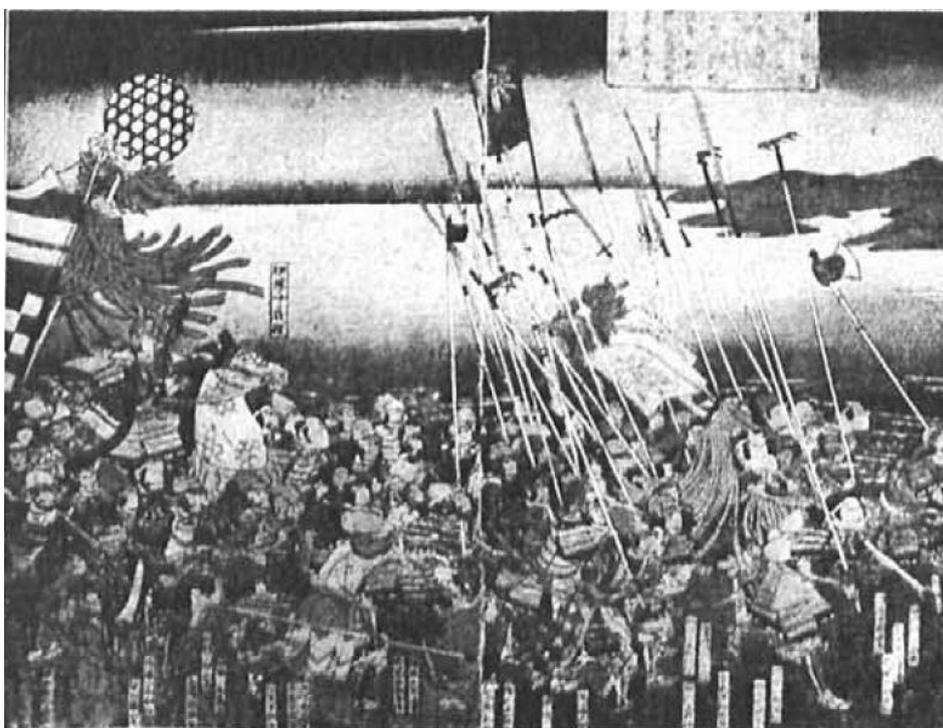


Fig. 10. “Yoshitsune con su ejército”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 679, 5 de junio de 1912.

⁹⁸ “¿Fué japonés Gengis Jan?”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 679, 5 de junio de 1912, pp. 452-453.



Fig. 11 y 12. "Yoshitsune combatiendo con el gigante Benkei" y "Yoshitsune aprendiendo esgrima con los "tengu"", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 679, 5 de junio de 1912.

Asimismo, el año de 1913 fue revelador para nuestro estudio, ya que aquí se han localizado seis artículos escritos por Rafael Doménech (1874-1929) en el periódico *ABC*,⁹⁹ dedicados en exclusiva al arte japonés. La sección fue titulada "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor" y en ella el redactor establece una correspondencia ficticia con el "señor M.", posiblemente el ceramista Gregorio Muñoz Dueñas (18??- 1929),¹⁰⁰ hombre enamorado de lo castizo al cual le intenta explicar como el arte japonés por su maestría y perfección debía de ser una fuente de inspiración más para el arte occidental. Con esa excusa trata multitud de aspectos relativos a la naturaleza, la estética y la influencia nipona, si bien el verdadero protagonista será el pintor japonés Katsushika Hokusai. En estos artículos habla de su producción, pero sobre todo subraya la importancia de su obra *Manga*:

⁹⁹ DOMENECH, R., "Notas de Arte. El Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2969, 1 de agosto de 1913, p. 5. DOMENECH, R., "Notas de arte: Japonismo, cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 29172, 4 de agosto de 1913, p. 8. DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2994, 26 de agosto de 1913, p. 4. DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2998, 30 de agosto de 1913, p. 6. DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 3004, 5 de septiembre de 1913, p. 7.

¹⁰⁰ Ambos eran amigos y trabajaron juntos en distintos proyectos como la redacción de la obra DOMENECH, R., MUÑOZ DUEÑAS y PÉREZ-DOLZ, F., *Tratado de técnica ornamental*, Madrid, A. de Ángel Alcoy, 1920.

Tengo á la vista el gran libro de Hokusai, que él tituló *Mangwa*; ante sus páginas, toda duda de una posible influencia malsana se disipa, y crece toda esperanza redentora que podamos abrigar en favor de nuestro arte, gracias al estudio del arte japonés. Pero el libro de Hokusai, toda su obra y la *Oukiyō-yé*, con sus grandes artistas, no constituyen todo el fondo utilizable por nosotros del arte japonés, siquiera sea fundamental y, por andaduría, el más comprensible por nuestros artistas y público, alejados como están de lo que podríamos llamar la ciencia de la decoración.¹⁰¹

La obra de Hokusai marcó un antes y un después en los estudiosos de Oriente. Las referencias al *Manga* van a ser abundantes y desde luego se consolidará como una obra clave para cualquier pintor de la época que quiera renovar su imaginario iconográfico. Para muchos críticos, artistas e intelectuales dicha obra constituía una especie de compendio de vida y naturaleza, en el que el pintor nipón plasma con su preciso dibujo y gran sentido del humor todo tipo de actitudes y de detalles extraídos de manera directa del entorno que le rodeaba. Todo este imaginario desarrollado por uno de los mayores renovadores del género *ukiyo-e* debería de ayudar, según Doménech, a la mejor comprensión de las artes decorativas y a la renovación de un arte que ansiaba encontrar nuevos cauces:

En uno de los primeros cuadernos de la *Mangua* de Hokusai hay una lámina doble, consagrada toda ella al estudio analítico de una planta de jardín; los detalles más nimios, las variantes de una hoja, de un pétalo, de los tallos y raíces del vegetal, todo está observado minuciosamente, y cada detalle lleva al lado notas manuscritas. De esa lámina tendré que ocuparme más adelante ... En esa misma *Mangua*, que constituye el Corpus de documentación gráfica del natural más portentoso de cuantos ha producido el arte, hay dos láminas consagradas á reproducir veinticuatro cabezas de ciegos de ambos sexos y de todas edades; la observación es portentosa. No hay para qué citar más ejemplos; cada obra nipona es una muestra del espíritu eminentemente observador de esos admirables artistas del Extremo Oriente.¹⁰²

Pero el entusiasmo por parte de Doménech no se quedó en una difusión superficial del arte japonés, sino que, como buen conocedor del mismo, se preocupó en profundizar e ir un poco más allá, adentrándose de manera concreta en la producción de Kawanabe Kyōsai o Katsushika Hokusai y mencionando obras menos conocidas para el gran público.

Recordará usted, amigo M., una estampa que representa la escuela de dibujo del pintor Kiosai (ó Tadoya Hokkei), el discípulo más inspirado del genio de Hokusai [...] Viene luego la nota humorística, tan querida á los japoneses, y de la que fue un maestro inimitable el gran Hokusai [...] El gran Hokusai, entre sus obras didácticas, tiene las siguientes: Yéon Riōhitson (*El libro de dibujos*

¹⁰¹ DOMENECH, R., "Notas de Arte. El Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2969, 1 de agosto de 1913, p. 5.

¹⁰² DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2994, 26 de agosto de 1913, p. 4.

a dos pinceles); Riōhitson Gwafou (es una variante de la anterior); Ippitsou Gwafou (*Colección de dibujos hechos con un solo golpe de pincel*).¹⁰³

Asimismo, en esta serie de artículos se desprende una dura crítica hacia el arte académico y hacia los nuevos medios de reproducción múltiple como la fotografía (poco aceptada en los círculos artísticos de entonces). Frente a ello, contraponen las obras de artistas nipones que van a ser esenciales en la renovación estética del Viejo Continente, y un referente para que los creadores que estén a la vanguardia puedan romper con el academicismo y las viejas tradiciones que tenían, en gran parte, al arte subyugado bajo unas directrices que parecían inamovibles. El descubrimiento de figuras como Utamaro, Hokusai o Hiroshige fueron la causa de que nuestro arte tomase otro rumbo y que se produjera una amplitud de miras:

Los pintores occidentales, cuando componen un cuadro, caen, ó en el sistema académico ó en el fotográfico; los nipones nunca delinquen en esto; Utamaro, con su gran idealismo, y menos Hokusai, pontífice del naturalismo, jamás han cometido el pecado de componer sus obras agrupando las figuras al modo académico o al fotográfico. Todos ellos tienen un gran sentido del movimiento y la silueta de las multitudes.¹⁰⁴

Como vemos los artículos de la época no solo fijaron la atención en Hokusai. Parece ser que, a estas alturas, los estudiosos y conocedores de la estética nipona querían ampliar el conocimiento del gran público. Así, en 1914 la revista *Nova* publicó un artículo del artista y crítico de arte Feliu Elias i Bracons (1878-1948), más conocido gracias a su seudónimo Joan Sacs,¹⁰⁵ quien intentó expandir la mirada de los lectores más allá de las figuras tradicionales y del género *ukiyo-e*. Sacs hace un repaso sobre la pintura moderna japonesa y menciona una figura clave para la comprensión y evolución de la estampa nipona: Shiba Kokan (1747-1818), uno de los primeros artistas del País del Sol Naciente que se dejó influenciar por esa perspectiva occidental heredera de los modelos renacentistas: "SHIBA KOKAN (1747-1818), el maestro de Hokusai, espíritu inquieto entre los inquietos japoneses, fue el primero de los artistas del País del Sol Naciente que busca las enseñanzas del arte occidental".¹⁰⁶

¹⁰³ DOMENECH, R., "Notas de arte: Japonismo, cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 29172, 4 de agosto de 1913, p. 8.

¹⁰⁴ DOMENECH, R., "Notas de arte. Japonismo: Cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 3047, 18 de octubre de 1913, p. 8.

¹⁰⁵ SACS, J., "La pintura moderna japonesa", *Nova*, Barcelona, n.º 21, 27 de agosto de 1914.

¹⁰⁶ SACS, J., "La pintura moderna...", *op. cit.*, p. 6. La traducción es nuestra.

Efectivamente es un hecho constatado que hubo varios pintores que se inspiraron en la obra de Shiba Kokan para dar un giro a su estilo en relación a sus composiciones. El resultado de su influjo son obras que parecen haber sido realizadas con una mayor coherencia compositiva.

De esta forma, en unos meses después, Sacs vuelve a publicar en la misma revista un artículo monográfico sobre la "escuela Tosa", donde se nos brinda una visión de su génesis y desarrollo.¹⁰⁷ Lo realmente interesante es como se desprende del texto la necesidad de apreciar otras manifestaciones artísticas de Japón y romper con la idea de que este arte solo ofrece las obras de los autores *ukiyo-e*: "El común de la gente cree que, una vez conocida la obra de Hokusai, Hiroshigue, Utamaro, Kionaga, Sharaku y algún otro de los más populares de la escuela popular (Ukiyo-yé), la pintura japonesa ya no ofrece más interés".¹⁰⁸

En la revista *Hojas Selectas* en 1915 localizamos un texto que hablaba de los instrumentos musicales japoneses.¹⁰⁹ Podemos decir que este es el primer estudio dedicado en su totalidad a este tipo de objetos, presentándose de forma más detallada el *koto*, el *samisen* o el *hachiriki*. Contemplándose desde los instrumentos de cuerda, hasta los de viento y percusión, contando estos últimos con una enorme variedad de tambores. Asimismo, este artículo fue acompañado de tres dibujos japoneses que mostraban a los seis poetas inmortales tocando diferentes instrumentos citados a lo largo del escrito. Dicho elenco está compuesto por Ōtomo no Kuronushi, Ono no Komachi (825-900), Ariwara no Narihira (825-880), Kisen Hōshi, Sōjō Henjō (816-890) y Fun'ya no Yasuhide. Entre los instrumentos que portaban se pudieron apreciar la *biwa* (Fig.13), el *fuyé* y la *rapa* (Fig. 14), además de exponer una escena que representaba una especie de concierto (Fig. 15). Siendo esta incorporación un ejemplo más de la utilización de la pintura nipona para ilustrar temas relacionados con las tradiciones clásicas del Japón.

¹⁰⁷ SACS, J., "L' escola japonesa "Toça" de pintura", *Nova*, Barcelona, n.º 28, 15 de octubre de 1914, pp. 3-4.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 3-4. La traducción es nuestra.

¹⁰⁹ "Instrumentos músicos del Japón", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 164, agosto de 1915, pp. 733-736.



Fig. 13. "Uno de los viejos poetas nipones tocando el Biwa", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 164, agosto de 1915.



Fig. 14. "Dos de los poetas clásicos tañendo el fuyé y la rapa", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 164, agosto de 1915.



Fig. 15. "Tres de los poetas del Japón antiguo dando un concierto. (Dibujo de la época)", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 164, agosto de 1915.

La revista de reportajes *Summa* bajo el título "La estampa japonesa" nos brinda en 1916 uno de los textos más interesantes relativos al grabado *ukiyo-e*, escrito por Rafael Domenech.¹¹⁰ En este artículo se incide en los libros ilustrados más antiguos del siglo XVI y en las estampas del siglo XVII. Nuestro erudito hará hincapié en la figura de Torii Kiyonobu (1664-1729) y en la aparición del color presente en este tipo de piezas durante el siglo XVIII, el cual se convirtió en un rasgo característico del "*Oukiyo-ye*" o escuela popular. Además, en el artículo también se analiza el procedimiento utilizado para la elaboración de las estampas. Sin embargo, lo que más nos llama la atención es que aparece una de las primeras traducciones al castellano de la palabra *ukiyo-e* o "pinturas del mundo flotante"; tomada en este caso de una de las obras realizadas por el crítico francés Edmundo de Goncourt (1822-1896), autor de gran número de trabajos sobre arte nipón, en la que ya se refiere a esa idea de transitoriedad y de mundo pasajero: "La *Oukiyo-ye* se toma como sinónimo de escuela vulgar, aunque su significación es más amplia. Edmundo de Goncourt dio a conocer en Occidente su verdadero significado [...] *Ouki*, quiere decir lo que flota o está en movimiento; *yo*, mundo; *ye*, dibujo; así se puede traducirse por expresión gráfica de todo lo que vive o existe en el Mundo".¹¹¹

Por supuesto, también mencionó a otras figuras muy reconocidas que tuvieron desde el descubrimiento del arte nipón una gran trascendencia. Se dice que las obras de los artistas

¹¹⁰ DOMENECH, R., "La estampa japonesa", *Summa*, Madrid, n.º 7, 15 de enero de 1916, pp. 42-44.

¹¹¹ *Ibidem*. La traducción es nuestra.

"*Oukiyo-ye*" fueron las que abrieron al mundo occidental la admiración por el arte japonés. Eso sí, coincidiendo con Sacs, afirma que durante muchos años se creyó que el esplendor de Japón estaba en este tipo de arte, una opinión que se está revelando como falsa: "Concepto éste, muy falso, y que el conocimiento de los trabajos antiguos puso de manifiesto, pues con ser de un gran valor las obras de un Utamaro, un Hokusai, Toyokuni, Kuniyoshi, Hiroshighe, etc., las obras antiguas son de una belleza insuperable".¹¹²

Por último, en su contenido hay otra información a destacar. El autor nos habla de las figuras que ayudaron al descubrimiento, conocimiento y propagación del arte japonés; aportándonos una lista de nombres clasificados por nacionalidades que hoy día han sido estudiados y se ha corroborado que fueron esenciales en esta labor:

Edmundo Goncourt, Gonse, Bing, Duret, Ary Renan, Barbouteau, en Francia; Oscar Münsterberg, Hans Sporry, entre los germanos; y W. Anderson, Fenollosa y Strange, entre los anglosajones; son los que han dado a conocer el admirable arte nipón en los países de Occidente. Las colecciones de Goncourt, Hayashi, Gillot, Burty, Duret, Guimet y Anvers, un buen número de exposiciones (hace pocos años una en Londres y otra en París), y últimamente las publicaciones estupendas del *Nippon Shimbi Kyokawai*, *Shimbi Shoin*, y *Koka*, en Tokio, han ido popularizando entre los europeos el arte maravilloso de la estampa y de la pintura japonesa.¹¹³

Los editores de *Summa* apreciaron el trabajo de Domenech como el más destacable en ese número, por ello en la portada de la revista aparecerá representado un grabado a color (Fig.16). En este caso se trata de la obra *La canción de la juventud* y pertenece a la serie *El espejo autentico de los poemas chinos y japoneses* realizada por Hokusai entre 1833-1834, aunque ellos lo han titulado simplemente como "fragmento de un kakemono, por Hokusai", atribuyéndole erróneamente la categoría de pintura tratándose de una grabado.

¹¹² *Ibidem*. La traducción es nuestra.

¹¹³ *Ibidem*. La traducción es nuestra.

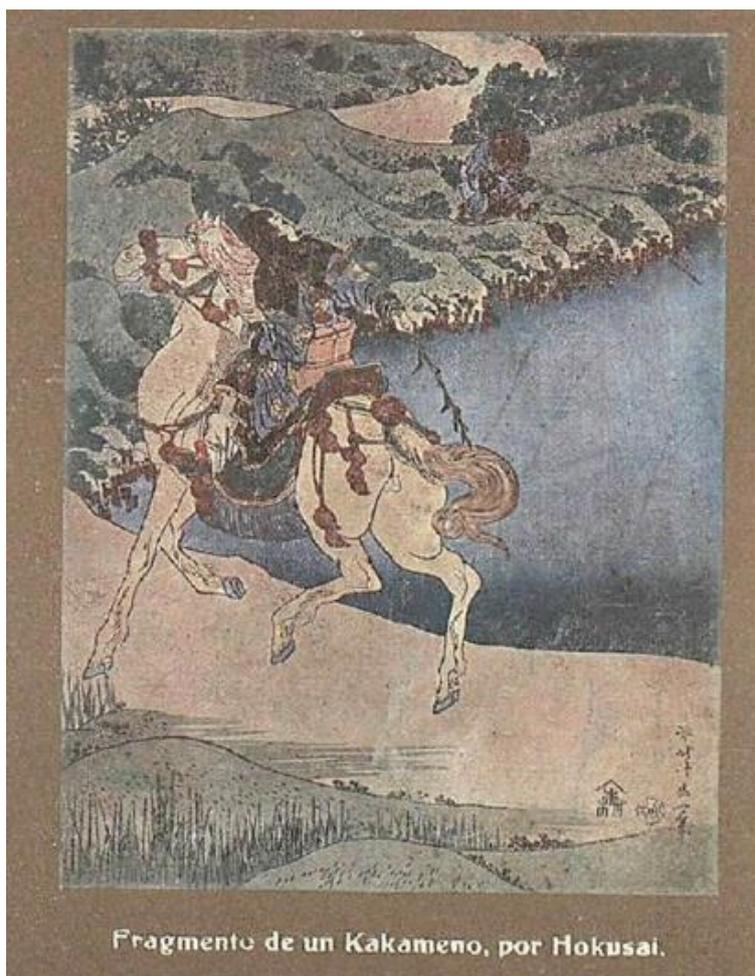


Fig. 16. "Fragmento de un Kakemono, por Hokusai", *Summa*, Madrid, n.º 7, 15 de enero de 1916.

En 1918, el mencionado "Sacs", vuelve a ensalzar la figura de Hokusai en un nuevo artículo publicado en *Vell i Nou*.¹¹⁴ En esta ocasión Hokusai se alza como el maestro irrefutable de la observación y del dibujo, recalándose la idea de su habilidad para la copia del natural y la percepción del entorno: "No es difícil de dibujar monstruos y fantasmas; lo que sí cuesta es el dibujar un perro o un caballo, pues sólo a base de observar, de estudiar las cosas y los seres que nos rodean puede un pintor llegar a presentar un pájaro que parezca volar, un hombre que hable [...]". (HOKUSAI).¹¹⁵

En la misma línea de reivindicación tanto de Hokusai como de otros autores de arte japonés, tenemos un artículo publicado en 1919 en la revista catalana *Vell i Nou*.¹¹⁶ Se dedica de forma completa a la figura de Totoya Hokkei (1780-1850), uno de los primeros discípulos de Katsushika Hokusai y que más fortuna crítica tuvo en la época del Japonismo; subrayándose la

¹¹⁴ SACS, J., "El Sant Joan Evangelista de la col.lecció Fuço", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 65, 15 de abril de 1918, p. 149.

¹¹⁵ SACS, J., "El Sant Joan Evangelista...", *op. cit.*, p. 149. La traducción es nuestra.

¹¹⁶ "Hokkei", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 89, 15 de abril de 1919, pp. 149-150.

similitud existente entre la obra del maestro nipón y su discípulo (que presentaba mayor gracia y feminidad frente al primero), estableciendo así conexiones directas en sus producciones.



Fig. 17. “Kakemono por Gueami. (Siglo XVI)”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1602, 6 de octubre de 1919.

En el año de 1919, apareció en la revista *Alrededor del Mundo*, un artículo sin firmar que se centró en presentar a los principales paisajistas japoneses.¹¹⁷ En este texto se mencionaron algunos de los artistas influidos por Sesshū Tōyō (1420-1506), monje zen y uno de los mayores exponentes de la pintura a la tinta. No obstante, obviando su figura se dijo lo siguiente: “Sería imposible nombrar aquí a todos los pintores y dibujantes japoneses maestros del paisaje. Sería interminable nomenclatura. Bástenos nombrar a Sesshin, Keishok, Doan, Schinbum, Kano, Tosa, Motonobu, Tanya, Naonobu, Yasunobu, Tsunenobu, Gueami Tozaharn, Toyohiro, Wuniyoshi y el gran Hokusai, por no citar otros”.

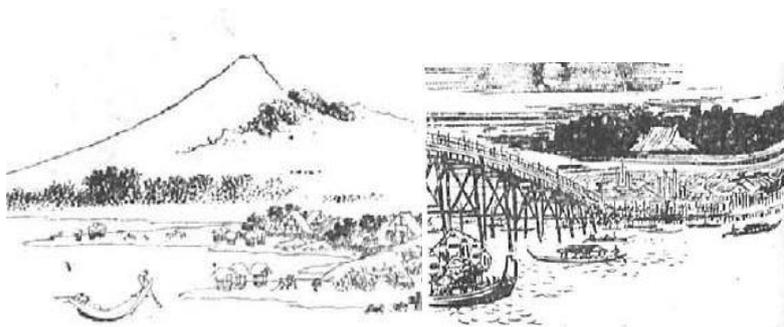
¹¹⁷ “Los paisajistas japoneses”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1602, 6 de octubre de 1919, pp. 12-13. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., pp. 42-48.



Fig. 18. “La cascada de Yoro, por el notable Hokusai”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1602, 6 de octubre de 1919.

De todo este elenco Sesshin, Keisō, Dōan y Gueami (1431-1385) fueron pintores de *suibokuga* o pintura a la tinta, los cuales realizaron su producción durante el periodo Muromachi (1333-1573). Asimismo, este artículo contó con una ilustración en la que se pudo observar un fragmento de un kakemono de Gueami, el cual plasma un paisaje en el que se encuentra representado una aldea entre árboles próxima a un estanque con unas montañas al fondo (Fig. 17). El resto de artistas que fueron incluidos en este artículo pertenecieron a la escuela Kanō, fundada en el periodo Muromachi, pero fue en los periodos Momoyama (1573-1616) y Edo (1616-1868) cuando alcanzó su apogeo gracias a que se la reconoció como la tendencia pictórica oficial. Entre ellos destacó Motonobū (1476-1559) por saber crear un estilo que contenía elementos del

suibokuga y la pintura de la escuela Tosa, renovadora del tradicional estilo *yamato-e*.¹¹⁸ Tan'yū (1602-1674), fue el maestro principal de esta escuela, ya que realizó una revitalización del mismo. También junto a este destacaron sus hermanos Naonobu (1607-1650) y Yasunobu (1613-1685), además de su sobrino Tsunenobu (1636-1713). Esta pintura de la escuela Kanō, que adquirió su máximo esplendor en los biombos y los *fusuma* de los palacios y templos, sorprendió a diversos viajeros que pudieron llegar al País del Sol Naciente tras su apertura.¹¹⁹ Esta fascinación la encontramos en Rudyard Kipling (1865-1936), quien quedó atónito ante las pinturas presentes en el templo Choin-in de Kioto, tal y como se recoge en un artículo de la revista *Nuevo Mundo* de 1904.¹²⁰ No obstante, hay que advertir que en el artículo de *Alrededor del Mundo* también se pudo apreciar una xilografía realizada por Katsushika Hokusai, la denominada *Cascada de Yoro en la provincia de Mino*, de su serie *Un viaje de las cascadas de todas las provincias* realizada entre 1833-1834 (Fig. 18). Además, se mostraron junto al cuadro de Gueami otras seis obras, cinco de ellas sin identificar, habiendo la representación de cinco paisajes (Fig. 19) y una pintura a la tinta de autoría desconocida (Fig. 20).



¹¹⁸ Con este término, *yamato-e*, se hace referencia a un estilo de pintura nacional japonesa que se caracteriza por la utilización de colores vivos y composiciones de género insertadas en paisajes naturales o cortesanos.

¹¹⁹ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., pp. 46-47.

¹²⁰ CRITÓN, "El Japón de Kipling", *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 564, 27 de octubre de 1904. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 46.



Fig. 19 "Cinco obras japonesas", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1602, 6 de octubre de 1919.



Fig. 20. "Paisaje desconocido", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1602, 6 de octubre de 1919.

Pero el arte japonés no solo se difundió a través de textos publicados en las publicaciones periódicas. Tenemos testimonios de que se realizaron conferencias sobre el tema que propagaron su conocimiento y que fueron impartidas por eminentes eruditos. Este fue el caso del ya citado Rafael Doménech, cuya sabiduría con respecto a la materia era abundante. En 1921, Doménech impartió una conferencia en el Museo de Artes Industriales que fue cubierta por los medios y la prensa del momento; así el periódico de *La Época*¹²¹ recoge dicho testimonio. Dice el artículo que en su conferencia señaló que hablar de arte japonés es hablar del gran refinamiento producido por Oriente. Para Doménech había dos características que son exclusivas del arte japonés: la sensibilidad refinada y el amor por la naturaleza, nota esta última en la que sobresalieron los dos

¹²¹ "Conferencias: El señor Doménech en el Museo de Artes Industriales", *La Época*, Madrid, n.º 25344, 23 de marzo de 1921, p. 2.

grandes maestros del género *ukiyo-e* del siglo XIX, Hokusai y Hiroshige. Además, añade otra serie de cualidades de este singular arte como son el espíritu de observación y la poesía:

La primera característica es la de una sensibilidad refinadísima; ningún otro país la ha poseído en tan alto grado después de Grecia.

Segunda característica del arte japonés es el amor á la Naturaleza. Hokusai, el gran maestro de la Escuela popular (la Ukiyo ye), decía que el arte se aprende sólo ante la Naturaleza.

En todo el arte japonés la Naturaleza se manifiesta en mil formas variadísimas; basta recordar dos casos: uno, de Hokusai, con sus obras *Las cien vistas de Fuji*, *Las cascadas* y *Los puentes*; otro, el de Hiroshige, con sus colecciones de *Las vistas del Kisokaido*, *de Yedo* y *del Tokaido*.¹²²

El *Abc*¹²³ también cubrió esta conferencia de Rafael Doménech en un artículo que podríamos entender como complementario del de *La Época*,¹²⁴ debido a que aporta otros aspectos no mencionados de la charla. Se dijo que en el discurso del erudito se ensalzó especialmente a Hokusai y Hiroshige: "Hokusai, el gran maestro de la Escuela popular (la Ukiyo-ye), decía que el arte se aprende sólo ante la Naturaleza. En todo el arte japonés la Naturaleza se manifiesta en mil formas variadísimas; basta recordar dos casos, una de Hokusai, con sus obras *Las cien vistas de Fuji*, *Las cascadas* y *Los puentes*; otro el de Horoshige [...]".¹²⁵

Asimismo, se señala que incluyó de nuevo, el famoso colofón autobiográfico del primer volumen de las *Cien vistas del monte Fuji*, realizado por Katsushika Hokusai para que el gran público se hiciera una idea de la actitud vital y ética del creador japonés en relación a sus aspiraciones artísticas.

Hokusai decía: "Desde los seis años tengo la manía de dibujar la forma de todas las cosas y seres. Pero estoy descontento de todo lo que he producido antes de los setenta años. A los setenta y tres he llegado a comprender un poco la forma y la naturaleza verdadera de los pájaros, de los peces y de las plantas; indudablemente, a los cien años llegaré a un estado superior de comprensión, y a los ciento diez, un punto, una línea trazados por mi mano tendrán plena vida".¹²⁶

Ya en 1923, en el *Almanaque Bailly-Bailliere*, se incluyó un estudio comparativo entre el arte chino y japonés.¹²⁷ Este se encontraba articulado a través de varios apartados, los cuales

¹²² *Ibidem*.

¹²³ "Lecturas y conferencias: La decoración japonesa", *Abc*, Madrid, n.º 5681, 23 de marzo de 1921, pp. 13-14.

¹²⁴ "Conferencias: El señor...", *op. cit.*

¹²⁵ "Lecturas y conderencias...", *op. cit.*

¹²⁶ *Ibidem*, p. 13.

¹²⁷ "Las artes chinas y japonesas", *Almanaque Bailly-Bailliere*, Madrid, 1923, pp. 306-310.

llevaban títulos de grandes manifestaciones artísticas como la arquitectura, la escultura, los bronceos chinos, lacas, tierras cocidas, la pintura japonesa y los grabados japoneses. De toda la información proporcionada, centraremos el estudio en los dos últimos epígrafes. Tenemos constancia que era común hablar de pintura y grabado japonés de manera conjunta, no haciendo una diferenciación clara entre ambas, siendo esta segunda como una derivación o una escuela vulgar de la pintura nipona. No obstante, desde la configuración del presente texto, el autor ya nos hace una diferenciación clara entre esa pintura japonesa y el género *ukiyo-e*.

De la pintura nipona se dijo que sus orígenes son chinos y que llegó a las islas gracias a una emigración coreana acontecida durante los siglos VI y VII, junto con el budismo, destacándose así la pintura hierática de los siglos VII y VIII en el periodo Nara. También se dijo que el pintor más magistral fue Kose Kanaoka (802-897), al cual se le comparaba con el escultor Fidias (500 a.C.-431 a.C.). Se marca el inicio de la escuela Tosa en el siglo XIII, pero no fue hasta el siglo XV cuando la pintura japonesa tuvo un renacimiento gracias a la influencia China. Entre varios nombres se destacó a Ogata Kōrin (1658-1716), que según el autor era un celebre pintor laquista que vivió entre 1660 y 1715, el cual “está considerado como el más hábil y el más fuerte entre los mejores impresionistas japoneses”.¹²⁸ Tras el fallecimiento de este, se dice que los pintores comenzaron a dibujar para los grabadores, encontrándose entre estos notables ejemplos.¹²⁹

En cuanto al grabado japonés se comentó que dio inicio en el siglo XVI, no alcanzando su esplendor hasta el XVIII. Este arte se practicaba sobre madera, siendo Hishikawa Maronobu (1618-1694), según el autor, uno de los artistas más importantes de finales del siglo XVIII, considerándose a este como el principal iniciador del *ukiyo-e*. A partir de aquí, nuestro escritor realizó una presentación de varios artistas correspondientes a dicho género, acompañando a cada uno con un breve comentario. Entre este elenco se encontraban algunas personalidades del grabado nipón tan relevantes como Okumura Masanobu (1686-1764), Torii Kiyonobu (1664-1729), Suzuki Harunobu (1724-1770), Katsukawa Shunshō (1726-1793), Torii Kiyonaga (1742-1815), Kitagawa Utamaro (1753-1806), Tōshūsai Sharaku (¿?), Hokusai y Hiroshige. Con respecto a estos artistas se dijo lo siguiente:

Su continuador fué Masanoba. Después, Kiyonobu fundó la escuela de Torii que se especializó en la representación de los actores. Haronobu (1718-1770) obtuvo el verde y el violeta para la sobrepresión y perfeccionó la policromía. Empleaba hasta siete colores y diez planchas.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 310.

¹²⁹ *Ibidem*.

Representa mujeres jóvenes y sus amantes; crea el espacio y produce la profundidad por la adición de un fondo teñido de gris.

Sunso (1726-1792) es conocido más que todo por sus representaciones de actores. -Kiyonaga (1742-1815) es de un realismo elegante, y muestra doncellas altas y esbeltas en un fondo real del paisaje. Utamaro, su contemporáneo, refina más la delicadeza del procedimiento y la gracia de los modelos femeninos. Por el contrario, Sharaku graba figuras de actores con máscaras amenazadoras.

Hokusai (1760-1849) es el más popular de los grabadores japoneses a causa de su realismo agudo, de la expresión y de la dureza de su rasgo. Firmaba: "Hokusai loco de dibujo". Sus paisajes son célebres: lugares variables y en el fondo el cono truncado del Fugi.

Hiroshige (1797-1858) es también un naturalista, cuya visión se aproxima a la manera europea.

Estos dos maestros, muy admirados en Europa han influido bastante en la formación de nuestra escuela impresionista. Pero al parecer, esta escuela japonesa se ha agotado. Los pintores japoneses que ahora conocemos, parece ser que han abandonado el arte lineal y los tonos apagados de sus antecesores, cambiándolo por el naturalismo de nuestra pintura al óleo que priva en el actual renacimiento de la Pintura.¹³⁰

Acompañando estas informaciones se dispusieron una serie de imágenes que sirvieron para ver representados los diferentes estilos pictóricos y evolución de la pintura japonesa. Asimismo, encontramos "La mujer y el gallo" de Masanobu, "Ciervos y caballero" de Kōrin, "Mujer sobre puente nevado" de Harunobu, "La madre y el niño" de Utamaro, "La ola y el volcán" y "Pájaros en la nieve" de Hokusai y "Puente bajo la lluvia" de Hiroshige. Todas ellas dispuestas en un cuadro (Fig. 21) en el que, además, se mostraban tres esculturas, seis caretas y dos templos.

¹³⁰ *Ibidem.*

las páginas de la revista *El sol*,¹³² en el cual profundiza en la obra del caricaturista y periodista Massaguer (1889-1965),¹³³ haciendo un análisis de su dibujo desde un punto de vista personal cargado de subjetividad. En este texto incluye un párrafo en el que se realiza una analogía entre la producción del dibujante y los grandes artistas del *ukiyo-e*: "Su arte casi siempre se limita a buscar el alma del individuo caricaturado, y mostrarla al mundo entre la maraña de rectas, curvas y tonos planos. Me refiero, por supuesto, a la caricatura moderna, a la esquemática, la que tuvo su cuna en Japón, la patria de Utamaro y Hokusai, y luego se fortaleció a orillas del Rin germano".¹³⁴

Hemos visto hasta el momento publicaciones periódicas que tenían sus editoriales en grandes ciudades como pueden ser Madrid o Barcelona a modo de dos focos claramente diferenciados. La interrelación entre estos dos puntos clave y el conocimiento que divulgaban en lo relativo a la cultura nipona y, en concreto al arte japonés, consiguió que su admiración se propagase a otros lugares de nuestra geografía. De esta forma, el fenómeno del Japonismo y la moda por el arte japonés del País del Sol Naciente llegaron a territorios más periféricos, donde también se suscitó el interés por estos temas. Un claro ejemplo es el de la revista *Flores y Abejas* editada en Guadalajara, ya que tuvo un carácter más local a la hora de su difusión. En uno de los números, publicado en 1923,¹³⁵ se nos presenta un artículo, redactado por el arqueólogo y pintor aragonés Ramiro Ros Ráfales (1871-1927), que trata sobre el arte del País del Sol Naciente. La excusa para abordar el tema es el terremoto de ese mismo año, catástrofe que fue comparada con la de Pompeya. En este contexto, el autor se pregunta qué habrá sido del arte incendiado en los museos: "¿Quién reconstituirá las inmensas colecciones de aguazos y temples en seda y papel de arroz pintados por Korín en 1660, y los dechados de Utamaro, Harakobu,¹³⁶ Masanobu y el insuperable maestro Hokusai, en el siglo XVIII?"¹³⁷

Por supuesto, a Ros Ráfales le preocupa el destino de las obras de los grandes artistas. Pese al paso del tiempo y a las noticias que habían ido aportando informaciones sobre los

¹³² GÓMEZ DE LA SERNA, R., "La vida: el guiñol de Massaguer", *El sol*, Madrid, n.º 1833, 24 de junio de 1923, p. 2.

¹³³ Periodista y caricaturista de origen cubano. Para ampliar la información con respecto a su figura e influencias en ámbitos artísticos puede consultarse: RUBIRA, R., "Los usos comerciales de la caricatura en Cuba: Conrado Walter Massaguer y la revista "Cinelandia" como dispositivo para la construcción de la hegemonía del "star system" hollywoodense en la isla", *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, vol. 1, n.º 1, 2011, pp. 145-169.

¹³⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, R., "La vida: ...", *op. cit.*, p. 2.

¹³⁵ ROS RAFALES, R., "De arte nipón", *Flores y Abejas*, Guadalajara, n.º 1515, 16 de septiembre de 1923, p. 2.

¹³⁶ Probablemente se refiera a Suzuki Harunobu.

¹³⁷ *Ibidem*.

creadores japoneses, parece que la fortuna crítica que había cosechado Hokusai desde la llegada del arte nipón a Europa aún se mantenía:

El fundador de Escuela popular de arte, Hokusai, dio tan grande impulso a la forma didáctico-decorativa (hoy imitada en todo el mundo) que sus *Cien vistas de Fuji*, (donde están *Las cascadas*, *La Ola grande*, *El Volcán*, *El Terremoto*, y varias escenas de la vida campestre y sano naturismo) en grupos de diez, forman el decálogo de la estética mundial después de haber sido en el extremo Oriente inspiradoras de leyes transcendentales, de protección al niño y a la Naturaleza madre en sus seres (principalmente los pájaros, los animales domésticos y los árboles) con otras relativas a higiene pública y fomento de parques y jardines.¹³⁸

Desde luego, este párrafo intenta consagrar al genio japonés como el iniciador del género popular de la xilografía a color, pero esto no fue así. Posiblemente, el artista que inauguró este tipo de estampación fue Hishikawa Moronobu (1618-1694) en el siglo XVII, ya que estaba instruido en los oficios de la pintura, la xilografía y la impresión, siendo actualmente esta figura como la más aceptada por la comunidad científica como pionera del género. Hokusai es considerado más bien como un artista renovador del género gracias a sus atrevidas composiciones, temáticas y coloraciones. Lo que sí que es relevante es la cita que el autor hace a piezas que remiten sus series más famosas y que reflejan el amor por la naturaleza del pueblo japonés que, según las informaciones aquí presentadas, han inspirado sus leyes de protección al medio ambiente.

También en el año 1923 tenemos un artículo en el periódico *ABC* del ya citado Enrique Gómez Carrillo,¹³⁹ en el que rememora sus vivencias en el país nipón durante el viaje que realizó en 1905 y hace un sugerente reportaje del ambiente que él pudo percibir en el Tokio del periodo Meiji a principios del siglo XX. Recalca el impacto que esta ciudad causaba a los visitantes llegados de todas las partes del mundo gracias al ajetreo callejero y al sinfín de objetos curiosos, tejidos y accesorios como los vinculados a la ceremonia del té que envolvían la vida cotidiana nipona. Entre todo ese bombardeo informativo, Gómez Carrillo utiliza su habilidad para hacer referencia al maestro nipón del dibujo, evocando su obra *Manga* a través de las diferentes figuras que aparecen en su relato. Es decir, nos presenta a Hokusai como aquel genio que fue capaz de recoger la más pura esencia de la sociedad japonesa, aquella que en un principio es intangible y que parece que en ningún momento va a poder encontrar un recipiente para que la contenga: "A ese, como a los demás, a los niños, a los ancianos, a las *musmés*, a las brujas, a los que parecían orar en sus posturas quietas y a los que se agitaban en sus labores; a todos, en fin, los había visto en las

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ GÓMEZ CARRILLO, E., "Por las calles de Tokio", *ABC*, Madrid, n.º 6461, 19 de septiembre de 1923, p. 3.

páginas vertiginosas e inolvidables de la *Manwa* de Hokusai. Eran los mismos gestos, las mismas actitudes, las mismas sonrisas, las mismas faenas, las mismas caras".

Al año siguiente, en 1924, aparece en la revista *La Unión Ilustrada*, una breve alusión a la pintura dentro de un texto que versó sobre el Japón como tierra misteriosa, lugar de los *kami* y generador de fantasía.¹⁴⁰ Aquí se mencionó a Utamaro y Hokusai, además de hablar escuetamente de la xilografía japonesa:

El arte inimitable de Hokusay y de Utamaro ha eternizado en nuestras retinas las fantasías maravillosas de sus geniales dibujos de abanicos y de sus decoraciones de biombos [...]. Colorinescas estampas de papel de arroz que reproducen escenas de lucha, de combates terribles o de amor; figuras de samuráis, príncipes del honor, blandiendo el terrible yatagán en la invencible diestra, y a sus pies, vencido, el monstruo quimérico o el rival en valor o en amor.¹⁴¹

En 1925 se publicó en el diario *La Época* un texto que abordó el arte de Extremo Oriente.¹⁴² En ella se trataron diversos aspectos del arte japonés. Sin embargo, lo que destaca sobremanera es que el autor dedica un pormenorizado estudio cargado de referencias a la escuela Tosa. Alegando que esta no posee ninguna influencia de la pintura China, siendo una creación netamente nipona:

La pintura de la escuela Tosa, que los japoneses llaman también "jamako",¹⁴³ es creación nacional japonesa, aunque sus raíces, en realidad, nacen en el suelo de China.

Gran perfección de los movimientos de humanos y animales se encuentran en los makimonos, que son el precedente de los kakemonos, y que consisten en un largo rollo de seda o de papel, que extendían sobre el suelo o sobre las mesas. Se han encontrado algunos muy antiguos, obras de mojes anónimos. El makimono es, asimismo, el precedente del libro japonés.

En seguida de la iniciada nacionalidad del arte, viene el tiempo de estilización del pincel. El paisaje y las plantas empiezan a vivir en el arte. El título de Tosa es debido al pintor Kasuga Tsunetuka (siglo XIII, que fue vicegobernador de la provincia de Tosa, adoptando el nombre de esta. Semejante costumbre era muy frecuente en el Japón y en China, siendo origen de numerosos equívocos. (Véase: George Soulié de Morant, "Les Contes Galants de la Chine, librairie Charpentier et Fasquelle, Paris, 1921). Sucesivamente, esta escuela sufrió influencias de diversos estilos, debilitándose poco a poco. En el siglo XVIII, Tanaka Totsugan y Watanabe Kiyoshi. Entre

¹⁴⁰ "Leyendas.-Costumbres creencias.-Orígenes. El Japón, tierra remota y misteriosa", *La Unión Ilustrada*, Málaga, 13 de julio de 1924, p. 40.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² FERNÁNDEZ, C., "El Arte del Extremo Oriente", *La Época*, Madrid, suplemento del n.º 26655, 30 de mayo de 1925, pp. 1-2.

¹⁴³ Creemos que en realidad hace referencia al vocablo Yamato.

otro, continúan el estilo de la escuela de Tosa. En el XIX apenas si encontramos un imitador de Tosa: el pintor Kikuchi-Yosai, cuyo gusto no es tan refinado, sin poseer, por ende, el don de la composición de los pintores de épocas precedentes.

La escuela de Tosa representa un sentimiento aristocrático que fué puesto de moda en la corte de Kioto. No ofrece influencia china alguna, y tiene gran distinción de formas, finura de pincel solo comparable a la de las miniaturas persas, de las cuales tiene curiosos reflejos de estilo, delicadeza en los contornos, sentimiento íntimo de natura, colorido vivo, claro y brillante, minuciosidad en los objetos inanimados, flores y pájaros, y un amor casi excesivo al detalle. Si hubiésemos de establecer una semejanza entre las pinturas de la escuela de Tosa y las de escuelas europeas o, mejor dicho, cristianas, seguramente las compararíamos con las de los primitivos, y acaso con los holandeses más que con ningún otro. Esa afición al realismo, ese desmedido afán por los detalles abundantes, los encontramos a cada paso en los primitivos holandeses: Pablo de Limbourg, los Van-Eyck, Ouwater [...].¹⁴⁴

En 1926, volvemos a tener un artículo de Gómez Carrillo¹⁴⁵ en el que hace referencia a la caricatura y el humor de la obra de Toño Salazar (1897 -1986)¹⁴⁶ un caricaturista, ilustrador y diplomático salvadoreño que gozaba de gran prestigio en la época, que trabajó para importantes publicaciones del momento como *Blanco y negro*, *La Razón*, *La Rire* o *Le Matin*. Una vez más se realiza una analogía entre el caricaturista y el maestro nipón por antonomasia Katsushika Hokusai, atribuyéndoles a ambos la capacidad de ser genios creadores con una invención y sed generadora inagotables: "Vive, en suma, embriagado de arte, y merece que, como a Hokusai, se le llame el hombre loco de dibujos".¹⁴⁷

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 2.

¹⁴⁵ GÓMEZ CARRILLO, E., "Toño Salazar, príncipe de los caricaturistas", *ABC*, Madrid, n.º 7330, 29 de junio de 1926, p. 3.

¹⁴⁶ HUEZO, M., "Toño Salazar", *Guaragua*, v. 9, n.º 21, 2005, pp. 267-272.

¹⁴⁷ GÓMEZ CARRILLO, E., "Toño Salazar...", *op. cit.*

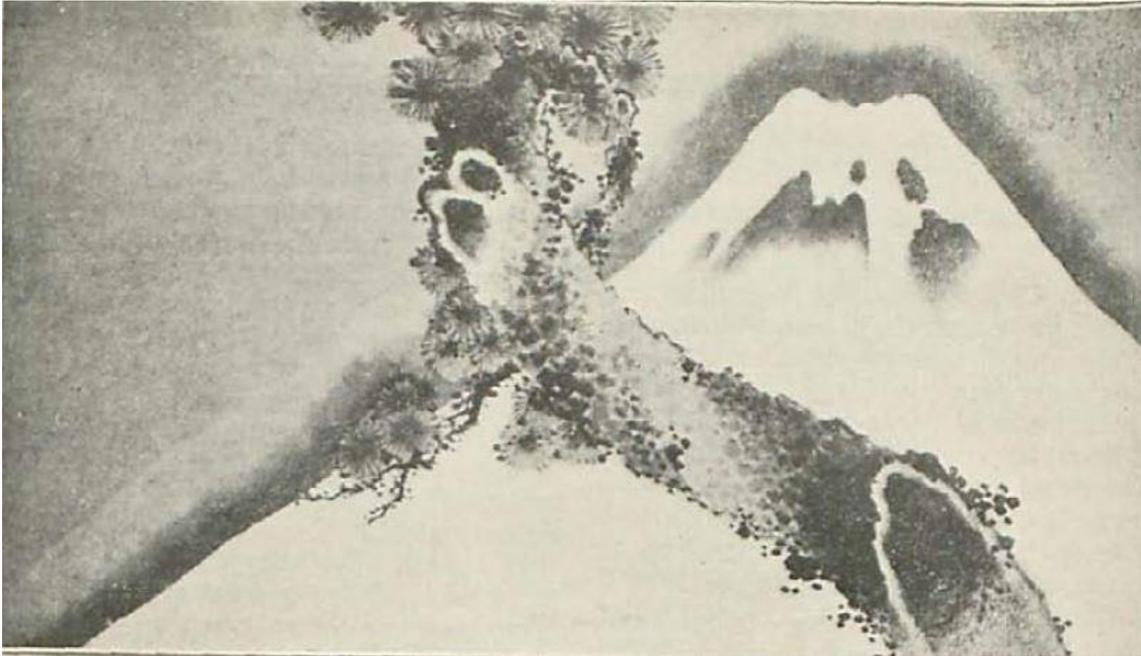


Fig. 22. "Monte Fuji y un Pino. Hokusai.", *Revista del Ateneo*, Jerez de la Frontera, n.º 22, 15 de mayo de 1926.

Por otro lado, ese mismo año de 1926 se editó un artículo dedicado a la pintura japonesa en la revista de reportajes *Revista del ateneo*, editada en Jerez de la Frontera (Cádiz) con el título "La pintura japonesa: Hokusai".¹⁴⁸ Redactado por el artista y grabador jerezano Teodoro Nicolás Miciano Becerra (1903-1974),¹⁴⁹ este es de los pocos textos editados por las publicaciones periódicas españolas que se dedica íntegramente a la figura del maestro nipón, destacando el ensayo por su profundidad y su discurso claro, ordenado y de carácter académico.

El texto nos introduce de forma directa en una disyuntiva, afirmando contundentemente que la pintura japonesa es muy distinta a la occidental:

Los artistas occidentales dibujan del natural directamente y el natural les inspira y sirve de guía hasta la total ejecución de la obra. El pintor nipón se sienta en el suelo ante la seda o papel que va a pintar y mira con atención el asunto que desea reproducir, hasta haber fijado en su memoria los menores detalles, tanto de línea como de color; una vez conseguido esto, prescinde por completo del natural y piensa entonces concentradamente en lo que ha observado, hasta que lo vé, por decirlo así, en su imaginación con toda claridad. Entonces, se dispone a dibujarlo,

¹⁴⁸ MICIANO, T., "La pintura japonesa: Hokusai", *Revista del Ateneo*, Jerez de la Frontera, n.º 22, 15 de mayo de 1926, p. 124-127.

¹⁴⁹ LAFUENTE, E., "Recuerdo de Teodoro Miciano (1903-1974)", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º. 38, Madrid, Primer semestre 1974, pp. 17-36.

operación en la que invierte pocos minutos, casi siempre menos tiempo que el que necesitó para pensarlo.¹⁵⁰



Fig. 23. "Un Gallo. Hokusai.", *Revista del Ateneo, Jerez de la Frontera*, n.º 22, 15 de mayo de 1926.

Según este autor, este modelo de reproducir de memoria ha sido adoptado de forma reciente en las escuelas europeas más a la vanguardia.

Posteriormente entra de lleno en la obra de Hokusai al que considera una de las personificaciones del florecimiento del arte de Japón sobre otras grandes figuras: "Toyokumi, Utamaro, Hiroshigé, Shunsho, los Torii y otros, pero la gigantesca talla artística de Hokusai, le hace destacarse de todos ellos y originar encendidas alabanzas".¹⁵¹ Esta afirmación coincide con la opinión de otros autores que han manifestado esta percepción desde Occidente como Whistler, Edmundo de Goncourt o del historiador del arte inglés Stewart Dick,¹⁵² grandes conocedores del arte nipón. Se dice que "el arte de Hokusai es un prodigio de gracia, movimiento y originalidad"¹⁵³ que presenta "un dibujo correctísimo de trazos rápidos, nerviosos y ondulantes",¹⁵⁴ por ello "sus

¹⁵⁰ MICIANO, T., "La pintura japonesa...", *op. cit.*, p. 123.

¹⁵¹ MICIANO, T., "La pintura japonesa...", *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁵² Autor de la obra: STEWART, D., *Arts and crafts of old Japan*, London, T. N. Foulis, 1906. Se realizó una temprana traducción al español: STEWART, D., *Artes y oficios del antiguo Japón*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1930.

¹⁵³ MICIANO, T., "La pintura japonesa...", *op. cit.*, p. 125.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

estampas y grabados seducen desde un primer momento"¹⁵⁵ ya que "todos los temas imaginables han sido tratados por él".¹⁵⁶ "Los diversos animales sorprendidos en sus más naturales actitudes" o "las composiciones con figuras" todo ello reflejado en obras como *El robo de la gran campaña*, *Muchachas haciendo cortinas de bambú* o *Ghost vigilando un lecho de cortinas*; menciona también los *Chushingura* (recopilación de escenas teatrales y paisajes realizados en 1798), así como el *Hokusai Gwashiki* (publicado en 1819) y otros libros como *Cien Poemas contados por el ama* y *Grandes flores e Imágenes de los poetas*. También comenta el autor que "En el paisaje fué Hokusai una revelación para el arte japonés"¹⁵⁷ ya que logró exaltarlo a su máximo grado; prueba de ello son sus *Cien vistas de Fuji* (1835), donde cada grabado es único e irrepetible. Afirma asimismo que el maestro nipón rompió los antiguos moldes fijados en el género *ukiyo-e* porque "reproducía cuanto llegaba al alcance de su espíritu inquieto".¹⁵⁸ Se nombra el *Ippitsugwafu*¹⁵⁹ (bocetos de insectos, flores, casas, pájaros) que luego daría lugar al *Mangwa*. Esta última aparece en el texto como un compendio de la vida japonesa que presenta quince tomos y que el primero se publicó en 1812.¹⁶⁰ Además después de esta fantástica obra realizó su serie *Treinta y seis vistas de Fuji*. A continuación y para concluir realiza una breve biografía del autor en la que ya nos aparecen datos muy concretos sobre sus peripecias vitales, su nacimiento y muerte, sus influencias (de quien fue discípulo), cuantas obras produjo a lo largo de su vida y que fue lo que le llevó a la fama (datos correctos a rasgos generales en su mayoría, aunque hay que decir que el *Ippitsu Gafu* se realizó unos años más tarde que la primera edición del *Manga*, concretamente en 1823; además la fecha en la que se editó por primera vez el *Manga* es 1814 y no 1812). Cierra nuestro autor el artículo con unos versos compuestos por el mismísimo artista que según la costumbre japonesa deberían de haberse grabado en su tumba: "Mi alma en fuego fatuo convertida. Vagar sabrá en la estación florida".¹⁶¹ Hay que mencionar también que a lo largo del texto se incluyen tres ilustraciones extraídas de las obras del creador nipón, las cuales presentaron

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 126.

¹⁵⁹ Actualmente conocido como *Álbum de dibujos de un solo trazo* (*Denshin kaishu Ippitsu gafu*) datado en 1823 y atribuido a Katsushika Hokusai. Algunos ejemplares de esta obra se conservan en dos grandes museos como son el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York (MET) y el British Museum (BM). Pueden consultarse vía web a través de las siguientes direcciones: *Museo de Arte Metropolitano de Nueva York*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78799> (fecha de consulta: 15-X-2017); *British Museum*, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=779130&partId=1 (fecha de consulta: 15-X-2017).

¹⁶⁰ En realidad, comenzó a publicarse en 1814.

¹⁶¹ MICIANO, T., "La pintura japonesa...", *op. cit.*, p. 126.

los títulos de “Monte Fuji y un Pino” (Fig. 22), “Un Gallo” (Fig. 23) y “Estudio de un campesino durmiendo y animales” (Fig. 24).



Fig. 24. “Estudio de un campesino durmiendo y animales. Hokusai.”, *Revista del Ateneo*, Jerez de la Frontera, n.º 22, 15 de mayo de 1926.

Para finalizar nuestro estudio, en ese año de 1926 apareció un texto en la revista *Alrededor del Mundo* que volvía a hablar sobre la historia pictórica japonesa con un tono general.¹⁶² No obstante, hay que decir que este estudio fue el más preciso en establecer los diversos periodos históricos comprendidos en el arte japonés de la pintura. Aquí se inició el recorrido por el *yamato-e*, catalogada como la antigua pintura nacional, la cual se formó en el periodo Heian (794-1185). Se destacó también la figura de Kose no Kanaoka, un aristócrata de la corte al que se le atribuye la creación de la escuela nacional y al que determinadas fuentes de la época lo catalogan como uno de los mayores y más reconocidos pintores de la época, destacando en sus obras un tremendo realismo. No obstante, hay que advertir que hoy día no se conserva ninguna pintura de este, por lo que todo su discurso histórico adquiere un tono legendario. Se dijo, que la escuela *yamato-e* es “indígena”.¹⁶³

¹⁶² “Arte Oriental. La historia de la pintura japonesa”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1419, 28 de agosto de 1926, pp. 283-285. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., pp. 42-48.

¹⁶³ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 44.

Posteriormente se comentó el periodo Muromachi, el cual estaba caracterizado por la asimilación de la pintura de tinta china a través de los monjes zen, siendo especialmente influyentes para este tipo de arte las obras del periodo Sung (960-1280):

En el siglo XIII se notan dos estilos distintos: el chino, sencillo y vigoroso, y el budista, decorativo, pero convencional. Hacia el año 1400 surgió una nueva escuela por Josetsu; su discípulo más notable fue Sesshu, en cuya escuela, sin apartarse de las reglas artificiosas propias de la época, fue un artista original y poderoso que pintó el paisaje con gran simplicidad y amplitud de dibujo, trasladando al cuadro cuantos elementos externos eran precisos.¹⁶⁴

¹⁶⁴ "Arte Oriental. La historia ...", *op. cit.* Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 45.

6. 2. INFORMACIONES SOBRE COLECCIONES Y EXPOSICIONES

Desde luego una de las claves para conocer el impacto del arte japonés, y en concreto de la pintura y el grabado, en la época del Japonismo es, sin duda, valorar su presencia en las colecciones y en las exposiciones de aquel momento. Estos acontecimientos nos hablan en primera instancia de la pasión que había por el arte nipón; también esta clase de información nos puede proporcionar datos sobre la difusión que hubo de este tipo de estética llegada del País del Sol Naciente. Además, la localización de noticias que traten esta clase de eventos nos permite rastrear colecciones desde el pasado al presente y viceversa. Es decir, conocer qué colecciones existían para averiguar si hoy día queda rastro de alguna de ellas (sea en mayor o menor medida) o nos aportan datos lejanos que aún subsisten en la actualidad. Así pues, este apartado es clave para poder trazar una línea cronológica en el coleccionismo privado o público, además de las muestras temporales realizadas y relacionadas con la estética nipona.

El primer testimonio que nos da la prensa en este sentido es un texto del erudito catalán Antonio García Llansó (1854-1914), publicado en *La Vanguardia* en 1893,¹⁶⁵ en el que se trata la colección de Richard Lindau (1831-1900),¹⁶⁶ un diplomático afincado en Japón entre los años de transición del shogunato Tokugawa a la Era Meiji (1866-1868), que se trasladó a Barcelona como cónsul de Alemania a partir de 1876 y que ayudó a la difusión de la cultura nipona gracias a su ingente colección de arte japonés. Señala el artículo que, aunque haya disparidad entre las manifestaciones del pueblo japonés y Occidente, ambas están consideradas como una civilización avanzada. El arte japonés abrazó varias épocas, todas brillantes y fructíferas, desde su origen hasta 1868. Fue en aquel momento en que Japón rompió con su pasado, cuando el diplomático Richard Lindau fue a Yokohama y reunió una gran colección de piezas artísticas que instaló en los salones de la casa donde estaba establecido su Consulado. Por el artículo sabemos que la colección Lindau fue adquirida sobre todo en Edo, el proceso de adquisición fue mediante subasta pública, ya que tras la restauración Meiji se pusieron a la venta diversos objetos procedentes de varios templos budistas. Parte de las piezas adquiridas fueron clasificadas y repartidas entre sus compañeros. Sin embargo, las que más valor tenían las conservó para sí mismo, formando así el núcleo de la colección del Museo de Objetos Japoneses que creó cuando llegó la ciudad condal

¹⁶⁵ GARCÍA LLANSÓ, A., "Colección japonesa de Herr. Richard Lindau cónsul general de Alemania", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 3507, 11 de febrero de 1893, p. 4.

¹⁶⁶ Un estudio pormenorizado de su figura ha sido realizado por Ricard Bru: BRU, R., "Richard Lindau y el Museo de Arte Japonés de Barcelona", *Archivo Español de Arte*, LXXXV, n.º 337, 2012, pp. 55-74.

de Barcelona. Este lugar albergó durante un tiempo su colección privada, que podía ser visitada por cualquiera que ansiase aumentar sus conocimientos sobre arte japonés:

En donde se revela el sentimiento artístico de los japoneses es en la colección de grabados y dibujos, tan interesantísima, que no dudamos en llamar acerca de ella la atención de nuestros artistas. Allí demuestran su valía los compañeros de Hokusai, su indiscutible maestría en acusar una forma por medio de un sencillo trazo, siempre elegante, preciso y con conocimiento exacto del natural, campesinos, guerreros, tipos diversos, animales plantas y cuadros de costumbres ó eminentemente picarescos, cual no los han podido concebir los artistas europeos, que rebasan el límite que existe entre lo sencillamente picaresco y lo grosero, entre lo que se adivina y lo que se ve, entre lo que acusa un humorismo ingenioso y la vulgar pornografía.¹⁶⁷

Exactamente no sabemos las piezas que poseyó Lindau en sus fondos. Lo que sí que se refleja es el testimonio de Hokusai en su colección, aunque no de forma directa. Se habla de representantes de su mismo género, pero no se especifica si había alguno que en concreto procediese de la mano del genio del *Manga*, por tanto, deberíamos de contemplar la posibilidad de que entre sus fondos hubiese piezas icónicas de grandes creadores nipones. El museo tuvo tal fama que terminó por anunciarse en revistas, periódicos y guías de la época.¹⁶⁸

Tres años más tarde en la revista *La Ilustración Artística*¹⁶⁹ nos llegan noticias de carácter internacional procedentes de una exposición celebrada en Berlín, la cual mostraba una selección exquisita de estampas *ukiyo-e*:

En el salón de Amsler y Ruthardt se ha verificado una interesante exposición cronológicamente ordenada de grabados en colores japoneses, que comprendía los mejores ejemplares conocidos desde principios del siglo XVII hasta 1860, y en la que estaban representados los principales maestros, empezando por el célebre Moronolu, que vivió allá por el año 1700, y acabando por Hokusai y Hiroshige y sus sucesores.¹⁷⁰

Los citados Hermann Amsler y Theodor Ruthardt fueron distribuidores de impresión y editores que tenían su casa comercial fundada en 1860 en Berlín.¹⁷¹ Por tanto, no es de extrañar que coleccionaran y conocieran a la perfección las estampas japonesas, ya que comerciantes de la época en otros focos también atesoraron este tipo de obras. Por lo que se da a entender en la

¹⁶⁷ GARCÍA LLANSÓ, A., "Colección japonesa de ...", *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁸ R., "Richard Lindau ...", *op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁹ "Miscelanea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 747, 20 de abril de 1896, p. 298.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *British Museum*,

http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?biold=134418, (fecha de consulta: 25-X-2017).

exposición se hizo un recorrido cronológico por los máximos representantes del género *ukiyo-e*, poniendo el punto de partida en Moronobu y acabando por dos de los máximos exponentes como fueron Hiroshige y Hokusai. En el momento en que este tipo de noticias se incorporaron a las publicaciones periódicas españolas se encontraba una creciente atracción hacia el arte nipón, por tanto, el influjo ya no solo venía de un foco único (el francés), sino que ahora también los países periféricos empezaban a embriagarse por la pasión del arte japonés, generándose así una diversificación y complejidad en cuanto al conocimiento del mismo.

En 1913 aparece un artículo en el *El poble catalá*¹⁷² que nos hace referencia a una exposición organizada en el Pabellón Marsán del Palacio de las Tullerías en París, que se dedicó monográficamente a la figura de Hokusai. La celebración de esta exhibición en París demuestra el gran conocimiento que se tenía de su obra y el valor que se otorgaba al artista japonés y la existencia de colecciones ya catalogadas. Esto se debe a que la muestra se conformó gracias a las aportaciones de coleccionistas privados. A través de esta noticia tenemos constancia de que existió una supuesta colección "Forain" que a día de hoy podría darnos pistas e el proceso de conformación en colecciones extranjeras: "El Pabellón de Marsán se ha abierto estos días para la exposición de los originales de Forain y de las estampas del dibujante japonés Hokusai y sus discípulos".¹⁷³

Pasando al ámbito nacional, en 1915, tenemos una referencia a una colección catalana, redactada por Joan Sacs para la revista *Vell i Nou*.¹⁷⁴ En este artículo se comentaba una exposición con piezas de la denominada colección Ferriol:

El día 5 del corriente més, se inaugurarà en las Galerías del Fayans Catalán la exposición de una colección de grabados y objetos de arte antiguo de japonés. Las numerosas obras que serán expuestas forman la colección del conocido comerciante D. Francisco Ferriol de Bagur, quien la formó durante su larga estancia en Japón. Además de las colecciones de estampas, hay broncees y objetos de diversos tipos, que merecen un especial interés.¹⁷⁵

Unos días más tarde, él redactó y publicó en la misma revista otro reportaje en la que comentó algunos aspectos específicos de dicha colección.¹⁷⁶ Según lo mencionado en el artículo

¹⁷² "Hokusai-Forain", *El poble catalá*, Barcelona, n.º 2910, 27 de febrero de 1913, p. 3.

¹⁷³ *Ibidem*. La traducción es nuestra.

¹⁷⁴ SACS, J. "Exposició d'Art Japonès Antic", *Vell i Nou*, n.º 4, 3 de abril de 1915, p. 10.

¹⁷⁵ *Ibidem*. La traducción es nuestra.

¹⁷⁶ SACS, J., "L'art de l'extrem orient: Netskes i stampes", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915, pp. 2-3.

se componía, entre otros muchos objetos, de una gran cantidad de *netsuke*¹⁷⁷ y una selección de estampas de gran calidad. Centrándose en la última parte de la colección, se destacaron las piezas atribuidas a artistas tan representativos como Hiroshige, Toyokuni, Kunisada o Hokusai, de las que se comenta que eran primeras ediciones, lo que denota que el autor era capaz de distinguir entre una primera impresión y una reedición: "[...] nos limitaremos, pues, a llamar la atención sobre la gran importancia que tiene esta parte de la colección Ferriol, que contiene numerosos Horoshigué, Toyokuni, Kunissada, Hokusai, etc. la mayor parte en ediciones antiguas, contemporáneas de los autores".¹⁷⁸

Esta colección forjada por Francesc Ferriol, hombre de negocios de Begur, que estuvo en Japón entre 1907 y 1913, no ha desaparecido y ha sido conservada por sus sucesores dentro del ámbito privado.¹⁷⁹

No solo en el foco catalán se advierte la presencia de colecciones y exposiciones, sino que en Madrid también se pudo sentir un fervor similar hacia lo extremo-oriental. Como prueba de ello tenemos un artículo en *La Vanguardia* que hace referencia a una exposición de arte chino y japonés en 1925.¹⁸⁰ Por lo que sabemos, la muestra tuvo lugar en el Palacio del Retiro y fue organizada por la revista *Coleccionismo*. En esta había representaciones de diversas colecciones entre las que se encontraba una selección de obras procedentes del Museo de Artes Industriales, actual Museo de Artes Decorativas de Madrid. De todas ellas, se destaca un grabado perteneciente a Hokusai que, debido a la poca precisión con la que se enumeran las piezas, no podemos saber su identificación; ya que esto hubiese sido un punto muy interesante para establecer nexos entre este acontecimiento y los fondos actuales del museo: "El Museo Nacional de Artes Industriales está representado por diez y ocho dibujos chinos policromados, de gran mérito una estampa antigua japonesa de Hokusai y dos figuritas chinas, de marfil antiguo, de minucioso trabajo y suma gracia de movimiento."¹⁸¹

¹⁷⁷ Con esta denominación se definen a los pequeños objetos de marfil u otros materiales que actuaban de contrapeso de las cajas denominadas *inrō* (caja de madera para guardar pequeños objetos o sustancias) que colgaban de los cinturones (*obi*) de los kimonos y que presentaban gran variedad de motivos que abarcaban temáticas que iban desde formas antropomórficas hasta de animales, plantas y objetos. ALVARADO, M., *Netsuke, arte sobre marfil*, Madrid, Museo de Artes Decorativas, 2014.

¹⁷⁸ SACS, J., "L' art de l' extrem orient: Netskes.", *op. cit.*, p. 3. La traducción es nuestra.

¹⁷⁹ Sobre esta colección véase: SHIRAIISHI, M., *Análisis del Japonismo en Cataluña 1888-1950. La percepción y la recepción en el ámbito intercultural*, Barcelona, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. Tesis doctoral inédita. pp. 428-437.

¹⁸⁰ "Exposición de arte chino y japonés en Madrid", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 19238, 16 de octubre de 1925, p. 10.

¹⁸¹ "*Ibidem*."

Sin embargo, gracias a recientes investigaciones sabemos que una de las figuras que más aportó a esta muestra de carácter temporal fue Alfonso Rodríguez de Santamaría (1879-1939),¹⁸² un conocido y prestigioso periodista que había comenzado su andadura profesional en 1902 en los diarios *El Correo*, *España* y otros. De hecho, la exposición tuvo una gran trascendencia y visibilidad en el panorama madrileño, ya que figuró de forma oficial en el programa de Fiestas de Otoño y constituyó parte del Salón de Otoño de la capital española.¹⁸³

Concluyendo con el análisis de las colecciones y exposiciones con presencia de obra pictórica nipona y xilografía japonesa localizadas a través de las publicaciones periódicas españolas tenemos un último testimonio correspondiente a la colección de Josep Mansana Dordan († 1893). Esta colección de arte nipón debió suscitar tal interés en el primer tercio del siglo XX que distintos medios de comunicación de la época se encargaron de informar sobre la misma; así lo vemos en 1926 a través de las noticias recogidas en *La Veu de Catalunya*¹⁸⁴ y *La Vanguardia*.¹⁸⁵

Josep Mansana Dordan¹⁸⁶ fue un importante empresario oriundo de Manresa e instalado en Barcelona como administrador general de la Sociedad Catalana para el Alumbrado de Gas. Instruido en el mercado parisino, comenzó a adquirir piezas japonesas cuando viajaba a la capital del Sena e incluso tuvo cierta relación con Tadama Hayashi, uno de los comerciantes con más renombre en esta ciudad y experto conocedor del arte japonés; convirtiéndose de esta manera en uno de los asesores de Josep Mansana.¹⁸⁷ El coleccionista también compró obras en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Su pasión por el arte nipón fue tal que se valió de especialistas versados en la materia para realizar la catalogación de las mismas y permitía la visita de su colección. A principios del siglo XX, su hijo Josep Mansana Terrés (1857-1934), adquirió nuevas obras, ampliando así la colección existente, llegando a acopiar en su patrimonio alrededor de tres mil doscientas obras de arte, la cual abarcaba máscaras de teatro *nō*, *netsuke*, cerámicas, lacas, pinturas y grabados, esculturas, espadas y *tsuba*.¹⁸⁸ Tales piezas fueron expuestas en el "Museo

¹⁸² ALMAZÁN, D., "Ecos del Celeste Imperio. Arte chino en España en tiempos de crisis (1908-1936)", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22, Zaragoza, 2007, pp. 791-809.

¹⁸³ CABAÑAS, P., "Museos y colecciones de arte de Asia Oriental desaparecidos en España", *RdM*, n.º 66, 2016, p. 35.

¹⁸⁴ "Noticiari d' Art", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, n.º 9520, 2 de diciembre de 1926, p. 8.

¹⁸⁵ "Vida artística. Crónica general: Visita a una colección de arte oriental", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 19591, 3 de diciembre de 1926, p. 14.

¹⁸⁶ BRU, R., "El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya: 1868-1936", en Bassegoda, B. y Doménech, I. (coords.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Barcelona, Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 51-86. SHIRAIISHI, M., *Análisis del Japonismo...*, op. cit., pp. 425-428.

¹⁸⁷ CABAÑAS, P., "Museos y colecciones de arte de Asia...", op. cit., p. 39.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 40. SHIRAIISHI, M., *Análisis del Japonismo...*, op. cit., pp. 425-428.

privado de arte japonés [...] en su bellísima morada en el Paseo de Gracia".¹⁸⁹ A posteriori la familia barajó la posibilidad de ofrecer la colección a la ciudad de Barcelona pero esto fue imposible debido al estallido bélico de la Guerra Civil en julio de 1936.¹⁹⁰ Sabemos que en esta colección había destacadas obras gracias a la prensa y al citado artículo de *La Vanguardia*, donde se comenta una visita que hicieron un grupo de interesados a la colección:

El señor Mansana prodigó su erudición, dejando encantados a los oyentes, sobre todo cuando les hizo ver la estupenda serie de <<kakemonos>>, o pinturas sobre seda, entre las que figura una teogonía o conjunto las divinidades japonesas ejecutada por un monje del siglo XV, y un apunte de la mano del propio Hokusai, artista prodigioso que el mundo occidental ha adoptado como propio y que volvieron a saludar los visitantes con profunda función, cuando vieron otras obras suyas en la colección de estampas en colores, que constituyó el fin de tal fiesta de arte.¹⁹¹

Así pues, y aunque no haya llegado hasta nosotros, en la colección se corrobora la presencia de la obra de grandes maestros del grabado, además de valiosos *kakemono* y diversas estampas que harían los mayores deleites para los visitantes.

¹⁸⁹ "Noticiari d' Art", *op. cit.* p. 8.

¹⁹⁰ CABAÑAS, P., "Museos y colecciones de arte de Asia...", *op. cit.*, p. 41.

¹⁹¹ "Vida artística. Crónica...", *op. cit.*, p. 14.

6. 3. VALORACIONES FINALES

Como ya hemos visto, la pintura y el grabado japonés fueron las manifestaciones artísticas más apreciadas por los Occidentales. Su temprano descubrimiento hizo que pronto artistas, coleccionistas e intelectuales desarrollaran una admiración hacia su estética. La belleza de las piezas consiguió que se popularizaran rápidamente, alcanzando así las publicaciones periódicas europeas, no siendo un caso excepcional el de España. La primera noticia recogida en este estudio que nos menciona la pintura y el grabado japonés la encontramos en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* en el año 1883. En ella se habla del arte nipón, nombrándose colecciones de pintura nipona en el ámbito público y privado. Esto nos revela el consolidado coleccionismo de estas piezas a finales del siglo XIX. A partir de aquí, las informaciones proporcionadas en la prensa española irán en aumento. Ejemplos de ello son los sendos escritos que se presentaron sobre pintura *suibokuga*, cuyos textos revelaron un temprano acercamiento a este tipo de obras y a las principales figuras que las realizaron. Así, también tenemos testimonios de otras ramas pictóricas dentro del género como fueron las populares escuelas Tosa y Kanō, representativas del arte presente en las altas esferas del País del Sol Naciente. Sin embargo, y pese a lo que pueda parecer, tras la apertura de Japón el género pictórico más popular fuera de sus fronteras fue el *ukiyo-e* o “pinturas del mundo flotante”. Este tipo de grabado xilográfico hizo las delicias de muchos artistas de nuestra nación, destacando como pionero al pintor catalán Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874). No obstante, estas xilografías japonesas estuvieron tratadas por una gran cantidad de literatos que escribieron en abundantes publicaciones periódicas. A los redactores de este tipo de textos les fascinaba que estas obras estuviesen realizadas con una técnica impecable y de gran delicadeza. Se mostraron multitud de creadores entre las páginas de estos medios, apareciendo creadores tales como Utamaro o Hiroshige, pero sin duda, al que más fuerza y preeminencia se le otorgó fue a Katsushika Hokusai. Este último marcó un hito gracias al descubrimiento de su figura, ya que en ella acontecía el maridaje perfecto de todos los atributos que un genio debía poseer. Gracias a su fama internacional, el género *ukiyo-e* comenzó a ser más popular en esa sociedad europea y española sedienta de cultura y de novedad de principios del siglo XX. Estos artículos aportan datos concretos sobre la biografía del autor y sus principales características (naturaleza, humor, dominio del dibujo, expresividad y espontaneidad), así como sus obras más importantes, destacando entre ellas la famosa serie de las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* y su *Manga*; las cuales son especialmente comentadas, reproducidas y ensalzadas en el contenido de los textos analizados, si bien en algunos casos se mencionan obras que no son tan populares. Además, las revistas proporcionan datos de primera mano sobre la influencia de

Hokusai en el arte del momento, señalándose su impacto en artistas internacionales o nacionales, subrayándose sus creaciones como fuente de inspiración en estos artistas y en el camino que conllevaba la renovación de su arte. Prueba de este gusto hacia lo japonés son las colecciones y exposiciones que fueron recogidas en los reportajes y noticias de ciertas revistas y periódicos, algunas estaban efectuadas en el extranjero, llegando su descubrimiento a través de las publicaciones periódicas, mientras que otras se encontraban mayoritariamente en una de las dos ciudades más importantes de aquel momento como Madrid y Barcelona, las cuales actuaron como centros generadores de cultura. Por ello, podemos decir que el descubrimiento del arte de la pintura y del grabado fue fundamental para la difusión y el conocimiento del arte japonés en la España situada entre 1868 y 1926, ya que este hizo que algunos sectores poblacionales se interesasen profundamente en atesorar y comprender estas piezas tan llamativas cuya procedencia se encontraba en el Extremo Oriente.

6. 4. FUENTES

"Arte japonés", *El Álbum Ibero Americano*, Madrid, n.º 14, 14 de octubre de 1894, p. 165.

"Arte Oriental. La historia de la pintura japonesa", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1419, 28 de agosto de 1926, pp. 283-285.

BALSA DE LA VEGA, R., "Á través de Europa. Impresiones de viaje. VI. Berlín.- - de Berlín á Ámsterdam", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 46, 15 de diciembre de 1903, pp. 362-366.

"Barcelona", *La Renaixensa*, Barcelona, n.º 7478, 7 de enero de 1897, p. 129.

"Barcelona", *La Renaixensa*, Barcelona, n.º 7480, 9 de enero de 1897, p. 171.

BLANCO-BELMONTE, R., "Arte japonés", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 2, 15 de enero de 1905, pp. 28-29.

BRINCKMANN, J., "Fabricación de papel en el Japón", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1132, 7 de septiembre de 1903, pp. 589-590.

BRUNING, A., "Influencia de China y del Japón en el arte europeo", *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 1, 1902, pp. 513-528.

"Conferencias: El señor Doménech en el Museo de Artes Industriales", *La época*, Madrid, n.º 25344, 23 de marzo de 1921, p. 2.

DE MAEZTU, R., "Desde Londres: pinturas de la «season»", *Nuevo mundo*, Madrid, n.º 859, 23 de junio de 1910, p. 4.

DOMENECH, R., "La vida artística: los pintores de Carlos V y Felipe II", *El liberal*, Madrid, n.º 11745, 15 de diciembre de 1911, p. 2.

DOMENECH, R., "Notas de Arte. El Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2969, 1 de agosto de 1913, p. 5.

DOMENECH, R., "Notas de arte: Japonismo, cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 29172, 4 de agosto de 1913, p. 8.

DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2994, 26 de agosto de 1913, p. 4.

DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2998, 30 de agosto de 1913, p. 6.

DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 3004, 5 de septiembre de 1913, p. 7.

DOMENECH, R., "Información general de bellas artes. La exposición: Muñoz Degraín", *ABC*, Madrid, n.º 3635, 2 de junio de 1915, p. 14.

DOMENECH, R., "La estampa japonesa", *Summa*, Madrid, n.º 7, 15 de enero de 1916, pp. 42-44.

DOMENECH, R., MUÑOZ DUEÑAS y PÉREZ-DOLZ, F., *Tratado de técnica ornamental*, Madrid, A. de Ángel Alcoy, 1920.

DOMENECH, R., "Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, n.º extraordinario, 16 de julio de 1922, p. 15.

"Variedades. El arte japonés", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, n.º 334, Madrid, 30 de noviembre de 1883, p. 3.

"El arte japonés", *Diario oficial de avisos de Madrid*, n.º 50, Madrid, 19 de febrero de 1884, p. 3.

"El cuadro mayor del mundo", *Alrededor del mundo*, Madrid, n.º 405, 6 de marzo de 1907, p. 157.

"El pintor japonés Hokusai", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 454, 12 de septiembre de 1891, p. 587.

"Exposición de arte chino y japonés en Madrid", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 19238, 16 de octubre de 1925, p. 10.

FERNÁNDEZ, C., "El Arte del Extremo Oriente", *La Época*, Madrid, suplemento del n.º 26655, 30 de mayo de 1925, pp. 1-2.

"¿Fue japonés Gengis Jan?", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 679, 5 de junio de 1912, pp. 452-453.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Colección japonesa de Herr. Richard Lindau cónsul general de Alemania", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 3507, 11 de febrero de 1893, p. 4.

GARCÍA LLANSÓ, A., "El Japón tal cual es. I. BELLAS ARTES. Pintura.", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 452, 30 de junio de 1889, pp. 406-407.

GEFFROY, G., "Les paysagistes japonais ", *Le Japon artistique*, n.º 33, vol. III, 1890, p. 104.

GEFFROY, G., "Au Japon: les paysages d'Hiroshige, les femmes d'Outamaro." *La Grande dame*, 1, 1893, pp. 143-147.

GÓMEZ CARRILLO, E., "Los pintores japoneses en el museo del Louvre", *El liberal*, Madrid, n.º 8694, 18 de febrero de 1904, p. 3.

GÓMEZ CARRILLO, E., "París: Monsieur Xaudaró, professeur", *El Liberal*, Madrid, n.º 12094, 15 de diciembre de 1912, p. 3.

GÓMEZ CARRILLO, E., "Por las calles de Tokio", *ABC*, Madrid, n.º 6461, 19 de septiembre de 1923, p. 3.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., "La vida: el guiñol de Massaguer", *El sol*, Madrid, n.º 1833, 24 de junio de 1923, p. 2.

GÓMEZ CARRILLO, E., "Toño Salazar, príncipe de los caricaturistas", *ABC*, Madrid, n.º 7330, 29 de junio de 1926, p. 3.

GONSE, L., *L'art japonais*, Paris, vol. I y II, A. Quantin, 1883.

"Hokkei", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 89, 15 de abril de 1919, pp.149-150.

"Hokusai-Forain", *El poble catalá*, Barcelona, n.º 2910, 27 de febrero de 1913, p. 3.

"Instrumentos músicos del Japón", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 164, agosto de 1915, pp. 733-736.

"La edad del genio", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 10011, 24 de marzo de 1904, p. 2.

"La edad del genio", *La opinión*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 3516, 2 de mayo de 1904, p. 2.

"La pintura y el dibujo en el Japón", *La ilustración obrera*, Barcelona, n.º 24, 30 de julio de 1904, p. 375.

"Las artes chinas y japonesas", *Almanaque Bailly-Bailliere*, Madrid, 1923, pp. 306-310.

"Lecturas y conferencias: La decoración japonesa", *ABC*, Madrid, n.º 5681, 23 de marzo de 1921, pp. 13-14.

"Leyendas.-Costumbres creencias.-Orígenes. El Japón, tierra remota y misteriosa", *La Unión Ilustrada*, Málaga, 13 de julio de 1924, p. 40.

"Los grandes pintores extranjeros desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días", *Almanaque de Bailly-Bailliere*, Madrid, 1901, pp. 331-344.

"Los paisajistas japoneses", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1602, 6 de octubre de 1919.

MENCARINI, J., "El imperio del Japón", *Boletín de la real sociedad geográfica*, Madrid, tomo 46, enero de 1904, p. 44.

MENCARINI, J., "El Imperio Japonés", *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 109, 1 de febrero de 1904, pp. 137-147.

MICIANO, T., "La pintura japonesa: Hokusai", *Revista del ateneo*, Jerez de la Frontera, n.º 22, 15 de mayo de 1926, p. 124-127.

"Miscelanea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 747, 20 de abril de 1896, p. 298.

"Noticiari d' Art", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, n.º 9520, 2 de diciembre de 1926, p. 8.

PARDO BAZÁN, E., "Goya", *La Lectura*, Madrid, n.º 65, mayo de 1906, p. 252.

PÉREZ CABALLERO, J. "Estudio práctico sobre nuestros intereses en el Japón según la base que ofrece la estadística general del comercio exterior del Imperio en el año 1887", *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, 1888, pp. 324-362.

PÉREZ CABALLERO, J., "Adiós al Japón", *El nuevo ateneo*, Toledo, n.º 18, 15 de noviembre de 1889, p. 137.

QUIQUET, "Art japonés", *Baluart de Sitges*, Sitges, n.º 142, 24 de abril de 1904, pp. 1-2.

REPARAZ, G., "El arte japonés en la Exposición", *La Época*, Madrid, n.º 18080, 10 de octubre de 1900, p. 1.

ROS RAFALES, R., "De arte nipón", *Flores y Abejas*, Guadalajara, n.º 1515, 16 de septiembre de 1923, p. 2.

SACS, J., "La pintura moderna japonesa", *Nova*, Barcelona, n.º 21, 27 de agosto de 1914.

SACS, J., "L' escola japonesa "Toça" de pintura", *Nova*, Barcelona, n.º 28, 15 de octubre de 1914, pp. 3-4.

SACS, J., "L' art de l' extrem orient: Netskes i stampes", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915, pp. 2-3.

SACS, J., "El Sant Joan Evangelista de la col.lecció Fuço", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 65, 15 de abril de 1918, p. 149.

SORIANO, R., "Oberländer", *La época*, Madrid, n.º 14275, 5 de junio de 1892, p. 2.

STEWART, D., *Arts and crafts of old Japan*, London, T. N. Foulis, 1906.

UN DIPLOMÁTICO, "El espíritu y el arte de los japoneses", *La Correspondencia de España*, , Madrid, n.º 16802, 7 de febrero de 1904, p. 2.

"Vida artística. Crónica general: Visita a una colección de arte oriental", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 19591, 3 de diciembre de 1926, p. 14.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales D.L, 1999.

AA. VV., *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, Londres, BMP, 2013.

ALMAZÁN, D., "El Japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)", en GÓMEZ, J. A. (ed.), *Arte e identidades culturales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 30-41.

ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000.

ALMAZÁN, D., "Ecos del Celeste Imperio. Arte chino en España en tiempos de crisis (1908-1936)", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22, Zaragoza, 2007, pp. 791-809.

ALMAZÁN, D. y BARLÉS E., "La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones", en San Ginés, P., *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 527-552.

ALMAZÁN, D., "Ocio, fama y moda. El grabado ukiyoe desde la perspectiva de la cultura de masas", en CID, F. (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 537-556.

ALMAZÁN, D., "El grabado "Ukiyoe" como reflejo de los valores de la cultura japonesa", *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, n.º extra, Cáceres, 2013, pp. 1-17.

ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., "Hiroshige, maestro del paisaje del grabado japonés. Fortuna crítica y coleccionismo en España", en Álvaro, M^a I., Lomba, C. y Pano, J. L. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 81- 98.

ALMAZÁN, D., BARLÉS, E., et. al., *Noh-Kabuki. Escenas del Japón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 142-151.

- ALMAZÁN, D., *Katsushika Hokusai. Cien vistas del monte Fuji*, Bilbao, Sans Soleil Ediciones, 2016.
- ALVARADO, M., *Netsuke, arte sobre marfil*, Madrid, Museo de Artes Decorativas, 2014.
- AMSDEN, D. y VON SEIDLITZ, W., *Ukiyo-e*, New York, Parkstone International, 2014.
- ANÍA, P., "La presencia de Hokusai en la prensa española (1868-1912): biografía, obra y valoración crítica", *Mirai. Estudios japoneses*, n.º 3, 2019, pp. 143-163.
- ANÍA, P., "Hokusai y su obra en la prensa española: un modelo a reproducir", en Almazán, D. y Barlés, E., *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 111-150.
- ASANO, S. y CLARK, T., *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, Londres, BMP, 1995.
- BARLÉS, E., y ALMAZÁN, D., *Estampas Japonesas. Historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza, CAI y Fundación Torralba, 2007.
- BONET, V., "Antonio Muñoz Degraín o la fascinación del color", *Saitabi*, n.º 44, 1994, pp. 255-266.
- BRU, R., "Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro", *Goya: Revista de arte*, n.º 328, 2009, pp. 236-250.
- BRU, R., "Richard Lindau y el Museo de Arte Japonés de Barcelona", *Archivo Español de Arte*, LXXXV, n.º 337, 2012, pp. 55-74.
- BRU, R., "El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya: 1868-1936", en Bassegoda, B. y Doménech, I. (coords.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Barcelona, Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 51-86.
- CABAÑAS, P., "Museos y colecciones de arte de Asia Oriental desaparecidos en España", *RdM*, n.º 66, 2016, pp. 29-43.
- CALZA, G., SUDA, S. y MASUJIMA, M., *Hokusai*, Tokio, Faidon, 2005.
- CALZA, G. C., *Hiroshige. Il maestro della natura*, Milán, Skira, 2009. SCHLOMBS, A., *Hiroshige*, Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 2010.

- CARPENTER, J. T., *Hokusai and his age*, Amsterdam, Hotei Publising, 2005.
- COLLIA-SUZUKI, G., *The Complete Woodblock Prints of Kitagawa Utamaro: A Descriptive Catalogue*, Londres, Nezu Press, 2009.
- DOMENECH, R., MUÑOZ DUEÑAS y PÉREZ-DOLZ, F., *Tratado de técnica ornamental*, Madrid, A. de Ángel Alcoy, 1920.
- FAHR-BECKER, G., *Grabados japoneses*, Köln, Taschen, 1999.
- FORRER, M., *Hokusai*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1996.
- GARCÍA, A., *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2005.
- GONZÁLEZ, C., y MARTÍ, M., *Pintores españoles en París 1850-1900*, Barcelona, Sammer, 1989
- GUTH, Ch. M. E., *Hokusai's great wave biography of a global icon*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2015.
- HALL, J. W. (ed.), *Cambridge History of Japan*, Vol. IV. Early Modern Japan, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- HILLIER, J., *Art of Hokusai in Book Illustration*, London, Sotheby Publications, 1980.
- HUEZO, M., "Toño Salazar", *Guaragua*, v. 9, n.º 21, 2005, pp. 267-272.
- LAFUENTE, E., "Recuerdo de Teodoro Miciano (1903-1974) ", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º. 38, Madrid, Primer semestre 1974, pp. 17-36.
- LANE, R., *Hokusai: Life and Work*, London, E.P. Dutton, 1989.
- MACE, F. y MACE, M., *Le Japon d'Edo*, Paris, Belles Lettres, 2006.
- NELSON, J., *Utamaro and the Spectacle of Beauty*, Londres, Reaktion Books, 2021.
- RODRIGUEZ, J., *Ramón Gómez de la Serna: autobiografía y recurrencia*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1993.

RUBIRA, R., "Los usos comerciales de la caricatura en Cuba: Conrado Walter Massaguer y la revista "Cinelandia" como dispositivo para la construcción de la hegemonía del "star system" hollywoodense en la isla", *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, vol. 1, n.º 1, 2011, pp. 145-169.

SERRANO, J., "Solo, altivo y pobre: la polémica modernista de Valle-Inclán con Francisco Navarro Ledesma (1903)", *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, n.º 12, 2006, pp. 129-156.

SHIRAISHI, M., *Análisis del Japonismo en Cataluña 1888-1950. La percepción y la recepción en el ámbito intercultural*, Barcelona, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. Tesis doctoral inédita. pp. 428-437.

SPANG, W. Ch. y WIPPICH, R. H., *Japanese-German Relations, 1895-1945: War, Diplomacy and Public Opinion*, New York, Routledge, 2007.

STEWART, D., *Arts and crafts of old Japan*, London, T. N. Foulis, 1906.

STEWART, D., *Artes y oficios del antiguo Japón*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1930.

TANABE, T., *Hokusai*, Madrid, Anaya, 1993.

YONEMURA, A., *Hokusai*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2006.

WEBGRAFÍA

British Museum,

http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?biold=134418, (fecha de consulta: 25-X-2017).

British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG175096>, (fecha de consulta: 10-III-2023).

Europeana, <https://www.europeana.eu/portal/en/explore/people/50327-adolfo-oberlander.html>, (fecha de consulta: 18-X-2020).

Museo de Arte Metropolitano de Nueva York,

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78799> (fecha de consulta: 15-X-2017); *British Museum,*

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=779130&partId=1 (fecha de consulta: 15-X-2017).

Universidad Abierta de Cataluña, <http://ace.uoc.edu/exhibits/show/galeria-de-personajes/juan-mencarini>, (fecha de consulta: 21- IX-2021).

7. ESCULTURA JAPONESA: DE LOS ANTIGUOS BRONCES A LAS MODERNAS CREACIONES

Antes de la exportación de objetos y la apertura global de Japón durante el periodo Meiji (1868-1912) la escultura estaba fuertemente vinculada al budismo. Desde el s. VII hasta el siglo XII encontramos magníficas obras que guardan un fuerte vínculo con la tradición clásica budista presente en el continente asiático, siendo una prolongación de estas en cuanto a formas y significado, comprendiéndose aquí los periodos Hakuho (645-710), Nara (710-794) y Heian (794-1185). Durante el periodo Kamakura (1185-1333), caracterizado por ser la primera era de gobierno militar en Japón, ocurrió un proceso de individualización de la escultura, en el cual se desarrollaron técnicas relacionadas con la talla en madera, material versátil que presentaba una enorme plasticidad, permitiendo así el surgimiento del expresionismo y llegando incluso hasta el naturalismo.¹ Además, durante esta época surge el concepto de “personalidad artística” documentado a través de clanes que se dedicaban a este oficio como el de los Kei, vinculándose su producción fundamentalmente con imágenes de Buda y figuras religiosas. En este momento fue cuando la imaginería nipona alcanzó el culmen de su producción.²

La era Meiji (1868-1912) fue un momento histórico de profundos cambios para la sociedad japonesa del siglo XIX. Durante este periodo aconteció la formación de un Estado moderno influenciado por el aperturismo mundial. El recién proclamado emperador fue una figura muy querida por las naciones occidentales, favoreciéndose así las relaciones comerciales y estableciéndose de esta forma una serie de vínculos con estas. Uno de los logros más representativos de este momento fue la instauración de un fuerte cuerpo militar y la formación de un nuevo imperio. Esta nueva identidad japonesa tuvo como pilares fundamentales la reconstrucción de la nación y el aprendizaje de los saberes procedentes de la civilización occidental. Prueba de ello fueron los cientos de consejeros extranjeros contratados por la administración japonesa para cooperar en esa modernización del País del Sol Naciente. Asimismo, funcionarios y estudiantes nipones emigraron a diversos lugares de Europa y Norte América para educarse y formarse en los nuevos saberes y ramas de conocimiento procedentes de estos lugares.³ Estas medidas contrastaron fuertemente con el periodo Edo (1615-1868), época

¹ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa en el periodo Meiji (1868-1912). Difusión y crítica en España”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 15, 2000, pp. 495-516, espec. p. 495.

² GARCÍA, F., *Arte de Japón*, Madrid, Espasa Calpe, 1967. Colección Summa Artis, vol. XXI, p. 248.

³ Para contextualizar este periodo se recomienda la consulta de la siguiente bibliografía: BEASLEY, W. G., *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. IROKAWA, D., *The Culture of the Meiji Period*, Princeton,

predecesora caracterizada por el aislamiento comercial y cultural gracias a la política de cerramiento conocida como *sakoku*.⁴

Dentro de este marco general, la escultura del periodo Meiji sufrió un importante cambio debido a la influencia de Occidente. Por un lado, hubo una mayor libertad creativa, esto permitió a los artistas no realizar en exclusiva producciones relacionadas con la religión y poder experimentar con otros temas. Por otro lado, sucedió un auge de la técnica de fundición a la cera perdida, realizándose así un buen número de obras en metal. Además, en este momento el término de “artista” se volvió más relevante, inaugurándose así un resurgir dentro de la tradición escultórica japonesa. Asimismo, las piezas realizadas en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX fueron las que más evidenciaron ese influjo occidental. Este fue debido a que desde las instituciones oficiales hubo una serie de medidas que lo favorecieron, entre ellas se encontraba la llegada de maestros provenientes del extranjero, la formación de jóvenes escultores en el Viejo Continente y la creación de asociaciones artísticas. Una figura que ejemplificó esta situación fue el docente italiano Vincenzo Ragusa (1841-1927), profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Tokio entre 1876 y 1882, influyendo así todos los jóvenes artistas japoneses que recibieron sus enseñanzas, inculcándoles métodos y técnicas propias de los talleres europeos. Entre los discípulos más destacados de Ragusa encontramos nombres como Ōkuma Ujihiro (1854-1934), Sano Akira (1866-1955) y Naganuma Moriohi (1857-1942). Estos primeros escultores serán los iniciadores de un nuevo estilo que hunde sus raíces en occidente, los cuales viajaron a ciudades tan emblemáticas como París y Roma, lugares considerados como “cuna del arte”. También participaron en asociaciones artísticas promotoras del estilo occidental y su aplicación en el arte como fue la *Meiji Bijutsu Kai* (1889-1901) o la *Hakubakai* (1896-1911).⁵

No obstante, estos grandes grupos escultóricos que comenzaron a realizarse en zonas públicas por la nueva escuela escultórica nipona solo los pudieron contemplar los viajeros que decidieron visitar aquel Japón que cabalgaba entre la tradición y la modernidad, ya que normalmente estas tuvieron un carácter conmemorativo y se insertaron en el trazado urbano, conformándose así un nuevo espacio cargado de significado. Asimismo, la plástica escultórica japonesa y la estética del País del Sol Naciente llegaron a Occidente gracias a otras piezas de

Princeton University Press, 1985. SHIVELY, D. H., *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

⁴ HALL, J. W., “La apertura de Japón y el final del sistema Tokugawa”, en *El Imperio Japonés*, Siglo XXI, Madrid, 1987, pp. 232-250. JANSEN, M. B. y ROZMAN, G., *Japan in transition: From Tokugawa to Meiji*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

⁵ GARCÍA, F., *Arte de...*, op. cit., pp. 505-512. MASON, P., *History of Japanese Art*, Nueva York, Harry N. Adams, 1993, pp. 357-363.

menor tamaño, las cuales tenían su inspiración u orígenes en momentos históricos precedentes, siendo el más representativo el periodo Edo. Las Exposiciones Universales y los comercios especializados fueron los principales canales para la difusión del arte japonés. En estos lugares se pudieron adquirir brillantes lacas, minuciosos marfiles y exuberantes grabados *ukiyo-e*. Sin embargo, hubo una manifestación artística que destacó sobremanera en cuanto a volúmenes se refiere, estos fueron los trabajos en bronce, los cuales se cotizaron altamente entre los coleccionistas. Las grandes burguesías adineradas y la alta nobleza se sintieron irremediamente atraídos por este tipo de piezas. No obstante, hay que advertir que el tamaño de las mismas era diverso, conformándose así obras individuales o grupos que presentaron, en la mayoría de los casos, una notable maestría.⁶

La utilización del bronce en los escultores modernos nipones no es una novedad, ya que tradicionalmente ha sido uno de los materiales prioritarios en la ejecución de este tipo de obras. Asimismo, en Japón el trabajo del bronce en piezas de considerable tamaño se remonta al periodo Yayoi (300 a.C. – 200 d.C.), donde surge el *dōtaku*, objeto ritual japonés campaniforme que presenta una decoración con motivos vegetales y zoomorfos. En ocasiones, algunas de estas formas que se encuentran en los relieves recuerdan a diferentes tipos de insectos. Según los diversos estudios antropológicos se cree que estos objetos tenían una doble función, por un lado, servían como soporte para las plegarias de las buenas cosechas contra las plagas que afectaban a los campos de arroz mientras que, por otro lado, cumplirían una función protectora al ser utilizadas como campanas de emergencia ante la presencia de invasores. La técnica empleada durante su ejecución es la realización de moldes de arenisca o arcilla en los que se labraban diseños para crear los relieves de la superficie exterior.⁷

⁶ Durante nuestra estancia en Portugal pudimos observar que la burguesía y nobleza del país poseía, sobre todo, bronce japonés. Para ellos, fue posiblemente la manifestación artística más representativa del país durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Como ejemplo de ello debemos de citar las colecciones de João Marcelino Arroyo (1861-1930), Tristão Guedes Correia e Queirós (1849-1917), Henrique Burnay (1852-1914) o Pedro Eugénio Dupiás (1818-1900), ratificándose la presencia de bronce japonés en algunas de ellas. Hubo coleccionistas como el italiano Henri Cernuschi (1821-1896) que adoraban las piezas confeccionadas con este metal: MABUCHI, A., "Cernuschi et sa collection d'Okimono", *Ebisu - Études Japonaises*, n.º 19, 1998, pp. 107-122. Además, también sabemos que en otros lugares del mundo se atesoran bronce japonés, como es el caso de los *okimono* realizados en este material presentes en las colecciones ucranianas: RYBALKO, S., "Bronze okimono of the Meiji era in museums collections of Ukraine: Miyao Company", *Shidnij svit*, n.º 3, 2022, pp. 98-117.

⁷ MIZOGUCHI, K., *The Archaeology of Japan: From the Earliest Rice Farming Villages to the Rise of the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013. Para obtener información precisa se recomienda visitar el siguiente enlace perteneciente al Brooklyn Museum: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/93065> (fecha de consulta: 23-XII-2022). También se consultó la información archivada del Museo Nacional de Kyoto presente en Archive.org: <https://web.archive.org/web/20150916013338/http://www.kyohaku.go.jp/eng/dictio/kouko/45dotaku.html> (fecha de consulta: 23-XII-2022).

La tradición artística de objetos de bronce tuvo su continuidad en el tiempo. Así, en el periodo Nara (710-794) tenemos ejemplos de piezas elaboradas en este material. Normalmente este tipo de obras serán realizadas dentro de un contexto religioso en los que el budismo será el verdadero protagonista, representándose relieves que muestran pasajes relevantes dentro del credo o figuras importantes como diversas deidades. Por ello, en el *Hōryū-ji* hay varias esculturas realizadas en bronce entre las que encontramos la triada Shaka, en la que se incluyó al fundador del budismo y sus dos bodhisattvas asistentes Yakuo y Yakujo. Estas esculturas pueden considerarse uno de los ejemplos más representativos del trabajo en metal de este periodo.⁸ Las tres piezas están atribuidas a uno de los escultores budistas más famosos de aquel momento, el cual es conocido como Tori. Dicha figura fue realizada a semejanza del príncipe Shōtoku Taishi (574-622) para que sanase de una enfermedad. Finalmente, este falleció antes de la conclusión de la escultura en el año 623, por ello la obra se finalizó con la intención de que el noble alcanzase la iluminación y la Tierra Pura. Asimismo, hay dos esculturas más de bronce dorado dedicadas a la madre y al padre de Shōtoku. La primera de ellas es la estatua de Yakushi Nyorai, situada en el hall principal del *Hōryū-ji* y dedicada al emperador Yomei Tachibana no Toyohi (518- 587). La segunda Amida Nyorai, fue construida en el 622 en memoria de la emperatriz Anahobe no Hashihito (560-622). No obstante, hay que advertir que la estatua original fue robada en 1097 y durante el periodo Kamakura (1185-1333) hicieron una réplica situada también en el hall principal.⁹

A lo largo de la era Heian (794-1185) las obras en bronce fueron poco relevantes, pese a ser la era de oro de la literatura nipona no encontramos abundantes ejemplos en los trabajos de fundición. En su lugar, para las estatuas religiosas se empleó como material preferente la madera.¹⁰ Con el periodo Kamakura (1185-1392) hay un cambio de paradigma. Tras el dominio militar y el establecimiento del shogunato ocurre un renacer en todas las manifestaciones artísticas que se encontró estrechamente vinculado al contexto religioso. En este arco cronológico se realizó el *daibutsu* de Kamakura o el gran buda de Kamakura, una de las obras más significativas dentro de la estatuaria en bronce del arte japonés.¹¹ Sus proporciones son abrumadoras, presentando 13,35 metros de alto y 93 toneladas de peso. Esta escultura de Buda en posición sentada es la segunda más grande en todo el País del Sol Naciente. La estructura en el interior de la estatua es hueca, permitiendo así el acceso del visitante. Se cree que esta pieza fue concluida en torno a

⁸ GOWLAND, W., "The Art of Casting Bronze in Japan", en *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution*, Washington, Government Printing Office, Julio de 1894, pp. 609-652, espec. pp. 612-615.

⁹ Información extraída de la página oficial del *Hōryū-ji*: <http://www.horyuji.or.jp/en/garan/kondo/detail/> (fecha de consulta: 23-XII-2022).

¹⁰ GOWLAND, W., "The Art of Casting...", op. cit., p. 615.

¹¹ *Ibidem*, pp. 616-617.

1252, dicha imprecisión en la datación se debe a que en los registros de la ejecución de la misma no aparece con claridad el momento de su realización. En la actualidad la colosal escultura se encuentra dispuesta al aire libre, desprovista de alguna estructura que lo proteja, aunque sí que se sabe que en origen estaría en el interior de un templo realizado en madera que fue arrasado en el siglo XV debido a un *tsunami*.¹²

No será hasta el periodo Edo (1615-1868) cuando tengamos de nuevo un empleo notorio de la técnica de fundición en bronce. Durante esta época y bajo la supremacía del clan Tokugawa floreció una estética renovada en las diferentes manifestaciones artísticas del País del Sol Naciente. Asimismo, en este arco cronológico se realizaron una serie de piezas que pueden actuar como muestras representativas de la perfección alcanzada en el trabajo de los metales. Por ello, tenemos diversas obras que fueron ejecutadas en bronce en este periodo encontrando así campanas ceremoniales, estatuas o puertas en las que se manifiesta un dominio total del modelado y la destreza técnica por parte de los artistas. Entre todos los ejemplos localizados destacaremos la estructura funeraria dedicada a Iyasu Tokugawa (1543-1616), la cual se encuentra dentro del santuario Thōshōgū de Nikko. Esta construcción consta de una decoración sencilla de volúmenes limpios y perfectamente discernibles, los cuales se hallan en claro contraste con el abigarramiento presente en otros lugares del complejo. Frente a la tumba se dispuso un altar sobre el que se colocó un vaso votivo, un incensario y un candelero en los que se incorporó el *mon* o blasón de los Tokugawa. Además, dentro de este espacio funerario se erigieron unas magníficas puertas decoradas con una serie de motivos florales y símbolos budistas. Dicha composición se encuentra enmarcada gracias a la presencia de dos esculturas que representan tigres, cerrándose así todo el conjunto. Sin embargo, hay que advertir que este complejo arquitectónico también posee otro tipo de piezas realizadas en bronce, como son las denominadas linternas japonesas o *tōrō*.¹³ Otro ejemplo notorio en la utilización del bronce fue el *Taiyūinbyō*, mausoleo erigido en 1653 donde yacen los restos del shogun Iemitsu Tokugawa (1604-1651). En esta construcción habría que destacar la fantástica decoración incorporada en las puertas de acceso.¹⁴

Tras la apertura de Japón durante el periodo Meiji el bronce comienza a invadir otras realidades, ya no solo se limita el empleo de este material dentro de un pretexto religioso o funerario. En el último tercio del siglo XIX ocurrió una liberalización de las artes promovida por el

¹² FRÉDÉRIC, L., *Japan Encyclopedia*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, pp. 136- 137.

¹³ GOWLAND, W., "The Art of Casting...", op. cit., pp. 618-622.

¹⁴ *Ibidem*.

contacto con la civilización occidental, no siendo necesario que las obras tuvieran un significado ceremonial o sirvieran de soporte físico para recordar una historia acontecida en el pasado. Por ello, se comienzan a demandar objetos que prescindan de una utilidad práctica, primando así la exhibición de la pieza. Esto permitió a los artistas progresar sobremedida en lo estético dejando fluir su imaginación. La vida privada y el disfrute de lo propio fue un factor que conllevó una mayor pluralidad en las piezas de bronce, ya que estas fueron muy demandadas en territorio nipón y desde el extranjero, siendo extremadamente cotizadas entre la nobleza y las altas clases occidentales. Hasta el primer tercio del siglo XX se vivió una era de oro en la historia japonesa del trabajo en bronce. Dichas creaciones hundían sus raíces en aquella tradición del trabajo del metal surgida en el periodo Nara pero con un carácter técnico y estilístico modernos. Gracias a esto alcanzaron altas cotas de dominio en la técnica de la cera perdida y sustituyeron las formas angulosas y geométricas por un nuevo naturalismo. En esta era podemos citar algunos de los nombres que ejecutaron con maestría diversas piezas de fundición como fueron Seimin y Toiin. No obstante, hubo un elenco de artistas que también contribuyeron con sus trabajos en bronce, entre los que encontramos a Harutoshi, Kunihisa, Kamejo, Teijo o Taiichi.¹⁵

La pasión que despertó la escultura nipona en los extranjeros que viajaron a Japón fue la causa de su éxito y exportación en Occidente. Una de las piezas de bronce que causaron gran impacto en el imaginario de los visitantes foráneos fue el ya citado gran Buda de Kamakura. En este contexto se enmarcan los testimonios escritos de algunas personalidades de la época. Así, el diplomático austriaco Alexander von Hübner (1811 -1892) llegó a Yokohama en julio de 1871 y estuvo en Japón durante dos meses. A lo largo de su estancia se encontró respaldado por el diplomático y japonólogo Ernest Mason Satow (1843-1929).¹⁶ Hübner visitó la estatua budista y realizó una descripción en algunos de sus textos en los que pone de manifiesto su admiración hacia la pieza.¹⁷ En octubre del mismo año desembarcaron en Japón el italiano Henri Cernuschi (1821-1896) y el francés Théodore Duret (1838-1927). Cernuschi compró un Buda Amida realizado en bronce procedente del templo *Banryū-ji* situado en Meguro.¹⁸ Este pasó a formar parte de su colección y se exhibió en *La Exposición de Bellas Artes del Extremo Oriente de París* en el año

¹⁵ *Ibidem*, pp. 623-624.

¹⁶ SUZUKI, H., "The Buddha of Kamakura and the "Modernization" of Buddhist Statuary in the Meiji Period", *Transcultural Studies*, n.º 1, enero de 2011, pp. 140-158, espec. p. 146.

¹⁷ VON HÜBNER, A., *Promenade autour du monde*, 1871, Paris, Hachette et Cie, tomo 1, 1873, p. 282. VON HÜBNER, A., *A Ramble Round the World 1871*, Londres, vol. 1, Mc Millan & Co., 1874, p. 393.

¹⁸ SUZUKI, H., "The Buddha of Kamakura...", op. cit., p. 146.

1873 junto a otras 1.500 piezas del mismo material.¹⁹ Por otro lado, cabe destacar que Duret mencionó al Buda de Kamakura en su obra *Voyage en Asie: le Japon, la Chine, la Mongolie, Java, Ceylan, l'Inde* publicada en 1874.²⁰

Posteriormente en 1876 el empresario Félix Régamey (1844-1907) y el orientalista Émile Guimet (1836-1918) también desembarcaron en el País del Sol Naciente. Durante su estancia encargaron un juego de replicas a menor escala de las veintitrés estatuas que componen el mandala tridimensional de la sala de lecturas del templo *Tō-ji* de Kioto, las cuales expusieron en la *Exposición Universal de París* de 1878.²¹ Además, Guimet describió el Buda de Kamakura en su *Promenades japonaises* publicado ese mismo año.²²

Dichas informaciones fueron algunos de los testimonios de los viajeros occidentales que pudieron visitar aquel Japón que se encontraba en pleno proceso de cambio entre la tradición y la vanguardia. Este tipo de textos influenciaron sobremanera en los estudiosos del arte nipón, teniendo como consecuencia directa la aparición en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX algunos escritos que mencionaron los bronce y la escultura japonesa en diversas publicaciones periódicas.

¹⁹ JACQUEMART, A., "L' Extrême-Orient au Palais de l'Industrie: notices sur les collections de M. H. Cernuschi", *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'art et de la Curiosité*, París, 10, 1 de octubre – 1 de noviembre de 1873, pp. 49-68.

²⁰ DURET, T., *Voyage en Asie: le Japon, la Chine, la Mongolie, Java, Ceylan, l'Inde*, París, Michel Lévy Frères, 1874, pp. 59-60.

²¹ SUZUKI, H., "The Buddha of Kamakura...", op. cit., p. 148.

²² GUIMET, E., *Promenades Japonaises*, París, G. Charpentier, 1878, p. 119.

7. 1. LA ESCULTURA JAPONESA EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Durante la realización de este estudio hemos hallado entre las publicaciones periódicas españolas del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX una serie de artículos que abordan la escultura nipona.

El texto que inaugura esta saga informativa lo localizamos en 1876 en la publicación *La Producción Nacional*.²³ Aquí se citó la presencia japonesa en la Exposición Universal celebrada en Filadelfia ese mismo año. Se dice que la comitiva nipona quiso mostrar tradición y modernidad, siendo las piezas más destacables presentes en la muestra los bronce nipones:

El Japón está magnífico: su exposición que puede calificarse como la historia antigua y moderna de este país, representada por objetos de artes é industria, que la ilustran de una manera sorprendente. Sus bronce son lo mejor que he visto en mi larga carrera comercial, tomando en cuenta en este ramo cuanto puedan presentar las más adelantadas fábricas europeas. Sus porcelanas y obras de laca y maqueado son admirables; las colecciones que presenta son maravillosas; no sólo tiene á todas sus industrias representadas con objetos escogidos, de grande mérito, sino que con un número de productos manifiesta los recursos naturales del Imperio.²⁴

Ese año también se incluyó un texto en el periódico *La Época* que afirmaba que entre los objetos más exportados de Japón se encontraban los bronce.²⁵

En 1890 el suplemento literario y artístico de *La Época* se expuso un resumen universal de la Historia del Arte en el que se incluyó la cultura japonesa.²⁶ Dentro de esta mención se habla de la escultura nipona, alegando que la génesis de la misma ocurrió en el siglo VII y que el material preferente por excelencia es el bronce, valorando especialmente los Budas y la sobriedad de la plástica japonesa en contraposición a la hindú:

Desde el siglo VII se practicaba la escultura. El bronce es la materia por excelencia en que se ejercita el artista; varía sus coloraciones, lo ablanda y lo pliega á sus concepciones más diversas. Ya aquí se representan Budas impasibles, semejantes á los dioses de la India; ya allí, por el contrario, fermenta la vida, los guerreros blanden sus armas con feroces contorsiones, agárranse dragones á los costados de los vasos, los animales se agitan sorprendidos en el juego de sus

²³ PARODY, F., "Filadelfia 1.º de Junio de 1876. Sr. D. Feliciano Herreros de Tejada", *La Producción Nacional*, Madrid, n.º 4, 17 de junio de 1876, pp. 58-59.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ PLÁ, E., "Crónica Científica", *La Época*, Madrid, n.º 8692, 23 de agosto de 1876, p. 4.

²⁶ BAYET, C., "Resumen de la Historia del Arte", *La época*, Madrid, n.º 13423, 5 de enero de 1890, pp. 1-2.

movimientos, las flores se abren y se entrelazan, las líneas se rompen, ondulan con una variedad y ligereza que seducen la vista.²⁷

Acompañando al texto se dispusieron una serie de imágenes representativas de este recorrido que planteó el autor por la Historia del Arte. Entre ellas encontramos la escultura de un Buda sin identificar (Fig. 1), el cual podríamos asociar una pieza realizada en 1790 y que en 1949 fue trasladada al jardín de té japonés del parque Golden Gate en San Francisco, permaneciendo allí hasta nuestros días.²⁸



Fig. 1. "Buda", *La Época*, Madrid, n.º 13423, 5 de enero de 1890.

²⁷ *Ibidem*, p. 1.

²⁸ VAN NIEKERKEN, B., "A history lesson from the Buddha at SF's Japanese Tea Garden", *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 10 de diciembre de 2018. Puede consultarse on-line en el siguiente enlace: <https://www.sfchronicle.com/thetake/article/Unexpected-history-lesson-from-the-Buddha-at-6370697.php?t=7dcf12597c> (fecha de consulta: 10- I- 2023).

En el año 1900, Adolfo Fischer presentó en *La Ilustración Artística* el texto titulado “Las Bellas Artes en el Japón: los secesionistas”.²⁹ Aquí expuso a todos los lectores de la publicación los logros de la escultura monumental japonesa. Se dice que esta previamente no tuvo ningún tipo de presencia al periodo Meiji, momento en el que surgió debido a la asimilación e influencia de Occidente, la cual llevó esta manifestación artística a los lugares públicos debido a su fin conmemorativo. Entre las páginas de esta publicación se reprodujo y comentó el monumento bélico de Kumamoto realizado por el artista Sano Akira. Este se compone de tres soldados nipones que presentan una indumentaria occidental portando la bandera vencedora en el punto más alto del conjunto, planteamiento que proyecta un mensaje patriótico y propagandístico en el que se encuentra perfectamente integrado el pensamiento imperialista del momento.³⁰ Asimismo, en dicho artículo también se mencionó el escultor tokiota Takamura Kōun (1852-1934), nacido en el barrio de Asakusa y discípulo del escultor budista Takamura Tōun. Kōun fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Tokio desde 1889, convirtiéndose así en una de las personalidades más relevantes en la plástica japonesa del momento. En sus obras destaca el predominio de la madera o el marfil, reflejándose en ellas un estilo que recuerda a la escultura decorativa tradicional, pero con un toque de realismo. En este sentido, Fischer apuntó que las primeras aproximaciones a los modelos occidentales fue algo difícil, debido a la nueva asimilación de un lenguaje que les resultaba ajeno. La obra escogida en el texto como ejemplar dentro de su producción fue la escultura del general Saigo situada en el parque de Ueno en Tokio (Fig. 2), realizada en bronce y presentada sobre un pedestal para otorgarle una imponente monumentalidad al modo de las esculturas conmemorativas que se encuentran en el Viejo Continente. No obstante, hay que advertir que nuestro escritor afirmó que la pieza más representativa y que mejor ejemplifica la función conmemorativa de la escultura nipona fue la estatua ecuestre del samurai Kusomi Mashahige.³¹

²⁹ FISCHER, A., “Las Bellas Artes en el Japón: los secesionistas”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 978, 24 de septiembre de 1900, pp. 61-62.

³⁰ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 505.

³¹ *Ibidem*, p. 506.



Fig. 2. “Monumento al general Saigo en Tokio, de Tamakura Kōun”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 978, 24 de septiembre de 1900.

Con el cambio de siglo los artículos que guardan relación con el País del Sol Naciente se multiplicaron, permitiéndose así una mayor ramificación y especialización en los temas por parte de los autores. Así de nuevo encontramos un texto en *La Ilustración Artística* en 1902 centrado en la industria artística japonesa.³² Aquí se mencionó al escultor japonés Naganuma Shukei, conocido también como Naguma Moriyoshi (1857-1942). Este tuvo una formación en el extranjero, adquiriendo así conocimientos pertenecientes al arte europeo. A su regreso al país nipón fundó la *Meiji Bijutsu Kai* o Asociación de Bellas Artes Meiji, la cual inició dentro de las diversas vertientes del arte, siendo este un movimiento que abogaba por el estilo occidental escultórico. De esta forma en 1899 terminó ocupando el puesto de Primer Instructor de escultura occidental de la Escuela de Bellas Artes de Tokio. No obstante, Naganuma también obtuvo premios en el extranjero, como el que le fue concedido en la Exposición Universal de París de 1900, obteniendo aquí una medalla de oro gracias a una de sus obras más famosas *Hombre viejo* (Fig. 3), la cual se encuentra reproducida en el artículo.³³ En ella se puede percibir la influencia del escultor francés Rodin, manifestándose en la pieza un enorme realismo debido a la precisión en la que representó todos los detalles que conformaban su fisonomía. El material escogido para su realización fue el bronce, teniendo cincuenta y cinco centímetros de altura. Diversos estudios afirman que la

³² R., “Industria artística japonesa”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902, pp. 30-31.

³³ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 506.

personalidad que sirvió como modelo para dicha obra fue un viejo a jardinero que vivía en las proximidades del hogar del artista.³⁴



Fig. 3, 4 y 5. “Busto en bronce de SHUKEI NAGANUMA, que figuró en la sección japonesa de la Exposición Universal de París de 1900” (izquierda), “Estatua de plata labrada por SOJIRO OGURA, que figuró en la sección japonesa de la Exposición Universal de París de 1900” (centro) y “Escultura en madera de KIU-ITI TAKENO-UTI, que figuró en la sección japonesa en la Exposición Universal de París de 1900” (derecha), *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902.

En este texto también se mencionó a otro escultor Ogura Sōjiro, debido a que ejecutó una pequeña pieza elaborada en plata. Quizás parte de su maestría proceda de su formación, ya que dicho artista fue discípulo directo del profesor Vincenzo Ragusa.³⁵ Esta escultura fue también expuesta en la Exposición Universal de París de 1900. La pieza representaba a una joven japonesa tañendo el violín (Fig. 4), ataviada con un kimono de mangas anchas conocido como *furisode*. El tema puede parecer familiar desde un punto de vista occidental. Sin embargo, podemos decir que esta obra es un fiel reflejo del momento de cambio que estaba aconteciendo en el periodo Meiji, ya que porta una vestimenta tradicional nipona, pero está expresándose a través de un instrumento de procedencia occidental como es el violín. También aparecieron imágenes de otras piezas que participaron en el evento parisino. Una de ellas realizada en madera fue *Kiu-Uti-Takeno-Uti* (Fig. 5), en la que se mostraba a un hombre de vestimenta tradicional

³⁴ MASON, P., *History of Japanese ...*, op. cit., p. 383.

³⁵ ROBERT, L., *A Dictionary of Japanese Artist*, Tokio y Nueva York, Weatherhill, 1986, p. 124.

nipona que portaba a un alegre niño en sus hombros.³⁶ Otra obra reproducida en el artículo fue *Danzante Aino* (Fig. 6.), la cual destacó por la abundante presencia de bello, el cual se puede percibir a través de su cabellera, larga barba y falta de ropaje.³⁷



Fig. 6. “DANZANTE AÍNO, figura japonesa esculpida en madera”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902.

En el año de 1904 volvemos a encontrar unas informaciones en el diario de Valencia *Las Provincias* que hacen alusión a la escultura japonesa.³⁸ Aquí se habló de un japonés patriota que vendió toda su colección de objetos artísticos para contribuir en la guerra ruso-japonesa, destacando entre las piezas imágenes de Buda, las cuales algunas de ellas fueron producidas en el siglo VI:

³⁶ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 509.

³⁷ Esta obra hacía referencia a los antiguos pobladores del Japón, los cuales durante el periodo Meiji se encontraban principalmente en el norte del archipiélago en la isla de Hokkaidō. Para ampliar en este tema se recomienda la consulta del capítulo dedicado a esta cultura perteneciente a este trabajo.

³⁸ “Postres variedades. Japonés patriota”, *Las provincias*, Valencia, n.º 13746, 15 de abril de 1904, p. 3.

Un rico negociante del Japón, deseoso de participar en los gastos de la guerra contra Rusia, ha vendido todas sus colecciones y ha ofrecido su importe al Mikado.

El donativo no es una bagatela, pues asciende á diez millones de francos próximamente.

Según los periódicos japoneses, las colecciones eran ricas imágenes de Buda, algunas del siglo VI, habiendo trabajos de laca de gran antigüedad.

Es un rasgo de patriotismo.³⁹

Asimismo, en 1905 apareció en la revista *Hojas Selectas* el texto titulado “Bronces artísticos nipones”,⁴⁰ cuyo contenido refleja un profundo conocimiento en lo que al arte del País del Sol Naciente se refiere. El artículo comienza destacando la sensibilidad que poseen los japoneses hacia lo artístico, siendo una fiel muestra de ello las piezas que son capaces de realizar en este metal. A continuación, explica las diferentes aleaciones de bronce más utilizadas por el pueblo nipón que, según el autor, son cinco: “la llamada *karakane*, aleación de cobre y estaño; *shakudo*, formada por cobre, plata y oro; *shibuichi*, conteniendo de cinco á cincuenta por ciento de plata aleada al cobre; *shiruichi* (bronce), con veinticinco á cincuenta por ciento de zinc y el resto cobre; y *seido*, compuesto de cobre, plomo y estaño”.⁴¹

Posteriormente, se nos presenta una historia y evolución cronológica del empleo del metal en la realización objetos. El autor inicia el recorrido en el siglo VII, donde explica que los descendientes de coreanos mezclados con los japoneses serían los primeros en trabajar este material. Habiendo una primera aplicación en puntas de flecha o espadas. No obstante, destaca que en el periodo Nara se realiza la figura colosal del “dios Niorai, del templo de Jakusi, en Nara”. Ciertamente, se refiere al “Buda de la medicina” conocido también como *Yakushi Nyorai*, el cual estaba ejecutado en bronce y situado en el interior del templo *Yakushi-ji*, otorgando así el nombre a la construcción. Se tiene constancia de que esta figura fue una de las primeras imágenes budistas procedentes de China en el año 680. Además, en el texto también se alude a la campana y la estatua Rockana de dieciséis metros de altura, ambas situadas en el *Todai-ji*, uno de los templos budistas más representativos del periodo Nara. La pieza a la que probablemente se refirió fue el *Daibutsu* o gran Buda de Nara, el cual es una representación del Buda celestial *Vairochana*.

El texto continúa mencionando que a partir de aquí los objetos de bronce prolongaron su fabricación pero que no fue hasta la era Tokugawa (1603-1868) cuando el arte de la fundición

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ GEARE, R., “Bronces artísticos japoneses”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905, pp. 212-217.

⁴¹ *Ibidem*, p. 212.

recibió verdaderamente un impulso. El escritor afirma que previamente a este momento histórico los artistas que realizaban obras reseñables en el campo de la metalurgia eran coreanos, advirtiendo que las piezas efectuadas entre los años 1200 y 1600 eran meras copias de piezas procedentes de China o Corea. Asimismo, añade que estas obras se encontraban enmarcadas en ámbitos vinculados con la religión, indicando que el momento en que la escultura consiguió desligarse de este pretexto fue cuando Japón tuvo influencia extranjera. A partir de aquí “comenzó entonces la fabricación en grande escala de jarrones para flores, pebeteros y objetos varios para el público; pero es relativamente reciente la época de fabricación de objetos de bronce trabajados con tanto arte que llegan á competir con las maravillosas producciones salidas del cincel de los mejores orfebres”.⁴²

A continuación, prosiguió insistiendo sobre la importancia que tuvo el periodo Edo en la fabricación de objetos decorativos de bronce. Como percibimos a través de este fragmento:

Puede, pues, dejarse sentado que la época Tokugawa es sincrónica de la edad artística del bronce en Japón, variando los asuntos decorativos desde las sencillas reproducciones de flores hasta los grupos y combinaciones más íntimas, reproduciendo escenas budistas. Fabricábanse en esta época muchas lámparas, linternas, pantallas, vasos, campanas, pilas de agua bendita y otros objetos. El oro puro entraba en bastante abundancia. Comenzó también entonces el uso de objetos de bronce para el adorno personal, fabricándose junto con estatuas para los templos y figuras gigantescas para remates de edificios, un gran número de objetos más pequeños, tales como espejos, cajitas para medicamentos, petacas para tabaco, pipas, cajas para recado de escribir, peinetas y muchos otros objetos en uso entre los pueblos civilizados.⁴³

A partir de aquí, comienza una introducción a la mitología japonesa y su riqueza. Esto se justifica debido a que en las imágenes escogidas para ilustrar el texto aparecieron plasmados diferentes personajes o elementos pertenecientes a relatos, leyendas o mitos japoneses. De este modo, se inició el análisis pormenorizado de estas piezas, describiendo los elementos simbólicos que las componen y su significado. Entre las obras presentes se encontraba la representación de Jiraiya (Fig. 7), cuya historia refleja como un bandido desesperado acaba convirtiéndose en un ciudadano útil. Dicha iconografía se inspiró en el argumento de la novela *Jiraiya Goketsu*

⁴² *Ibidem*, p. 214.

⁴³ *Ibidem*, p. 216.

Monogatari, la cual fue dividida en cuarenta y tres episodios y publicada entre 1839-1868.⁴⁴



Fig. 7 y 8. “Bronce alusivo al mito del anciano Dojiro y el bandido Jiariya” (izquierda) y “El dios Shoki, genio dotado de prodigiosa fuerza, dando muerte a los demonios” (derecha), *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905.

Otra de las piezas que acompaña el texto representa al dios Shōki (Fig. 8), deidad considerada como vencedora de espíritus y seres malignos que procede de la cultura China. Debido a su incorporación en las creencias religiosas japonesas se le atribuyó la nueva virtud de ser un dios protector contra las plagas.⁴⁵ También se describe el Hō-ō (Fig. 9), ave mitológica equivalente a nuestro Fénix cuya leyenda fue importada desde el País del Celeste Imperio entre los siglos VI y VII. En el texto, se nos dice que el artífice de esta obra fue “Jiyemo Yasotero, miembro célebre de la familia Nakaya, atribuyéndole la gloria de haber sido de los primeros artistas que concibieron la idea de adornar los bronce con figuras de alto relieve, escogiendo, flores, pájaros, etc., para darles mayor expresión”. Conformando así una producción de bronce finos de alta calidad ejecutados durante los siglos XVI y XVII.⁴⁶ Asimismo, se mencionan la popularidad que alcanzaron las cestas de flores (Fig. 10) realizadas en este material. Para finalizar este

⁴⁴ SUNAGA, A., *Historia de la literatura fantástica en Japón*, Tokio, Hakuuisha, 1993, pp. 180-182. 須永朝彦, 日本幻想文学史, 白水社 180-182 頁.

⁴⁵ MUNSTERBERG, H., *Dictionary of Chinese and Japanese Art*, Nueva York, Hacker Art Books, 1982.

⁴⁶ GEARE, R., “Bronces artísticos...” *op. cit.*, p. 216.

muestrario se añade una pieza (Fig. 11), la cual se compone de tres cigüeñas, donde la mayor tenía la función de estuche y pebetero. Además, se incluyeron dos imágenes que representaban a uno de los siete genios protectores de la agricultura (Fig. 12) y otra con un gallo y una gallina empollando dentro de un tambor (Fig. 13).



Fig. 9 y 10. “Búcaro adornado con una pareja de Ho-Hos (el ave fénix japonesa) cuyas plumas son de incomparable belleza” (izquierda) y “Cestita de flores que sostiene dos ramas de ciruelo japonés, en las que se ha posado una pareja de ruiseñores” (derecha), *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905.

En relación con los artistas, el autor del artículo afirma que hubo una mujer sobresaliente en el trabajo del bronce denominada Kame. Las obras de esta eran fácilmente reconocibles, ya que sus incensarios llamaron sobremanera la atención de los coleccionistas, tanto por su fina superficie como por la delicadeza de las piezas. En la historia reciente de los bronce nipones también encontramos nombres que han realizado trabajos notables. Un ejemplo de ello fue el grupo de artistas que estaban bajo las enseñanzas de los hermanos Katsujiro y Jasutaro Oshima, produciendo piezas ornamentales que alcanzaban un alto valor comercial. La revalorización de estos bronce hizo que se ampliase el mercado y así apareciesen imitaciones muy baratas, cuya función fue satisfacer la ingente demanda en la producción.⁴⁷

⁴⁷ Ibidem, p. 217.

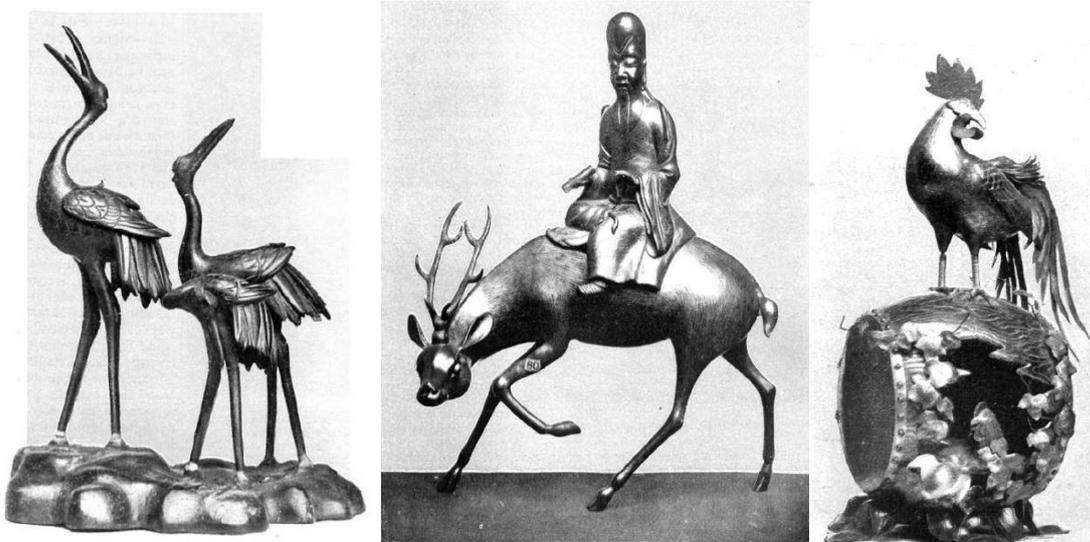


Fig. 11, 12 y 13. “Grupo de tres cigüeñas, dispuesta la mayor para servir de estuche y pebetero” (izquierda), “Uno de los siete genios protectores de la agricultura, cabalgando en un rengífero” (centro) y “Gallo de pie sobre un tambor dentro del cual ha empollado una gallina” (izquierda), *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905.

El artículo concluye con la explicación pormenorizada de la técnica empleada en la fundición de estos objetos siendo, en líneas generales, el procedimiento conocido como cera perdida.

En 1912 se escribió otro texto que abordaba el tema de la escultura japonesa en la publicación *La Ilustración Artística*.⁴⁸ En él se mostraron tres pequeñas esculturas japonesas realizadas en bronce, las cuales presentaban un realismo detallista, un virtuosismo técnico y una dulce temática que bebe de la infancia y del costumbrismo nipón. Una de ellas fue realizada por el artista Udagawa Kazuo y se bautizó como *Labradora japonesa amamantando a su hijo* (Fig. 14). En otra de las piezas encontramos a un niño sonriente sobre las piernas de un anciano, esta fue titulada *Abuelo* (Fig. 15) y la ejecutó el escultor Ishida Fiichi. Por último, se nos mostró *Niño que aprende a tirar con arco* (Fig. 16) una obra de Ezawa Kingoro, la cual representaba el momento de la enseñanza durante una lección de Kyūdō. Lo más destacado de este conjunto de objetos artísticos es la precisión y el conocimiento técnico que presentan, cuya cualidad les sirvió para hacerse un hueco en el mercado del coleccionismo de objetos en algunos países como Francia o Inglaterra.⁴⁹

⁴⁸ “Arte japonés contemporáneo: bronce y jarrones artísticos”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1569, 22 de enero de 1912, p. 69.

⁴⁹ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 509.



Fig. 14, 15 y 16. “Labradora japonesa amamantando á su hijo, escultura en bronce de Udagava Kazuo” (izquierda), “El abuelo, escultura en bronce de Ishida Eiichi” (centro) y “Niño que aprende á tirar el arco, escultura en bronce de Ezava Kingoro” (izquierda), *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905.

Ese mismo año de 1912 se publicó otro texto sobre este tema en la revista *Mundo Gráfico*.⁵⁰ En este caso el autor fue el crítico de arte José Francés, el cual utilizaba con asiduidad su pseudónimo, Silvio Lago. Sabemos que Francés jugó un papel relevante como divulgador de la cultura japonesa en nuestro país.⁵¹ Este dedico el artículo a la escultura nipona debido a que se percató de la relevancia de la misma gracias a diversas exposiciones que acontecieron en Estados Unidos, Londres e Italia, según manifiesta a lo largo su escrito.⁵² Aquí citó a los artistas que ejecutaron las ilustraciones que acompañaban a dichas informaciones. El más comentado fue Takamura Kōun, atribuyéndosele el papel de pionero en la renovación escultórica japonesa y siendo el maestro de varios discípulos entre los que se encontraban Yonehara Unkai (1869-1925),⁵³ Asahi Gyokuza⁵⁴ y Takenuchi Kinuchi,⁵⁵ Yoshida Homei, Shinkai Takejiro,⁵⁶ Kirata Hobun, Hiragushi Deuchu, Numata Dehiga, Kaneda kinjiro, Marata kichigoro, Oguro Gojiro y la escultora

⁵⁰ FRANCÉS, J., “Los modernos escultores japoneses”, *Mundo gráfico*, Madrid, n.º 43, 21 de agosto de 1912, p. 7.

⁵¹ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 509.

⁵² FRANCÉS, J., “Los modernos escultores...”, *op. cit.*

⁵³ ROBERT, L., *A Dictionary of Japanese...*, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁴ En realidad, se refiere a Asahi Goykuzan (1843-1923), nacido en el barrio de Asakusa, en Tokio. Este pronto desarrolló una pasión por la religión que le llevó a ejercer de monje budista en su juventud. No obstante, abandonó este oficio para convertirse en tallador de marfil, vinculándose así con la Escuela de Bellas Artes de Tokio. Sus esculturas más destacadas resaltaron por ser un acoplamiento de varias piezas pequeñas en aras de la búsqueda de realismo. *Ibidem*, p. 6.

⁵⁵ Probablemente aluda a Takeuchi Kyūichi (1857-1916), artista que comenzó como tallador de marfil y que evolucionó hacia la talla en madera policromada, presentando un estilo arcaico que bebía de la antigua escultura budista. Además, pudo exponer en la Exposición Internacional de Chicago de 1893. También fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de Tokio y miembro de diversas instituciones artísticas estatales. *Ibidem*, p. 171.

⁵⁶ Shinkai Taketarō (1868-1927), oriundo de la provincia de Yamagata, fue discípulo de Ogura Sōjirō. Este viajó al Viejo Continente, concretamente a Alemania entre 1900-1902 donde estudió con el profesor Herter en la Academia de Berlín. La producción de este artista se caracterizó por unas piezas realistas en las que se perciben toques impresionistas. *Ibidem*, p. 148.

Ogura Masako. Las fotografías mostraron a los lectores *El reposo de la tarde* (Fig. 17), estatua de marfil de Yoshida Homei⁵⁷ que representaba a una madre con su hijo. También se pudo apreciar *Boku-Dosi* (Fig. 18), pieza realizada en madera que muestra a un niño sobre un buey de Yonehara Unkai. Acompañando a las anteriores se encontraba *El arquero* (Fig. 19) de Higarushi Denchū (1872-1979),⁵⁸ escultura ejecutada en madera que despertó el interés de Okakura Kakuzo, celebre autor de la obra *El Libro del Té* de 1906.⁵⁹



Fig. 17, 18 y 19. “EL REPOSO DE LA TARDE. Escultura en marfil de Yoshida Homei” (izquierda), “BOKU-DOSI. Escultura en madera de Yonehara Unkai” (centro) y “EL ARQUERO. Escultura en barro de Higarushi Denchii” (derecha), *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905.

En 1913 apareció en *La Ilustración Artística* un texto realizado por el japonés Jiro Harada, este reflexionaba en su ensayo acerca del confuso proceso que la escultura japonesa sufrió durante la occidentalización del periodo Meiji.⁶⁰ El japonés rechazaba todo valor que pudieran llegar a presentar este tipo monumentos híbridos levantados en diversos lugares públicos de Japón a partir de las grandes victorias bélicas sobre China y Rusia.⁶¹ La ausencia de monumentalidad fue uno de los argumentos más repetidos por el autor para rechazar todo lo que se había realizado hasta el momento. En dicho artículo se encontraban dispuestas una serie de fotografías que representaban la obra de tres escultores, cuyas piezas se inspiraron en la tradición japonesa debido al uso de la talla en madera. La primera de ellas tiene un estrecho vínculo con el pasado, ya que presenta una temática budista. Esta obra fue bautizada como *Kasho*, discípulo de

⁵⁷ El artista aquí citado se asemeja fonéticamente a Yoshida Saburo (1889-1962), nacido en Kanagawa, consiguió graduarse en la Escuela de Bellas Artes de Tokio en 1912, siendo discípulo de Aoki Sotokichi y de Takamura Kōun consiguió participar en numerosas exposiciones oficiales. En su producción podemos ver de forma clara el influjo que tuvo la estética del escultor francés Rodin. Obteniendo así en 1949 el premio de la Academia de Arte de Japón. *Ibidem*, p. 201.

⁵⁸ Inició su carrera artística como realizador de muñecas hasta 1887, año en el que emigró a Tokio para aprender escultura con Takamura Kōun. *Ibidem*, p. 43.

⁵⁹ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 512.

⁶⁰ HARADA, J., “Tendencias de la escultura japonesa moderna”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1652, 1 de septiembre de 1913, pp. 582-583.

⁶¹ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 512.

Buda (Fig. 20.), pieza cargada de virtuosismo técnico y enorme expresividad.⁶² Dicha escultura fue realizada por el escultor Yoshida Homei, el cual ya nos fue mencionado en el texto de José Francés.⁶³ La segunda pieza que se mostró fue *Joven del periodo Fujiwara* (Fig. 21), del artista Naito Shin, composición en la que aparece una campesina con ropajes medievales que porta un sombrero de paja y un chubasquero. La última imagen mostró una obra de Shinkai Taketaro, *El aniversario de la victoria* (Fig. 22), en esta se aborda el tema bélico del triunfo a través de un soldado invalido con muletas.⁶⁴



Fig. 20, 21 y 22. “Kasho, discípulo de Buda, por Yoshida Homei” (izquierda), “Joven del periodo Fujiwara, por Naito Shin” (centro) y “El aniversario de la victoria, por Shinkai Taketaro” (derecha), *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1652, 1 de septiembre de 1913.

No obstante, en este artículo también se mencionaron cuatro escultores que ejemplifican una vertiente más innovadora influenciada por la corriente moderna procedente del Viejo Continente y, especialmente, por Rodin. Asimismo, tenemos a Asakura Fumio (1883-1964)⁶⁵ artista que se graduó en la Escuela de Bellas Artes de Tokio en 1907, integrándose al cuerpo docente de esta institución a partir de dicha fecha. En el artículo se reprodujo una de sus esculturas titulada *Mi madre* (Fig. 23), la cual era un rostro modelado en arcilla. Por otro lado, se hizo alusión

⁶² *Ibidem*, p. 515.

⁶³ FRANCÉS, J., “Los modernos escultores...”, *op. cit.*

⁶⁴ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 515.

⁶⁵ ROBERT, L., *A Dictionary of Japanese...*, *op. cit.*, p. 6.

a Kitamura Masanobu (1889-1980),⁶⁶ mostrándose su obra *Un campesino* (Fig. 24), tratándose en este caso de un busto cargado de realismo. También se incluyó la pieza *En el límite de la edad* (Fig. 25) que reproduce el vigoroso cuerpo de un anciano sentado y desnudo, del joven escultor Ogura Uichirō,⁶⁷ el cual fue compañero Fumio en la Escuela de Bellas Artes de Tokio. Como colofón de estas producciones se reprodujo *En la playa* (Fig. 26), desnudo de una mujer agachada ejecutada por Tatehata Daimu.⁶⁸ En relación a esta última Harada Jiro comentó las dificultades que tenían los artistas nipones para encontrar los modelos correctos, afirmando que el cuerpo de la mujer japonesa era poco pertinente para la representación de desnudos:

Las curvas hermosas, las graciosas líneas, son muy difíciles de encontrar en la mujer japonesa, aunque no carezca ésta de gracia y encanto en sus líneas y movimientos cuando viste el kimono, a propósito para borrar las líneas defectuosas del cuerpo. Esto es en realidad una gran desventaja al tratarse del desnudo. Por muy real que sea una obra en esta materia, produce frecuentemente una impresión de imperfección.⁶⁹



Fig. 23 y 24. “Mi madre, por Asakura Fumio” (derecha) y “Un campesino, por Kitamura Masanobu” (izquierda), *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1652, 1 de septiembre de 1913.

Once años después del estudio de Jiro, localizamos en 1924 un texto titulado “Escultura moderna japonesa”, incluido en la revista ilustrada *Alrededor del Mundo*.⁷⁰ Este se centra en la estatua levantada en honor al Primer Ministro nipón Hara Takashi (1856-1921), el cual fue asesinado tres años antes. A lo largo del escrito se ensalza la maestría que presentaba el arte

⁶⁶ *Ibidem*, p. 81.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 124.

⁶⁸ ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 516.

⁶⁹ HARADA, J., “Tendencias de la escultura...”, *op. cit.*, p. 583.

⁷⁰ “Escultura moderna japonesa”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1281, 5 de enero de 1924, p. 13.

japonés excluyendo de dicha cualidad a la estatuaria nipona, donde alegaban que esta era “su punto flaco, sobre todo cuando se quiere mostrar ultramoderna”.⁷¹

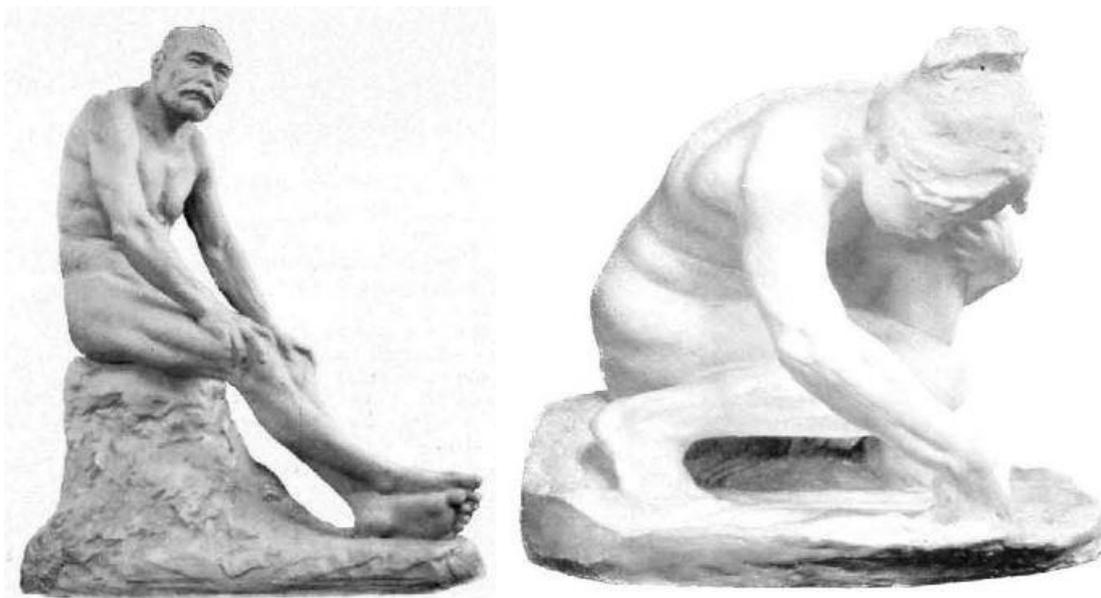


Fig. 25 y 26. “En el límite de la edad, por Ogura Uichiro” (izquierda) y “En la playa, por Tatehata Daimu” (derecha), *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1281, 5 de enero de 1924.

⁷¹ *Ibidem*. ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa...”, *op. cit.*, p. 512.

7. 2. VALORACIONES FINALES

Cabe decir que en la actualidad son escasos los estudios histórico-artísticos realizados a nivel nacional que traten este tema de la escultura japonesa moderna y de las obras en bronce, dando la sensación de que se ha perdido el interés hacia este tipo de piezas, generándose así la necesidad de elaborar una monografía o un catálogo que aborde estas producciones desde un punto de vista científico. Asimismo, hay que recalcar que durante el periodo Meiji y la época del Japonismo dichas obras gozaron de una gran popularidad entre la nobleza y la alta burguesía de Occidente. Un ejemplo de ello es la ya citada colección Cernuschi, la cual se dijo que albergaba una cantidad aproximada de 1500 piezas procedentes del País del Sol Naciente. Probablemente, este no fue el único repertorio que presentó obras excepcionales, habiendo sendos ejemplos de esculturas japonesas de gran virtuosismo en algunos museos contemporáneos. No obstante, hay que advertir que unido a este fenómeno del coleccionismo surgió un interés documental por profundizar en el proceso creativo de este tipo de obras, así como de su génesis histórica. Paralelamente a este fervor coleccionista comenzó a brotar en los intelectuales cierto interés por el arte contemporáneo japonés. Muestra de ello son los estudios que aparecen en las diversas publicaciones periódicas españolas durante las primeras décadas del siglo XX. En los textos más documentados se intentó presentar una breve panorámica artística a través de una serie de nombres que ejercieron un cambio en la tradicional imaginería japonesa, llegando en ocasiones a romper los posibles lazos de unión con el pasado artístico nipón para dejarse influenciar por las nuevas vertientes procedentes del extranjero.

7. 3. FUENTES

“Arte japonés contemporáneo: bronce y jarrones artísticos”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1569, 22 de enero de 1912, p. 69.

BAYET, C., “Resumen de la Historia del Arte”, *La época*, Madrid, n.º 13423, 5 de enero de 1890, pp. 1-2.

DURET, T., *Voyage en Asie: le Japon, la Chine, la Mongolie, Java, Ceylan, l'Inde*, París, Michel Lévy Frères, 1874.

“Escultura moderna japonesa”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1281, 5 de enero de 1924, p. 13.

FISCHER, A., “Las Bellas Artes en el Japón: los secesionistas”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 978, 24 de septiembre de 1900, pp. 61-62.

FRANCÉS, J., “Los modernos escultores japoneses”, *Mundo gráfico*, Madrid, n.º 43, 21 de agosto de 1912, p. 7.

GEARE, R., “Bronces artísticos japoneses”, *Hojas selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905, pp. 212-217.

GUIMET. E., *Promenades Japonaises*, París, G. Charpentier, 1878.

HARADA, J., “Tendencias de la escultura japonesa moderna”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1652, 1 de septiembre de 1913, pp. 582-583.

JACQUEMART, A., “L' Extrême-Orient au Palais de l'Industrie: notices sur les collections de M. H. Cernuschi”, *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'art et de la Curiosité*, París, 10, 1 de octubre – 1 de noviembre de 1873, pp. 49-68.

R., “Industria artística japonesa”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902, pp. 30-31.

“Postres variedades. Japonés patriota”, *Las provincias*, Valencia, n.º 13746, 15 de abril de 1904, p. 3.

VON HÜBNER, A., *Promenade autour du monde*, 1871, París, Hachette et Cie, tomo 1, 1873.

VON HÜBNER, A., *A Ramble Round the World 1871*, Londres, vol. 1, Mc Millan & Co., 1874.

BIBLIOGRAFÍA

ALMAZÁN, D., “La occidentalización de la escultura japonesa en el período Meiji (1868-1912). Difusión y crítica en España”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Univesidad de Zaragoza*, n.º 15, 2000, pp. 495-516.

BEASLEY, W. G., *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

FRÉDÉRIC, L., *Japan Encyclopedia*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

GARCÍA, F., *Arte de Japón*, Madrid, Espasa Calpe, 1967. Colección Summa Artis, vol. XXI.

GOWLAND, W., “The Art of Casting Bronze in Japan”, en *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution*, Washington, Government Printing Office, Julio de 1894, pp. 609-652.

HALL, J. W., “La apertura de Japón y el final del sistema Tokugawa”, en *El Imperio Japonés*, Siglo XXI, Madrid, 1987, pp. 232-250.

IROKAWA, D., *The Culture of the Meiji Period*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

JANSEN, M. B. y ROZMAN, G., *Japan in transition: From Tokugawa to Meiji*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

MABUCHI, A., “Cernuschi et sa collection d’Okimono”, *Ebisu - Études Japonaises*, n.º 19, 1998, pp. 107-122.

MASON, P., *History of Japanese Art*, Nueva York, Harry N. Adams, 1993, pp. 357-363.

MIZOGUCHI, K., *The Archaeology of Japan: From the Earliest Rice Farming Villages to the Rise of the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

MUNSTERBERG, H., *Dictionary of Chinese and Japanese Art*, Nueva York, Hacker Art Books, 1982.

ROBERT, L., *A Dictionary of Japanese Artist*, Tokio y Nueva York, Weatherhill, 1986.

RYBALKO, S., “Bronze okimono of the Meiji era in museums collections of Ukraine: Miyao Company”, *Shidnij svit*, n.º 3, 2022, pp. 98–117.

SHIVELY, D. H., *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

SUNAGA, A., *Historia de la literatura fantástica en Japón*, Tokio, Hakusuisha, 1993.

SUZUKI, H., "The Buddha of Kamakura and the "Modernization" of Buddhist Statuary in the Meiji Period", *Transcultural Studies*, n.º 1, enero de 2011, pp. 140-158.

VAN NIEKERKEN, B., "A history lesson from the Buddha at SF's Japanese Tea Garden", *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 10 de diciembre de 2018.

WEBGRAFÍA

Archive.org,

<https://web.archive.org/web/20150916013338/http://www.kyohaku.go.jp/eng/dictio/kouko/45dotaku.html> (fecha de consulta: 23-XII-2022).

Brooklyn Museum, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/93065> (fecha de consulta: 23-XII-2022).

Hōryū-ji, <http://www.horyuji.or.jp/en/garan/kondo/detail/> (fecha de consulta: 23-XII-2022).

San Francisco Chronicle, <https://www.sfchronicle.com/thetake/article/Unexpected-history-lesson-from-the-Buddha-at-6370697.php?t=7dcf12597c> (fecha de consulta: 10- I- 2023).

8. LACAS: EL BRILLO DE JAPÓN

La elaboración de objetos lacados y el trabajo del *urushi* se han convertido en dos conceptos identitarios del pueblo nipón a nivel internacional.¹ Desde el comienzo las relaciones e interacciones con Asia tuvieron lugar gracias a diversos caminos comerciales como la famosa ruta de la seda. Pero todo cambió cuando llegaron las crónicas que despertaron la inquietud de los viajeros y los nuevos trazados marítimos en pleno siglo XVI, los cuales pusieron a Japón como un país lejano con una cultura desconocida y con obras fantásticas. Las piezas lacadas tienen la peculiaridad de que fueron uno de los primeros objetos nipones que los portugueses y los españoles pudieron observar. Sin embargo, esta pasión por esas cajas brillantes de fondos oscuros y figuras doradas se recuperó en el último tercio del siglo XIX, donde la nueva burguesía adinerada comenzó a atesorar esta clase de obras. No obstante, hay que advertir que la diferencia entre estos dos momentos históricos es notoria, ya que en el más reciente el impacto fue notorio y la cantidad de objetos mucho mayor debido a la exportación promovida desde el País del Sol Naciente hacia el Viejo Continente. Por ello, para entender la aparición de las lacas en la prensa española del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX deberemos de hacer un breve estado de la cuestión que abarque desde los primeros contactos con Japón hasta la época que nos ocupa.

Así pues, las primeras informaciones que tenemos acerca de tierras lejanas hacia el Este fueron recogidas por el veneciano Marco Polo, siendo esta parte del mundo narrada en sus escritos. Asimismo, pronto hubo afán de extender las rutas comerciales a lo largo de los diferentes territorios europeos. Sin embargo, los primeros que llegaron a lo que conocemos como Japón fueron misioneros de diversas ordenes pertenecientes a los reinos de España y Portugal.² El primer contacto directo que tuvo el archipiélago nipón con Occidente fue de la mano de los portugueses, gracias a un navío que arribó en la isla de Tanegashima frente las costas de Kyūshū entre los años 1542 y 1543. A partir de aquí acontecieron diversos intercambios comerciales entre el pueblo lusitano y nipón. No obstante, hay que advertir que hasta más tarde no comenzará la verdadera influencia de Occidente en Japón, coincidiendo con la llegada de los primeros

¹ KAWAMURA, Y., "Laca japonesa *urushi* de estilo *Namban* en España", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichō*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 249-296, espec. p. 249.

² GARCÍA, F., "Presentación", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichō*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 19-24, espec. p. 19.

misioneros cristianos. Estos contactos ejercieron su influencia tanto en la cultura como en el arte del Archipiélago del Sol Naciente.³

En 1549 llegaron tres misioneros jesuitas españoles, Francisco Javier (1506-1552), Juan Fernández (1526-1567) y Cosme de Torres (1510-1570). Estos comenzaron a estudiar la lengua y la cultura japonesa, adaptándose a su modo de vida y tratando de reproducir las costumbres del nuevo país en el que se vieron inmersos. Como resultado la aportación realizada se basó en un incipiente intercambio cultural, ya que la verdadera transformación sucederá unos años más tarde, a mediados del siglo XVI.⁴ De forma más específica tenemos constancia de que en el arte la influencia fue mutua y bidireccional, generándose como consecuencia un nuevo estilo llamado *namban*.⁵ Tras la llegada de Francisco Javier hubo otros que decidieron continuar su labor. Este fue el caso de Alessandro Valignano, el cual organizó una primera Legación de cuatro jóvenes japoneses hacia el Viejo Continente. Dicha legación fue conocida como la Embajada Tenshō (1582-1589), llamada así en honor a la era de aquel momento, visitando las ciudades de Lisboa, Madrid y Roma. El objetivo de esta primera embajada fue poner de manifiesto la labor ejercida por los misioneros en Japón.⁶ Sin embargo, a finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII la situación para los misioneros en Japón fue terrible. Estos fueron sometidos a diversas persecuciones, ya que los japoneses tuvieron el temor de que estos nuevos visitantes quisieran tomar la isla y así derrocar a los gobernantes de aquel momento. Aunque pueda parecer contradictorio durante esta época el señor de Sendai, Date Masamune (1567-1636), mandó una nueva legación a Occidente denominada Embajada Keichō, tomando una vez más el nombre de la era en la que fue enviada. Esta comitiva fue encabezada por Hasekura Rokuemon Tsunenaga (1574-1624), quien desembarcó en la ciudad de Sevilla acompañado por el franciscano Fray Luis Sotelo (1574-1624). Produciéndose así, durante tiempos convulsos, un contacto entre el lejano Japón y la cultura española de aquel momento.⁷

El intercambio bidireccional de obras de arte entre ambos territorios se produjo ya con la llegada de los primeros jesuitas a Japón. Como testimonio material de este momento histórico hay documentadas algunas pinturas que fueron realizadas en el País del Sol Naciente y posteriormente enviadas a España a principios del siglo XVII. Pero no solo importamos pinturas a la manera “occidental” sino que también arribaron otra serie de objetos. Entre estas nuevas piezas artísticas

³ *Ibidem*, p. 20.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

tenemos que destacar las lacas, las cuales supieron captar la atracción de los europeos y, con ello, sus deseos de posesión.⁸ Por ello, se llegaron a realizar piezas exclusivas que respondían al gusto de esta nueva clientela extranjera como pequeñas capillas u oratorios portátiles con puertas diseñados para disponerse sobre una mesa. Además, los materiales que componían las mismas era muy lujosos estando realizadas en madera lacada con incrustaciones de madreperla y dibujos en oro sobre fondos oscuros.⁹ Como consecuencia se generaron ricas rutas comerciales, estableciéndose puertos en las ciudades de Goa, Macao, Manila y Acapulco. Las dos primeras estaban bajo influencia portuguesa mientras que las siguientes se encontraban bajo dominio español.¹⁰ Enormes galeones como el de Macao tuvieron un papel relevante en esta situación, embarcaciones conocidas por los japoneses con el nombre de *kurofune*.¹¹ Para mediados del siglo XVI China había prohibido el comercio con Japón, por lo que los navegantes lusitanos tomaron el papel de mediadores entre los puertos de Macao y Nagasaki.¹² Por otro lado el galeón de Manila se encargaba de conectar el Archipiélago del Sol Naciente con las costas de Acapulco. Gracias a estas rutas a Nueva España llegaron multitud de objetos al puerto de Sevilla, tales como sedas, porcelanas y todo tipo de piezas indo-portuguesas y japonesas.¹³ Así pues, el interés mostrado por los nipones en atesorar objetos traídos por estos navegantes extranjeros fue lo que hizo que Japón se integrara rápidamente en esta red comercial.¹⁴ Pese a la poca duración temporal en la que tuvieron lugar estas transacciones ejercieron un papel fundamental en el desarrollo de culturas tan dispares como fueron la ibérica y la nipona. El nombre dado históricamente para esta época fue *Namban* (1543-1639), el cual hace referencia a los comerciantes que llegaban en esos oscuros galeones y que eran denominados “barbaros del sur”. Estos caminos entrelazados dieron como fruto un importante legado artístico y cultural.¹⁵ Además, hay diversos textos que recogen ciertos aspectos derivados de este tipo de relaciones realizados principalmente por personalidades portuguesas, españolas e italianas.¹⁶

Es sabido que desde la prehistoria se elaboraban objetos lacados en Japón, habiendo testimonios pertenecientes al periodo Jōmon (500-800 a.C.). En realidad, este material tan

⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰ TRUJILLO, A., “Rutas, viajes y encuentros entre Japón y España”, en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichō*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 25-46, espec. p. 35.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 36.

¹³ *Ibidem*, p. 38.

¹⁴ BARLÉS, E., “Los textos e impresos como testimonios de un encuentro. Libros occidentales relativos al periodo *Namban* en España y su contribución a la creación de la imagen de Japón”, en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichō*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 163-202, espec. p. 163.

¹⁵ *Ibidem*, p. 164.

¹⁶ *Ibidem*, p. 165.

particular es elaborado a partir de la savia del árbol *Toxicodendron vernicifluum*. El resultado es una materia pastosa que se aplica sobre diversos objetos de madera tallada, torneada, ensamblada, curvada o en forma de mimbre para darle un acabado brillante y resistente, teniendo así una función estética y práctica.¹⁷ La utilización de este producto ha supuesto grandes cambios para la industria artística nipona. Esto queda reflejado en un documento del siglo VIII albergado en el tesoro del Shōsōin de la ciudad de Nara, en el cual el estado alentaba la cría y manutención de esta especie arbórea para su aprovechamiento.¹⁸ En la creación de los objetos lacados han predominado la elección de los colores negro y rojo. Una vez secadas estas capas se utilizaban diferentes técnicas para la elaboración de sus motivos decorativos. Normalmente se espolvoreaban partículas de oro para formar con una gran precisión figuras geométricas o animalísticas. Estas técnicas decorativas del mundo de la laca se encuentran agrupadas bajo el termino japonés *makie*, la cual fue consolidada en el siglo XII, fecha en la que dará comienzo el periodo Kamakura (1185-1392).¹⁹ Con el paso del tiempo, se incluyeron otra clase de técnicas que complementaban este *makie*, así fue con la denominada *raden* que consistía en la incrustación de nácar. No obstante, durante el periodo Edo (1615-1868) ya había muchas más técnicas que permitían la inserción de una gran variedad de materiales en estos objetos como la cerámica, el coral, las piezas metálicas, la concha de tortuga o el cuerno de ciervo, aunque de manera menos usual.²⁰

Comprender el fenómeno de exportación de objetos nipones durante el siglo XVI es algo complejo y que tiene como protagonista a la laca *Namban*. Estilo que floreció durante este siglo, que perduró en el Archipiélago del Sol Naciente hasta principios del siglo XVII y que fue exclusivamente dirigido a la exportación.²¹ Esto se debió a la atracción que mostraron los primeros portugueses y españoles hacia la laca *urushi* y su decoración en *makie*. La realización de piezas lacadas durante estas fechas promovió que su demanda fuera mayor lo que conllevó el surgimiento de establecimientos especializados que se dedicaban a la elaboración de los mismo bajo el nombre de *makie-ya*. El primer taller de esta índole del que tenemos constancia se situó en Kioto en el año 1590.²² En esta ciudad se podían encontrar los mejores maestros de lacadores, ebanistas o artesanos del metal. Siendo todos estos necesarios para elaborar un producto *Namban* de calidad. El resultado material de que varios de estos artistas interviniesen fueron una

¹⁷ KAWAMURA, Y., "Laca japonesa *urushi* de...", *op. cit.*, p. 249.

¹⁸ *Ibidem*, p. 251.

¹⁹ *Ibidem*, p. 252.

²⁰ *Ibidem*, p. 253.

²¹ *Ibidem*, p. 257.

²² *Ibidem*, p. 255.

serie de arcas, cajas, escritorios u oratorios que fascinaron a los nuevos visitantes procedentes del Viejo Continente. Adaptándose así el pueblo nipón a esta nueva demanda productora generada por los extranjeros.²³ Sin embargo, y pese a esta industrialización, se cree que las mejores piezas fueron elaboradas en las dos últimas décadas del siglo XVI, donde la manufactura no estaba tan serializada y en cada objeto se ponía más cuidado y esmero, presentando así, algunos de ellos, un gran número de capas de *urushi* y siendo decorados con sendos trabajos en *makie*.²⁴ Cierta número de piezas traídas durante estas fechas eran regalos para los monarcas europeos de la época. Un ejemplo de ello son las armaduras samurái que se encontraban en algunas colecciones reales.²⁵ En nuestro país se conservan objetos testimoniales de esta índole, los cuales han sido legados a diversos museos y reconocidos como patrimonio nacional.²⁶

Durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX en Japón produjeron una serie de objetos destinados al mercado extranjero. Este tipo de piezas no siempre respondía a tipologías generadas en el seno del archipiélago nipón, ya que en ocasiones basaban sus diseños en creaciones procedentes del ámbito francés y, en general, europeo. Un claro ejemplo de ello son los muebles nipones que se vendían en los diversos pabellones de las sucesivas exposiciones universales en las que tuvo presencia Japón o en los comercios especializados que se dedicaban a nutrir a los apasionados de este exótico y novedoso arte. Este tipo de piezas presentaban unas formas estéticas familiares para los compradores, pero con una decoración novedosa. En su mayoría, estos objetos se encontraban lacados y decorados con escenas procedentes de leyendas populares o episodios extraídos de su imaginario exótico.²⁷ Esta pasión por las piezas lacadas tuvo una gran trascendencia en la Barcelona de esta época, donde tenemos una nueva burguesía adinerada que se dedica a atesorar objetos nipones debido al auge del comercio de antigüedades. Esto se sabe gracias a los testimonios visuales que se han conservado, como una serie de fotografías y obras de arte que reflejan el interior de estos hogares en los que se exhibía dicho patrimonio. Así pues, tenemos el comedor de la Casa Santa Teresa en Vilanova i la Geltrú (Museo biblioteca Balaguer), las piezas presentes en la colección Mansana, la casa del Paseo Permanyer de Apel·les Mestres, el estudio del pintor Julio Borrel y Pla o las piezas depositadas en 1841 por

²³ *Ibidem*, p. 259

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ ARIAS, M. R., "La armadura del samurái: de valiosos regalos a estímulos de la imaginación", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichō*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 231- 248, espec. p. 231.

²⁶ ARIAS, M. R., "Siete samuráis en el Museo del Ejército de Madrid", *Goya: Revista de arte*, n.º 292, 2003, pp. 35-50. ARIAS, M. R., "Militares y armaduras japonesas en el museo del ejército de Madrid", en Almazán, D. (coord.), *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 89-96.

²⁷ KAWAMURA, Y., "Lo cotidiano. El arte de la laca urushi", en *Arte japonés y Japonismo*, Bilbao, Bilboko Arte Ederren Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, pp. 341-502, espec. 474-475.

Francesc Navarro Oliveras en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona.²⁸ No solo el foco catalán mantuvo esta pasión por los objetos lacados, sino que también en Madrid encontramos ejemplos de ello. Esto puede corroborarse con las armaduras presentes en el Museo de Artes Decorativas o las que atesoró Enrique de Aguilera y Gamboa, más conocido como décimo marqués de Cerralbo.²⁹ En Toledo en el Museo del Ejército también tenemos una serie de obras de arte de esta índole.³⁰ No obstante, ocurre lo mismo con el Museo de la Armería de Álava o el Museo Arqueológico de Asturias, objetos armamentísticos lacados nipones que se cree que proceden de antiguas colecciones germinadas a lo largo del siglo XIX.³¹

²⁸ ARIAS, M. R., "La armadura del...", *op. cit.*, p.242.

²⁹ *Ibidem*, p. 243.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 244.

8. 1. LAS LACAS JAPONESAS EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Desde su descubrimiento en el s.XVI las lacas niponas llamaron la atención de innumerables viajeros que se embarcaron en la travesía hacia el País del Sol Naciente. Esta fascinación percibida en esos inicios continúa latente en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Donde no solo van a interesar sus cualidades estéticas, las cuales van a ser el foco de atención para diversos coleccionistas e intelectuales del mundo de las humanidades, sino que también se van a interesar por la composición y producción de la misma. Estos dos aspectos van a verse reflejados de forma clara en las diversas noticias que hemos utilizado para la elaboración de este estudio.

La primera mención en los medios de comunicación españoles relativa al tema de la laca la localizamos en el año 1872 en el *Almanaque del Museo de la Industria*.³² Aquí, se reproduce una imagen de un candelabro perteneciente a la colección del Duque de Morny (Fig. 1) Según la información proporcionada, se dice que esta pieza tenía un uso religioso y era “uno de los objetos más dignos de compararse con otros de arte europeo”. Está compuesto de un armazón de madera el cual se encuentra cubierto por laca encarnada de “Tsi Tchevo” realizada por los japoneses, siendo los que “más notables calidades muestran al aplicar las artes á la industria”. Ya que los japoneses son expertos en esta técnica y no solo cubren maderas con dicha sustancia, sino que también la emplean sobre “porcelanas y metales”.³³

³² FULGOSIO, F., “Gusto artístico de ciertas épocas en relación con la industria”, *Almanaque del Museo de la Industria*, Madrid, 1872, pp. 41-49.

³³ *Ibidem*, p. 42.

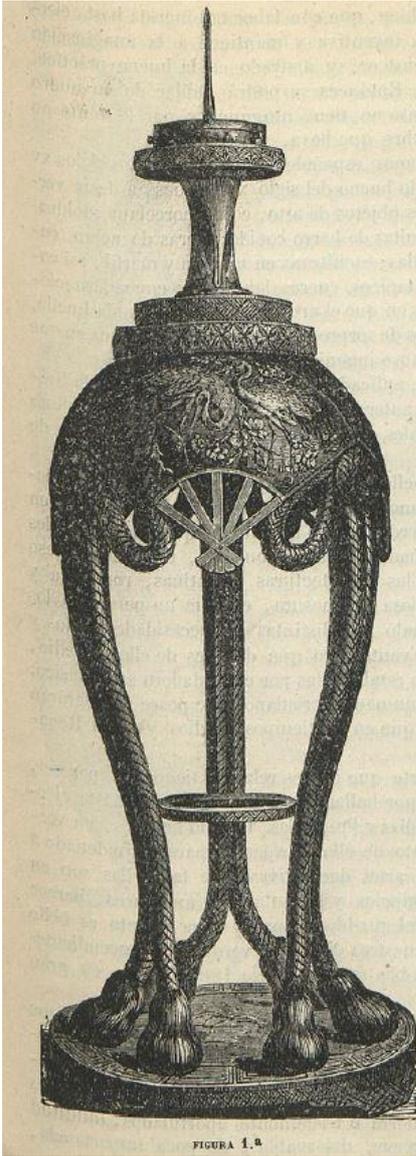


Fig. 1. "Pieza de laca", *Almanaque del Museo de la Industria*, Madrid, 1872.

También se dice que los nipones no acaban de llegar a la perfección en lo que se refiere a la elaboración de objetos artísticos, ya que esta pieza "tiene cierta armonía en el conjunto y aún gracia en los pormenores, que no saben dar con frecuencia á sus obras los pueblos de raza amarilla".³⁴

El autor de estas primeras informaciones relacionadas con la laca fue Fernando Fulgosio (1831-1873), historiador, arqueólogo, geógrafo, escritor y periodista español. Nacido en Madrid, perteneció al Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios. Fue formado en la Escuela Superior de Diplomática, cuya sede se encontraba en la capital española. Colaboró en diversos medios de

³⁴ *Ibidem*, p. 43.

comunicación que tuvieron su origen a finales del siglo XIX como fueron *La Época* o *La Ilustración Española y Americana*.³⁵ Por todo ello, sabemos que Fulgosio era un hombre de cultura que se preocupó por ámbitos tan exóticos como el lejano oriente, y en concreto, por este tipo de piezas que suscitaban un enigma para aquellos que las contemplaban.

Durante el año 1874 aparecieron una serie de artículos o informaciones que hacían referencia a los objetos japoneses lacados. El primero de ellos lo localizamos en *La Gaceta Industrial*, texto que nos habla de las manufacturas de metales en el Japón.³⁶ Además de centrarse en la producción de metales aludió al trabajo lacado, poniéndose de manifiesto la excelencia que presentaba el pueblo nipón en la elaboración de objetos que contenían esta sustancia:

En la fabricación de barnices son también excelentes y han llegado en esto á tal perfección, que cuando se aplica su barniz á la madera más común, toma esta un pulimento elegante y aspecto como de metal. Se hace un gran número de variados objetos barnizados de goma laca, tales como tocadores, retablos de altares, marcos de espejos, estuches para viaje, anaqueleras, etc. etc., además de todas las mesas, estantes, trípodes y peanas de ídolos. Las copas de beber de los japoneses son de barniz rojo, con adornos dorados arabescos ó primorosas pinturas de encantadoras vistas y paisajes de localidades del imperio. Algunos de estos utensilios son aún más costosas obras de arte hechas de conchas de *nautilo* y de *heliotis*, riquísimamente cinceladas y montadas en plata afiligranada.³⁷

Asimismo, las lacas comenzaron a gozar de cierta popularidad. Esto se debe a que comercios especializados de la época importaban esta clase de objetos decorativos. Como testimonio de ello localizamos en el periódico *La Correspondencia de España*³⁸ un anuncio que pone de manifiesto la venta de lacas y objetos de arte a particulares en la ciudad de Madrid:

Calle de Cádiz, esquina á la de Espoz y Mina. Único en su clase, precio fijo. Objetos de Japón, los mejores que han venido á Europa, en porcelanas, esmaltes y lacas; tibores, jarrones, vajillas y juegos de té; bronces, acero y objetos de arte; biombos de laca y seda, abanicos de baraja, de marfil y miniado sobre madera: idem de laca, marfil, hueso y bambú, en seda y papel, de todos tamaños y precios.³⁹

³⁵ OSSORIO, M., *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903, p. 147.

³⁶ IRON, "Manufacturas de metales en el Japón", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 397, 26 de febrero de 1874, pp. 2-3.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ "La japonesa", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 6222, 15 de diciembre de 1874, p. 4.

³⁹ *Ibidem*.

Además, este anuncio fue reproducido dos días después en el mismo periódico y también se incluyó en dos números del diario madrileño *El Imparcial*.⁴⁰

En 1876 se celebró la Exposición Universal de Filadelfia, certamen en el que Japón tuvo presencia. Esto trajo consigo una serie de reportes que hablaban sobre cómo estaba organizado dicho evento, y en particular, de cómo se presentó la sección japonesa. De este modo encontramos ese mismo año una descripción en la publicación *La Producción Nacional* en la que se dice que el País del Sol Naciente quiso mostrar al público parte de su tradición y modernidad a través de diversos objetos artísticos e industriales, destacando entre todos ellos las lacas y los broncees.⁴¹ Asimismo, se incluyó lo siguiente:

El Japón está magnífico: su exposición que puede calificarse como la historia antigua y moderna de este país, representada por objetos de artes é industria, que la ilustran de una manera sorprendente. Sus broncees son lo mejor que he visto en mi larga carrera comercial, tomando en cuenta en este ramo cuanto puedan presentar las más adelantadas fábricas europeas. Sus porcelanas y obras de laca y maqueado son admirables; las colecciones que presenta son maravillosas; no sólo tiene á todas sus industrias representadas con objetos escogidos, de grande mérito, sino que con un número de productos manifiesta los recursos naturales del Imperio.⁴²

Ese año también se publicó un texto en el periódico *La Época* que afirmaba que entre los objetos más exportados de Japón se encontraban “la laca, porcelanas, broncees, etc.”.⁴³

De forma temprana, en 1877 aparece un texto que indaga profundamente en el proceso de la laca desde su extracción a su aplicación, informaciones que fueron publicadas en la *Crónica de la Industria*.⁴⁴ Aunque no conozcamos la autoría del texto sí que percibimos que la personalidad que lo escribió conocía el tema en profundidad. Este escrito se divide en varios apartados entre los que se encuentra el cultivo de la planta *Rhus vernicífera*, la extracción del barniz, la composición de los barnices y los procedimientos empleados para barnizar. En ellos se detalla todo el proceso de crecimiento y condiciones necesarias para su desarrollo, como se extrae la materia prima, se compone y aplica. Para ello, el autor utiliza términos específicos japoneses de manera prematura. Aunque algunos de estos tengan fallos en su romanización sorprende la

⁴⁰ “La japonesa”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 6224, 17 de diciembre de 1874, p. 7. “La japonesa”, *El imparcial*, Madrid, n.º 2727, 18 de diciembre de 1874, p. 4. “La japonesa”, *El imparcial*, Madrid, n.º 2730, 21 de diciembre de 1874, p. 2.

⁴¹ PARODY, F., “Filadelfia 1.º de Junio de 1876. Sr. D. Feliciano Herreros de Tejada”, *La Producción Nacional*, Madrid, n.º 4, 17 de junio de 1876, pp. 58-59.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ PLÁ, E., “Crónica Científica”, *La Época*, Madrid, n.º 8692, 23 de agosto de 1876, p. 4.

⁴⁴ “Las lacas del Japón”, *Crónica de la Industria*, Madrid, n.º 88, 30 de agosto de 1878, pp. 252-253.

enorme documentación que subyace tras este artículo. Entre estas palabras podemos destacar algunas como *Hana Nuri*, conocida vulgarmente como laca negra. Sorprendiendo la aparición de un texto tan bien elaborado en esta fecha tan próxima a la apertura de Japón.⁴⁵

Asimismo, la laca fascinó por igual a químicos, botánicos, artistas, coleccionistas e intelectuales. Por ello, en 1878, se publicó un texto que versa sobre las especies del jardín de aclimatación de Málaga.⁴⁶ Aquí se comentan los grupos de árboles oleaginosos, centrándose en especies procedentes de China. No obstante, se hace una alusión al *Rhus vernicifera*, del que se advierte que “se fabrica la célebre laca del Japón”. Esto pone de manifiesto que posiblemente en Málaga se intentó cultivar esta especie con el objetivo de, quizás, poder extraer esta sustancia.⁴⁷

En 1879 el ingeniero de montes José Jordana y Morera (1836-1906) publicó *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 (1879)*.⁴⁸ Todo lo aquí recogido presenta rigor, racionalidad y claridad. Además, lo mostrado en la obra no derivó de experiencia personales que pudieron acontecer en el País del Sol Naciente, sino más bien el resultado de diversas informaciones obtenidas a través de las Exposiciones Universales de Viena en 1873, de Filadelfia en 1876 y de París en 1878. Siendo Jordana en estos certámenes el director del Departamento de Agricultura. En este libro se proporcionan datos sobre la geografía física y humana, la economía, la agricultura, la historia, la industria y otros sistemas de producción de Japón. El trabajo está articulado a través de apartados y capítulos que abordan las principales manifestaciones artísticas del país como la jardinería y el bonsái, cerámica, papel, textiles, abanicos, juguetes, muebles, lacas, pintura, grabado y escultura entre otros.⁴⁹ Haciendo unas descripciones sintéticas con gran acierto, considerándose este como el primer intento serio en España de presentar de forma sistemática y rigurosa el arte japonés.⁵⁰

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ ATIENZA, M., “Jardín de aclimatación de Málaga”, *Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento*, Madrid, n.º 8, 30 de septiembre de 1878, pp.674-684.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 679.

⁴⁸ JORDANA, J., *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)*, Imp. y Fundición de M. Tello, Madrid, 1879.

⁴⁹ BARLÉS, E., “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 23-82. ALMAZÁN, D., “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. Actas de la Asociación de Estudios japoneses en España*, Barcelona, Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 45-50. GARCÍA-MONTÓN, I., “El ingeniero José Jordana y Morera: un visitante de la Exposición Internacional de Filadelfia, 1876”, en *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de América*, Zaragoza, Congreso Internacional de Historia de América, 1998.

⁵⁰ ALMAZÁN, D., “Un libro olvidado sobre...”, *op. cit.*, p. 46

Junto a este lanzamiento editorial algunas publicaciones periódicas decidieron reproducir a lo largo de una serie de entregas diversos capítulos o apartados que conformaban este libro. Ejemplo de ello es lo que sucedió en *La Gaceta Industrial*, revista en la que se han localizado hasta seis entregas que reproducen parte del texto de la obra de Jordana que mencionan la laca.⁵¹ El primer fragmento que debemos de destacar es el aparecido en el mes de abril, en este destaca la excelencia que poseen las lacas:

Las industrias domesticas están muy protegidas, siendo notables las de algodón y seda. En las de esta última clase y en la fabricación de objetos de laca y porcelana, los japoneses han sobrepujado á veces en gusto y perfección a los mismos europeos. Todo revela la existencia de poderosos elementos capaces de elevar al mayor grado de desarrollo moral y material, al pueblo que los contiene y tan sábiamente los dirige en provecho de su engrandecimiento futuro.⁵²

También se dijo que una de sus industrias más importantes fueron las lacas:

Sóbrio, como todos los pueblos del Oriente, el japonés encuentra en el arroz la base, y casi pudiera decirse, el completo de su alimentación. Satisface con el té las exigencias del gusto, sirviéndole á la vez para dar pie al trato social, fomentando y manteniendo las relaciones de amistad en el grado conveniente para dar expansión á sus sencillos afectos. Su industria más importante sedas, laca y papel, toma de los campos sus materiales y conserva, ora en el taller, ora en el hogar doméstico, aquel carácter de sencillez y tranquilidad que resplandece en todas las faenas del cultivo, donde la laboriosidad nunca desmentida de los descendientes de Ukemochi- no-Kami, su hermana sin esfuerzo ni violencia con la contemplación de la naturaleza y con los inocentes goces de un trato casi patriarcal.⁵³

Asimismo, se habló de las especies arborícolas niponas y se destacó sobremanera el árbol de la laca o *Rhus vernicifera*, del cual se extraía esta sustancia a la que los japoneses denominaban "*Hurushi*".⁵⁴ Además, añadió que podía llegar a aplicarse sobre las piezas de bronce

⁵¹ JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte primera", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 8, 25 de abril de 1879, pp. 122-125. JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte segunda", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 9, 10 de mayo de 1879, pp. 138-140. JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Sección II", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 11, 10 de junio de 1879, pp. 170-173. JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Sección II", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 14, 25 de julio de 1879, pp. 218-221. JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 16, 25 de agosto de 1879, pp. 250-252. JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). (Continuación)", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 17, 10 de septiembre de 1879, pp. 266-270.

⁵² JORDANA, J., "La agricultura y la industria en...", *op. cit.*, 25 de abril de 1879, pp. 124-125.

⁵³ JORDANA, J., "La agricultura y la industria en...", *op. cit.*, 10 de mayo de 1879, p. 139.

⁵⁴ JORDANA, J., "La agricultura y la industria en...", *op. cit.*, 10 de junio de 1879, p. 171.

para obtener resultados decorativos concretos.⁵⁵ Por ello, se destacó la laca como el producto más importante del País del Sol Naciente. Abordándose así su producción, extracción, cultivo y aplicabilidad. Detallando como se obtiene la laca negra y como, en casos concretos, se utilizaban plantas tintóreas para variar su coloración.⁵⁶

Finalmente hubo un apartado que trató los muebles, la aplicación de la laca y sus adornos. Nuestro autor destacó que los muebles japoneses eran fáciles de trasladar, ya que el fuego o un accidente imprevisto exigía gran rapidez de movimiento. Sin embargo, esto no fue un impedimento para dotarles de solidez, belleza y comodidad. Se menciona el fenómeno reciente de la construcción de piezas al estilo europeo, vinculándose esto con la tradición clásica del lacado. No obstante, también trata el proceso de fabricación de estos muebles abordándolo desde la aplicabilidad y coloración de la laca hasta la decoración final o las técnicas que se empleaban en el periodo creativo.⁵⁷ Por el contrario, no todo fueron críticas positivas hacia la laca japonesa. Muestra de ello es el texto aparecido en el periódico *El Imparcial* escrito por Maximinio Villanueva.⁵⁸ Este se dedicó a ensalzar las producciones realizadas por los artesanos cantoneses y exportadas desde China, alegando que el tiempo invertido para la realización de cada pieza y la calidad técnica de las mismas no tienen nada que ver con las piezas lacadas provenientes del país nipón:

La laca lleva impreso un sello de nacionalidad tan marcado, que á primera vista revela su origen, denunciando á la vez una producción, una composición y una manufactura indígenas, con un descubrimiento indígena sin analogías ni precedentes fuera de China y el Japón. Su principal mérito es la originalidad: porque si original es también á nuestros ojos cuanto allí se fabrica por su calidad ó su estructura, como no puedo menos de aparecer, siendo el resultante de una civilización aislada y enteramente diversa de la nuestra, encontraremos, si bien se observa, que la laca presenta una novedad mucho mayor; porque no es una variante del arte ó de la manufactura sobre una materia conocida, sino un invento propio, exclusivo, característico del pueblo que la trabaja, y en donde por singular manera refleja su especial fisonomía. Por esa razón aparecen tan notables diferencias entre la manufactura china y japonesa. Los dibujos de la laca de Cantón presentan mucha menos variedad, menos capricho, menos inventiva, menos arte; pero esa misma monotonía que resulta del exceso de detalles, prueba, como dice Natalis Roudol, que la paciente habilidad de los obreros cantoneses no tiene competidores. La laca china gana en solidez lo que pierde en elegancia. Resiste con indudable ventaja los efectos de los cambios atmosféricos, y se altera

⁵⁵ JORDANA, J., "La agricultura y la industria en...", *op. cit.*, 25 de julio de 1879, p. 220.

⁵⁶ JORDANA, J., "La agricultura y la industria en...", *op. cit.*, 25 de agosto de 1879, p. 250.

⁵⁷ JORDANA, J., "La agricultura y la industria en...", *op. cit.*, 10 de septiembre de 1879, pp. 268-269.

⁵⁸ VILLANUEVA, M., "La manufactura de la laca en Cantón", *El Imparcial*, Madrid, n.º 4415, 22 de septiembre de 1879, p. 4.

menos á la acción del agua y de las humedades. La laca de Cantón queda perfectamente adherida á la madera, mientras que la japonesa se grietea con facilidad y salta. Los cantoneses únicamente la trabajan sobre madera, mientras que los japoneses la aplican indistintamente sobre madera, bambú, cobre ó porcelana.⁵⁹

De nuevo, en 1880 localizamos dos artículos que vuelven a versar sobre el cultivo, cuidados y manutención del árbol de la laca para la obtención de este material.⁶⁰ En 1882, aparecieron dos textos que son reproducciones de otras informaciones aparecidas con anterioridad en las publicaciones periódicas españolas. El primero de ellos estaba incluido en la *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, tratando el tema, una vez más, del cultivo del árbol y de la aplicación del barniz.⁶¹ Este artículo fue una copia de las informaciones presentadas por primera vez en *La Gaceta Industrial* elaboradas por José Jordana en 1879. El otro escrito que reproduce un artículo mostrado también con anterioridad ha sido localizado en la publicación *La Niñez*.⁶² Aquí aparecieron las informaciones ya escritas en 1872 en el *Almanaque del Museo de la Industria*, el cual constaba de una imagen en la que se pudo observar un objeto lacado.⁶³

También se publicaron textos que pretendieron ofrecer una panorámica del arte japonés. Dentro de esta visión se incluían diferentes manifestaciones artísticas entre las que se encontraban los objetos lacados. Ejemplo de ello es el escrito que se incluyó en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* en 1883.⁶⁴ Aquí se realizó un análisis general del arte nipón y de la llegada de esta clase de objetos a Europa. Entre las piezas destacables de la cultura japonesa se incluyeron obras de seda, papel, pintura y laca, mostrándose la aplicabilidad de esta última en la pintura: “Cuando se está mucho en casa, se piensan más en adornarla; y de aquí esta abundancia de muebles elegantemente decorados, de porcelanas pintadas, de cuadros, de pantallas, de grabados y de baratijas, que contribuyen á hacer confortable y atractiva una habitación. Las pinturas en seda, en papel, en laca, en porcelana, son el obligado ornamento del hogar japonés”.⁶⁵

Dicho texto gozó de una importante difusión, ya que también se reprodujo en el diario barcelonés *Crónica de Cataluña* y el periódico madrileño *La Iberia* en el año 1884.⁶⁶ Durante este

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ LÓPEZ, M., “El trabajo en España. - La agricultura en el Japón”, *Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento*, Madrid, n.º 14, enero-marzo 1880, pp. 1-10. “Aprovechamiento de la laca”, *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, Madrid, n.º 11, 12 de diciembre de 1880, p. 7.

⁶¹ “Barniz Japonés”, *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, Madrid, n.º 71, 5 de febrero de 1882, pp. 65-66.

⁶² “Joyas del Arte”, *La Niñez*, Madrid, n.º 3, marzo de 1882 p. 21.

⁶³ FULGOSIO, F., “Gusto artístico de ciertas...”, *op. cit.*

⁶⁴ “Variedades. El Arte Japonés”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, n.º 334, 30 de noviembre de 1883, p. 3.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ IBERIA, “El Arte Japonés”, *Crónica de Cataluña*, Barcelona, n.º 49 (edición de la tarde), 29 de enero de 1884, pp. 4-6. “Artes y Ciencias. El arte japonés”, *La Iberia*, Madrid, n.º 841, 28 de enero de 1884, pp. 2-3.

lapso de tiempo también se publicó en *Revista de España* un escrito que versó sobre el fenómeno del Japonismo, los intelectuales que se interesaron por el arte japonés y la difusión del mismo.⁶⁷ Entre la información presentada se trató la industria de las lacas, destacando este tipo de piezas y ensalzándolas debido a que Louis Gonse les dedicó un estudio.⁶⁸ Como podemos ver a través del siguiente fragmento:

La industria de las lacas, esencialmente japonesa, merecía el perfecto trabajo que M. Gonse le ha dedicado, y en el cual, iniciando al lector en los secretos de la fabricación y aplicación del precioso barniz, relata luego la historia de este arte, en el que han entendido los más famosos maestros, y hace una reseña de las colecciones de lacas reunidas en Europa, reproduciendo en grabados y cromolitografías los ejemplares más famosos.⁶⁹

Las posibilidades estéticas de la laca son abundantes, como resultado esta es utilizada en toda clase de objetos artísticos obteniendo así un mejor acabado y una mayor resistencia. En relación a esto en el año 1885 aparece un artículo en *La Ilustración Española y Americana* que menciona la aplicación de la laca en una serie de máscaras decorativas presentes en el Itsukushima-jinja realizadas entre los siglos IX y XII.⁷⁰ Esta clase de piezas decorativas también sirvió para inspirar relatos ficcionados. Así en 1886 apareció en la revista *La Novela Ilustrada* una breve historia en la que fue nombrada una bandeja de laca negra, dotando al texto de veracidad y contemporaneidad.⁷¹ En este sentido, también se generaron escritos novelados que mostraron un recorrido por el Japón contemporáneo de aquella época. Este es el caso que nos presenta el militar, escritor y periodista Torcuato Tárrego Mateos (1822-1889),⁷² ya que este autor publicó en el periódico *La Correspondencia de España* un fragmento que tuvo como tema principal la reciente apertura de Japón a Occidente.⁷³ A lo largo de esta breve historia se presentan varios objetos y costumbres representativas del País del Sol Naciente entre los que se mencionan las piezas de laca: “Después del gol anyosi se presentaron multitud de autoridades de diverso carácter naturaleza: todos traían sus correspondientes regalos, consistentes en té, en saki, en vasos de

⁶⁷ “Revista Extranjera. Literatura y Artes”, *Revista de España*, Madrid, n.º 98, mayo de 1884, pp. 141-150.

⁶⁸ Probablemente se refiera a *L'art japonais*, obra publicada en 1883 que cuenta con un capítulo titulado “Les Laques”, abordando tanto la fabricación de las mismas como su historia. GONSE, L., “Les Laques”, en *L'art japonais*, París, A. Quantin, 1883.

⁶⁹ “Revista Extranjera. Literatura...”, op. cit., p. 145.

⁷⁰ MÉLIDA, J., “Historia de la careta”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 5, 8 de febrero de 1885, pp.71-74.

⁷¹ “VII. Fenómenos psicológicos”, *La Novela Ilustrada*, Madrid, n.º 39, 20 de enero de 1886, pp. 310-312.

⁷² ANDREU, A., *Galdós y la literatura popular*, Bilbao, Sociedad general española de librería, 1982, p. 173.

⁷³ TÁRREGO, T., “Gran viaje universal alrededor del mundo descrito bajo la dirección de D. Torcuato Tarrago y Mateos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 10370, 13 de agosto de 1886, p. 4.

porcelana, en algunos objetos de laca, no sin faltar algunas telas pintorescamente bordadas, á los cuales era menester corresponder con otros regalos”.⁷⁴

En 1887 se publicó un artículo en la *Revista Popular de Conocimientos Útiles* que habla sobre la importancia que tiene la producción del té y la laca en Japón,⁷⁵ destacando en los trabajos decorativos su gran originalidad gracias a la fantasía y al sentimiento vinculado a la naturaleza que estos mismo evocaban:

Los japoneses se distinguen en los trabajos decorativos, en la ornamentación de los vasos tibores, etc., y en las lacas, en el estampado de los tejidos, y en la confección y adorno de los biombos y otros muebles y objetos análogos. En este género producen las composiciones, dibujos y adornos más caprichosos y alegres; desplegando en ellos una fecundidad de imaginación, un sentimiento de la naturaleza y una fantasía maravillosa.⁷⁶

El año de 1888 fue una fecha clave para el descubrimiento de Japón en España, ya que durante este periodo tuvo lugar la Exposición Universal de Barcelona, siendo todo un fenómeno multitudinario para la época. Certamen al que pudieron acercarse diversos artistas, literatos e intelectuales tanto del ámbito nacional como internacional. En este evento, Japón contó con un espacio en el que mostrar su cultura y su arte. Por todo ello, no tardaron en aparecer noticias que abordaban con detalle lo sucedido en este espacio, el cual cautivó las miradas de los visitantes y causó una gran admiración entre los mismos. Así, diversas personalidades escribieron sobre este aspecto. Una de ellas fue el crítico de arte Antonio García Llansó (1854-1914), miembro del jurado calificador en la exposición por designación por Japón, el cual publicó dos artículos en la revista barcelonesa *La Ilustración*.⁷⁷ En ellos se describen informaciones que versan sobre el espacio que se le concedió a Japón, así como breves fragmentos de historia nipona para comprender el Arte del Sol Naciente o sucesos ocurridos durante el certamen. Dentro de todo ello, podemos resaltar la aparición de la laca, la cual ocupa un espacio preeminente a la hora de describir los productos expuestos, destacando que es uno de los grupos de producción especial dentro del país nipón:

Aunque numerosos y variados, los productos expuestos, pueden clasificarse por su importancia y originalidad, en cinco grupos, que concentran la producción especial del Japón, tan exclusivos que no cabe la suposición de establecer competencias. Fórmanlos, los objetos de laca en todas sus

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ “La producción de varios países.- IV.-”, *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, Madrid, n.º 362, 4 de septiembre de 1887, pp. 105-106.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 106.

⁷⁷ GARCÍA LLANSÓ, A., “La Exposición Universal de Barcelona. VII. La Instalación Japonesa.”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 392, 6 de mayo de 1888, pp. 294-295. GARCÍA LLANSÓ, A., “La Exposición Universal de Barcelona. VIII. La Instalación Japonesa.”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 393, 13 de mayo de 1888, pp. 307-308.

formas, las porcelanas en todas sus diversas aplicaciones, desde los jarrones y platos decorativos á los de uso doméstico, los bronce y las aleaciones metálicas, las sederías y los muebles.⁷⁸

Además, añade que la laca presenta una decoración tradicional y exclusiva de los japoneses, siendo muy difícil hacer una imitación. Asimismo, realiza un breve recorrido histórico en la producción de piezas lacadas, destacando los siglos XVI, XVIII y XVIII, resaltando que en época contemporánea son objetos muy queridos para la exportación:

Cuanto á la laca, ese barniz permanente, de múltiples colores y vivos tonos, constituye un medio de decoración exclusivo y tradicional de los japoneses, ante el que no caben más que groseras imitaciones cuando se intenta utilizar fuera del país que produce la primera materia. Supónese que la laca se utiliza por los japoneses desde época muy remota, puesto que en los museos de aquel país consérvanse algunos objetos que la tradición atribuye al reinado del emperador Shomu, que rigió los destinos de aquel pueblo hace quince siglos. May que observar, sin embargo, que las obras de laca, verdaderamente tales, las que inician la perfección de las que hoy admiramos, corresponden á los reinados de Hodio Masako, Ashikaga Yoshimasa, Caiko y Cucuroku, correspondientes á los siglos XVI, XVII y XVIII de nuestra era. En ese período, que pudiera titularse la edad de oro de la laca, produjéronse las obras más acabadas y perfectas, las que se conservan como modelos y buscan los *amateurs* y coleccionistas. Hay que advertir que como todo lo que el hombre produce ó con él se relaciona, la laca ha tenido sus altibajos; al período de florecimiento, siguió el de su decadencia, en el que permaneció estacionada hasta mediados de este siglo, que recibió nuevo y vigoroso impulso, reconquistando con ventaja su antiguo renombre, de tal manera que hoy constituye uno de los objetos de más exportación.⁷⁹

Otro testimonio en relación a la Exposición Universal de Barcelona de 1888 lo encontramos en *La Ilustración Ibérica*.⁸⁰ Entre sus páginas hallamos un artículo escrito por Carlos Mendoza, pseudónimo que utilizaba el periodista, crítico de arte y escritor Alfredo Opisso Viñas (1847-1924),⁸¹ el cual en este texto plasmó sus impresiones como visitante del evento. Entre todos los datos aportados encontramos mencionadas las lacas, diciéndose que Japón es el paraíso de las mismas, destacando junto a ellas el bronce y la porcelana: “Y, en efecto, verdaderamente es el Japón el paraíso de la laca, del bronce y de la porcelana, según resulta, con toda evidencia, de la instalación que figura en nuestra Exposición Universal”.⁸² También realizó un texto sobre el

⁷⁸ GARCÍA LLANSÓ, A., “La Exposición Universal de...”, *op. cit.*, 13 de mayo de 1888, pp. 307-308.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ MENDOZA, C., “Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona. La instalación japonesa”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 284, 9 de junio de 1888, pp. 354-355.

⁸¹ “Opisso y Viñas (Alfredo)”, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana XXXIX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1920, p. 1429.

⁸² MENDOZA, C., “Impresiones de la Exposición Universal...”, *op. cit.*

certamen el escritor y periodista Eusebio Martínez Velasco (1836-1893)⁸³ para la revista *La Ilustración Española y Americana*.⁸⁴ Entre los párrafos del mismo se destacaron las piezas cerámicas y lacadas que se encontraban presentes durante la celebración de la muestra.

En 1889 encontramos un curioso relato en el periódico *La Iberia* que tiene como protagonista a una mujer.⁸⁵ Entre los párrafos de esta historia se alude a la laca y a diversos artistas y marchantes de la época que presentaron un gusto por lo japonés como Ferdinand Barbedienne (1810-1892), Paul Durand-Ruel (1831-1922) o Jean-Baptiste Adolphe Goupil (1806-1893):

Un mobiliario de princesa japonesa introducida en pleno torbellino de la vida de París. Gabinetes de laca del Japón, biombos, armarios, ramajes de oro y plata, pájaros del Paraíso con las alas abiertas, toda la flora y toda la fauna exótica estrechamente confundidas. Por todas partes mármoles, malaquitas, fondos de bermellón, fondos dorados, incrustaciones, relieves y dibujos en hueco. ¡La desesperación de Barbedienne, Durand-Ruel y Goupil!.⁸⁶

En ese mismo año volvió a aparecer un texto de Antonio García Llansó (1854-1914) en la revista *La Ilustración*.⁸⁷ Aquí se aludió a la pintura japonesa y al empleo de la laca en la misma, siendo un uso que, en ocasiones, podía llegar a pasar desapercibido para la mirada de los occidentales. De nuevo, en 1890, García Llansó publicó un texto que hablaba del Museo armería de Don José Estruch.⁸⁸ En este escrito se mencionaron cascos y caretas de guerra en los que estaba presente el material de la laca. Asimismo, también hace un recorrido histórico del empleo de esta sustancia arborícola. Resaltando los siglos XVI, XVII y XVIII y afirmando que eran piezas realmente queridas por los coleccionistas europeos. Parte de este texto se reprodujo con anterioridad en 1888 en la misma revista bajo otro título.⁸⁹

⁸³ OSSORIO, M., "Martínez de Velasco (Eusebio)", en *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y litografía de J. Palacios, 1903, p. 263.

⁸⁴ MARTÍNEZ, E., "Nuestros grabados. Exposición Universal de Barcelona", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 43, 22 de noviembre de 1888, pp. 291-294. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 93-94.

⁸⁵ "La dama del bosque de Bolonia", *La Iberia*, Madrid, n.º 11.189, 6 de mayo de 1889, p. 3.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ GARCÍA LLANSÓ, A., "El Japón tal cual es. I. Bellas Artes. Pintura", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 452, 30 de junio de 1889, pp. 406-407.

⁸⁸ GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 494, 20 de abril de 1890, pp.252-253.

⁸⁹ GARCÍA LLANSÓ, A., "La Exposición Universal de Barcelona...", op. cit., 13 de mayo de 1888, pp. 307-308.

Dos años más tarde, en 1892, se presentó en la publicación *España y América* un escrito que trataba la vida cotidiana en Japón.⁹⁰ Comentando este aspecto de la cultura nipona el autor incluyó las obras de laca, las cuales eran muy apreciadas fuera de Japón (incluso en China), explicando su aplicación y sus características estéticas de forma breve:

Las obras en laca del Japón son estimadísimas por todas partes, y hasta en China, donde se fabrican muy excelentes. Escogen para la fabricación los mejores pinos y los mejores cedros, que cubren de un barniz particular, sacado de la corteza de un árbol, que cuando está fresco presenta la apariencia de la crema, y que seco toma un negro luminoso y de gran transparencia. Esta consistencia es tal, que extendido sin ninguna mezcla sobre cajas ú otros objetos de ebanistería, deja ver perfectamente todas las venas y las líneas de la madera.⁹¹

En el año de 1898, entre las páginas del *Diario Oficial de Avisos de Madrid* se incluyó información comercial sobre Japón, afirmándose que durante 1897 se importaron desde el país nipón objetos de laca por valor de 81.861 pesetas, dándonos así una estimación de la cantidad de piezas provenientes del archipiélago japonés a finales del siglo XIX.⁹² Estos datos son interesantes, pues aportan cifras para cuantificar el comercio del arte japonés en España.

Con el cambio al siglo XX, en 1902, apareció entre las publicaciones periódicas españolas un texto titulado “La influencia de China y del Japón”.⁹³ En sus páginas se presentó un breve estado del impacto que ejerció el arte japonés en el arte occidental a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Entre las piezas provenientes del País del Sol Naciente se mencionan los *tsuba*, diversas obras de pintura y piezas de grabado japonés *ukiyo-e*, además de hacer una serie de apreciaciones en lo relativo a los objetos lacados. Se dice que ya a principios del siglo XVII se vendían en París, gracias a los comerciantes portugueses, porcelanas chinas, y en la segunda mitad de aquel siglo era de buen tono, en la corte de Luis XIV, hacer colección de objetos chinos. Los edictos reales de 1689 y de los años siguientes, ordenando que todos los utensilios de plata fuesen llevados á la Casa de la Moneda para ser fundidos, favorecieron el uso de la porcelana, y al par de ésta se importaron otra multitud de cosas, entre las cuales despertaban especialmente la afición los trabajos en laca, artículo de importación más estimado después de la porcelana, los tejidos de seda, los bordados y los papeles para paredes.⁹⁴ Como consecuencia, una de las

⁹⁰ CONSTANT, M., “La vida en el Japón. (Conclusión)”, *España y América*, Madrid, n.º 35, 28 de agosto de 1892, p. 395.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² “Información comercial. Comercio con el Japón”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, n.º 360, 28 de diciembre de 1898, p. 1.

⁹³ BRUNING, A., “Influencia de China y del Japón en el arte europeo”, *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 1, enero de 1902, pp. 513- 528.

⁹⁴ *Ibidem*.

aficiones que más subsistió fue la de las pinturas en laca, ya que con ella adornaban todo tipo de objetos como arcas, armarios, sillas de manos y carrozas, y los ornamentos que a estos se les aplicaban, que no eran exclusivamente “asiático-orientales”.⁹⁵ Además, se menciona la llegada a Europa de objetos de arte verdaderamente nipones, entre los que se encontraban pinturas y grabados, trabajos en metales, objetos de cerámica y sus incomparables lacas, siendo los artistas franceses los primeros en llamar la atención sobre este tipo de obras, coleccionándolas con verdadera pasión.⁹⁶ Todo ello iba ilustrado con dos imágenes que mostraron piezas lacadas, una de ellas de origen francés (Fig. 2) y la otra japonesa (Fig. 3).



Fig. 2. “Arca pintada con laca Martín (Paris, mediados del siglo XVIII). De la obra: Les muebles d’art du mobilier national, de Williamson. Edit. J. Baudry, París”, *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 1, enero de 1902.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 519.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 523.

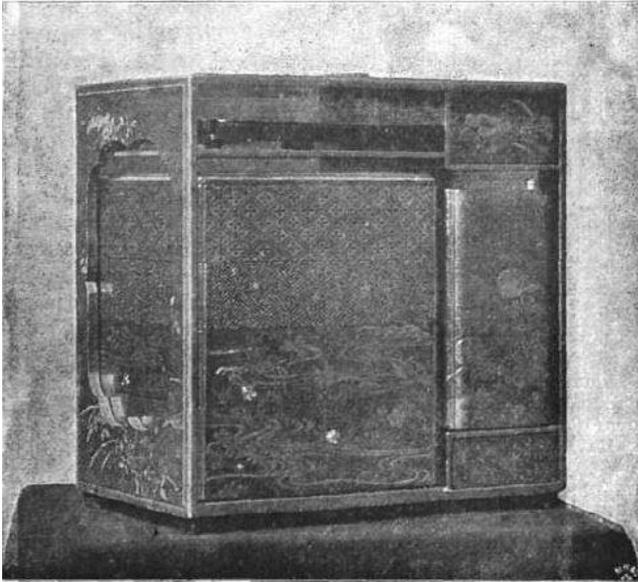


Fig. 3. “Mueble japonés con pinturas en laca para guardar manjares”, *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 1, enero de 1902.

Entre los años 1904 y 1905 aconteció la guerra ruso-japonesa, fenómeno bélico que situó a Japón como una de las principales potencias militares a nivel mundial. Todos los países que conformaban Europa quisieron seguir el fenómeno con precisión, lo que desembocó en la elaboración de una serie de crónicas que se centraron en la progresión del conflicto. Asimismo, esto tuvo una repercusión directa en las noticias relacionadas con Japón. El interés por el país nipón se acrecentó y como resultado generó una mayor aparición en los medios de comunicación de principios del siglo XX, entre los que se encontraban las publicaciones periódicas españolas. Dentro de este fenómeno se entiende una mayor aparición de informaciones en las que estuvieron presentes las lacas. Así, en 1904 tenemos una serie de publicaciones entre las que se menciona esta cotizada sustancia. Por ello, se publicó en el diario de Valencia *Las Provincias* una noticia que afirmaba que un japonés había vendido parte de su patrimonio para contribuir en el conflicto bélico contra Rusia, subastándose “trabajos de laca de gran antigüedad”.⁹⁷ Otro de los testimonios estuvo incluido en la revista *Madrid Científico*.⁹⁸ Este aborda el arte japonés, comenzando con el legado que habían dejado los imperios universales, la identidad nacional y el arte característico de cada territorio, centrándose así en las tierras de China y Japón, focalizando la atención sobre este último. En estas páginas se alude también a la subasta de los objetos artísticos de M. Ch. Guillot

⁹⁷ “Postres variados. Japonés patriota”, *Las Provincias*, Valencia, n.º 13746, 15 de abril de 1904, p. 3.

⁹⁸ “Obras de Arte japonés”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 452, 1904, pp. 234-235.

en París, una de las colecciones de arte japonés más bellas de Europa. Sobre esta se dijo lo siguiente:

Hace unas cuantas semanas, en la primera quincena de Abril, como sal que se disuelve en el agua, se ha deshecho en París, en los salones de Durand Ruel una de las colecciones de Arte japonés más bellas de Europa: la de M. Ch. Guillot. Reunida á fuerza de tiempo, dinero é inteligente perseverancia, la famosa colección tenía un mérito extraordinario, porque su dueño no era uno de esos hombres vulgares á quienes el dinero despierta el deseo insano de poseer cosas que están fuera del alcance de los demás, pagando sumas enormes por bibelots insignificantes. Era, por el contrario, persona culta y de gusto delicado, que sentía singular predilección por las verdaderas obras de arte. Las creaciones sencillas, pero al mismo tiempo magníficas de las grandes épocas primitivas del Arte, tenían para él singular encanto.⁹⁹

También se hace una descripción de algunas piezas que compusieron la colección, entre las que se incluyó un objeto lacado, contextualizándolas y reflejándose el precio por el cual fueron vendidas en dicha subasta:

Tarea vana sería tratar de dar á nuestros lectores una idea siquiera de las maravillas que formaban la colección, á cuyo frente figuraba el retrato del padre Yitchin, pintura búdica de los comienzos del siglo XIII, que por su sencillez, precisión y expresión, iguala á las más bellas producciones de Van Eyck. Esta admirable obra maestra y la bellísima caja de laca con incrustaciones de oro, ha pasado á aumentar las riquezas artísticas del Louvre, por donación de la viuda del coleccionador. Los restantes objetos han sido adquiridos por distintas personas, importando el total de la venta la suma de 827.000 francos, cosa natural que ocurriera, cuando ha habido piezas como la estatua de Amida, por la que se han pagado 7.400, y una caja de laca con incrustaciones de oro del siglo XII, que se ha vendido en 7.000.¹⁰⁰

Ilustrando el texto se dispusieron tres imágenes que reproducían diferentes objetos, entre los que se encontraba esa supuesta caja de laca con incrustaciones de oro realizada en el siglo XII (Fig.4).

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 234-235.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 235.



Fig. 4. “Caja de laca con incrustaciones de oro”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 452, 1904.

Asimismo, en 1902 se publicó en la revista *La Ilustración Artística* un escrito en el que se comentaron las producciones de laca.¹⁰¹ En este se destacó la fama que tenía este material y el vasto empleo que esta tenía en el recubrimiento de la madera. Destaca también que la laca presenta cualidades impresionistas y de libertad artística.¹⁰² En el año 1903 se realizó un texto que hablaba de la historia de la careta.¹⁰³ En líneas generales trataba la evolución de la misma, ilustrándose con ejemplos de trajes japoneses, armaduras y máscaras decorativas. No obstante, entre todo esto se puede percibir el uso decorativo y protector de la laca en este tipo de objetos. Siguiendo esta línea, en el año de 1904, el periódico almeriense *La Crónica Meridional* se trató el tema de la historia de la careta.¹⁰⁴ Aquí, se informaba de que estas tuvieron diferentes usos en ceremonias religiosas, fiestas cortesanas y representaciones. Destacando que “Eran generalmente de madera ó laca, y muy distintas á las que en nuestros días se construyen como objetos decorativos; pero no eran menos bellas y dignas de estima que las de hoy”. Haciendo alusión a los objetos de exportación que empiezan a producirse exclusivamente para su venta en el extranjero desde el Japón del periodo Meiji.¹⁰⁵ Dichas informaciones fueron acompañadas de una imagen con varias caretas (Fig. 5). Este artículo se reprodujo también en territorios insulares como las Islas Canarias, apareciendo así en el *Diario de Tenerife*.¹⁰⁶ En 1911 se volvió a publicar

¹⁰¹ “La industria artística japonesa”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902, pp. 30-31. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 94.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ CONTRERAS, E., “Historia de la careta”, *Hojas Selectas*, Madrid- Barcelona, n.º 2, 1903, pp.139-148.

¹⁰⁴ MORAIS, D., “La Careta”, *La Crónica Meridional*, Almería, n.º 13672, 16 de febrero de 1904, p. 2.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ MORAIS, D., “La Careta”, *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 5198, 1 de marzo de 1904, p. 3.

este artículo de *La Crónica Meridional*.¹⁰⁷ Además, fue reproducido en las publicaciones periódicas del *Diario de Córdoba*,¹⁰⁸ *La Unión*,¹⁰⁹ *El Adelanto*,¹¹⁰ *El Telegrama del Rif*,¹¹¹ *Las Provincias*¹¹² o *El Cantábrico*.¹¹³ Todos ellos diarios que presentaban un marcado carácter provincial, cuya asidua demanda se centraba, sobre todo, en un territorio geográfico concreto. Esto permitió que las informaciones sobre Japón sufriesen una diáspora mayor y no solo apareciesen en periódicos y revistas de los grandes núcleos culturales de Madrid y Barcelona.

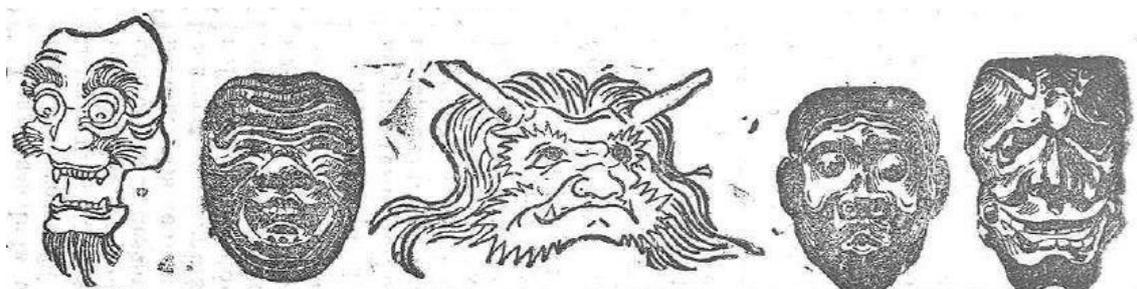


Fig. 5. “Caretas japonesas”, *La Crónica Meridional*, Almería, n.º 13672, 16 de febrero de 1904.

También han sido localizados textos literarios inspirados en leyendas tradicionales japonesas. Este es el caso del periódico *La Opinión de la Provincia*, en el que se redactó un relato que tenía como protagonistas a un mono y un cangrejo.¹¹⁴ Aquí, se mencionó el uso antiguo de la laca a través de la tradición de barnizarse los dientes, adquiriendo estos un tono negruzco. Esta afirmación estaba equivocada, ya que no se utilizaba la laca para tinter los dientes sino una solución de limaduras de hierro y vinagre. Dicha tradición es conocida como *ohaguro* y fue muy popular en las mujeres que vivieron entre los periodos Heian (794-1185) y Edo (1603-1868).¹¹⁵ En esta línea y con posterioridad, en 1911, apareció en la revista *La Ilustración Artística* un fragmento de una novela de J. H. Rosny, pseudónimo que adoptó el colectivo de los escritores y hermanos belgas Joseph Henry Honoré Boex (1856-1940) y Séraphin Justin François Boex (1859-1948), en

¹⁰⁷ MORAIS, D., “La Careta”, *op. cit.*

¹⁰⁸ MORAIS, D., “De colaboración. La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana”, *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 18626, 25 de febrero de 1911, p. 1.

¹⁰⁹ MORAIS, D., “La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana. (De colaboración)”, *La Unión*, Guadalajara, n.º 172, 25 de febrero de 1911, p. 2.

¹¹⁰ MORAIS, D., “Del Carnaval. La careta y sus orígenes”, *El Adelanto*, Salamanca, n.º 8186, 25 de febrero de 1911, p. 2.

¹¹¹ MORAIS, D., “La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana. (De colaboración)”, *El Telegrama del Rif*, Melilla, n.º 2761, 26 de febrero de 1911, p. 1.

¹¹² MORAIS, D., “La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana”, *Las Provincias*, Valencia, n.º 16233, 27 de febrero de 1911, p. 1.

¹¹³ MORAIS, D., “La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana”, *El Cantábrico*, Santander, n.º 5729, 27 de febrero de 1911, p. 1.

¹¹⁴ G. D. F., “Cosas del Extremo Oriente. Historia de un mono y un cangrejo”, *La Opinión de la Provincia*, Tarragona, n.º 58, 10 de marzo de 1904, p. 1.

¹¹⁵ DE GARIS, F. y SAKAI, A., *We Japanese*, Londres, Routledge, 2013, p. 33

el que se mencionan dos cajas japonesas de laca exquisitas, comparándolas con la porcelana de Sevres,¹¹⁶ atribuyendo al objeto nipón un mayor prestigio:

Detestaba á Isabel Ferronnaye porque ésta en dos ocasiones distintas se había quedado con dos cajas japonesas que él tenía gran empeño en adquirir, cosa que le había exasperado tanto más cuanto que la solterona no se dedicaba á coleccionar objetos del Japón y ni siquiera había conservado aquellas cajas de laca exquisita, sino que las había trocado por unas viejas porcelanas de Sevres.¹¹⁷

Como última referencia de aquel año encontramos unas informaciones que hablaron de la industria japonesa y de la importación de objetos y materiales en el *Diario de Córdoba*.¹¹⁸ En este periódico se arrojaron los siguientes datos: “¿Qué importancia tiene en aquel país la industria cerámica? A ella se dedican 5.115 fabricantes, con 23. 904 operarios. ¿Y la de objetos de laca, esos curiosísimos cachivaches y bibelots que hasta hace poco era lo único de allí que conocíamos en Europa? Pues 5.393 talleres y 17.941 obreros. La de objetos de bronce y cobre ocupa á 1.353 patronos y 5.888 operarios”.¹¹⁹ Esto muestra la cantidad de talleres dedicados a la fabricación de objetos artísticos para su venta y exportación. Siendo los más populares la cerámica, la laca y los bronce.

En 1905 se continúa tratando el tema de las exportaciones en el periódico jerezano *El Guadalete*.¹²⁰ En su contenido se dice que Japón fue conocido, sobre todo, por la guerra contra Rusia y por los viajes que realizaron diversos diplomáticos. El autor hace hincapié en cambiar el punto de mira y centrarse en un campo más desconocido como puede ser el de la agricultura, afirmando que “los verdaderos productos de exportación son: laca, seda, papel y sobre todo té”.¹²¹ Ese mismo año también llegó a ver la luz un artículo realizado por el periodista y escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. El primero de ellos fue incorporado a las páginas de *La Correspondencia de Alicante*.¹²² En este se habló del parque Ueno de Tokio y de la belleza pictórica fantástica que presentaban los paisajes japoneses. Mientras se realizaba la descripción de un templo se mencionó el empleo de la laca, diciéndose lo siguiente: “Los techos del templo,

¹¹⁶ ROSNY, J., “La Coleccionadora. Novela original de J. H. Rosny.- Ilustraciones de Simont. (Continuación)”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1554, 9 de octubre de 1911, p. 664.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ “El Japón Moderno”, *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 16273, 31 de julio de 1904, p. 1.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ RÚSTICO, “La agricultura en el Japón”, *El Guadalete*, Jerez de la Frontera, n.º 15539, 16 de agosto de 1905, pp. 2-3.

¹²¹ *Ibidem*, p. 2.

¹²² GÓMEZ CARRILLO, E., “En el Japón. Sinfonía en Rojo y Blanco”, *La Correspondencia de Alicante*, Alicante, n.º 7506, 18 de octubre de 1905, p. 1.

armónicos y magníficos, con sus filigranas de oro en fondo de laca roja, alargarse en penumbra ondulando como dragones fabulosos”.¹²³ Este mismo texto fue también reproducido en el periódico *El Liberal*.¹²⁴

A lo largo de la primera década del siglo XX han aparecido noticias que abordaban la laca en diferentes publicaciones periódicas que no se limitaban a los centros culturales de las ciudades de Madrid y Barcelona, deslocalizándose y expandiendo estas informaciones a lo largo del territorio español. Así, en el periódico *Heraldo Toledano* de 1907 encontramos uno de los artículos más completos que habla sobre la industria de la laca y su proceso de elaboración.¹²⁵ Aquí, se afirmó que la industria de la laca fue una de las más florecientes de Asia, ya que era un producto cuya elaboración se desconocía en Europa, procurándose ocultar las diferentes fases de su fabricación. Sobre la laca de China y de Japón se supo que esta se extraía del árbol *rhus vernicifera*, especie que se consideraba común en los alrededores de Tokio, afirmando que los ejemplares más viejos producían una mejor sustancia. Además, se expuso que el mes idóneo para la extracción de esta savia es junio, procedimiento que se realizaba mediante la utilización de dos cuchillos y unas espátulas, utensilios que aparecen con su nombre transcrito del japonés. No obstante, se advirtió que un obrero podía poner a sangrar doscientos árboles en una jornada. Asimismo, este producto se ponía al sol en unos platos de madera, proceso que hace que esta se ponga pastosa y ennegrezca, adquiriendo así el característico brillo. Este material se podía aplicar directamente o mezclado con otros compuestos para variar su coloración. Por otro lado, se alude al proceso de barnizado que podía llegar a presentar hasta treinta y tres manipulaciones sucesivas, siendo esta una de las causas que justificarían su precio.¹²⁶

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ GÓMEZ CARRILLO, E., “En el Japón. Sinfonía en Rojo y Blanco”, *El Liberal*, Murcia, n.º 1175, 20 de octubre de 1905, p. 1.

¹²⁵ “La industria de la laca en el Japón”, *Heraldo Toledano*, Toledo, n.º 491, 5 de febrero de 1907. pp. 3-4.

¹²⁶ *Ibidem*.

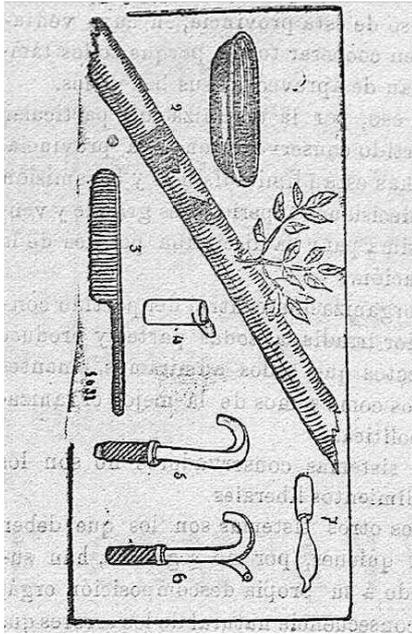


Fig. 6. "1. Bacia. -2 Rama con incisiones. -3 Pala de mezclas. -4 Tubo de bambú para recoger la laca. -5 y 6 Cuchillos redondos. -7 Otro cuchillo", *Heraldo Toledano*, Toledo, n.º 491, 5 de febrero de 1907.

Por último, se dijo que todas las imitaciones proceden de marcas europeas que comenzaron a elaborar esta clase de piezas hacia la década de 1880, habiendo solo una excepción, las lacas fabricadas en Guatemala.¹²⁷ Acompañando al texto se incluyeron tres imágenes que ilustraban todo este proceso: herramientas empleadas en la extracción de este material, así como una rama del característico árbol (Fig. 6), una escena que reproduce el momento de la depuración de la laca (Fig. 7) y otra representación del lavado de la misma (Fig. 8).¹²⁸ Durante ese año también se mostraron noticias que versaban sobre el cultivo de esta especie arborícola en España, como así manifestó el texto publicado en *La Ilustración Española y Americana*.¹²⁹ Parece ser que el cultivo de la laca fue un tema recurrente, tratándose también en otras publicaciones periódicas del momento, siendo este el caso del ya mencionado *Heraldo Toledano*.¹³⁰

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Asimismo, en el diario mallorquín *La Tarde*, se incluyó un escrito que hablaba de la mano de obra nipona y de cómo se trabaja en el País del Sol Naciente, denunciando la explotación infantil acontecida en tareas como el pulimiento de la laca. Durante este lapso también fue publicado un artículo en la revista *Nuevo Mundo* que presentaba una información más científica, explicando como los químicos alemanes querían obtener esta sustancia de forma sintética. Estos se encuentran citados a continuación: "Como se trabaja en el Japón", *La Tarde*, Palma de Mallorca, n.º 2569, 24 de abril de 1911, p. 1. "La Laca japonesa", *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 906, 18 de mayo de 1911.

¹²⁹ "Informaciones. El árbol de la laca cultivado en España", *La ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 9, 8 de marzo de 1907, p. 144.

¹³⁰ "Por esos mundos... La laca del japon", *Heraldo Toledano*, Toledo, n.º 536, 2 de abril de 1907, p. 3.

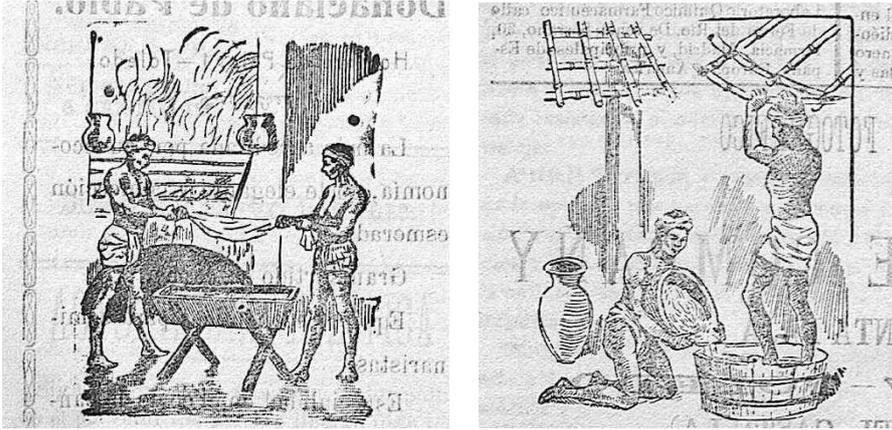


Fig. 7 y 8." Depuracion de la laca" (derecha) y "Manera de lavar la laca" (izquierda), *Heraldo Toledano*, Toledo, n.º 491, 5 de febrero de 1907.

Debido a este auge por el interés de la laca y los objetos lacados, no es de extrañar que en nuestro país hubiese comercios especializados que vendiesen esta clase de piezas. Un ejemplo de ello es el anuncio aparecido en diversos números de los periódicos *Diario de Tenerife*¹³¹ y *El Progreso*,¹³² el cual demuestra la existencia de un comercio en Santa Cruz de Tenerife que vendía objetos de arte japonés entre los que se encontraban los abanicos y las cajitas de laca. Este local se denominó "El Japón" y estaba situado en la calle Pérez Galdós número 5 (antigua San Lorenzo).

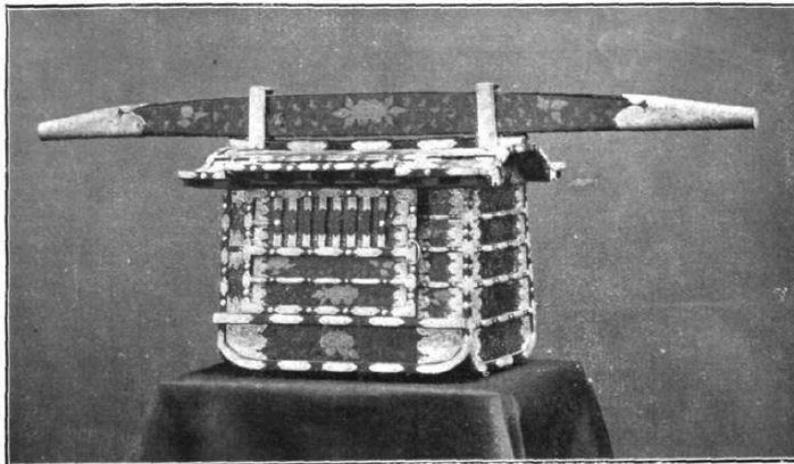


Fig. 9. "Silla imperial o litera de manos, artísticamente laqueada con primorosos adornos, entre los que sobresale la cascarilla de Huevo", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 73, enero de 1908.

¹³¹ "El Japón", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6258, 9 de septiembre de 1907, p. 3. "El Japón", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6259, 10 de septiembre de 1907, p. 3. "El Japón", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6260, 11 de septiembre de 1907, p. 3. "El Japón", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6261, 12 de septiembre de 1907, p. 3.

¹³² "El Japón", *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 607, 9 de septiembre de 1907, p. 3. "El Japón", *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 608, 10 de septiembre de 1907, p. 3. "El Japón", *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 608, 11 de septiembre de 1907, p. 3.

Ya en 1908 tenemos una serie de textos que son fundamentales para nuestro estudio. Uno de ellos fue escrito por Randolph Geare y publicado en la revista *Hojas Selectas*.¹³³ El contenido inicia alegando que las lacas son una de las industrias artísticas en que los japoneses sobresalieron. Se dice que estos objetos alcanzaron tanta popularidad que, en ocasiones, podían llegar a ser aceptados como moneda. A partir de este punto, Geare nos menciona el árbol de la laca y nos especifica el momento de su extracción y los procesos de refinamiento de la misma. Posteriormente, identifica diversos tipos de laca gracias a la inclusión de los vocablos japoneses romanizados que hacen referencia a cada uno de los mismos. Además, hace una diferenciación entre los tipos de laca más habituales y los que se emplean en específico para determinados trabajos. También se advierte que la mayor dificultad del procedimiento del lacado reside en la aplicación de la laca dorada sobre un objeto, ya que el empleo de la transparente es más sencillo. Sobre estas capas se pueden colocar dibujos estampadas, que en Europa se conocen con el nombre de calcomanías. Asimismo, se advierte que el secado es una etapa fundamental en el proceso de realización de estas obras. Este artículo se concluyó incorporando una serie de fotografías que mostraban piezas artísticas lacadas pertenecientes a la colección Capnon and Fred. May, la cual se nos dice que fue depositada en el Museo Nacional de Washington. En estas se pudo apreciar una silla imperial o litera de manos decorada con cascara de huevo (Fig. 9), una caja para sombreros que presentaba el blasón de la familia Tokugawa (Fig. 10) y una arquilla japonesa decorada con adornos de oro y la misma heráldica (Fig. 11).¹³⁴

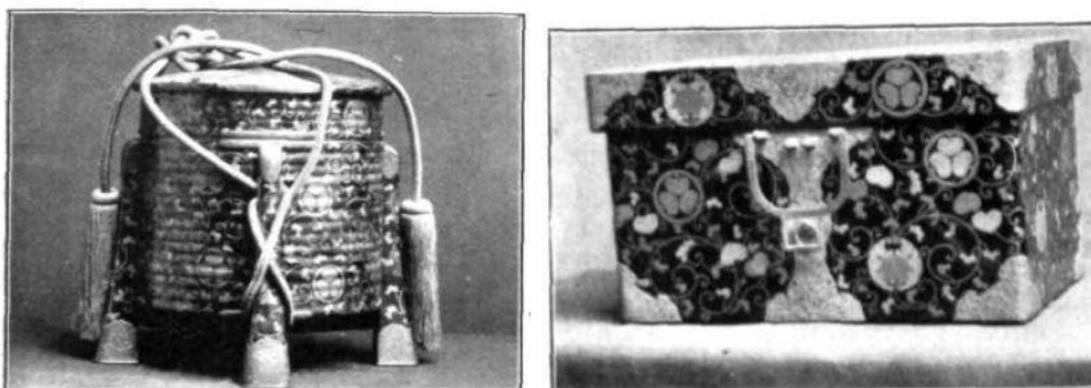


Fig. 10 y 11. “Caja para sombreros, decorada con primorosos dibujos sobre laca” (izquierda) y “Arquilla japonesa para guardar valores y joyas, decorada con laca y adornos de oro” (derecha), *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 73, enero de 1908.

¹³³ GEARE, R., “Lacas Japonesas”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 73, enero de 1908, pp. 205-207.

¹³⁴ *Ibidem*.

Por otro lado, en este año se pudo contemplar la memoria comercial correspondiente al año 1907 que puso a disposición de los ciudadanos la legación de España en Tokio a través de su revista ministerial *Memorias Diplomáticas y Consulares e Informaciones*.¹³⁵ Ascendiendo la cifra perteneciente 5.559.868 yenes en cuanto a los objetos de laca.¹³⁶

Concluyendo la serie de artículos localizados durante este año tenemos en la revista *Mercurio* un escrito que aborda la colección del empresario barcelonés José Mansana Dordán,¹³⁷ el cual ha sido citado con anterioridad en esta tesis.¹³⁸ En este texto se dijo que los salones de la casa Mansana albergaban verdaderos tesoros del arte nipón, ya que el propietario, además de ser coleccionista, conocía también los usos y aplicaciones que esos objetos tenían en el Japón. Entre las diversas obras de arte que componían la colección se destacaron las lacas, donde se describieron diversas piezas artísticas y el taller o escuela a la que pertenecían:

No son menos notables las lacas, abundantes y de sabor clásico todas ellas con incrustaciones de nácar muchas y de tan distintas dimensiones, que varían, desde la caja, perfectamente elaborada y de coincidentes molduras, hasta los muebles reproducidos en nuestras páginas, en cada una de cuyas secciones, son de ver los ornamentos más selectos, recordando la intervención que hubieron en ellos Kaeitsou Shiogoun fundador de la escuela de Kioto, Köhi Joseï de Nagasaki, Bitsonô de Iedo, Koma y la familia Kiyokava, en la cual habíase vinculado tan delicado arte, pues los ejemplares admirados en la colección del Sr. Mansana, constituyen una cronología en modelos y sabor asaz distintos, desde las cajas de medicina; la de perfume, estilo del siglo XVI, trabajo de Koma; una de hojas tan tenues que asemeja obras de hadas; y el jarro con incrustaciones de nácar, representando una escena macabra, con detalles tan minuciosos en las figuras, que bien podría en ellas hacerse un acabado estudio anatómico del cuerpo humano.¹³⁹

Además, el artículo estuvo acompañado de nueve imágenes. En una de ellas está presente una librería fabricada para el mercado occidental que presenta varios paneles lacados (Fig. 12). Asimismo, si observamos con detalle, en la balda central del mueble parece que hay pequeños objetos lacados, los cuales atribuirían una mayor suntuosidad al conjunto.

¹³⁵ GARRIDO, J., "Legación de España en Tokio. Memoria comercial correspondiente al año de 1907", *Memorias Diplomáticas y Consulares e Informaciones*, Madrid, n.º 183, 1908, pp. 1-22.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹³⁷ FITER, J., "Labor Provechosa", *Mercurio*, Barcelona, n.º 83, 1 de octubre de 1908, pp. 1679-1682.

¹³⁸ Para más información se recomienda la consulta del capítulo "Una aproximación a la presencia del arte japonés en España durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX: coleccionismo e influencia".

¹³⁹ *Ibidem*, p. 1681.

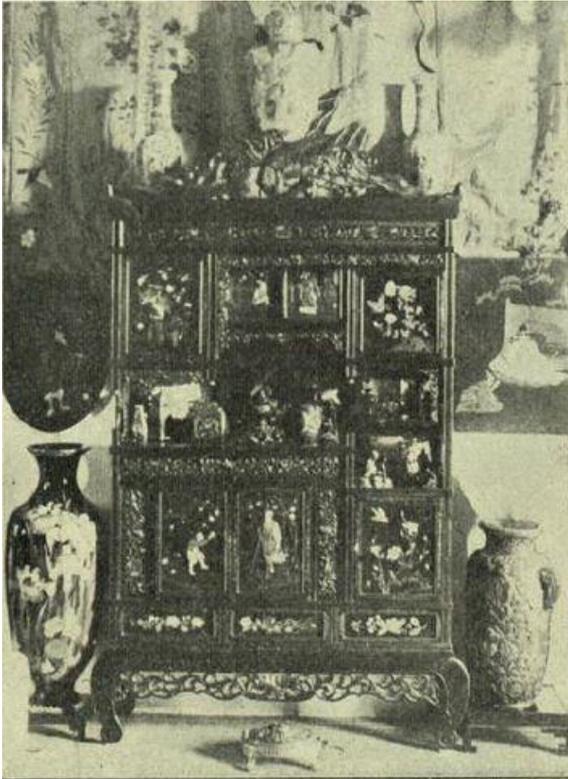


Fig. 12. “Estantería con paneles y objetos lacados” *Mercurio*, Barcelona, n.º 83, 1 de octubre de 1908.

Desde la comunidad científica también hubo cierto interés en la sustancia de la laca y de su posible aplicabilidad. Por ello, en 1909 apareció en el *Madrid Científico* un artículo que explicaba en qué consistía el compuesto químico de esta sustancia aplicada a multitud de objetos procedentes del País del Sol Naciente.¹⁴⁰ Guardando una relación muy estrecha con las informaciones precedentes, localizamos ese mismo año en la revista *Los Progresos de las Ciencias* un artículo que se dedicó a tratar, de nuevo, el cultivo del árbol de la laca y su inserción en la agricultura.¹⁴¹

Resulta interesante observar que aparecieron también testimonios de objetos que fueron regalados a personalidades relevantes en la época como las cajas de laca y oro que regaló el emperador de Japón al presidente de la república francesa, recogidas en el *Diario de Córdoba*,¹⁴² o los que formaron parte de algún sorteo público como la bandeja y caja de laca del Japón para pañuelos, presentes en *La Regeneración*.¹⁴³

¹⁴⁰ “Laca japonesa”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 620, 1909, p. 50.

¹⁴¹ “Laca del Japón ó Uruschi”, *Los Progresos de las Ciencias*, Madrid, n.º 3, 1 de febrero de 1909, p. 45.

¹⁴² “Regalo”, *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 17935, 29 de marzo de 1909, p. 1.

¹⁴³ “Noticias. Para la tómbola de la doctrina cristiana”, *La Regeneración*, Gerona, n.º 153, 26 de junio de 1909, pp. 15-16.

En 1910 tuvo lugar la Exposición Anglo-japonesa en Londres, la cual se hizo eco en los medios de difusión públicos de nuestro país. Como resultado la revista coruñesa *El Noroeste* presentó un artículo que versaba sobre dicho certamen.¹⁴⁴ Se dijo que lo más interesante de la exposición fue lo referente al Japón, en su modernidad y tradición, las cuales reflejan en todo su colorido las lacas y las porcelanas. Además, se dice que había una reproducción de algunas aldeas japonesas que presentaban tiendas en las que se pudo ver la elaboración de objetos artísticos tradicionales japoneses:

En las tiendas, los talleres, los teatros y las casas de té de la ciudad, una nube de obreros y vendedores y actores y juglares y geishas auténticas cumplen sus quehaceres respectivos, con la absoluta naturalidad con que los harían en Tokio ó Yokohama y sin que les impresione lo más mínimo la obstinada curiosidad del público -todas las cocineras de Londres el día de fiesta en que yo estuve- que mete las narices en los talleres para verles realizar, con minuciosidad maravillosa, esas operaciones menudas y sutiles de hacer abanicos, labrar marfiles y metales, preparar la laca y hacer cien cosas complicadas y difíciles con extraordinaria habilidad.¹⁴⁵

Prosiguiendo con esta expansión sobre las informaciones pertenecientes a Japón, y de la laca en específico, encontramos un anuncio en el periódico almeriense *El Popular* de la Granja de San Juan, la cual estaría situada en Zaragoza, que decía poseer barniz del Japón.¹⁴⁶ Sin embargo, no hemos podido encontrar más información de este establecimiento zaragozano. Siguiendo con informaciones comerciales en 1912 aparecieron mencionados en el periódico madrileño *El Imparcial* "Siete objetos de laca japonesa, de la Casa Haza, Sal, 3" gracias a una subasta, lo cual nos permite poder rastrear ciertas piezas presentes en la capital española.¹⁴⁷ Dos años después, en 1914 en un artículo titulado "El comercio en el Extremo Oriente" de la publicación *España y América*.¹⁴⁸ Aquí se habló de la laca como sustancia y de los objetos en los que se aplicaba: "Laca.- De admirar son las ventajas que sacan los japoneses de las lacas. Juegos de te, cajas, bandejas y otros mil objetos curiosos son susceptibles de ser transformados en manos de los japoneses por medio de esta pasta".¹⁴⁹ Parece ser que los comercios que vendían objetos lacados procedentes del Japón no eran tan extraños. Así, en 1916 se reprodujo un anuncio del comercio madrileño Casa Thomas, situado en la calle Sevilla, número tres, en el que se vendían bandejas de lacas

¹⁴⁴ MICROMEGAS, "Notas de Viaje. Japonerías", *El Noroeste*, La Coruña, n.º 5383, 14 de agosto de 1910, p. 1.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ "Granja de S. Juan. Zaragoza" *El Popular*, Almería, n.º 363, 7 de marzo de 1911, p. 3.

¹⁴⁷ "Primera lista de objetos reunidos", *El Imparcial*, Madrid, n.º 16316, 31 de julio de 1912, pp. 1-2.

¹⁴⁸ GAUDENCIO, P., "El comercio en el Extremo Oriente", *España y América*, Madrid, n.º 13, 1 de julio de 1914, pp. 41-55.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 49.

legítimas del Japón. Esta información apareció en cuatro ejemplares del periódico *La Correspondencia de España*.¹⁵⁰

En 1918 se publicó una noticia en *El Imparcial* que narraba los espacios del Palacio de los Duques de Aliaga.¹⁵¹ Este fue redactado por el periodista español Monte-Cristo, cuyo nombre natal es Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera (1856-1933). A lo largo del contenido se menciona un soberbio biombo de Cômmandel que estaba presente en el comedor, siendo “trabajo japonés que los coleccionistas aprecian más que todas las demás lacas, por ser ya muy raras las piezas antiguas que hoy se conservan”.¹⁵² Es decir, comparan un objeto realizado en China con el buen hacer de los japoneses, atribuyéndoles así prestigio, ya que sus obras son atesoradas por los ávidos coleccionistas de las primeras décadas del siglo XX.

Ese mismo año apareció un artículo ilustrado que llevaba por título las “Las lacas japonesas”.¹⁵³ El escrito comienza realizando un breve recorrido por la historia de la laca, destacando sobremanera la figura de Hon-ami Koetsu (1558- 1637) y las piezas que este realizó:

La industria del laqueado es una de las que más han decaído en Japón, debido al deseo de abaratar la mano de obra y producir en mucha cantidad para satisfacer la demanda extranjera. Las modernas lacas japonesas no tienen la resistencia de las antiguas, que eran muy sólidas a pesar de su aparente fragilidad, y casi inalterables por los años. Las más apreciadas por los coleccionistas son las del siglo X, en el que llegaron los nipones a la mayor perfección en el arte. Después de una larga decadencia, renació el laqueado en el siglo XVI con nuevo esplendor, haciéndose famosos los talleres de Kioto y de Tokio, cuyas lacas se distinguían por su finura y elegancia. Un gran pintor de aquella época, Koetsu, llegó a distinguirse de tal manera en este arte, que abandonó por completo la pintura para dedicarse a laqueador.

Desde el citado siglo, acostumbraron los artistas a formar sus lacas. En la decimaséptima centuria se introdujo la práctica de pulimentarlas con laminillas de oro, procedimiento que pronto hubo que abandonar por lo costoso, y cien años más tarde llegó a crear una verdadera escuela de laqueadores, entre los que se destacan Shiunshio, Shiogun Yemitsu, Kohi, Toyon y otros varios. Pero llegó el día en que Japón abrió sus puertas al comercio extranjero, las lacas se convirtieron en un artículo de exportación, y lo que era un difícil arte pasó a ser una industria de tantas.¹⁵⁴

¹⁵⁰ “Anuncio”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21186, 13 de febrero de 1916, p. 8. “Anuncio”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21192, 19 de febrero de 1916, p. 8. “Anuncio”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21199, 26 de febrero de 1916, p. 8. “Anuncio”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21200, 27 de febrero de 1916, p. 8.

¹⁵¹ RODRÍGUEZ, E., “En el palacio de los duques de Aliaga”, *El Imparcial*, Madrid, n.º 18375, 6 de abril de 1918, p. 3.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ “Las lacas japonesas”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1006, 9 de septiembre de 1918. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., pp. 94-95.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 95.

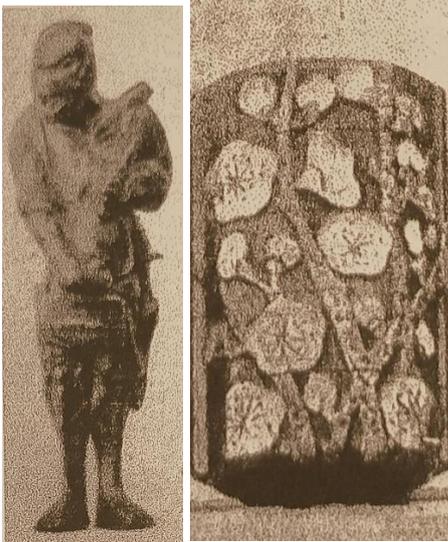


Fig. 13 y 14. “Figura tallada en madera y laqueada” (izquierda) y “Caja de laca de oro con incrustaciones de nácar” (derecha), *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1006, 9 de septiembre de 1918.

A continuación, se aclaró que la sustancia de la laca era un barniz y no un material de manufacturas, elogiándose las propiedades que la misma poseía. Estas informaciones fueron acompañadas de algunas fotografías que mostraban diversas piezas como “figuritas talladas en madera y laqueadas” (Fig. 13), la cual representaba dos demonios, una “caja de oro con incrustaciones de nácar”, siendo un *inrō* con motivos florales, una “caja de té en laca de oro incrustada em plomo y nácar”, otro *inrō* en el que aparecía un lirio (Fig. 14), una “tapa de escritorio en laca adornada con nácar”, figurando en ella un halcón (Fig. 15) , y por último, una “caja inro en laca de oro adornada con nácar”, en la que se podía apreciar un tema marino. En todas las piezas representadas en las imágenes se pudo apreciar un gran virtuosismo técnico las cuales, debido a su estilo, podríamos decir que fueron realizadas a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX.¹⁵⁵

¹⁵⁵ *Ibidem*.



Fig. 15. “Caja de té en laca de oro incrustada en plomo y nácar”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1006, 9 de septiembre de 1918.

En 1921 se redactó un texto en la revista *La Moda Elegante* que hablaba de la decoración que presentaban los muebles de aquel momento.¹⁵⁶ En la descripción de un hall se dice que el arte chino está bien representado pero que entre todas las piezas se encontraba “una mesa baja de laca del Japón oro y negro” (Fig. 16).¹⁵⁷

¹⁵⁶ “Muebles de diferentes estilos”, *La Moda Elegante*, Madrid, n.º 12, 30 de marzo de 1921, pp. 19-20.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 19.

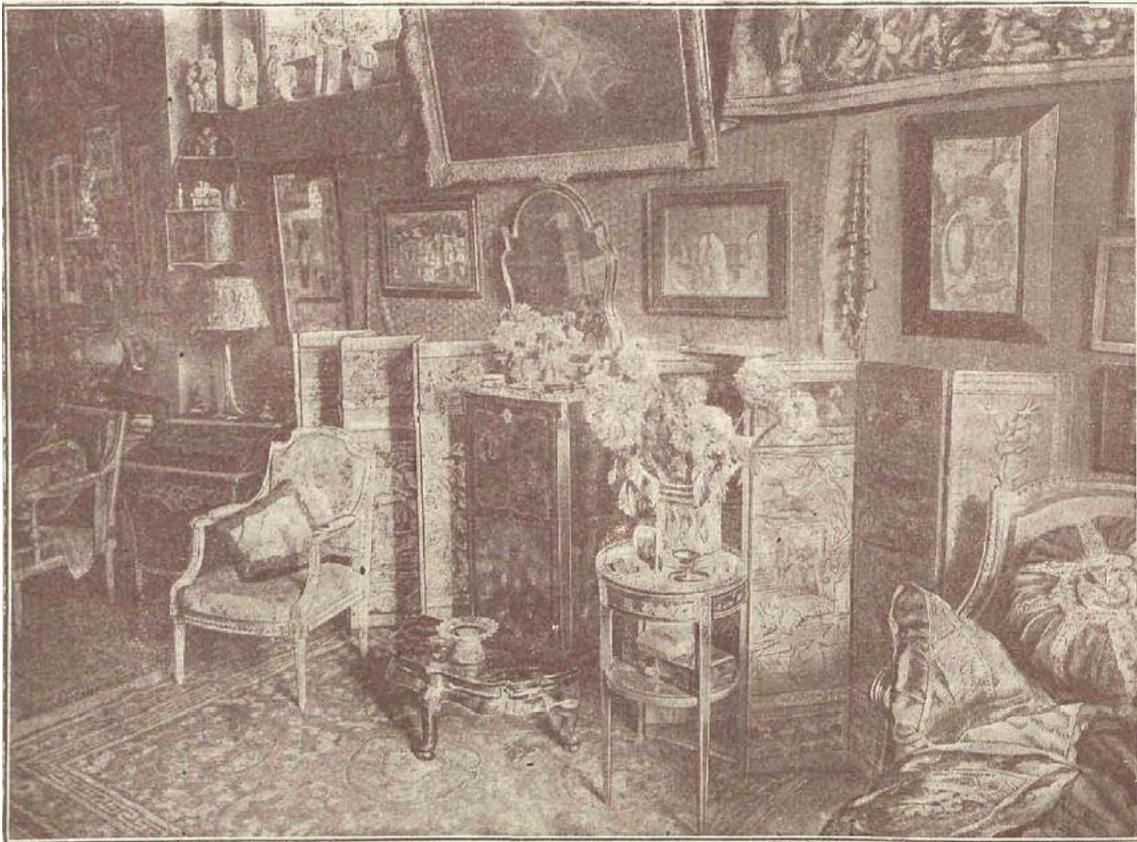


Fig. 16. “Salón en cuyo centro de puede observar la mesa baja de laca japonesa realizada en oro y negro”, *La Moda Elegante*, Madrid, n.º 12, 30 de marzo de 1921.

En 1923 se nos mostró una noticia en *Alrededor del Mundo* que se centró en el mobiliario de la laca. El texto comenzó haciendo una referencia al Museo Arqueológico Nacional, donde se dijo que había toda clase de objetos decorativos provenientes de China o del Japón.¹⁵⁸ El autor mencionó que en Madrid “un escaparate del barrio de Salamanca ofrecía este raro y original espectáculo: el de una salita pequeña, diminuta, casi microscópica, encantadoramente amueblada y decorada a la moda oriental, con elementos laqueados”.¹⁵⁹ Esto demuestra que durante el primer cuarto del siglo XX no era extraño encontrar espacios públicos y privados que mostrasen, en mayor o menor medida, un claro gusto por lo oriental, y en concreto, por lo japonés. El escrito prosigue hablándonos de las lacas procedentes de China y Japón, aunque nos advierte que no todos los objetos laqueados provienen de aquellos lugares. Se dijo que el País del Sol Naciente fabricaba cantidades exorbitantes de lacas destinadas a su exportación, inundando así los mercados europeos y norte americanos. Siendo raro que una familia no poseyese una bandeja de fondo negro con decoración de flores y pájaros procedente del archipiélago nipón. Esto fue una cuestión

¹⁵⁸ “El mobiliario laca. Una antigua novedad decorativa”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1233, 3 de febrero de 1923, pp. 9-11. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit, pp. 95-97.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 9.

de moda, ya que se nos dice que esto derivó de “la necesidad de vender a un precio módico artículos que, mejor elaborados, costarían diez veces más. Esto no es de hoy, sin embargo, y podríamos decir que todos los laqueados modernos japoneses y hasta chinos, no poseen ya las cualidades de los que producían los artistas de los pasados siglos...”.¹⁶⁰ Asimismo, se indicó que, en 1874, Japón envió a la Exposición de Viena un barco que iba cargado con lacas antiguas y contemporáneas, el cual terminó naufragando próximo a la bahía de Yokohama y permaneció hundido aproximadamente un año. Tras este periodo de tiempo el barco fue encontrado y los objetos recuperados, observándose que las lacas antiguas no se habían deteriorado mientras que los productos modernos fabricados en Kioto y Yedo se habían estropeado. Por ello, las que gozaban de cierta antigüedad son las que prefirieron los coleccionistas, deseosos de obtener un objeto único y valioso.

Por otro lado, aprovechando la moda de las lacas, los franceses llevaron a cabo el afrancesamiento de dicha industria exótica, imitando procedimientos secretos que solo podían conocerse a través de la visita a aquellos lejanos países. No obstante, el autor de estas informaciones reivindica que quizás, no hay necesidad de intentar imitar lo incomprensible sino más bien, de crear un estilo propio con influencias externas. Además, dio una visión personal y subjetiva del porque gustaba tanto el arte oriental:

Sencillamente, porque en arte, como en política, amamos los contrastes o los contrarios, porque ese arte nos libera de lo que estamos viendo todos los días. Es algo nuevo, original. Y, además, se trata de un arte y, por consiguiente, tiene su belleza intrínseca y que le es propia y peculiar. Tiene cierta belleza rara, cierta elegancia exquisita, a pesar de la robustez de sus formas; es práctico, asimismo, y esta razón no es despreciable.¹⁶¹

Ese mismo año apareció en *La Esfera* un artículo que versó sobre el Salón de la Moda celebrado en Madrid.¹⁶² Entre perfumes, gusto y moda se mencionó el stand de Casa Vergelia, el cual estaba hecho con arreglo japonés, apareciendo en este “admirables reproducciones de lacas y perfumes presentados á la manera que lo hacen los maravillosos perfumistas del Japón”.¹⁶³ Como colofón de estas informaciones se incorporó una imagen en la que se mostraba la apariencia japonesa que presentaba este espacio, siendo probablemente una reinterpretación de las lacas japonesas y uno de los muchos testimonios que podríamos considerar como japonistas (Fig. 17).

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 10.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁶² “El «stand» de la casa Vergelia”, *La Esfera*, Madrid, n.º 432, 31 de marzo de 1923, p. 12.

¹⁶³ *Ibidem*.



Fig. 18. “La comida”, *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923.

Nuestro estudio concluye con un texto aparecido en 1924 que versó sobre las japonerías, tema que sirve para entender la difusión del arte japonés en el Viejo Continente desde un punto de vista contemporáneo.¹⁶⁶ Este inicia aludiendo a la antigüedad que presenta el coleccionismo de piezas orientales en Europa y, en concreto, en España. Donde se dijo que desde el siglo XVII cualquier gran casa española tenía que poseer algún objeto oriental como abanicos o lacas:

Nuestras abuelas tenían en su vitrina el abanico japonés, abierto como rueda de pavo real -¡qué japonesa es también, qué sabiamente estilizada la pomposa y aristocrática línea de los pavos reales!-. Junto al abanico, la cajita de laca. Antes que en Francia: sí, antes que el Rey Sol y su corte, las damas españolas del XVII empezaron a enamorarse del marfil, las sedas y lacas que en la ruta de Filipinas traían todos los viajes nuestros soldados y nuestros especieros. Sin el arte exótico de China, el Japón y la India, no se comprende una gran casa española del 1700.¹⁶⁷

Tras estos datos, el autor reflexiona sobre el papel que jugaron los hermanos Goncourt en la difusión del arte oriental en nuestro país. A partir de aquí, se dice que los Goncourt propagaron el gusto por las japonerías, trayendo como consecuencia una moda hacia los artifices japoneses y su posterior imitación por los europeos:

Los Goncourt, antes que el mágico Pierre Loti, avivaron en París el gusto por las japonerías. Como terribles naturalistas que imaginaban ser, pensaron nada menos que «matar la aventura en la novela», é iban á buscar el ensueño, la imagen lejana, la aventura, en fin, á esos finos y transparentes paisajes que tienen el Injiyama al fondo. El imperio del tercer Napoleón fue á rebuscar las lacas que habían enviado á Luis XIV los Jesuitas de las Misiones orientales. Y se vió

¹⁶⁶ FAUSTO, “Japonerías en Europa”, *Elegancias*, n.º 21, Madrid, septiembre de 1924, p. 29.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

entonces que entre las lacas auténticas había otras muchas fabricadas, como prueba de admiración y devoción, por artífices europeos, ¿Iguales? ¿Semejantes? ¿Aproximadas si quiera? ¡El Japón era inimitable! Casi estoy tentado á decir que el Japón es inimitable, si no fuera por el temor de herir un intento digno de respeto.¹⁶⁸



Fig. 19 y 20. “El famoso laquista Jean Dunan y su ayudante, trabajando en su estudio” (izquierda) y “Un armario, una mesita y un vaso, laqueado por Dunand” (derecha), *Elegancias*, n.º 21, Madrid, septiembre de 1924.

Así, se dice que durante esas fechas ya hubo “quien ha dedicado á hacer japoneñas de Europa, no ya como las hicieron en el XVIII los hermanos orientales, sino creando motivos distintos encontrados en la realidad europea”. Este es el pretexto para introducir la obra japonista del artista residente en Francia Jean Dunand (1877-1942) o de Zuber.¹⁶⁹ La producción de Dunand se caracterizó por la realización de muebles que imitaban el laqueado oriental, adquiriendo así estos objetos una identidad europea propia, habiendo un proceso de reinterpretación en la ejecución de las obras. Esto da como resultados objetos inspirados en lo japones realizados en un pretexto europeo con el objetivo satisfacer los gustos de una sociedad que había bebido del coleccionismo de lo nipón durante más de cuarenta años. Completando el artículo se incorporaron cuatro fotografías en las que se muestra el taller de Dunand (Fig. 19), un armario, una mesita, un vaso (Fig. 20) y un biombo del mismo (Fig. 21) y un escritorio de Zuber (Fig. 22)

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ No sabemos muy bien a quien hace referencia. Puede tratarse de la afamada casa de papel pintado Zuber & Cie fundada en París en 1797 o aludir al pintor francés Henri Zuber (1844-1909), el cual presentó obras pictóricas inspiradas en Japón, aunque desconocemos si en algún momento de su carrera profesional se dedicó a la realización de objetos lacados.

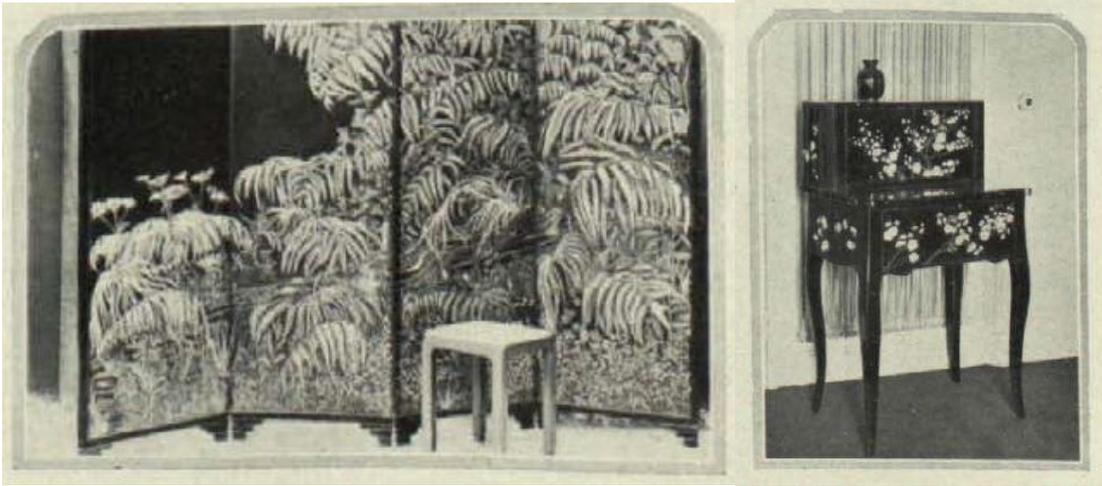


Fig. 21 y 22. “Biombo laqueado por Dunand, con motivos de helechos” (derecha) y “Lindo «secretaire», laqueado por Zuber” (izquierda), *Elegancias*, n.º 21, Madrid, septiembre de 1924.

8. 2. VALORACIONES FINALES

En líneas generales, percibimos que el mundo de la laca interesó sobremanera en las publicaciones periódicas españolas del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Además, no solo hubo un interés artístico o estético por este material debido a los objetos que llegaban desde el País del Sol Naciente sino que, también, hubo un interés científico por esta sustancia, donde ramas como la química o la botánica le dedicaron sendos estudios a los procesos de cultivo y extracción. En cuanto a las informaciones presentadas, el artículo realizado en 1872 es uno de los primeros aparecidos en las publicaciones periódicas españolas en nuestro estudio, demostrándose así el temprano coleccionismo que hubo desde la aristocracia y la burguesía hacia las obras lacadas. A partir de entonces, y de forma progresiva, los objetos de laca comenzarán a aparecer en todo tipo de noticias, ya sea simplemente mediante una mención en una dote, un relato de ficción o un artículo que nos explique todo el proceso de extracción, elaboración y aplicación de la laca japonesa. No obstante, con el cambio de siglo y el acontecimiento de la guerra ruso-japonesa los escritos que recogen información sobre las lacas se acrecientan. Esto fue una consecuencia directa del triunfo militar, generándose así un mayor interés hacia la cultura nipona e indagando de manera más profunda en los diversos aspectos que compusieron la sociedad japonesa de aquel momento. Gracias a ello podemos ver como las lacas adquieren aún mayor popularidad, quedando esto patente en la aparición de una serie de anuncios que aseguraban poseer lacas traídas de japon en lugares tan dispares como Santa Cruz de Tenerife o Madrid. Además, las lacas también se trataron de forma complementaria a otras artes como la escultura, la arquitectura o las artes escénicas y rituales. Asimismo, debido a esta adaptabilidad la laca llegó a conocerse en multitud de puntos de nuestra geografía, ampliándose así su descubrimiento y no viéndose recluido a los grandes núcleos culturales de Madrid y Barcelona. Próximos a la fecha de 1926 tenemos informaciones que corroboran los intentos de plagio de objetos lacados japoneses que ha habido a lo largo de la historia occidental, intentando conseguir un resultado idéntico, pero siempre sin éxito. Aunque esto sí que fue una constante, sí que podemos decir que hubo artistas en Occidente que sí que se inspiraron en las lacas japonesas pero que no se limitaron a hacer una copia de estas, sino que hubo una reinterpretación de estos objetos a partir de una tradición artística que hunde sus raíces en Europa, manifestándose así una vertiente japonista que deriva de forma directa del coleccionismo y la admiración que esta clase de piezas suscitaban en el público del momento.

8. 3. FUENTES

“Anuncio”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21186, 13 de febrero de 1916, p. 8.

“Anuncio”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21192, 19 de febrero de 1916, p. 8.

“Anuncio”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21199, 26 de febrero de 1916, p. 8.

“Anuncio”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21200, 27 de febrero de 1916, p. 8.

“Aprovechamiento de la laca”, *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, Madrid, n.º 11, 12 de diciembre de 1880, p. 7.

“Artes y Ciencias. El arte japonés”, *La Iberia*, Madrid, n.º 841, 28 de enero de 1884, pp. 2-3.

ATIENZA, M., “Jardín de aclimatación de Málaga”, *Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento*, Madrid, n.º 8, 30 de septiembre de 1878, pp.674-684.

“Barniz Japonés”, *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, Madrid, n.º 71, 5 de febrero de 1882, pp. 65-66.

BRUNING, A., “Influencia de China y del Japón en el arte europeo”, *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 1, enero de 1902, pp. 513- 528.

“Como se trabaja en el Japón”, *La Tarde*, Palma de Mallorca, n.º 2569, 24 de abril de 1911, p. 1.

CONSTANT, M., “La vida en el Japón. (Conclusión)”, *España y América*, Madrid, n.º 35, 28 de agosto de 1892, p. 395.

CONTRERAS, E., “Historia de la careta”, *Hojas Selectas*, Madrid- Barcelona, n.º 2, 1903, pp.139-148.

DR. HOKUSAI, “Después del cataclismo sísmico en Japón”, *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923, pp. 586-591.

“El Japón”, *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6258, 9 de septiembre de 1907, p. 3.

“El Japón”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 607, 9 de septiembre de 1907, p. 3.

“El Japón”, *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6259, 10 de septiembre de 1907, p. 3.

“El Japón”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 608, 10 de septiembre de 1907, p. 3.

“El Japón”, *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6260, 11 de septiembre de 1907, p. 3.

- “El Japón”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 608, 11 de septiembre de 1907, p. 3.
- “El Japón”, *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6261, 12 de septiembre de 1907, p. 3.
- “El Japón Moderno”, *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 16273, 31 de julio de 1904, p. 1.
- “El mobiliario laca. Una antigua novedad decorativa”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1233, 3 de febrero de 1923, pp. 9-11.
- “El «stand» de la casa Vergelia”, *La Esfera*, Madrid, n.º 432, 31 de marzo de 1923, p. 12.
- FAUSTO, “Japonerías en Europa”, *Elegancias*, n.º 21, Madrid, septiembre de 1924, p. 29.
- FITER, J., “Labor Provechosa”, *Mercurio*, Barcelona, n.º 83, 1 de octubre de 1908, pp. 1679-1682.
- FULGOSIO, F., “Gusto artístico de ciertas épocas en relación con la industria”, *Almanaque del Museo de la Industria*, Madrid, 1872, pp. 41-49.
- G. D. F. “Cosas del Extremo Oriente. Historia de un mono y un cangrejo”, *La Opinión de la Provincia*, Tarragona, n.º 58, 10 de marzo de 1904, p. 1.
- GARCÍA LLANSÓ, A., “La Exposición Universal de Barcelona. VII. La Instalación Japonesa.”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 392, 6 de mayo de 1888, pp. 294-295.
- GARCÍA LLANSÓ, A., “La Exposición Universal de Barcelona. VIII. La Instalación Japonesa.”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 393, 13 de mayo de 1888, pp. 307-308.
- GARCÍA LLANSÓ, A., “El Japón tal cual es. I. Bellas Artes. Pintura”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 452, 30 de junio de 1889, pp. 406-407.
- GARCÍA LLANSÓ, A., “Museo armería de Don José Estruch”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 494, 20 de abril de 1890, pp. 252-253.
- GARRIDO, J., “Legación de España en Tokio. Memoria comercial correspondiente al año de 1907”, *Memorias Diplomáticas y Consulares e Informaciones*, Madrid, n.º 183, 1908, pp. 1-22.
- GAUDENCIO, P., “El comercio en el Extremo Oriente”, *España y América*, Madrid, n.º 13, 1 de julio de 1914, pp. 41-55.
- GEARE, R., “Lacas Japonesas”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 73, enero de 1908, pp. 205-207.
- GÓMEZ CARRILLO, E., “En el Japón. Sinfonía en Rojo y Blanco”, *La Correspondencia de Alicante*, Alicante, n.º 7506, 18 de octubre de 1905, p. 1.

GÓMEZ CARRILLO, E., "En el Japón. Sinfonía en Rojo y Blanco", *El Liberal*, Murcia, n.º 1175, 20 de octubre de 1905, p. 1.

"Granja de S. Juan. Zaragoza" *El Popular*, Almería, n.º 363, 7 de marzo de 1911, p. 3.

IBERIA, "El Arte Japonés", *Crónica de Cataluña*, Barcelona, n.º 49 (edición de la tarde), 29 de enero de 1884, pp. 4-6.

"Información comercial. Comercio con el Japón", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, n.º 360, 28 de diciembre de 1898, p. 1.

"Informaciones. El árbol de la laca cultivado en España", *La ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 9, 8 de marzo de 1907, p. 144.

IRON, "Manufacturas de metales en el Japón", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 397, 26 de febrero de 1874, pp. 2-3.

JORDANA, J., *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)*, Imp. y Fundición de M. Tello, Madrid, 1879.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte primera", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 8, 25 de abril de 1879, pp. 122-125.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte segunda", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 9, 10 de mayo de 1879, pp. 138-140.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Sección II", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 11, 10 de junio de 1879, pp. 170-173.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Sección II", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 14, 25 de julio de 1879, pp. 218-221.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 16, 25 de agosto de 1879, pp. 250-252.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). (Continuación)", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 17, 10 de septiembre de 1879, pp. 266-270.

"Joyas del Arte", *La Niñez*, Madrid, n.º 3, marzo de 1882 p. 21.

"La dama del bosque de Bolonia", *La Iberia*, Madrid, n.º 11.189, 6 de mayo de 1889, p. 3.

"La industria artística japonesa", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902, pp. 30-31.

"La industria de la laca en el Japón", *Heraldo Toledano*, Toledo, n.º 491, 5 de febrero de 1907. pp. 3-4.

"La japonesa", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 6222, 15 de diciembre de 1874, p. 4.

La japonesa", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 6224, 17 de diciembre de 1874, p. 7.

"La japonesa", *El imparcial*, Madrid, n.º 2727, 18 de diciembre de 1874, p. 4.

"La Laca japonesa", *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 906, 18 de mayo de 1911.

"La japonesa", *El imparcial*, Madrid, n.º 2730, 21 de diciembre de 1874, p. 2.

"La producción de varios países.- IV.-" *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, Madrid, n.º 362, 4 de septiembre de 1887, pp. 105-106.

"Las lacas del Japón", *Crónica de la Industria*, Madrid, n.º 88, 30 de agosto de 1878, pp. 252-253.

"Las lacas japonesas", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1006, 9 de septiembre de 1918.

"Laca del Japón ó Uruschi", *Los Progresos de las Ciencias*, Madrid, n.º 3, 1 de febrero de 1909, p. 45.

"Laca japonesa", *Madrid Científico*, Madrid, n.º 620, 1909, p. 50.

LÓPEZ, M., "El trabajo en España. - La agricultura en el Japón", *Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento*, Madrid, n.º 14, enero-marzo 1880, pp. 1-10.

MARTÍNEZ, E., "Nuestros grabados. Exposición Universal de Barcelona", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 43, 22 de noviembre de 1888, pp. 291-294.

MÉLIDA, J., "Historia de la careta", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 5, 8 de febrero de 1885, pp.71-74.

- MENDOZA, C., "Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona. La instalación japonesa", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 284, 9 de junio de 1888, pp. 354-355.
- MICROMEGAS, "Notas de Viaje. Japonerías", *El Noroeste*, La Coruña, n.º 5383, 14 de agosto de 1910, p. 1.
- MORAIS, D., "La Careta", *La Crónica Meridional*, Almería, n.º 13672, 16 de febrero de 1904, p. 2.
- MORAIS, D., "La Careta", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 5198, 1 de marzo de 1904, p. 3.
- MORAIS, D., "De colaboración. La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana", *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 18626, 25 de febrero de 1911, p. 1.
- MORAIS, D., "La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana. (De colaboración)", *La Unión*, Guadalajara, n.º 172, 25 de febrero de 1911, p. 2.
- MORAIS, D., "Del Carnaval. La careta y sus orígenes", *El Adelanto*, Salamanca, n.º 8186, 25 de febrero de 1911, p. 2.
- MORAIS, D., "La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana. (De colaboración)", *El Telegrama del Rif*, Melilla, n.º 2761, 26 de febrero de 1911, p. 1.
- MORAIS, D., "La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana", *Las Provincias*, Valencia, n.º 16233, 27 de febrero de 1911, p. 1.
- MORAIS, D., "La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana", *El Cantábrico*, Santander, n.º 5729, 27 de febrero de 1911, p. 1.
- "Muebles de diferentes estilos", *La Moda Elegante*, Madrid, n.º 12, 30 de marzo de 1921, pp. 19-20.
- "Noticias. Para la tómbola de la doctrina cristiana", *La Regeneración*, Gerona, n.º 153, 26 de junio de 1909, pp. 15-16.
- "Obras de Arte japonés", *Madrid Científico*, Madrid, n.º 452, 1904, pp. 234-235.
- OSSORIO, M., *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903, p. 147.
- PARODY, F., "Filadelfia 1.º de Junio de 1876. Sr. D. Feliciano Herreros de Tejada", *La Producción Nacional*, Madrid, n.º 4, 17 de junio de 1876, pp. 58-59.

- PLÁ, E., "Crónica Científica", *La Época*, Madrid, n.º 8692, 23 de agosto de 1876, p. 4.
- "Primera lista de objetos reunidos", *El Imparcial*, Madrid, n.º 16316, 31 de julio de 1912, pp. 1-2.
- "Por esos mundos... La laca del japon", *Heraldo Toledano*, Toledo, n.º 536, 2 de abril de 1907, p. 3.
- "Postres variados. Japonés patriota", *Las Provincias*, Valencia, n.º 13746, 15 de abril de 1904, p. 3.
- "Regalo", *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 17935, 29 de marzo de 1909, p. 1.
- "Revista Extranjera. Literatura y Artes", *Revista de España*, Madrid, n.º 98, mayo de 1884, pp. 141-150.
- RODRÍGUEZ, E., "En el palacio de los duques de Aliaga", *El Imparcial*, Madrid, n.º 18375, 6 de abril de 1918, p. 3.
- ROSNY, J., "La Coleccionadora. Novela original de J. H. Rosny.- Ilustraciones de Simont. (Continuación)", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1554, 9 de octubre de 1911, p. 664.
- RÚSTICO, "La agricultura en el Japon", *El Guadalete*, Jerez de la Frontera, n.º 15539, 16 de agosto de 1905, pp. 2-3.
- TÁRRAGO, T., "Gran viaje universal alrededor del mundo descrito bajo la dirección de D. Torcuato Tarrago y Mateos", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 10370, 13 de agosto de 1886, p. 4.
- "Variedades. El Arte Japonés", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, n.º 334, 30 de noviembre de 1883, p. 3.
- "VII. Fenómenos psicológicos", *La Novela Ilustrada*, Madrid, n.º 39, 20 de enero de 1886, pp. 310-312.
- VILLANUEVA, M., "La manufactura de la laca en Cantón", *El Imparcial*, Madrid, n.º 4415, 22 de septiembre de 1879, p. 4.

BIBLIOGRAFÍA

ALMAZÁN, D., "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. Actas de la Asociación de Estudios japoneses en España*, Barcelona, Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 45-50.

ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000.

ANDREU, A., *Galdós y la literatura popular*, Bilbao, Sociedad general española de librería, 1982.

ARIAS, M. R., "Siete samuráis en el Museo del Ejército de Madrid", *Goya: Revista de arte*, n.º 292, 2003, pp. 35-50.

ARIAS, M. R., "Militares y armaduras japonesas en el museo del ejército de Madrid", en Almazán, D. (coord.), *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 89-96.

ARIAS, M. R., "La armadura del samurái: de valiosos regalos a estímulos de la imaginación", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichô*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 231- 248.

BARLÉS, E., "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 23-82.

BARLÉS, E., "Los textos e impresos como testimonios de un encuentro. Libros occidentales relativos al periodo *Namban* en España y su contribución a la creación de la imagen de Japón", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichô*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 163-202.

DE GARIS, F. y SAKAI, A., *We Japanese*, Londres, Routledge, 2013.

GARCÍA, F., "Presentación", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichô*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 19-24.

GARCÍA-MONTÓN, I., "El ingeniero José Jordana y Morera: un visitante de la Exposición Internacional de Filadelfia, 1876", en *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de América*, Zaragoza, Congreso Internacional de Historia de América, 1998.

KAWAMURA, Y., "Laca japonesa *urushi* de estilo *Namban* en España", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichô*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 249-296.

KAWAMURA, Y., "Lo cotidiano. El arte de la laca *urushi*", en *Arte japonés y Japonismo*, Bilbao, Bilboko Arte Ederren Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, pp. 341-502.

"Opisso y Viñas (Alfredo)", *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana XXXIX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1920, p. 1429.

OSSORIO, M., *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903.

TRUJILLO, A., "Rutas, viajes y encuentros entre Japón y España", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichô*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 25-46.

9. LOS MARFILES: LA BELLEZA DE LA MINIATURA NIPONA

La talla en miniatura fue uno de los grandes descubrimientos para los comerciantes, coleccionistas, artistas e intelectuales occidentales de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Estas pequeñas piezas talladas en diversos materiales con gran cantidad de temáticas y un sinfín de formas creativas, hicieron las delicias de una burguesía con gran poder adquisitivo que se encontraba, por aquel entonces, en alza. Por encima de todas las piezas hubo unas que llamaron la atención sobremanera entre las personalidades que se quisieron acercar al mundo de la estética japonesa. Estos son los afamados *netsuke*, figurillas de pequeño tamaño que oscilan entre los seis y los doce centímetros de altura, las cuales actuaban como contrapeso del *sagemono*, recipiente colgante al que iban unidos los *netsuke* mediante un cordón situado por detrás del cinturón u *obi*. La versión más elaborada de este tipo de recipientes colgantes se denomina *inrō*, objetos que estaban profusamente decorados y que presentaban pequeños compartimentos para alojar algunas sustancias. En cuanto a los motivos iconográficos de los *netsuke*, son tan abundantes que prácticamente mediante sus tallas se representan gran cantidad de objetos, personajes y animales correspondientes al mundo real, tradicional y fantástico. Los materiales sobre los que fueron ejecutados esta clase de trabajos son muy diversos, predominando la madera y el marfil.¹ Este último hizo las delicias de los coleccionistas occidentales, los cuales estaban ansiosos por tener un repertorio de estas bellas miniaturas.²

Tempranamente tenemos constancia de algunos coleccionistas que sintieron cierta sensibilidad hacia estas pequeñas tallas de marfil. Este es el caso del agente comercial y embajador neerlandés Isaac Titsingh (1745-1812),³ quien en 1780 había recopilado durante su estancia en Japón una ínfima colección, la cual fue vendida a posteriori por su descendiente en la ciudad de Amsterdam en 1893.⁴ No obstante, la fecha clave para el inicio del coleccionismo de los *netsuke* fue 1875, momento en que los samurái y la aristocracia japonesa fueron vetados de una serie de privilegios, produciéndose una merma en sus ingresos. Este acontecimiento obligó en gran medida a que esta clase social tuviese que despojarse de algunos de sus objetos personales, encontrándose entre ellos las minuciosamente labradas tallas en miniatura. De esta forma, piezas realizadas durante el periodo Edo fueron exportadas al Viejo Continente y compradas por una

¹ TSUCHIYA, N., *Netsuke: 100 miniature masterpieces from Japan*, Londres, The British Museum, 2014.

² CABAÑAS, P., *Marfiles japoneses en las colecciones españolas*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1993.

³ AA. VV., *Hizo Kapitan no Edo korekushon: Orandajin no Nihon shumi: Nichi-Ran kōryū 400-shūnen kinen*, Tokio, Edo Tōkyō Hakubutsukan, 2000.

⁴ CABAÑAS, P., *Marfiles japoneses...*, *op. cit.*, p. 151.

burguesía que ansiaba atesorar entre su patrimonio el refinamiento alcanzado por los maestros nipones.

Se considera que hubo una primera generación de coleccionistas de *netsuke*, la cual se establece en el último tercio del siglo XIX entre los años 1870 y 1890. Entre ellas encontramos en primer lugar, las que se formaron en el ámbito francés. Siendo estas pequeñas colecciones las presentaron un número muy limitado de piezas. Algunos de los nombres que se sintieron atraídos por estas obras también lo hicieron por otras pertenecientes al País del Sol Naciente: el grabado, la laca, la arquitectura o la escultura. Esta lista se compone principalmente por críticos de arte y eruditos que se dedicaron a indagar en el campo del arte japonés como fueron Edmond Goncourt, Louis Gonse, Adolphe d'Ennery, Philype Burty o Georges Clemenceau entre otros.⁵

Entre los británicos, uno de los más notorios fue la que poseyó el ilustre mercante Walter Behrens (1861-1913)⁶ quien trabajó bajo la firma Behrens and Co. en Manchester y acopió principalmente arte japonés, atesorando en sus fondos unas seis mil figurillas correspondientes a esta tipología.

La mayoría de las colecciones citadas, y que, en gran medida representaban lo mejor del *netsuke* japonés en Europa, fueron vendidas en el primer cuarto del siglo XX por los herederos. Esto demuestra cierto desinterés hacia el arte nipón, no sintiendo ese fervor por lo Archipiélago del Sol Naciente que experimentaron sus compradores. Debido a esto, muy pocas de las colecciones acabaron en manos del estado, siendo un caso aislado la de Sir August Wollaston Franks (1826-1897), la cual fue cedida al British Museum.⁷ La venta masiva y la depreciación de los propios *netsuke* en el mercado propiciaron una segunda generación de coleccionistas y amantes de estas pequeñas figurillas, sobresaliendo las personalidades de Mark T. Hindson (1883-1968)⁸ y Henri Louis Joly (1876-1920).⁹ Este último realizó algunas publicaciones que profundizaban en el conocimiento de la cultura y el arte nipón como *Legend in japanese art: a description of historical episodes, legendary characters, folk-lore myths, religious symbolism*

⁵ *Ibidem*, p. 152.

⁶ PIERSON, S. J., *Private collecting, exhibitions and the shaping of art history In London*, Nueva York, Routledge Taylor & Francis Group, 2017, pp. 169.

⁷ WILSON, D. M., *The British Museum: a history*, Londres, British Museum Press, 2002.

⁸ Este fue un reconocido coleccionista. Para saber más sobre esta se recomienda consultar la siguiente obra: DAVEY, N. K., *Netsuke: a comprehensive study based on the M.T. Hindson Collection*, Nueva York, Sotheby Parke Bernet, 1974.

⁹ W. P. Y., "Henri Louis Joly", *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Londres, n.º 4, octubre de 1920, pp. 669-671.

illustrated in the arts of old Japan,¹⁰ *W. L. Behrens collection*¹¹ y *H. Seymour Trower collection*,¹² todas ellas editadas en las primeras décadas del siglo XX.

A finales del siglo XIX y primeras décadas del XX hubo una serie de publicaciones que se interesaron por reflejar entre sus páginas algunas informaciones relativas al arte japonés. Esto fue debido a la demanda que exigía el mercado, ya que la calidad de las informaciones influía de manera directa en la valoración del objeto que se encontraba en circulación comercial. Por ello, la escasez o abundancia de obras relativas a un tema es un claro indicador del interés poblacional hacia esa estética. En esta lista de nombres podemos encontrar a grandes intelectuales como fueron, por citar algunos, Phillippe Burty (1830-1890), Ernest Chesneau (1833-1890), Theodore Duret (1838-1927), Louis Gonse (1846-1921), los hermanos Goncourt: Edmond (1822-1896) y Jules Goncourt (1830-1870), Michel Revon (1867-1947) o William Michael Rosseti (1829-1919). No obstante, y debido al carácter de este apartado, debemos de centrarnos en los estudios que están dedicados exclusivamente al estudio del *netsuke* o la talla japonesa del marfil. Así pues, el orientalista americano William Elliot Griffis (1843-1928) escribió para *Harpers Monthly* en 1888 “Japanese ivory carving”.¹³ Ese mismo año en Francia se comenzó a editar una de las mejores publicaciones periódicas de arte japonés que existieron hacia el fin de siglo, se trata de *Le Japon Artistique: documents d’art et d’industrie* (1888-1891).¹⁴ Su artífice fue el marchante alemán afincado en Francia Sigfried Bing (1838-1905), mejor conocido como Samuel Bing. Dicha obra tenía una periodicidad mensual y una impresión muy cuidada; tanto fue su éxito que se llegó a editar hasta en tres idiomas (francés, alemán e inglés). De esta manera, el conocimiento del arte japonés alcanzó un impacto internacional. El contenido de esta revista era de una alta pulcritud, ya que las informaciones recogidas y las piezas reproducidas en su interior (en ocasiones a todo color) gozan de una extraordinaria calidad. A lo largo de sus tres años de duración podemos encontrar entre sus páginas reproducciones que hacen referencia a estas pequeñas piezas conocidas como *netsuke*.

¹⁰ JOLY, H. L., *Legend in Japanese art: a description of historical episodes, legendary characters, folk-lore myths, religious symbolism illustrated in the arts of old Japan*, Londres, John Lane The Bodley Head, 1908.

¹¹ JOLY, H. L., *W. L. Behrens collection*, Nueva York, Paragon Book Reprint Corp., 1966. La edición original fue publicada en 1912.

¹² JOLY, H. L., *H. Seymour Trower collection*, Londres, Glendining & Co., 1913.

¹³ GRIFFIS, W. E., “Japanese ivory carving”, *Harpers Monthly*, Nueva York, vol. 76, n.º 455, abril de 1888, p. 714.

¹⁴ BING, S. (ed.), *Le Japon Artistique: documents d’art et d’industrie*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888-1891.

Ya a principios del siglo XX, en 1905, y desde el ámbito germano, Albert Brockhaus (1885-1921) publicó *Netsuke: Versuch einer Geschichte der Japanischen Schnitzkunst*¹⁵ libro que contaba en su interior con un total de cincuenta y tres imágenes a color.

Todo este fenómeno cultural que producía la fascinación por el arte japonés marcó el gusto estético de la sociedad Occidental. Por ello, muchos de los artistas que emigraban a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX a París para triunfar en el mercado artístico internacional se traían consigo esa predilección por lo extremo-oriental, llegando así el gusto por lo japonés a multitud de lugares. Esta diáspora de información y ferviente pasión por lo nipón venida desde la Ciudad de las Luces y el territorio francés permitió que, en zonas periféricas como España, se desarrollasen círculos intelectuales interesados en la estética, la filosofía y el arte japonés.

¹⁵ BROCKHAUS, A., *Netsuke: Versuch einer Geschichte der Japanischen Schnitzkunst*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1905.

9. 1. LOS MARFILES JAPONESES EN LA PRENSA ESPAÑOLA

España se encontraba por aquel entonces en un panorama artísticamente dividido, continuaban los seguidores de la academia y los que progresivamente apostaban por nuevos estilos y renovaciones temáticas. En este último grupo incluiríamos el fenómeno del Japonismo, presente en la producción de algunos artistas españoles finiseculares. No obstante, ese Japonismo no solo estuvo en la factura pictórica de los más avezados maestros de la pintura española, sino que las publicaciones periódicas de nuestro país también se vieron afectadas por el fenómeno de la nueva ola nipona. Además, la valoración positiva de lo japonés se vio reforzada por la importancia que se le comenzaba a dar a lo que tradicionalmente se conoce como artes decorativas, tendencia que se propulsó desde las Arts & Crafts y la figura de William Morris (1834-1896).¹⁶ Gracias a ello hubo un círculo de expertos en arte nipón que valoraron las piezas procedentes del País del Sol Naciente. Por ello, en la prensa de nuestro país se trataron gran cantidad de temas, entre los que se encontraba la labra del marfil japonés, centrándose, sobre todo, en el *netsuke*.

Sin embargo y pese a lo que se pueda pensar, sabemos gracias a estudios dedicados explícitamente al fenómeno del coleccionismo de estas piezas en España que no existió un afán recopilatorio tan profuso como en otras naciones de Occidente. Esto se debe a que muchos de los *netsuke* que se han localizado pertenecieron a diferentes colecciones. Por otro lado, podemos decir que, aunque fuera de nuestro estudio, también hay excepciones como la colección legada en 1971 por doña Patrocinio Miranda del Monte al Museo de los Hermanos de San Juan de Dios de la Provincia de Castilla.¹⁷ Esta se vio superada por los denominados *okimono*, labras más grandes, atractivas y que estaban ya destinadas a la exportación con un fin decorativo. Es decir, no hubo constancia de un coleccionismo específico hacia el marfil nipón o el *netsuke*, más bien lo que se produjo fue cierta predilección por todo tipo de piezas japonesas.¹⁸

Debemos advertir que en la España de finales del siglo XIX sobresalieron dos focos que se vieron atraídos hacia la estética del lejano archipiélago, estos fueron Madrid y Barcelona. En ambas localidades hubo intelectuales que, gracias a las publicaciones periódicas del momento, sabemos que se interesaron por el arte japonés y su coleccionismo. Así, en la tesis *Marfiles japoneses en las colecciones españolas* realizada en 1992 por Pilar Cabañas Moreno, dedicada a este tipo de piezas de eboraria niponas, se recogen una serie de revistas entre las que se

¹⁶ CLUTTON-BROCK, A., *William Morris*, Londres, Parkstone International, 2015.

¹⁷ CABAÑAS, P., *Marfiles japoneses...*, *op. cit.*, p.156.

¹⁸ *Ibidem*, p. 157.

destacaron *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustració Catalana*, *Coleccionismo*, *Gaceta de Bellas Artes*, *España Moderna* y *La Ilustración Española*. Asimismo, como fuente para el estudio del arte japonés. No obstante, este trabajo no cuenta con un estudio sistemático de ninguna de las revistas. Recientemente y durante la realización de esta investigación hemos averiguado que el marfil japonés y específicamente el *netsuke*, tuvieron su parcela dentro de la gran cantidad de revistas y periódicos españoles.¹⁹ Sus informaciones van desde sucintas menciones a artículos dedicados de forma íntegra a estas delicias de la eboraria. Afortunadamente, pudimos hacer una aproximación y un breve análisis de algunos de estos testimonios previamente encontrados y que publicamos en un breve escrito titulado "El arte japonés a través de la prensa española de finales del siglo XIX y principios del XX: una aproximación a los marfiles nipones".²⁰ Por ello, nos vimos en la necesidad de dedicar un capítulo propio a estos pequeños trabajos realizados por maestros japoneses, pudiendo evaluar mediante esta tarea el impacto social que tuvieron este tipo de piezas. Además, previamente a la ejecución de nuestro estudio, localizamos en la tesis doctoral de David Almazán un breve capítulo dedicado al marfil,²¹ el cual nos dio algunas pautas a seguir en la búsqueda de este contenido tan específico.

Los primeros testimonios de interés que fueron localizados corresponden al año 1879 y se encuentran recogidos en la publicación *La Gaceta Industrial*.²² El autor fue José Jordana y Morera (1836-1906), reconocido ingeniero de montes que participó en diversas Exposiciones Universales (tanto nacionales como celebradas en el extranjero),²³ al cual le interesaba la historia y la cultura japonesa. Esto se corrobora debido a que en diversas ocasiones escribió sobre temas nipones. Un ejemplo de ello es este primer artículo en el que nos muestran una gran cantidad de manifestaciones artísticas del País del Sol Naciente. Concretamente, nos habla de los hilados y los tejidos de seda, las espadas, las joyas, los juguetes y algunos objetos análogos. No obstante, hay que advertir que, entre todos estos apartados mencionados, Jordana dedica un párrafo exclusivamente al marfil japonés en el que se aborda el tema de los *netsuke*: "El marfil se labra

¹⁹ CABAÑAS, P., *Marfiles japoneses...*, *op. cit.*

²⁰ ANÍA, P., "El arte japonés a través de la prensa española de finales del siglo XIX y principios del XX: una aproximación a los marfiles nipones", en Gracia J. A., Asión, A., Ruiz, L., Andrés, E. y Juberías, G. (coords.), *III Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 137-146.

²¹ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 98-103.

²² JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón. Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 17, 10 de septiembre de 1879, p. 268.

²³ GARCÍA-MONTÓN, I., "El ingeniero José Jordana y Morera: un visitante de la exposición universal de Filadelfia, 1876", en ARMILLAS, J. A., *VII Congreso Internacional de Historia de América*, Vol. 2: España en América del Norte, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1998, pp. 1023-1030.

muy bien y se incrusta con laca pintada. La talla del *Netsuke* constituye un verdadero trabajo de arte. Son muchos los objetos que se fabrican con esta sustancia, destinados en su mayor parte a los mercados de Europa y América".²⁴

Como se puede apreciar, el *netsuke* fue considerado desde un primer momento como algo delicado y de notorio valor. No sabemos con certeza el número determinado de piezas que llegaron a nuestro país a través del comercio y las diferentes Exposiciones Universales celebradas. Aun así, nuestro autor recalca que la mayor parte de las piezas eran fabricadas para la exportación a Europa y América, es decir, concebidas para el mercado internacional desde su génesis. Esta premisa que a priori puede parecer poco significativa, es un indicador del conocimiento que se tenía a finales del siglo XIX de la procedencia del arte japonés y su finalidad. A posteriori, y en este mismo capítulo, veremos cómo algunos autores son capaces de afinar aún más y realizan una notoria diferenciación entre los marfiles que estaban elaborados para su posterior venta en el Viejo Continente y los que realmente procedían a un periodo previo a la forzosa apertura de Japón.

Ese mismo año unos meses después, Jordana regresa con otra entrega en la misma revista, continuando así esta serie de artículos vinculados a las Exposiciones Universales de Filadelfia y París celebradas en 1876 y 1878.²⁵ Aquí aborda la historia de Japón y elabora una aproximación de cuanto arte japonés se exportaba al Viejo Continente y estaba presente en el mismo, reforzándose la idea del redescubrimiento de este a partir del periodo Meiji. Entre sus palabras hace referencia al desarrollo que tuvieron la pintura nipona y el grabado entre las manifestaciones artísticas japonesas. Además, hace una breve mención a lo que se sabía acerca de la faceta escultórica y diversas tipologías de los artistas del País del Sol Naciente. Por otro lado, centrándonos ya en los marfiles nipones, nuestro autor advierte lo siguiente:

Las mejores obras de arte en clase de esculturas consisten en relieves ó talla de madera y marfil, y en pequeñas figuras de bronce y barro. En este género los concurrentes á la exposición internacional de Filadelfia y á la que ha tenido lugar en París, han podido examinar trabajos de un mérito sorprendente, tanto por la corrección del dibujo, cuanto por la gracia de las proporciones y el delicado numen satírico que presidiera á su ejecución. Hay muchos artistas en Europa que quisieran poder imitar la sencillez picaresca, y aquella, no sabemos si decir, sal ática que revelan muchas de las obras indicadas.²⁶

²⁴ JORDANA, J., "La agricultura y ...", *op. cit.*

²⁵ JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón. Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte cuarta", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 18, 25 de septiembre de 1879, p. 278.

²⁶ *Ibidem.*

En este fragmento se encuentran algunos de los principios que se van a atribuir al arte japonés desde su descubrimiento en Occidente: la precisión y maestría que tendrán los grandes autores del grabado en lo relativo al dibujo y el carácter satírico de algunas de las obras, las cuales, sin duda, influyeron sobremanera en el devenir del arte del arte del Viejo Continente en las últimas décadas del siglo XIX. Remarcando a través de estos conceptos la magnificencia que presentaban los trabajos de los artistas japoneses. Sin embargo, se hace una mención específica a los *netsuke*: “Los relieves y calados en marfil que se distinguen con el nombre de Nestke, son bien conocidos de los inteligentes. Los aficionados á este género de trabajos buscan con especial afán los marfiles calados, consistentes en pequeñas piezas que sirven para colgar del cinturón las bolsas donde se lleva el tabaco. Los artistas de Tokio son los que mejor trabajan en esta materia”.²⁷

A partir de este párrafo, José Jordana afina un poco más en la descripción de lo que es un *netsuke*, aclarando el carácter utilitario que tenían, ejerciendo estas piezas la labor de contrapeso a los maravillosos *inrō*. También, se hace especial hincapié en que los artistas más sobresalientes en la factura de estas piezas fueron los que se encontraban en la ciudad de Tokio, antigua Edo. Con gran acierto y probablemente bajo estas palabras subyazca la certeza de que así fue, ya que sabemos que la ciudad de Edo era una de las más pobladas a nivel mundial durante el siglo XIX mientras se encontraba bajo el dominio de la familia Tokugawa. No obstante, además de aportarnos información contextual también nos muestra lo novedoso del término *netsuke* y la ambigüedad con que se escribía en la prensa española finisecular, no habiendo un consenso acerca de cómo romanizar el lenguaje nipón. Esto da lugar a vocablos como “*nestke*”, los cuales son en la mayoría de ocasiones, alternados con los fonemas correctamente traducidos que componen *netsuke*.

La siguiente noticia que encontramos respecto al tema de la eboraria y el *netsuke* corresponde al año 1885. Aquí en *Revista Contemporánea*²⁸ Carlos Soler Arqués, intelectual licenciado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza que se dedicó a los estudios filológicos e historiográficos,²⁹ hablando sobre la historia de China y sus relaciones con Occidente y otras partes de Asia incluye lo siguiente:

En carpintería y ebanistería, en esas profesiones que responden á necesidades diarias urgentes, tienen hoy reputación universal los japoneses, pudiendo dar oportunas lecciones á sus colegas los

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ SOLER, C., “El Extremo Oriente. Estudio de los países donde ha tenido origen la actual guerra de Francia contra el Celeste Imperio (Continuación)”, *Revista Contemporánea*, Madrid, n.º 57, mayo-junio de 1885, pp. 74- 90.

²⁹ http://www.grelinap.recerca.urv.cat/ca/projectes/diccionario-historia-ensenanza-frances-espana/entradas/222/soler-y-arques-carlos-gerona-1836madrid-1896_ (fecha de consulta: 20-I-2020).

incrustadores de Ha-Noi. ¿Quién no admira la habilidad del corte y la precisión exacta de las piezas que forman obras maestras de carpintería, únicas en el mundo? Para la fundición de metales, para las incrustaciones de piedra y de marfil, para los trabajos de laca y los bordados, que ya se practican hoy con éxito en el Tong-King por discípulos de los maestros de Cantón, para los objetos de marfil y la fabricación de esteras, no necesita el Extremo Oriente buscar mejores artífices que los japoneses, que han sabido llevar muchas industrias á un estado de perfección que no admite rivalidad en el mundo.³⁰

Pese a que el tema principal del texto es el Celeste Imperio, Soler no puede dejar de mencionar al archipiélago nipón. Esto es debido a que sus manufacturas fueron una de las mejores de todo la “edad moderna” en Extremo Oriente. La reputación actual que tienen los nipones de mejorar lo ya producido por otras culturas, como se puede observar, viene desde antiguo. Con la eboraria pasó exactamente lo mismo. En la cultura de China, la talla de marfil también tiene un notorio desarrollo y presenta piezas de una enorme delicadeza.³¹ No obstante, y debido a las circunstancias artísticas e históricas, los que fueron reconocidos como auténticos maestros de la labra ósea fueron los japoneses. Sus motivos variados, detalles deliciosos e inspiraciones satíricas fueron percibidas como un gran atractivo hacia los apasionados del arte del País del Sol Naciente. No hay que olvidar la importancia e influencia ejercida por China en el país nipón, tanto en materia cultural como artística, ya que para muchos eruditos en aquella época, los japoneses supieron elevar todos esos influjos a su máxima expresión, haciendo de lo ajeno algo propio.

Tres años más tarde, en 1888, encontramos en el periódico *La Época*³² una breve mención a los marfiles nipones dentro de un relato. A través de las palabras del autor se percibe el afán coleccionista de aquel momento, habiendo estancias en el hogar dedicadas exclusivamente a exhibir este tipo de arte. También se pone de manifiesto una cierta sensibilidad hacia la belleza, la cual era suscitada por este tipo de miniaturas. Además, se hace mención a la ciudad de Edo a través de una transcripción errada y que aparece en el texto como “Teddo”. Estando todo ello recogido en estas breves líneas: “Los días de recepción íntima la dueña de la casa recibía en el piso bajo en un saloncito japonés que sir James había llenado de curiosidades escogidas por él con la seguridad de un inteligente. Había allí figuritas de marfil de los más bello que se conoce, y que formaban una serie de estatuitas hechas con la habilidad y la paciencia de los maravillosos artífices Teddo”.³³

³⁰ SOLER, C., “El Extremo Oriente. Estudio ...”, *op. cit.*, p. 87.

³¹ Para documentarnos sobre la eboraria China se consultó el Boletín de prensa de la exposición temporal *Asia en marfil* del museo Soumaya, situado en la ciudad de Méjico.

³² ONHET, G., “Voluntad”, *La Época*, Madrid, n.º 12.833, 28 de abril de 1888, p. 4.

³³ *Ibidem*.

Al año siguiente, en 1889, ya tenemos uno de los artículos más completos referentes a la descripción, elaboración y exportación de los *netsuke*. Así en *La Ilustración Ibérica*³⁴ encontramos en la sección "Nuestros grabados" una muestra del conocimiento manifestado por algunas personalidades de la época hacia este tipo de tallas. Además, este texto fue elaborado a partir de la celebración de la Exposición Universal de París ese mismo año. Nuestro desconocido autor hace alusión a los materiales que fueron utilizados para elaborar los *netsuke*, no siendo exclusivamente el cotizado marfil. Se vuelve a incidir en la maestría de los artesanos japoneses y su destreza. Por otro lado, nos explica el uso que tenían estos objetos una vez eran adquiridos en Occidente por los diversos coleccionistas sirviendo como "cubos de pipa, colgadores, pomos de medicinas, tinteros, tabaqueras, pisapapeles, copas, obras todas ellas de maravillosísima ejecución y exquisito gusto".³⁵

El autor advierte que los coleccionistas pagaban un alto precio por este tipo de tallas, insistiendo en la importancia que presentan para el conocimiento del pueblo japonés siendo, como bien señala, "objetos arqueológicos". Quizás con ello quería referirse a que gracias a la perfección de estos objetos y al análisis de los mismos podemos reconstruir parte de la idiosincrasia japonesa, como si de un testimonio de una civilización perdida se tratase. Sin embargo, también insiste en que se falsifican firmas de reconocidos artistas para aumentar el precio de algunas obras de menor calidad o realizadas a posteriori: "El elevadísimo precio á que se adquieren los *Netsukés* depende de que constituyen una verdadera rareza, pues son objetos *arqueológicos*, se entiende los verdaderos, los clásicos, no las copias que se hacen de ellos incesantemente, falsificando las firmas de los ilustres artistas muertos hace dos ó trescientos años".³⁶

Un punto de inflexión en el texto, es el énfasis que pone en la exportación de esta clase de obras de arte. Mostrando una clara diferenciación entre las piezas realizadas antes de la era Meiji y las posteriores a la misma. Categorizado los primeros como una verdadera obra de arte frente a las elaboradas tras la apertura del País del Sol Naciente, las cuales son meros artículos comerciales: "Los *Netsukés* no deben confundirse con los objetos de arte japoneses modernos, pues éstos son un artículo comercial y los primeros constituyen una joya artística".

Este texto se complementa con dos imágenes. En la primera de ellas aparece un *netsuke* de botón profusamente tallado en el que aparecen motivos vegetales y geométricos (Fig. 1). Además de esta pieza, en la imagen vemos como el *netsuke* formaba parte de un conjunto de

³⁴ "Nuestros grabados", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 334, 25 de mayo de 1889, p. 334.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

objetos, remarcándose así su carácter utilitario. De este modo, y junto a él, tenemos un *inrō* lacado y un *ojime*. Lo interesante de esta imagen es que aparecen todas las piezas unidas, remarcando ese carácter funcional del *netsuke* y excluyéndolo así de su errada connotación de pieza aislada para la contemplación y el disfrute estético de los coleccionistas.³⁷

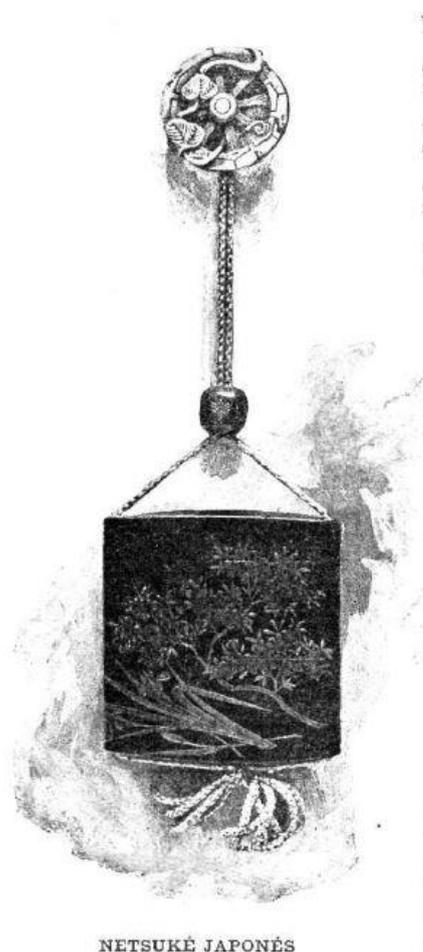


Fig. 1. “Netsuké japonés”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 334, 25 de mayo de 1889.

En la segunda imagen nos encontramos con una página recargada en la que muestra, al interesado lector, diversos tipos de *netsuke* (Fig. 2), los cuales estaban organizados a la manera habitual de las publicaciones de la época presentes a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Esta forma de representación consistió en colocar en una lámina las piezas que se querían mostrar organizadas en simples filas y columnas, las cuales aparentemente no seguían un criterio claro temático o representativo.³⁸

³⁷ *Ibidem*, p. 323.

³⁸ *Ibidem*, p. 324.

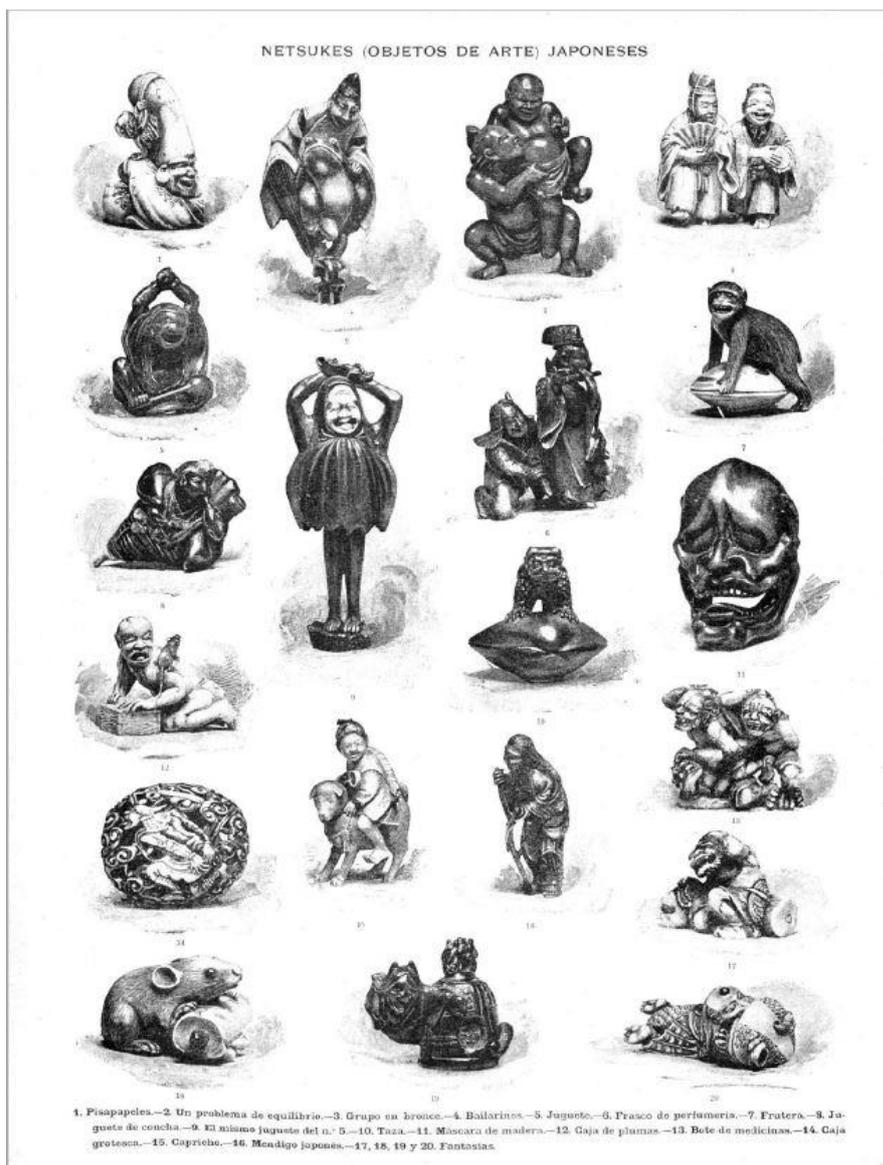


Fig. 2. "Netsukes (objetos de arte) japoneses", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 334, 25 de mayo de 1889.

El siguiente testimonio que hemos localizado se encuentra en el año 1893. Una vez más la publicación periódica editada en la Ciudad Condal *La Ilustración Ibérica*³⁹ se interesa por este tipo de pequeñas piezas. En esta ocasión la información viene proporcionada por el dramaturgo, escritor y poeta Ricardo Blanco (1847-1897).⁴⁰ Aquí, se trata una interesante exposición etnográfica celebrada en la planta baja del nuevo palacio Museo-biblioteca con motivo del cuarto centenario colombino. El afán de dicha exposición fue el aglomerar diversos objetos procedentes de diversos países y épocas. Las salas que se montaron estaban distribuidas temáticamente en

³⁹ BLANCO, R., "Exposición histórico-natural y etnográfica", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 545, 10 de junio de 1893, pp. 358-359.

⁴⁰ OSSORIO, M., *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y litografía J. Palacios, 1903, p. 47.

cuatro grandes bloques: Egipto, Oriente, Roma y Grecia. Durante el desarrollo del texto se intuye, por parte del autor, cierta predilección hacia el arte chino y japonés. De esta manera realiza un esfuerzo para llamar nuestra atención y poner así el punto de mira sobre Oriente. Gracias a ello, pormenoriza en el arte de la miniatura a través de la mención del *netsuke*: "Los netskés son figurillas de marfil ó madera, con dos agujeros, por donde pasa un cordoncillo que permite á los japoneses y chinos prendérselos á la cintura. Están menudamente cincelados y su ejecución acusa esa pasividad pacientísima del artista oriental que emplea á veces años en la terminación de una bagatela semejante".⁴¹

Blanco afirma que estos pequeños objetos están contruidos en marfil o madera siendo esto un error, ya que se podían incluir en su producción diversos materiales como los metales y las piedras duras. Lo interesante es que pone el foco de atención en que no son piezas realizadas solo en marfil, sino que también se encontraban abundantes representaciones en madera. También otro dato a resaltar es que atribuye el *netsuke* tanto a chinos como a japoneses, siendo este problema una consecuencia de la falta de documentación por parte del autor, ya que el *netsuke* como tal es una producción artística netamente nipona. Por último, resalta el gran esmero que ponían los artistas de la época en la realización de este tipo de tallas, haciendo que en su proceso de elaboración se cuide hasta el más mínimo detalle. No obstante, hace otro breve apunte en relación a la adquisición de este tipo de piezas: "Refiere Mr. Sichel que á un japonés que labraba, sentado á su puerta, un netské bastante concluido le preguntó si querría vendérselo cuando lo terminara. El artista le respondió riendo que aun calculaba faltarle diez y ocho meses de trabajo, porque otro netské que llevaba á la cintura le había ocupado cinco años".⁴²

En este fragmento queda de nuevo patente el largo proceso artístico que conllevaban estas pequeñas labras. Sin embargo, lo interesante es la mención que realiza a Mr. Sichel, refiriéndose al marchante de objetos de arte extremo oriental francés Phillipe Sichel (1839-1899).⁴³ Estas palabras recogidas en el artículo elaborado por Blanco probablemente tengan su origen en la obra *Notes d'un bibeloteur au Japon*⁴⁴ de 1883, la cual tenía un prefacio redactado por Edmond Goncourt, donde hace referencia directa a un vendedor que llevaba colgado un *netsuke* en su cintura. Además, en el contenido de la obra de Sichel se van narrando todas las piezas que adquirió para exportar al mercado de Occidente.

⁴¹ *Ibidem*, p. 359.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ BROU, N., *Dictionnaire des explorateurs français du XIXe siècle: Asie*, vol. 2, París, Comité Des Travaux Historiques Et Scientifiques, 1992, pp. 413-414.

⁴⁴ SICHEL, P., *Notes d'un bibeloteur au Japon*, París, Libraire-editor E. Dentu, 1883.

El marfil nipón también fue fuente de inspiración en algunos relatos de la época. Este es el caso del poeta y escritor francés Camille Mauclair (1872-1945).⁴⁵ En su ensayo publicado en las páginas de *La Escuela Moderna*⁴⁶ en el año de 1899 hace una breve mención al marfil nipón y a su delicado trabajo mientras trata el tema de lo perverso: “¿No era impulso análogo al que lleva al astrónomo á olvidarse de su corbata ó de almorzar para calcular la gravitación de una satélite, ó que hipnotiza al artista japonés que trabaja el marfil durante toda su vida en medio de un lago, dentro de una barca para evitar la trepidación?”.⁴⁷ En la misma línea literaria encontramos en 1900 en *La Ilustración Española*⁴⁸ un texto en el que se alude, de nuevo, a la eboraria japonesa. En esta ocasión, dentro del relato del personaje ficticio de Daniel D' Arthez ideado por Honoré Balzac (1799-1850) haciéndose una breve analogía entre el granito y el marfil nipón: “Hicieron el viaje más delicioso, deteniéndose donde les parecía, explorando antiguas aldeas silenciosas ó visitando magníficas catedrales y templos de granito esculpido como marfil japonés y ruinas de castillos y abadías”.⁴⁹

En los primeros años del siglo XX las referencias a estas pequeñas esculturas no cesan. Así pues, en 1903 tenemos en *La Lectura: Revista de Ciencias y Artes*⁵⁰ una referencia de carácter internacional que hace mención a una exposición de arte japonés celebrada en la ciudad de Melbourne. En relación a la muestra se destaca como única información la presencia de un marfil, el cual fue ejecutado con gran preciosismo, considerándolo como algo representativo del arte moderno japonés: “Se ha celebrado en Melbourne una exposición de arte japonés, en la cual se han presentado obras dignas de llamar la atención. Entre ellas ha sido la más admirada por su ejecución maravillosa, considerándola como obra de elevado valor artístico, un marfil de pocos centímetros de altura, que representa un saco de grano invadido por los ratones. Véanse reflejadas en esta obra admirable las poderosas condiciones del moderno arte japonés”.⁵¹

⁴⁵ Para unos datos biográficos básicos puede consultarse la siguiente obra: YEOLAND, R. M., *La contribution litteraire de Camille Mauclair au domaine musical parisien*, Nueva York, Edwin Mellen Press, 2009.

⁴⁶ MAUCLAIR, C., “Ensayo sobre la perversidad”, *La Escuela Moderna*, Madrid, n.º 96, marzo de 1899, pp. 186-204.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 196.

⁴⁸ “El obstáculo”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 945, 5 de febrero de 1900, pp. 99-101.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁰ “Arte extranjero”, *La lectura: Revista de Ciencias y de Artes*, Madrid, vol. 2, julio de 1903, pp. 528- 531.

⁵¹ *Ibidem*, p. 529.



Fig. 3. “Historia interesante”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 516, 1906.

Lo usual es que al hablar de marfil en este tipo de noticias se aborde directamente el tema del *netsuke*. Sin embargo, en algunas ocasiones se relaciona este material con otro tipo de obras que son menos conocidas por el público no especializado. Este es el caso del artículo publicado en *Madrid Científico*⁵² en el año 1906, cuyo contenido está dedicada a tratar un tema tan inusual como fue el de las mascarillas de marfil. En este escrito se hace referencia a la obra de “Un matrimonio japonés”⁵³ atribuida erróneamente a “Donglas Llader”, queriéndose referir al autor y académico londinense Douglas Brooke Wheelton Sladen (1856-1947).⁵⁴ Además, en el contenido del artículo, se pone de manifiesto que los japoneses antes de la apertura ocurrida en 1868 guardaban con recelo sus tesoros artísticos, acentuándose de nuevo el fenómeno de cambio que experimentó la sociedad japonesa en el periodo Meiji. Gracias a este suceso, personajes como el general de la armada británica Julius Augustus Robert Raines (1825-1909)⁵⁵ pudieron hacerse con una suculenta colección de objetos tradicionales japoneses. Este es el caso de dichas máscaras, cuya cuantía nos dicen que se elevaba hasta las ciento treinta y cinco obras. En este caso, según la información proporcionada por el autor parece que alude a una serie de *okimono* y *netsuke* tallados admirablemente en marfil (Fig.3). A lo largo del texto se citan también diversas piezas, las cuales van acompañadas de una pequeña explicación que hace referencia a temas clásicos habitualmente representados en el teatro *noh*.⁵⁶ Así pues, encontramos reproducidas en

⁵² “Mascarillas de marfil”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 516, 1906, pp. 109-110.

⁵³ SLANDEN, D., *A Japanese marriage*, Londres, Adam and Charles Black, Nueva York, Macmillan & Co., 1895.

⁵⁴ CABLE, K. J., *Australian dictionary of biography*, vol. 6, Melbourne, Melbourne University Press, 1976.

⁵⁵ Sobre este autor se pueden consultar algunas obras de finales del siglo XIX que tratan hazañas militares. Un ejemplo de ello es la siguiente publicación: RAINES, J. A., *The 95 th. (the Derbyshire) regiment in central India*, Londres, Swan Sonnenschein & Co., 1900.

⁵⁶ ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E. (et. al.), *Noh-Kabuki. Escenas del Japón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza, 2014.

fotograbados algunas de ellas, como las pertenecientes a las historias de Takasago u Okina, engalanando de este modo el texto presentado ante el público (Fig. 4). No obstante, el autor no se conforma con describirlas de una manera erudita, sino que para dignificarlas aún más compara estas piezas con obras realizadas por grandes artistas europeos como fueron Jacquemart o Van Dyck. De esta forma, vemos como se utiliza de nuevo el recurso de equiparar piezas japonesas a obras occidentales para aumentar su preponderancia en el arte universal. Para añadir riqueza al escrito en la publicación se incluyeron fotograbados que muestran cuatro de estas pequeñas máscaras.



Fig. 4. “Mascarilla de actor japonés” y “El Dios de las tempestades”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 516, 1906.

Continuando con el marfil, tenemos un texto en *La Ilustración Artística*⁵⁷ realizado por Emilia Pardo Bazán (1851-1921). Sabemos que la condesa tenía cierto conocimiento en lo referido al arte japonés, escribiendo en otras ocasiones sobre algunos de los artistas más representativos del género *ukiyo-e* como fue el caso del popular maestro Katsushika Hokusai.⁵⁸ El tema que se aborda en esta ocasión es la invención de los juguetes, encontrando su génesis en la antigüedad y creándose desde aquel momento juguetes más o menos rudos pero entretenidos. En el desarrollo del tema la escritora incluye unas palabras refiriéndose al marfil nipón:

Los juguetes del Japón son deliciosos; como objetos de arte se pueden conservar. Lo mucho de infantil que hay en ese pueblo del Extremo Oriente, hace que la línea divisoria entre el juguete y el objeto usual sea menos clara y definida que en otros países. Las admirables estatuillas de marfil

⁵⁷ PARDO, E., “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1301, 3 de diciembre de 1906, p. 778.

⁵⁸ PARDO, E., “Goya”, *La Lectura: Revista de Ciencias y Artes*, Madrid, n.º 65, mayo de 1906, pp. 233-252.

que el Japón expuso en París últimamente, así podían servir de entretenimiento á los pequeños, como de placer estético á los grandes.⁵⁹

Entre las palabras de Bazán destaca esa dificultad para establecer una clara diferencia entre los juguetes y el objeto usual. Con ello, fortalece el carácter utilitario que presentaba el arte japonés, no siendo este concebido simplemente para un gozo sensorial y puramente estético. Concluye remarcando las piezas de marfil como ejemplo paradigmático de estas cualidades, las cuales pudieron apreciarse en los famosos pabellones japoneses presentes en las diversas Exposiciones Universales celebradas en París.

Hasta la fecha de 1914 no volvemos a encontrar ningún tipo de noticia relativa al *netsuke*. Será en este año cuando en *La Il·lustració Catalana*⁶⁰ presenciemos de nuevo esta manifestación artística gracias a una exposición celebrada en el local de la asociación cultural Athenea en Gerona.⁶¹ Dicha muestra fue realizada con piezas pertenecientes a los fondos del coleccionista Francesc Ferriol, el cual impartió una breve conferencia a cerca del pueblo japonés y del desarrollo de su arte. Destacando numerosas manifestaciones artísticas entre las que se encontraba la pintura. Además, se añade lo siguiente en relación con la muestra: “La colección expuesta consistía en accesorios de armas, recipientes de bolsas de tabaco, estuches de pipa, *inros* o cajas de medicina, pinturas originales y estampas”. No obstante, afirma que la mayoría de esos objetos pertenecen al siglo XVIII y principios del XIX, periodo que denomina como la “época del renacimiento japonés”. Gracias a algunas investigaciones realizadas por Ricard Bru sabemos que Francesc partió a Japón en el año 1905, momento en el cual visitó la ciudad de Yokohama para establecer un negocio de exportación de corchos para botellas e importación de todo tipo de objetos japoneses, desde abanicos y botones de nácar hasta tejidos, farolillos de papel, cera vegetal y aceites de pescado. Tras un tiempo en Japón, en el año 1913 Ferriol regresó a Begur con una nutrida colección personal compuesta por diversos objetos artísticos nipones.⁶² No obstante, esta colección no solo tuvo un gran impacto en este título, sino que desde su muestra se hicieron eco de su patrimonio diversas revistas y diarios del momento. Este fue el caso de *La Il·lustració Catalana*, *El Noticiero Universal*, *La Veu de Catalunya*, *Diario de Gerona*, *Baix Empordà* o *Vell i Nou*.⁶³ Tuvo tanto éxito entre los eruditos e intelectuales de la época que en 1915 también

⁵⁹ PARDO, E., “La vida...”, *op. cit.*, p. 778.

⁶⁰ P., “Exposició d’art japonès a Girona”, *La il·lustració Catalana*, Barcelona, n.º 554, 18 de enero de 1914, pp. 45-46.

⁶¹ BRU, R., “Francesc Ferriol i l’art japonès”, *Revista de Catalunya*, n.º 263, 2010, pp. 61-90. espec. p. 65.

⁶² *Ibidem*, p. 63.

⁶³ *Ibidem*, p. 68.

se expusieron piezas de Ferriol en la ciudad de Barcelona, destacándose aquí las guardas de los sables japoneses o *tsuba*.⁶⁴

En este año de 1915 se elaboró un espléndido artículo desde el ámbito catalán que hace referencia al arte del *netsuke*. Este pródigo ensayo fue realizado por Feliu Elias, más conocido por su pseudónimo Joan Sacs, escritor, caricaturista y crítico catalán que vivió en la Barcelona de principios del siglo XX. El texto aparecido en la revista *Vell i Nou*⁶⁵ se divide fundamentalmente en dos partes. En la primera de ellas se dedica al arte de la estampa japonesa, mentando a artistas como Hiroshige, Toyokuni y Kunisada, los cuales tuvieron un importante calado en el arte japonés del periodo Edo. En el apartado segundo, nuestro autor da una gran cantidad de información acerca de los afamados *netsuke*. Feliu Elias comienza haciendo una breve definición sobre el *netsuke* y los materiales en los que son realizados. Además, liga toda esta información de una hábil manera con un tema candente en aquel momento como fue la novedad presentada por la colección Ferriol, la cual estaba causando un tremendo furor entre los eruditos y apasionados por el arte japonés dentro del ámbito catalán. Así pues, en los primeros párrafos dicese lo siguiente:

El netske es un pequeño objeto a modo de botón que el japonés liga a la parte superior de los cordones de la cintura para detener el descenso de los diferentes adminículos son: el estuche y los instrumentos de escribir, el saquito para la piedra-hoguera, el monedero, la botella, la pipa, la petaca y el botiquín. En la colección Ferriol se ven cuatro estuches de pipa (*kiseruzutsu*) y cinco o seis botiquines (*inro*). El netske suele ser trabajado en materias preciosas: marfil, madera fina, madera incrustada, madera de Thè, madera lacada, laca másica, porcelana, marfil, metal, etc. De casi todas estas materias hay netskes en la colección Ferriol.⁶⁶

⁶⁴ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁵ SACS, J., "L' art de l' extrem orient. Netskes i estampes", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915, pp. 2-3.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 2.



Fig. 5. “Netske.-Máscara de fusta (en el seu tamany)”, *Vell I Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915.

No obstante, no solo se limita a hacer una breve descripción de estas piezas si no que ahonda en los orígenes del netsuke, asegurando que la talla del marfil proviene del Imperio Celeste pero que fueron los nipones quienes durante los siglos XVII y XVIII la perfeccionaron. Surgiendo así personalidades que se dedicaran exclusivamente a la talla del *netsuke* como Hara Shugetsu, artista japonés que se cree que estuvo en activo durante la centuria del siglo XIX:

El netske parece salir de China, empleado en Japón prende vida y originalidad. Al finar el siglo XVII y durante todo el XVIII el netske está en su apogeo. Es entonces cuando aparecen bajo las diez o doce tipos de netskes que los arqueólogos orientalistas han clasificado y cuando florecen los más grandes artistas de esta especialidad. Es tal entonces el apasionamiento, que algunos de los pintores de la época se dedican a este arte, y el gran pintor Shugetsu, honrado como *hoghen*, abandona el suyo por éste de la miniatura esculpida.⁶⁷

Sin embargo, también abordará otra serie de cuestiones como la exportación de dichos objetos al extranjero. Haciendo de esta forma hincapié en la calidad de los que se produjeron previamente a la revolución Meiji, citando para legitimar su argumento a personalidades de gran renombre en el ámbito de la crítica de arte francesa como fue Edmond Goncourt:

A mediados del siglo XIX, con el desarrollo comercial de Japón se formó la clase de los ricos negociantes y los advenedizos, quien, queriendo rivalizar en ostentación con los nobles y guerreros, vistieron y se adornaban como ellos; empleando, la poca falta de discernimiento hizo el gusto de la raza de los falsificadores para las artes suntuarias, de los cuales el arte del netske su fue la más castigada; especialmente el netske de Marfil se llevó la predilección de estos apreciables petardistas. La afición de los occidentales para las artes niponas, vino todavía a

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 2-3.

acrecentar esta industria; ya el E de Goncourt comparaba este netskes, fabricados de hueso, de bajo marfil o de espina de pescado, los Caixal de la escupidera del dentista. La revolución del 68, introduciendo las costumbres y el vestir europeos, dio el golpe de gracia al verdadero netske que ya llevaba una vida migrada desde algunos años atrás esta fecha.⁶⁸



Fig. 6. “Netske.- Figurina de fusta amb incrustacions de marfil (lleugerament ampliat)”, *Vell I Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915.

Feliu Elías hace una comparación entre el realismo presente en los *netsuke* y algunos maestros del arte de Occidente como Gabriël Metsu, Gerard ter Borch, Gerrit Dou o Johannes Vermeer. Destacándose así su perfección estética. Además, menciona algunas colecciones relevantes en la época como fueron la del museo d’Ennery de París o, en un ámbito más local, la del señor Ferriol expuesta en el *Faianç Català*, establecimiento que fue reconvertido en una sala de exposiciones de arte.⁶⁹

El realismo de los netskes es así, igual que las pinturas de los Metzsu, Terborg, Dou, Vermeer, etc., una como revelación del mundo, pero a la inversa de la revelación castizo que va del objeto al sujeto, arrinconado el mundo y sus frágiles ilusiones. Con su maestro de Batavia, el japonés del siglo XVIII descubre aquel santo objeto, justamente partiendo de las frágiles ilusiones, revelación que cuida de hacer ostensible, palpable y evidente hasta para la gente más sencilla. Un amor infinito para todas las cosas de la naturaleza, desde las ínfimas a las aniquiladoras, y un optimismo verdaderamente divino a través del tiempo iluminan el cerebro del pequeño *jap*, y conducen sus manos de tan prodigiosa manera que la obra sale perfecta en el sentido estético más riguroso. La colección de netskes del museo d’Ennery, de París, una de las más famosas, no me dejará mentir. Los netskes aquí producidos, procedentes de la colección del señor Ferriol, también pueden

⁶⁸ *Ibidem*, p. 3.

⁶⁹ Bru, R., “Francesc Ferriol i ...”, *op. cit.*, pp. 68-70.

ponerse al lado de los buenos, y en las vitrinas de la actual exposición del «Faianç Català» hay del género dicho *Kagamibuta*, formados por una placa de acero gravada o cincelada que tiene al centro un botón de marfil, que son obras maestras.⁷⁰



Fig. 7. “Netske.- Màscara de fusta (en el séu tamany)”, *Vell I Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915.

El texto prosigue de manera que el autor continúa dignificando y adulando las características del artista japonés, equiparándolo a un escultor de catedrales góticas. En este punto, el escritor incluye una nota sobre el deleite que causaban este tipo de piezas en los ávidos coleccionistas gracias a su peculiar tacto, poniendo como ejemplo el desgaste sufrido en algunas piezas presentes en la colección Ferriol:

Esta belleza plástica, junto con esta calidad tan refinada y voluptuosa del material con el objeto que es trabajado, y la sensualidad misma del trabajo realzan el valor estético de estos objetos; podríamos decir que el arte del netske ha puesto un órgano a los que habitualmente el hombre posee para mostrar la belleza: el tacto. *L'amateur* de la China esculpe en la dureza grasosa del jade baratijas de variadas formas que son una gloria para la vista; además, tanto como mirantsels, el celeste disfruta palpándolos continuamente en el fondo de sus *bolsillos*. El hijo del Yamato disfruta así mismo del netske, él mira y la acaricia, no se cansa de sobarlo con ganas, de convivir toda la vida, como una amada, hasta la vejez, hasta el bache... Los netskes están casi todos gastados de tanto mirar con los dedos.

Esta usura que el constante roce hace sufrir a los netskes, llega a ser destrozada por la obra de arte, deformándola y mutilándola en todo el rigor de la palabra. En la colección Ferriol hay netskes de acero grabado, medio borrados por ese amoroso contacto; no hace falta decir si los de madera y los de marfil han sufrido también, sobre todo en sus detalles, que suelen ser de importancia capital. No obstante, el conocedor sabrá apreciar el gran valor escultórico.⁷¹

⁷⁰ SACS, J., “L’art de l’extrem...”, *op. cit.*, p. 3.

⁷¹ *Ibidem*.

Como contraposición a estas piezas desgastadas, Elías hace referencia, de nuevo, a la colección albergada en el museo Parisino Clémence d'Ennery: "Cuando los netskes proceden de las colecciones formadas por los mismos nipones, suelen ser mejor conservadas; la colección nombrada del museo d'Ennery contiene muchos ejemplares en perfecto estado de conservación".⁷²

A modo de colofón, el crítico catalán hace una reflexión fundamental para el estudio del arte japonés en nuestro país. Pone de manifiesto que este tipo de figuras están ya bajo sepultura, ya que la influencia de Occidente hizo que la sociedad nipona de finales del siglo XIX corrompiese su dedicación hacia la elaboración de los objetos artísticos. Siendo más importante la cantidad de objetos producidos para la exportación y su posterior venta que su calidad, depreciándose de esta forma el arte japonés producido tras el periodo de Edo:

Como muy bien dice en Tei-San, el netske está bien muerto: la civilización nipona, totalmente americanizada y germanizada, se desarrolla en un sentido del todo opuesto en este arte de contemplación y de percepción: un artista y un artífice del País del Sol Naciente, entrenado por la fiebre de producir mucho y a buen precio, no se entretendrá ya nunca más durante meses y meses, como lo hacía setenta años atrás en la escultura de un netske.⁷³

Finalmente, hay que advertir que este ensayo va acompañado con una serie de fotograbados pertenecientes a la colección Ferriol. En ellos aparecen captados cuatro *netsuke* realizados principalmente en madera de diversa temática y tipología. Encontramos por un lado un *katabori*, pequeña escultura tallada de cuerpo entero que representa un personaje con una expresión satírica (Fig. 5). Además, aparecen otras dos piezas del tipo *men* que representarían máscaras de teatro *noh* (Fig. 6 y 7). Por último, está plasmado en una cuarta imagen un *kagamibuta*, el cual se caracteriza por tener una tapa metálica que hace de cerramiento a un pequeño recipiente de apenas profundidad (Fig. 8).⁷⁴

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*



Fig. 8. “Netske.- Marfil i metall incrustat y cisellat”, *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915.

Además, en ese mismo año de 1915, apareció la palabra *netsuke* en algunos relatos literarios en los que, gracias a su carácter creativo, mentaban estos pequeños marfiles. Así en la publicación *Themis*⁷⁵ encontramos un párrafo escrito por Damiá Torrents en el que se hace referencia al marfil japonés. Dícese lo siguiente: “Para gloria de todos Tórtola danza, que así honra con una nueva ofrenda, son idolatrados los Bhuda de ojos de marfil, «netsuke» de su cámara, al modo oriental”.⁷⁶ No volveremos a localizar ningún testimonio escrito en la prensa española que miente los marfiles japoneses hasta 1920. Dicho año localizamos en *La Correspondencia de España* una simple mención a esta clase de piezas: “En los balnearios “chic” se llevará el bastoncito elegante, rematado por una bola de jade o un marfil japonés”.⁷⁷

En 1921 tenemos constancia de un hito trascendente para nuestro estudio que concierne al ámbito del arte japonés y su impacto y difusión en España. Nos referimos a una conferencia que aconteció en el Museo de Artes Decorativas de Madrid por parte del director de la institución Rafael Doménech (1874-1929). Así pues, en el periódico nacional *ABC*⁷⁸ se encuentra recogido el contenido de la misma. Durante su discurso mencionó la labra del marfil como un arte capaz de gestar obras de carácter prácticamente insuperable:

La primera característica es la de una sensibilidad refinadísima; ningún otro país la ha poseído en tan alto grado después de Grecia. Frente a los vasos cretenses y micenianos, maravillas de originalidad y belleza, y los pintados por Eufronios, Duros y Brigos, están las insuperables obras de la cerámica japonesa; las labras de marfil, las piezas de bronce, los esmaltes, las lacas, los bordados y tejidos [...].⁷⁹

⁷⁵ TORRENTS, D., “Tórtola V, ritme... rima”, *Themis*, Villanova i Geltrú, n.º 7, 5 de octubre de 1915, pp.1-2.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 2. La traducción es nuestra.

⁷⁷ “Platos del día”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 22823, 17 de septiembre de 1920, p. 11.

⁷⁸ “Lecturas y conferencias: la decoración japonesa”, *ABC*, Madrid, n.º 5681, 23 de marzo de 1921, pp. 13-14.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 13.

Ese mismo año tenemos otra publicación en el que aparecen trabajos pertenecientes a la eboraria nipona. Así, en la revista *Hojas Selectas*⁸⁰ tenemos un ensayo que trata la talla del marfil dentro de un contexto internacional. En el contenido del mismo se mencionan obras occidentales, muchas de ellas de época medieval, destacándose también la labor y perfección alcanzados en Asia en esta disciplina, y en especial, por los nipones. No obstante, se menciona al *netsuke* mediante las palabras “botón o presilla”, explicando su carácter utilitario:

En el Japón, China y otros países orientales, la escultura de marfil es hoy día, y desde hace largo tiempo, una industria artística que tiene algo más de arte que de industria, pues espontáneamente la ejercen, sin sujeción a estatutos gremiales ni disciplinas fabriles, cuantos sienten vocación o poseen aptitud para el manejo del buril. Aparte de las figurillas que representan infinidad de tipos de la persona humana, elaboran los japoneses finísimos objetos de adorno, entre los que es muy estimado una especie de botón o presilla del que, sujeto al cinturón, pende la bolsa de tabaco, cuyos cordones pasan por unos agujeros abiertos en el reverso del botón.⁸¹

Destacándose, de nuevo, esa expresividad que algunos creadores japoneses presentaban en algunas de sus obras. Siendo este aspecto jocoso el que llamaba la atención al público del Viejo Continente: “La nota cómica es muy frecuente en las esculturas de marfil de los artistas japoneses, cuya sorprendente habilidad parece como si diera vida a la materia, pues las figuras adquieren [...]”.⁸²

En el texto se hace referencia a unos grupos escultóricos que fueron incluidos entre las páginas de este artículo (Fig. 9 y 10). Este tipo de piezas son conocidas como *okimono* y desde su ejecución ya estaban concebidas para su venta en el mercado extranjero, el cual demandaba cada vez más esculturas llamativas que engalanasen las colecciones de codiciosos compradores: “Las figurillas japonesas que aparecen en las ilustraciones de este artículo están esculpidas en una sola pieza de marfil, sin tener nada postizo, como podría muy bien ser sin menoscabo del efecto artístico”.⁸³

⁸⁰ “Información artística. La talla del marfil”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 235, junio de 1921, pp. 610-616.

⁸¹ *Ibidem*, p. 614.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, p. 615.



Fig. 9. "Diversidad de figurillas talladas en marfil por artistas japoneses especializados en este difícil arte", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 235, junio de 1921.

En una de las imágenes reproducidas aparecen once piezas, las cuales muestran escenas naturalistas propias de la vida cotidiana nipona. Algunas de ellas forman parte de un conjunto, como puede ser el caso de las mujeres bellas o *bijin* que aparecen en el centro del fotograbado y que representarían un pequeño grupo musical compuesto por instrumentos japoneses, entre los que observamos el *samisen*, *taiko* o la flauta *fue*. En cierto modo, este tipo de temáticas puede recordar a obras tan significativas y trascendentales para el arte universal como fue el *Manga* del afamado pintor nipón Katsushika Hokusai.



Fig. 10. “Niños japoneses jugando. Grupo labrado en marfil, arte japonés moderno”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 235, junio de 1921.

El autor del artículo destaca este conjunto escultórico: “Muy sugestiva es la tropa de chiquillos entregados a su juego favorito; y el admirable cuadro o grupo escultórico en que hombres y muchachas aparecen ocupados en diversos menesteres, corrobora la sencillez de temas escogidos por los artistas japoneses”.⁸⁴ Es posible que los niños representados estuviesen practicando algún tipo de entretenimiento tradicional como es el *onigokko*, siendo este uno de los más conocidos juegos de persecución nipones. Pese a ensalzar al pueblo japonés a través del arte de la labra del marfil, acaba remarcando que esta manifestación es notoria pero no mucho más que en otros ámbitos geográficos como pudiera ser el de la Península Ibérica: “Pero aun excedieron, o por lo menos igualaron, a los japoneses en el arte de la talla de marfiles, los árabes españoles, que labraban primorosamente unas arquillas con deliciosos relieves planos”.⁸⁵

En 1924, se publicó un artículo de lo más singular en la revista *Alrededor del Mundo*.⁸⁶ Este puso de manifiesto el conocimiento que se había ido ampliando a lo largo de las anteriores décadas y la pluralidad en el interés mostrado por los intelectuales de nuestro país hacia el archipiélago nipón. De hecho, esta revista se encontraba bajo la dirección de Manuel Alhama, el cual permitió que se editasen bajo esta cuidada obra seriada una gran cantidad de textos referentes a Japón, cuya temática fue, ante todo, de lo más diversa. En las informaciones aportadas a lo largo del contenido, nuestro anónimo autor afirma que la perfección alcanzada en

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 616.

⁸⁶ “El arte de los marfilistas japoneses”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1313, 16 de agosto de 1924, pp. 160-161. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., pp. 99-101.

el arte del marfil va ligada al consumo de tabaco: “Desde luego, antes que los portugueses introdujeran el tabaco en el Japón en el siglo XVI, ya se conocía en él el marfil y sus artífices; pero sólo el uso del tabaco hizo del labrado del marfil una rama de las bellas artes”.⁸⁷

Sin embargo, podemos decir que esta información es superficial y epidérmica, ya que no llega a profundizar en exceso en los orígenes de la eboraria nipona. Lo cierto es que los *netsuke* surgieron como contrapeso para el *inrō*, pequeñas cajas en las que se portaban sustancias como tabaco o té, además de diminutos objetos, predominando su carácter utilitario. No obstante, es interesante ver como durante el desarrollo del texto también se alude a la llegada de los portugueses al archipiélago nipón en el siglo XVI. De esta forma, el autor está estableciendo un paralelismo entre el momento presente (llegada de todo tipo de objetos japoneses a Europa) y el pasado (cuando se establecieron rutas comerciales durante el llamado “siglo ibérico”).⁸⁸ Hay que recordar que durante ese contacto *namban*, se realizaron numerosas piezas de arte lacadas para el ámbito peninsular hispano que han perdurado hasta nuestro días gracias al valor religioso que se les ha atribuido, ya que este tipo de piezas presentan una tipología de arqueta que actuaba a modo de relicario.⁸⁹

Además, reincide en que los objetos característicos de uso nacional son “el “nétsuké” y el “tabaco-bon” o equipo de fumar, es una bandeja con un hornillo de plata y un cenicero”.⁹⁰ En esta cuestión destaca su modo de empleo y como estas formaban parte del ropaje tradicional: “Puede decirse que casi todo el marfil importado al Japón durante los tres últimos siglos, ha sido destinado a la fabricación de “nétsukés”. En los vestidos japoneses del viejo estilo no se usaban ni botones, ni presillas, ni alfileres. Todos los adornos pendían de la faja”.⁹¹

El *tabako bon* era un mueble pequeño que albergaba todo lo relacionado con el vicio de fumar. No obstante, sí que hay que advertir que el tabaco no solo se portaba en los *inrō*, sino que para ello había otra clase de *sagemono* conocidos como *tabako ire*. Siendo estos los que se empleaban con asiduidad para llevar esta sustancia.⁹²

Así pues, se dice que gracias al aumento del consumo del tabaco se acrecentó la elaboración de los *netsuke* por parte de los artistas. Asimismo, hace una anotación sobre la

⁸⁷ *Ibidem*, p. 160.

⁸⁸ BOXER, C. R., *The Christian Century in Japan: 1549-1650*, California, University of California Press, 1951.

⁸⁹ KAWAMURA, Y. (ed.), *Lacas Namban. Huellas de Japón en España -IV centenario de la Embajada Keicho-*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Fundación Japón, 2013.

⁹⁰ “El arte de los marfilistas...”, *op. cit.*, p. 160.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² JAHSS, M. y JAHSS, B., *Inro and other miniature forms of Japanese lacquer art*, Tokio, Tuttle, 1981.

procedencia de la materia prima para su fabricación, siendo extraída principalmente de elefantes, narvales y morsas. Añade, que los artistas más notables se encontraban en Tokio, Osaka y Kioto, cuya denominación fue *horimono*, palabra que en japonés significa literalmente “grabado” o “tallado”. Recalcando que en este tipo de figurillas de marfil es muy común la representación de máscaras utilizadas en el teatro *noh*. El texto concluye haciendo alusión al gran aluvión de piezas que estaba llegando a los mercados del Viejo Continente gracias a su exportación: “Los verdaderos marfilistas japoneses desdeñan las figuras estereotipadas, con las que se han invadido los mercados”.⁹³

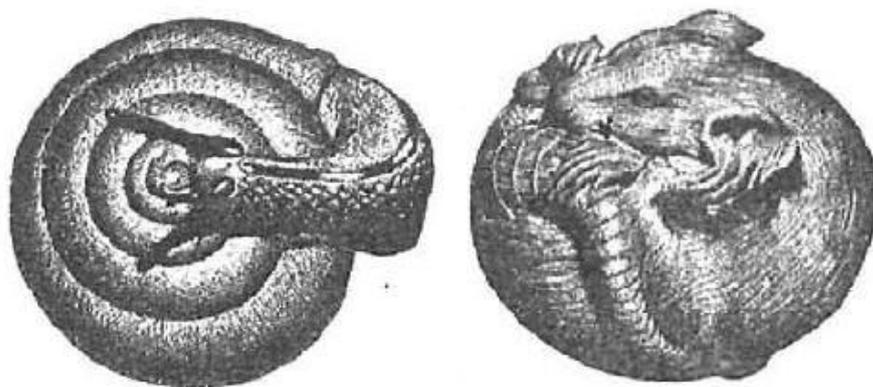


Fig. 11. “Sin título”. *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 1313, 16 de agosto de 1924, p. 160.

Además, se encuentra ilustrado con nueve imágenes que muestran este tipo de piezas. Encontramos dos *netsuke* de tipo *manju* (Fig. 11), luciendo su característica forma circular y presentando a modo de relieve todo tipo de motivos decorativos, en este caso concreto, un caracol y un ratón. Compartiendo espacio con estos en la misma página también se plasmaron dos conjuntos escultóricos de gran calidad. En ambas representaciones observamos que el esquema compositivo seguido ha sido el piramidal, otorgando así el artista cierto abigarramiento y dinamismo a la representación. En una de ellas sabemos que lo que el artista quiso representar son *tengu*, gracias a sus ojos saltones y alargada nariz (Fig. 12).⁹⁴

⁹³ “El arte de los marfilistas...”, *op. cit.*, p. 161.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 160.



Fig. 12. "Sin título". *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1313, 16 de agosto de 1924.

En la página siguiente, se reprodujeron cinco imágenes que mostraron piezas excepcionales. Tenemos en los extremos de la parte inferior y superior del texto cuatro obras que pertenecen a la tipología de *netsuke* conocida como *katabori* (Fig. 13 y 14), lo que viene a significar "esculpido", ya que los temas representados en los mismos eran muy variados, yendo desde los zoomórficos hasta los legendarios.⁹⁵

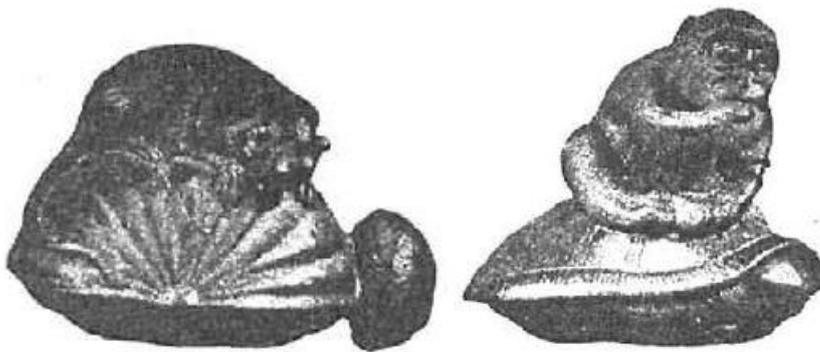


Fig. 13. "Sin título". *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1313, 16 de agosto de 1924.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 161.

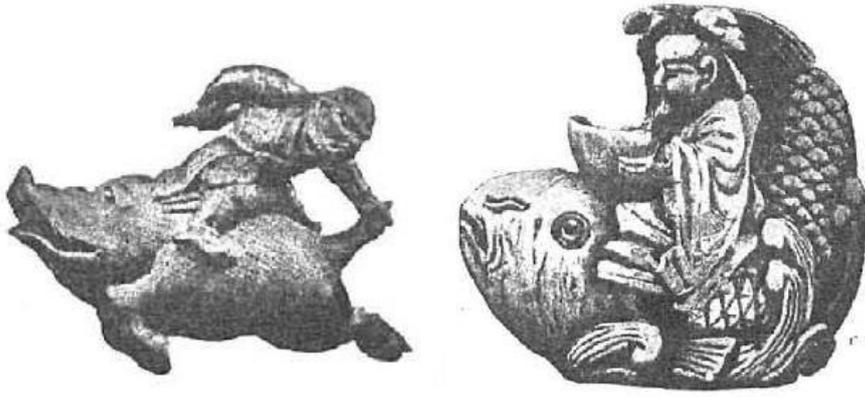


Fig. 14. "Sin título". *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1313, 16 de agosto de 1924.

Para finalizar, el autor del artículo coloca en el centro de esta página otra composición triangular que destaca sobremanera y llama de forma directa la atención al lector (Fig. 15). En ella, la expresividad, el movimiento y la sátira atribuidas al arte japonés a principios del siglo XX se ve claramente representada.⁹⁶



Fig. 15. "Sin título". *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1313, 16 de agosto de 1924.

Un año después, en 1925, tenemos un fantástico artículo que aborda el tema de la laca. Este ha sido localizado en *El Mundo en Auto*,⁹⁷ revista editada en Barcelona que reprodujo en su contenido imágenes de algunos objetos lacados nipones. En una de ellas aparece supuestamente representado un *netsuke* acompañado de su correspondiente *inrō* (Fig. 16). En el pie de foto se

⁹⁶ *Ibidem*, p. 161.

⁹⁷ "El milagro oriental de la laca", *El Mundo en Auto*, Barcelona, n.º 18, octubre-noviembre de 1925, pp. 309-312.

da cierta información diciéndose que el *netsuke* es un *inubariko*, y que según el autor del texto se trata de un “objeto que se da a los recién nacidos para alejar a los malos espíritus”.⁹⁸ No obstante, podemos decir que lo que se presenta en esta imagen no es un *netsuke*, sino más bien un adorno que remata este elaborado *inrō* acampanado. Quizá en este remate decorado iba enganchada la cuerda que, en cuyo extremo opuesto, presentaría el correspondiente *netsuke*. No obstante, hay que añadir que esta decoración de dos figuras serpentiformes recuerda a los *shibi*, grandes esculturas zoomorfas pertenecientes al folklore japonés que presentan rasgos de tigre y carpa representando al animal mitológico conocido como *shachi*. Este tipo de decoración fue muy utilizada en los castillos fortificados nipones de los periodos Muromachi (1336-1568/73) y Momoyama (1568/73-1600).



Fig. 16. “*Inro* y *netsuke*. El *netsuke* es un *inubariko*, cajita con figuras de perro, que se da a los recién nacidos para alejar a los malos espíritus”, *El Mundo en Auto*, Barcelona, n.º 18, octubre-noviembre de 1925.

Finalizando la era Taishō en 1926, se hacen cinco menciones al marfil nipón. Así, en *Alrededor del Mundo*,⁹⁹ aparece reproducida una imagen que recoge a un escultor de figuritas de marfil de Kioto (Fig. 17). Esta ciudad fue famosa por ser uno de los centros productores de *netsuke* más importantes, contando con grandes maestros en la talla de estas pequeñas piezas.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 311.

⁹⁹ “Kioto, la reliquia del budismo”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1417, 14 de agosto de 1926, pp. 172-173. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 101.



Fig. 17. “Un tallista de marfil en Kioto”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1417, 14 de agosto de 1926.

También, entre las páginas del diario *El Sol*¹⁰⁰ encontramos una referencia a la eboraria nipona, atribuyendo dicha perfección a los recitales elaborados por el compositor y director de orquesta valenciano José Iturbi (1895-1980): “Ciertas de sus interpretaciones podrían compararse a un marfil japonés, a un trabajo de orfebrería minuciosamente rico, o a una deliciosa miniatura de limpios esmaltes”.¹⁰¹

Unos meses más tarde, en relación al acontecimiento del regreso de la familia real a Madrid, se describe en los periódicos *El Siglo Futuro*¹⁰², *La Época*¹⁰³ y *El Imparcial*¹⁰⁴ como estaba decorado el vestíbulo, destacándose en todos los textos “un biombo japonés en labores de marfil e incrustaciones de nácar”.

¹⁰⁰ AD. S., “Conciertos”, *El Sol*, Madrid, n.º 2710, 13 de abril de 1926, p. 4.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² “El veraneo regio”, *El Siglo Futuro*, Madrid, n.º 5960, 6 de octubre de 1926, p. 2.

¹⁰³ “El regreso de la familia Real a Madrid”, *La Época*, Madrid, n.º 27067, 6 de octubre de 1926, p. 1.

¹⁰⁴ “Regreso de los Reyes”, *El Imparcial*, Madrid, n.º 20281, 7 de octubre de 1926, p. 1.

9. 2. VALORACIONES FINALES

Gracias al recorrido cronológico realizado a través de todas estas publicaciones y a la información aportada por las mismas, podemos decir que el marfil japonés fue uno de los grandes descubrimientos para la sociedad española. En concreto, los *netsuke* hicieron las delicias de los coleccionistas de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, sobre todo en el ámbito catalán. Una muestra de ello fue la afamada colección Ferriol, la cual adquirió tal popularidad que se llegó a mostrar en diversas ciudades de una manera itinerante. Sin embargo, y pese a este interés focalizado, se ha percibido una evolución con respecto a los escritores que abordaron el tema y los datos que estos mismos exponían en el contenido de las diferentes revistas y diarios nacionales. En ocasiones, las informaciones eran muy superficiales, siendo simples menciones de algún objeto artístico que pudo llamar la atención en un ambiente concreto. No obstante, algunos intelectuales de la época sí que se preocuparon por documentarse acerca del tema, llegando a consultar fuentes extranjeras, como las francesas, para ampliar su conocimiento. Además, eran conocedores de la situación sufrida en el archipiélago japonés, marcando la era Meiji un antes y un después en el devenir de los nipones. En el tema del *netsuke* esto llevó a una cuestión de expertizaje reflejada claramente en algunas de los textos reunidos. Por tanto, se generó una diferenciación entre un arte producido para la exportación y un arte que, en su esencia, tenía un carácter utilitario. Esta clara distinción hizo que algunas de las piezas fuesen más valoradas que otras, creando disensiones entre los estudiosos. Todo ello llevó a que los interesados en la materia profundizaran en aquello que rodeaba el proceso de creación esta pequeña talla, queriendo saber más sobre su función, elaboración y simbolismo. Por otro lado, hay que advertir que este tipo de noticias no fue muy abundante si consideramos el elevado número de publicaciones periódicas que se editaban en la España de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Por tanto, aunque el impacto no fue tan abundante como en otras naciones europeas, podemos afirmar que hubo un interés por este tipo de piezas en determinados círculos intelectuales de los que formaban parte coleccionistas, literatos y artistas, los cuales, en algún momento de su trayectoria vital, se vieron atraídos de forma irremediable por el marfil japonés y la delicadeza del *netsuke*.

8. 3. FUENTES

AD. S., "Conciertos", *El Sol*, Madrid, n.º 2710, 13 de abril de 1926, p. 4.

"Arte extranjero", *La lectura: Revista de Ciencias y de Artes*, Madrid, vol. 2, julio de 1903, pp. 528-531.

BLANCO, R., "Exposición histórico-natural y etnográfica", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 545, 10 de junio de 1893, pp. 358-359.

"El arte de los marfilistas japoneses", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1313, 16 de agosto de 1924, pp. 160-161.

"El milagro oriental de la laca", *El Mundo en Auto*, Barcelona, n.º 18, octubre-noviembre de 1925, pp. 309-312.

"El obstáculo", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 945, 5 de febrero de 1900, pp. 99-101.

"El regreso de la familia Real a Madrid", *La Época*, Madrid, n.º 27067, 6 de octubre de 1926, p. 1.

"El veraneo regio", *El Siglo Futuro*, Madrid, n.º 5960, 6 de octubre de 1926, p. 2.

GRIFFIS, W. E., "Japanese ivory craving", *Harpers Monthly*, Nueva York, vol. 76, n.º 455, abril de 1888, p. 714.

"Información artística. La talla del marfil", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 235, junio de 1921, pp. 610-616.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón. Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 17, 10 de septiembre de 1879, p. 268.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón. Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte cuarta", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 18, 25 de septiembre de 1879, p. 278.

"Kioto, la reliquia del budismo", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1417, 14 de agosto de 1926, pp. 172-173.

"Lecturas y conferencias: la decoración japonesa", *ABC*, Madrid, n.º 5681, 23 de marzo de 1921, pp. 13-14.

- “Mascarillas de marfil”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 516, 1906, pp. 109-110.
- MAUCLAIR, C., “Ensayo sobre la perversidad”, *La Escuela Moderna*, Madrid, n.º 96, marzo de 1899, pp. 186-204.
- “Nuestros grabados”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 334, 25 de mayo de 1889, p. 334.
- ONHET, G., “Voluntad”, *La Época*, Madrid, n.º 12.833, 28 de abril de 1888, p. 4.
- P., “Exposició d’art japonès a Girona”, *La il·lustració Catalana*, Barcelona, n.º 554, 18 de enero de 1914, pp. 45-46.
- PARDO, E., “Goya”, *La Lectura: Revista de Ciencias y Artes*, Madrid, n.º 65, mayo de 1906, pp. 233-252.
- PARDO, E., “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1301, 3 de diciembre de 1906, p. 778.
- “Platos del día”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 22823, 17 de septiembre de 1920, p. 11.
- “Regreso de los Reyes”, *El Imparcial*, Madrid, n.º 20281, 7 de octubre de 1926, p. 1.
- SACS, J., “L’ art de l’ extrem orient. Netskes i estampes”, *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915, pp. 2-3.
- SOLER, C., “El Extremo Oriente. Estudio de los países donde ha tenido origen la actual guerra de Francia contra el Celeste Imperio (Continuación)”, *Revista Contemporánea*, Madrid, n.º 57, mayo-junio de 1885, pp. 74- 90.
- TORRENTS, D., “Tórtola V, ritme... rima”, *Themis*, Villanova i Geltrú, n.º 7, 5 de octubre de 1915, pp.1-2.
- W. P. Y., “Henri Louis Joly”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Londres, n.º 4, octubre de 1920, pp. 669-671.

15. 2. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *HizōKapitan no Edo korekushon: Orandajin no Nihon shumi: Nichi-Ran ko'ryū 400-shūnen kinen*, Tokio, Edo Tōkyō Hakubutsukan, 2000.

ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza.

ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E. (et. al.), *Noh-Kabuki. Escenas del Japón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza, 2014.

ANÍA, P., "El arte japonés a través de la prensa española de finales del siglo XIX y principios del XX: una aproximación a los marfiles nipones", en GRACIA J. A., ASIÓN, A., RUIZ, L., ANDRÉS, E. y JUBERÍAS, G. (coords.), *III Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 137-146.

BING, S. (ed.), *Le Japon Artistique: documents d'art et d'industrie*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888-1891.

BROC, N., *Dictionnaire des explorateurs français du XIXe siècle: Asie*, vol. 2, Paris, Comité Des Travaux Historiques Et Scientifiques, 1992.

BROCKHAUS, A., *Netsuke: Versuch einer Geschichte der Japanischen Schnitzkunst*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1905.

BRU, R., "Francesc Ferriol i l'art japonès", *Revista de Catalunya*, n.º 263, 2010, pp. 61-90.

BOXER, C. R., *The Christian Century in Japan: 1549-1650*, California, University of California Press, 1951.

CABAÑAS, P., *Marfiles japoneses en las colecciones españolas*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1993.

CABLE, K. J., *Australian dictionary of biography*, vol. 6, Melbourne, Melbourne University Press, 1976.

CLUTTON-BROCK, A., *William Morris*, Londres, Parkstone International, 2015.

DAVEY, N. K., *Netsuke: a comprehensive study based on the M.T. Hindson Collection*, Nueva York, Sotheby Parke Bernet, 1974.

GARCÍA-MONTÓN, I., "El ingeniero José Jordana y Morera: un visitante de la exposición universal de Filadelfia, 1876", en ARMILLAS, J. A., *VII Congreso Internacional de Historia de América*, Vol. 2: España en América del Norte, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1998, pp. 1023-1030.

JAHSS, M. y JAHSS, B., *Inro and other miniature forms of Japanese lacquer art*, Tokio, Tuttle, 1981.

JOLY, H. L., *Legend in Japanese art: a description of historical episodes, legendary characters, folklore myths, religious symbolism illustrated in the arts of old Japan*, Londres, John Lane The Bodley Head, 1908.

JOLY, H. L., *W. L. Behrens collection*, Nueva York, Paragon Book Reprint Corp., 1966.

JOLY, H. L., *H. Seymour Trower collection*, Londres, Glendining & Co., 1913.

KAWAMURA, Y. (ed.), *Lacas Namban. Huellas de Japón en España -IV centenario de la Embajada Keicho-*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Fundación Japón, 2013.

OSSORIO, M., *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y litografía J. Palacios, 1903.

PIERSON, S. J., *Private collecting, exhibitions and the shaping of art history In London*, Nueva York, Routledge Taylor & Francis Group, 2017.

RAINES, J. A., *The 95 th. (the Derbyshire) regiment in central India*, Londres, Swan Sonnenschein & Co., 1900.

SICHEL, P., *Notes d'un bibeloteur au Japon*, París, Librero-editor E. Dentu, 1883.

SLANDEN, D., *A Japanese marriage*, Londres, Adam and Charles Black, Nueva York, Macmillan & Co., 1895.

TSUCHIYA, N., *Netsuke: 100 miniature masterpieces from Japan*, Londres, The British Museum, 2014.

WILSON, D. M., *The British Museum: a history*, Londres, British Museum Press, 2002.

YEOLAND, R. M., *La contribution litteraire de Camille Maclair au domaine musical parisien*, Nueva York, Edwin Mellen Press, 2009.

15. 4. WEBGRAFÍA

<http://www.grelinap.recerca.urv.cat/ca/projectes/diccionario-historia-ensenanza-frances-espana/entradas/222/soler-y-arques-carlos-gerona-1836madrid-1896> (fecha de consulta: 20-I-2020).

10. ARMAS Y ARMADURAS: EL MUNDO DEL SAMURAI

Analizando las diversas manifestaciones artísticas niponas y la cantidad de objetos que han generado no podíamos olvidarnos del rico universo comprendido por las armas y armaduras. La cantidad de tipologías que hay hace que la localización de artículos y noticias relativos a esta temática sea de lo más variada. Sin embargo, hay una pieza que desde los inicios del coleccionismo ha suscitado las mayores contemplaciones. Esta es la que conocemos como *tsuba*. La *tsuba* forma parte del *nihontō* o sable japonés, esta dispone de dos lados denominados *omote* y *ura*, los cuales pueden estar decorados. El *omote* posee una mayor decoración, ya que este es el lado que era visible cuando el sable estaba envainado. La decoración de ambas caras se realiza mediante el cincelado o la incrustación de metales. Iconográficamente el *omote* y el *ura* van a tener una coherencia total. Siendo el primero una escena profusa mientras que el segundo mostrará una composición más austera dentro de una misma narrativa visual o temática.¹

Uno de los aspectos que resulta ser más atractivo para alguien que se quiere acercar al mundo cultural nipón, es sin duda, todo lo que guarda relación con la figura del samurái. La imagen idealizada de esta casta de guerreros japonesa sigue estando presente en la actualidad, atribuyéndoles conceptos que se tornan inherentes a su esencia como son el honor o la valentía. Sin embargo, este es el resultado maduro de un imaginario que llegó a la Europa finisecular del siglo XIX mediante la irrupción de la cultura nipona. Como es habitual, uno de los primeros focos conocedores de esta figura caballerisca nipona fue el mundo francés. Algunas publicaciones de la época son el reflejo de ello y entre sus páginas podemos encontrar referencias a todo lo que rodeaba este tipo de universo leal y guerrero. Un ejemplo es el *Ancien Japon*,² publicado en 1888 por Georges Appert (1850-1934) profesor de la facultad de derecho en Tokio con la colaboración de Mokutarō Kinoshita (1885-1945), también conocido como Horikason Kinoshita, bibliotecario jefe de la Universidad Imperial de Japón. Esta obra es un repertorio de lo que se cree que los japoneses conocen de su pasado, una herramienta que tenía como fin servir de apoyo a investigadores, además de ser un diccionario para los coleccionistas de piezas japonesas. Entre sus páginas se encuentran incorporados ideogramas nipones y términos que hacen alusión al mundo del samurái, relacionando con mayor o menor acierto vocablos como: *chōnin*, *chūgen*, *chūgoso*, *go-kenin*,

¹ SALA, M., *Tōsōgu: lugares en el metal. Monturas de sables japoneses en colecciones españolas*, Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 2019, p. 146.

² APPERT, G. y KINOSHITA, H., *Ancien Japon*, Tokio, 1888.

hakama, *kabuto* o *kachi*, entre otros. Además, hay reproducidos un amplio repertorio de *mon*³ representando a las principales familias guerreras niponas.

El interés por el mundo artístico o del samurái también aparece en *Le Japon Pratique*,⁴ obra que vio la luz en 1891 y que fue escrita por el pintor, diseñador y caricaturista francés Félix Régamey (1844-1907). Entre su contenido observamos una vez más términos relacionados con el guerrero japonés como pueden ser *katana*, *wakizashi*, *tsuba* o *naginata*, haciendo una definición escueta de cada uno de ellos.

. Por otro lado, debemos considerar que desde la famosa publicación de *Le Japon Artistique* (1888-1891) hubo un interés por las armas que debió de impactar sobremanera en los lectores. Asimismo, en las publicaciones periódicas también este tema es recurrente como el caso de *L'Art Pour Tous*⁵ en 1893, destacamos una lámina en blanco y negro en la que se muestran siete *kozuka*, cinco *tsuba* y un *netsuke*; todos ellos pertenecientes a la ingente colección de arte japonés de Pierre Barbouteau (Fig. 1). Este testimonio nos demuestra que hubo una preferencia por lo Extremo Oriental reflejada en el gusto que presentaba la sociedad francesa finales del siglo XIX.

³ Así es como se denominan los blasones heráldicos pertenecientes a los diversos clanes que gobernaron Japón durante su periodo feudal. En ellos se están plasmados todo tipo de motivos geométricos, vegetales y zoomorfos. MÍGUEZ, A., "El Mon. Una breve historia de la heráldica japonesa", *Historia y Genealogía*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 3, 2013, pp. 195-218.

⁴ RÉGAMEY, F., *Le Japon Pratique*, París, J. Hetzel et Cie éditeurs, 1891.

⁵ *L'Art Pour Tous*, París, 749, 1893, p. 3274.



Fig. 1." XVII et XVIII Siècles, Art japonais, Tsuba, Netsuke et Kodzuka (gardes de sabres, boutons, poignards), Collection de M. Barboteau", *L'Art Pour Tous*, Paris, 749, 1893.

Siguiendo esta línea, en el último año de este siglo encontramos obras como *La coutellerie depuis l'origine jusqu'à nos jours: la fabrication ancienne & moderne*,⁶ la cual contiene una explicación detallada de las partes que componen la montura del sable japonés. Estas informaciones fueron redactadas por el historiador Camille Page (1844-1917) en 1900. En el epígrafe de "La cuchillería en Asia" se encuentra el siguiente texto:

La montura del sable japonés consta de:

1 ° Un pomo de metal (*tsuka kashira*);

⁶ PAGE, C., *La coutellerie depuis l'origine jusqu'à nos jours: la fabrication ancienne & moderne*, Châtelleraut, Tomo V, Imprimerie H. Riviere, 1900.

2 ° Un mango recto (*tsuka*) en el que se inserta la hoja. Este mango suele ser de madera recubierta por piel de tiburón y trenzas de seda entrecruzadas. Esta a menudo se decora con pequeñas aplicaciones de metal cincelado llamadas *me-nuki*. El mango tiene un pequeño agujero (*mekugi-ana*) en la placa, para que puedan fijarse a la hoja con un gancho de bambú o por un remache metálico;

3 ° Un anillo de metal (*fushi kashira*) que termina el mango cerca de la empuñadura;

4 ° Una guarda (*tsuba*) en forma de arandela más o menos saliente; que a menudo presenta un trabajo artístico. Está perforado con dos agujeros para permitir que el *kodzouka* o cuchillo pequeño pase y así encaje con el pincho pequeño llamado *kogai*, el cual se engancha en los lados de la funda;

5 ° Un forro (*saya*), comúnmente realizado en madera lacada; el extremo inferior es a menudo adornado con una pequeña camisa de metal (*kojiri*) colgante en el pomo. En uno de los lados hay un anillo de metal (*kurigata*) que se utiliza para pasar las tiras de seda (*sage-o*). Cerca del extremo superior hay dos lugares destinados a recibir por un lado el *kodzouka* y por el otro el *kogai*.⁷

Además, unas páginas antes se muestran unos dibujos tomados de la afamada publicación *Le Japon artistique*, la cual era dirigida por el conocido Samuel Bing (1838-1905). Probablemente ambos grabados fueron extraídos del algún *e-hon* perteneciente al periodo Edo. En ellos se representan dos momentos clave en la construcción del sable japonés. En primer lugar, el afilado de la hoja del *nihontō* (Fig. 2.) y, en segundo, el forjado de la misma (Fig.3). Ambas escenas están percibidas desde el interior del taller de los correspondientes oficios.⁸



Fig. 2." Un aiguiser japonais d'après une Encyclopédie du XVIII siècle", *La coutellerie depuis l'origine jusqu'à nos jours: la fabrication ancienne & modern*, Châtellerault, Tomo V, Imprimerie H. Riviere, 1900.

⁷ *Ibidem*, p. 1107. La traducción es nuestra.

⁸ *Ibidem*, p. 1104 bis.



Fig. 3. “Atelier de forgeron japonais d’après une Encyclopédie ancienne. Gravures extraites de *Le Japon artistique*, par M. S. Bing”, *La coutellerie depuis l’origine jusqu’à nos jours: la fabrication ancienne & modern*, Châtellerault, Tomo V, Imprimerie H. Riviere, 1900.

Adentrándonos ya en el siglo XX, observamos que el interés del mundo francófono por este tipo de piezas no sufre ningún tipo de decaimiento. Como ejemplo de ello tenemos el artículo “La ciselure japonaise” publicado en *Le Monde Illustré*.⁹ En él se hace una descripción profunda de los tipos de *tsuba*, sus orígenes, formas y escuelas más representativas. Además, se incorpora un repertorio visual con varias de estas guardas que enriquecen toda la documentación aportada (Fig. 4).

⁹ TEI-SAN., “La ciselure japonaise”, *Le Monde Illustré*, París, 2570, 30 de junio de 1906, p. 427.

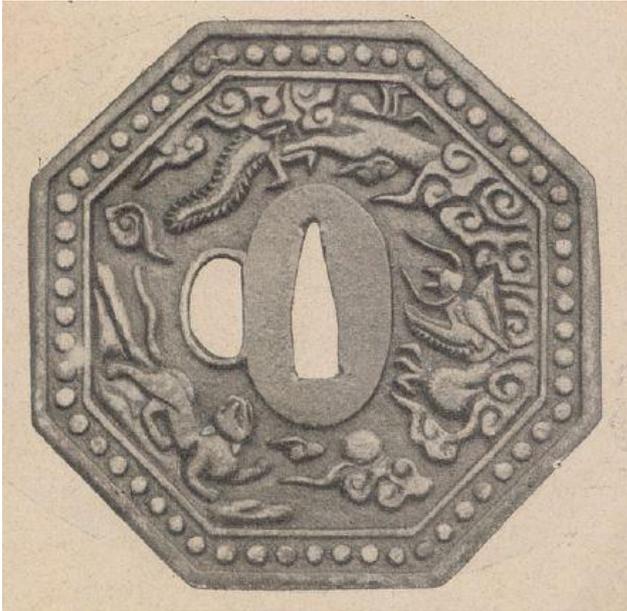


Fig. 4. “Style Namban (XVI siècle). Fer et dorures (reduction d'un cinquieme)”, *Le Monde Illustré*, Paris, 2570, 30 de junio de 1906.

Continuando con esta tónica, el profesor de Historia del Arte de la Escuela de Boule André Fréchet (1875-1973) publica un texto en *Le Moniteur du Dessin*¹⁰ en el que se alude al Museo de Artes Decorativas y el pabellón Marsan: “En las salas de la planta baja del Pabellón de Marsan, hay 500 estampas japonesas, cerca de 2.000 guardias de sable -conexión curiosa- y un conjunto muy interesante de pinturas y litografías originales de H. Toulouse Lautrec”.¹¹ Estas palabras ponen en relieve el fenómeno de gestación que sucedió con las grandes colecciones a principios del siglo XX a lo largo del territorio francés. En este punto, podemos afirmar que el universo japonés ya no giraba solo en torno al imaginario del *ukiyo-e* y las escuelas niponas de pintura clásicas, yendo de esta manera un paso más allá. Para estas fechas el mundo del samurái no era una fantasía intangible, sino que podía palpase, coleccionarse y entenderse; volviéndose las armas y armaduras piezas de lujo dignas de cualquier museo o colección. La musealización del armamento de la casta guerrera era una realidad, lo que marcó un cambio en el paradigma del acopio de objetos procedentes del País del Sol Naciente ya que, además de su faceta utilitaria se apreciaba su valor estético pese a los prejuicios que, en ocasiones, se tenía hacia las pequeñas piezas y las artes decorativas. Así pues, el artículo viene acompañado con la representación de alguna de estas guardas (Fig. 5).

¹⁰ FRÉCHET, A., “L’ art japonais au pavillon de Marsan”, *Le Moniteur de Dessin*, Paris, 12,15 de marzo de 1910, pp. 277-278.

¹¹ *Ibidem*, p. 277. La traducción es nuestra.

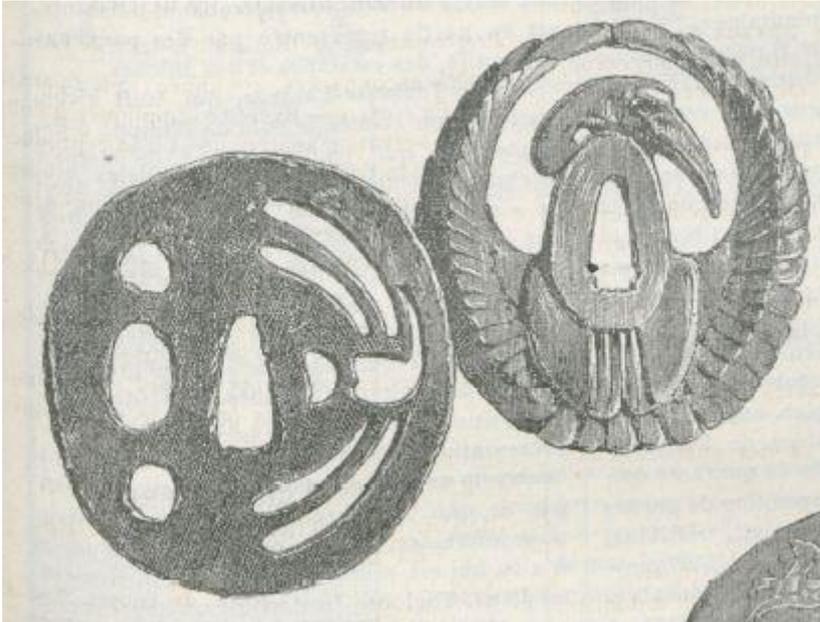


Fig. 5. “Gardes de sabre du XV et du XVI siècle (Collection de M. R. Kœchlin.)”, *Le Moniteur de Dessin*, Paris, 12,15 de marzo de 1910.

No obstante, no hay que olvidar las colecciones privadas y los catálogos realizados para las mismas. Un ejemplo es la exposición de la colección de M. E. Van Den Broeck realizada en el famoso Hôtel Drouot, situado en la Salle número 9, lugar parisino icónico donde tenían lugar muchas de las grandes subastas de la esfera artística de la época. De esta muestra se conserva el catálogo en cuyo interior se encuentran reproducidos varios *tsuba*,¹² además de otras muchas piezas procedentes del archipiélago nipón (Fig. 6.). Todas las piezas cuentan con una clasificación en la que se especifican datos como el número que ocupa en el propio catálogo, una descripción formal y decorativa breve y si poseía alguna clase de firma o no (especificándose el nombre del artista).¹³

¹² PORTIER, A., *Collection de M. E. Van Den Broeck: première partie comprenant estampes japonaises, livres et kakémonos, netzukés, inros, gardes de sabres, étoffes chinoises et japonaises des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 16, 17 y 18 de noviembre, 1911.

¹³ *Ibidem*, pp. 47-48.

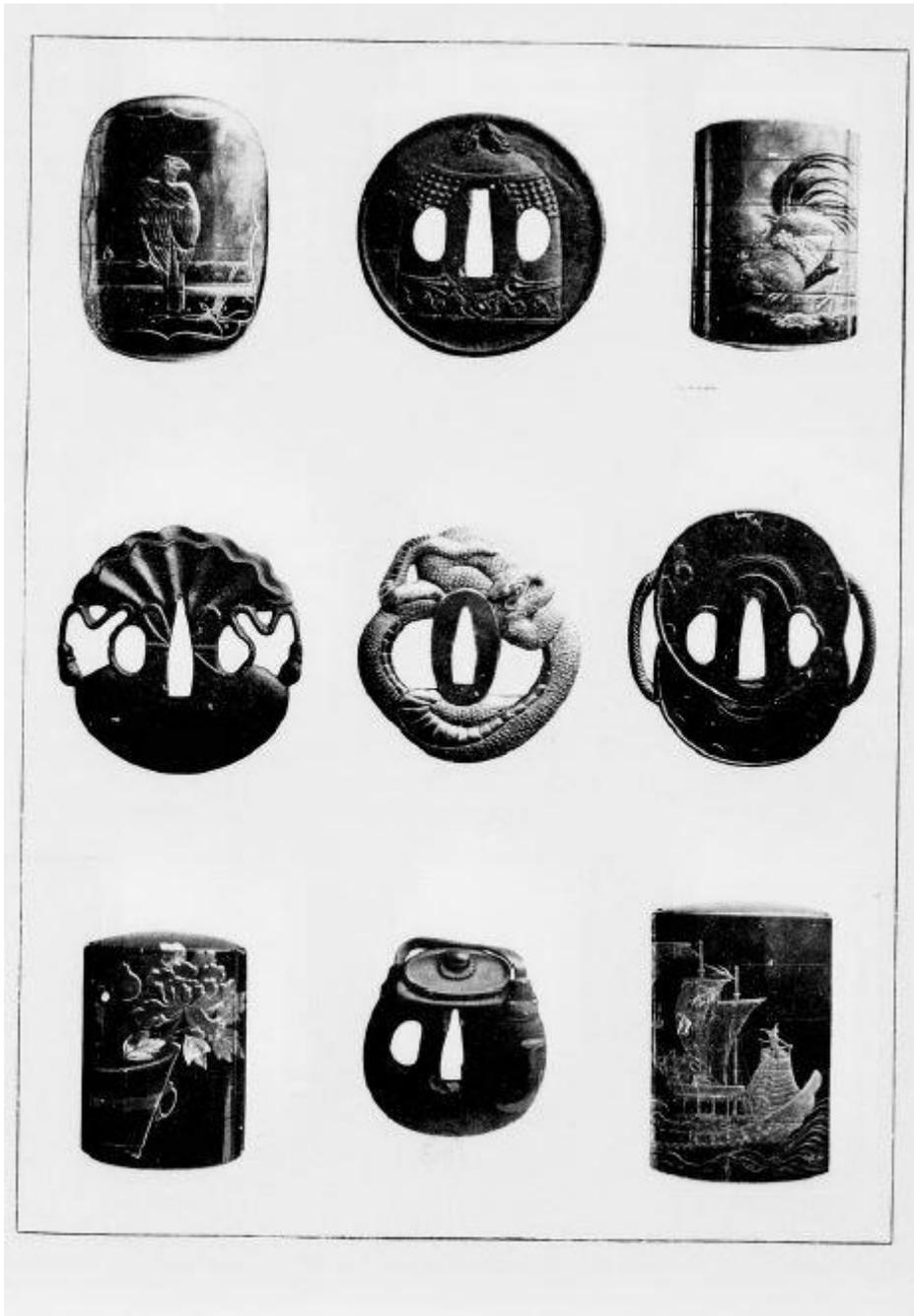


Fig. 6. "Muestra de tsubas de la colección de M. E. Van Den Broeck", *Collection de M. E. Van Den Broeck: première partie comprenant estampes japonaises, livres et kakémonos, netzukés, inros, gardes de sabres, étoffes chinoises et japonaises des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 16, 17 y 18 de noviembre, 1911.

Por citar algunos ejemplos más, en el año 1914 en el *Bulletin de la Société Franco-Japonaise* aparecen más objetos pertenecientes al imaginario de los guerreros japoneses.¹⁴ En esta obra se publican un gran número de páginas que hacen alusión a las *tsuba* y su relación con las piezas *namban* en las que se habla sobre su origen, desarrollo y momento histórico en el que

¹⁴ TRESSAN, M., "Nouvelles contributions à l'étude de l'Histoire de la garde de sabre japonaise", *Bulletin de la Société Franco-Japonaise*, Paris, 33, abril de 1914, pp. 43-92.

fueron perfeccionadas. Aquí se incluye ya una información tan específica y documentada que llegan a aparecer reproducidos ciertos *kanji* que hacen referencia a diversos nombres técnicos, familias relevantes o artistas destacados.¹⁵

Para acabar con esta panorámica concreta debemos de citar el *Ko-ji Hô-ten*.¹⁶ Este trabajo trata de dar explicación a los nombres más comunes que se encuentran en las obras relacionadas con el panorama asiático y las religiones de extremo oriente. Además, se incluye información sobre sitios famosos de China y Japón, descripción de juegos, tradiciones, costumbres, personajes históricos y héroes legendarios. Por otro lado, hay una recopilación de biografías, firmas y signos especiales de artistas y artesanos. No conforme con ello, el autor también introduce diversos resúmenes de cuentos y leyendas de China y Japón que inspiraron a los artistas de estos dos lugares a la hora de crear sus piezas. Toda la obra está ilustrada con más de 2.100 grabados y dibujos en setenta y cinco planchas realizadas con cinco colores (Fig. 7).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ WEBER, V. F., "*Ko-ji Hô-ten*": *dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, París, Tomo 1, 1923.



Fig. 7. "Página del *Ko-ji Hô-ten* en la que se muestran algunos *tsuba*", "*Ko-ji Hô-ten*": *dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, Paris, Tomo 1, 1923.

Con esta visión podemos afirmar que la pasión por descubrir el mundo japonés, y en concreto, el plano de los samurai fue un hecho. Esta ocurrió de manera progresiva, primero interesándose por la sociedad nipona para posteriormente adentrarse en los misterios y saberes que encerraban las piezas artísticas asociadas a la casta guerrera. Como veremos a lo largo de este capítulo, en España también hubo cierto interés por tipo de objetos pertenecientes al armamento nipón. Sin embargo, no hay que olvidar que esta pasión y curiosidad va ligada a la expansión y reivindicación de las artes decorativas y a la necesidad artística y burguesa que intenta reinventarse a través de otro tipo de influencias que en ese momento resultaron inspiradoras.

Desde una perspectiva actual, los estudios de armas japonesas en habla hispana no son habituales. Por ello, debemos de destacar la tesis realizada por el doctor Marcos Sala en torno a los *tsuba*,¹⁷ pieza fundamental en el sable japonés y que resulta de un gran atractivo para los coleccionistas. Gracias a esta investigación se ha podido profundizar en el conocimiento de la forja japonesa, historia y evolución de las monturas de sables, las cuales se encuentran presentes entre los fondos de las colecciones de nuestro país.

Aquí se recoge una investigación historiográfica del *tsuba* a nivel internacional que nos demuestra que el interés por estas piezas no solo procedía del ámbito francés. Así, en 1902 se publicó *Die Meister Der Japanischen Schwertzierathen*, catálogo que recoge una muestra de sable japoneses que se exhibió en el Museo de Arts & Crafts de Hamburgo. Esta obra fue realizada por Shinkichi Hara, japonés que emigró a Alemania a principios del s. XX en colaboración con Justus Brinckmann (1843-1915), historiador del arte alemán y director del Museo de Arte y Diseño de Hamburgo.¹⁸

Como hemos visto, este no fue el único trabajo dedicado a los guardamanos japoneses. Por otro lado, también contamos con la aportación del comerciante alemán Alexander G. Mosle (1862-149), el cual vivió en Japón desde 1884 hasta 1907. Este viaje y la convivencia con la cultura nipona le hicieron reunir una serie de objetos artísticos como fueron textiles, lacas, pinturas, armas y armaduras. Entre todas estas piezas se encontraban una gran cantidad de *tsuba*.¹⁹ Si vamos a mencionar a eruditos del arte enamorados de este tipo de obras no podemos dejar de lado la aportación de uno de los más importantes historiadores del arte relacionados con el mundo nipón como fue Henri Louis Joly (1866-1945). Este tiene obras tan representativas como *Legend in Japanese art. A description of historical episodes, legendary, characters, folklore, myths, religious, symbolism*, publicada en Londres en 1908 y cuyo contenido está centrado en el imaginario nipón, dando explicación a muchas de las historias y significados presentes en el arte japonés. Debido a esta pasión por el Archipiélago del Sol Naciente en 1910 publica un trabajo que versa sobre las *tsuba* y *tōsōgu* titulado *Japanese sword mounts. A descriptive catalogue of the collection of J.C Hawkshaw*, pieza realizada gracias al estudio de la colección Hawkshaw.²⁰

En muchas ocasiones, las colecciones privadas daban lugar a fantásticos estudios que ayudaban a vislumbrar aspectos más ocultos de las piezas de arte niponas y que requerían de un

¹⁷ SALA, M., *Tōsōgu: lugares en el metal...*, op. cit.

¹⁸ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹ *Ibidem*, p. 54.

²⁰ *Ibidem*, p. 55.

mayor estudio e investigación. Prueba de ello es la figura de Sir Arthur Herbert Church, el cual comenzó a coleccionar *tsuba* en la temprana fecha de 1874, quedando fascinado tanto por su composición química como por su atracción estética. Adquirió una gran cantidad de piezas hasta 1914, momento en el cual decide poner en contacto al especialista japonés en *tsuba* y *tōsōgu* Shibata Kamemaru, al especialista en diseños Yamaoka Koto y al ya mencionado Henri Louis Joli, realizando la obra de *Tsuba no bi. Japanese sword guards. Some tsuba in the collection of Sir Arthur H. Church.*²¹

Todo esto nos indica que el coleccionismo de armas japonesas tuvo un gran arraigo en Europa desde las últimas décadas del siglo XIX, generándose así el nicho de mercado para este tipo de piezas. Constatándose en el contexto europeo un número considerable de objetos de este tipo tanto en colecciones privadas como en públicas.

Esta panorámica general tiene como objetivo estructurar de una manera coherente nuestro estudio y con ello poder realizar una comparativa con las fuentes francesas, las cuales suelen marcar las pautas a seguir dentro de la expansión y el conocimiento del arte nipón. Así pues, pasaremos a aproximarnos a la perspectiva que puede interpretarse a través de las diversas publicaciones periódicas realizadas en la España finisecular del s. XIX y primeras décadas del XX.

²¹ *Ibidem*, p. 56.

10. 1. EL MUNDO DEL GUERRERO Y LA ARMAMENTÍSTICA JAPONESA EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Como hemos visto en otros apartados, el último tercio del siglo XIX es clave para analizar las primeras informaciones sobre arte japonés que llegan España. Por ello, siempre debemos de prestar especial atención a esas primeras informaciones. En nuestro país, el interés surgido hacia las piezas militares y su valoración como objeto artístico fue un proceso generado gracias a la curiosidad que suscitó para algunos intelectuales la casta guerrera nipona y los valores que le fueron atribuidos, en concreto, a la figura del samurái. Por ello, para poder entender como finalmente se ven reflejadas piezas tan exquisitas como los *tsuba* deberemos de hacer un análisis de aquellos artículos que mencionan el mundo caballeresco nipón.

Nuestro punto de partida se encuentra en 1876, cuando en la *Revista Europea* aparece un artículo titulado “La nueva era en el Japón” escrito por Alfredo Angot.²² Aquí se alude a la división de clases que había en la sociedad japonesa, la cual aparentemente estaba dividida entre la nobleza y el clero. Sin embargo, el texto presentado no es tan superficial como pueda parecer en una primera instancia, ya que incluye figuras militares propiamente niponas como fueron los *daimyō* o los samuráis. Centrándose en la última figura, Angot expone lo siguiente: “Los samourais vivían á sueldo de los señores y también tenían sus privilegios, como el de llevar dos sables y sostener una segunda mujer al lado de la legítima esposa, facultad rigurosamente prohibida al pueblo... Un samourais no debe titubear en cortar la cabeza á un villano que le trate de una manera diferente á la que esperaba”.²³

Parece que el autor no duda en recalcar dos de los conceptos que se tomarán para la figura del samurái en la historiografía posterior como son la virilidad y la fortaleza. Estos rasgos serán identitarios de esta casta guerrera y perdurará gracias a la mirada idílica proyectada por los intelectuales europeos. No obstante, Angot no solo se limita a hacer una descripción de la sociedad japonesa, sino que también nos habla de acontecimientos como el de los “cuarenta y siete roninos”.²⁴

²² ANGOT, A., “La nueva era en el Japón”, *Revista Europea*, Barcelona, n.º 107, 12 de marzo de 1876, pp. 74-78.

²³ *Ibidem*, p. 75.

²⁴ Conocido también como el incidente de Akō, se cree que este hecho tuvo lugar durante el periodo Edo (1603-1868) entre 1701-1703. Aquí, se narra como un *daimyō* se vio obligado a cometer *seppuku* o *harakiri* (suicidio) por haber agredido a un alto funcionario, quedándose así un grupo de samuráis sin señor y pasados a ser denominados como *rōnin*. Para hacernos una idea, podemos recurrir a consultar alguna de las traducciones de la obra de teatro kabuki *Kanadehon Chūshingura*. TAKEDA, I., MIYOSHI, S. y NAMIKI, S., *Chiushingura; or The Loyal League*, DICKINS, F. (trad.), Londres, Allen & Co., 1876.

Después de este hallazgo, deberemos de esperar hasta el año 1890 para encontrarnos más información relacionada con el mundo militar nipón. En esta fecha se publicaron una serie de artículos en la revista *La Ilustración* que ahondan en la fabricación de armas y armaduras niponas, siendo el objeto de estudio las armas comparando el sable chino con el japonés,²⁵ aunque el principal estudio de estas informaciones era el casco nipón.²⁶ Todo este conocimiento fue plasmado por Antonio García Llansó (1854-1914), médico, erudito catalán y conservador de la Biblioteca y Museo Balaguer (Vilanova i Geltrú).²⁷ Para ponernos en contexto y resaltar la importancia de la metalurgia nipona, el autor nos ha hecho conocedores de que Japón es rico en minas de cobre y otros metales, lo que ha permitido a los nipones desarrollar ciertas aleaciones aplicadas a la creación de las armas y armaduras, siendo este un dato fundamental para comprender que “Los japoneses prefieren la belleza de la forma al atractivo del colorido; el mérito artístico de la obra a su valor aparente”.²⁸ Posteriormente, están incluidas las combinaciones de metales que utilizan para crear aleaciones. Recalca que los mejores artífices se encontraban en las ciudades de Tokio y Kaga (esta última forma actualmente parte de la prefectura de Ishikawa). Además, resalta la perfección, cuidado y maestría que los artesanos tenían a la hora de elaborar piezas relacionadas con las artes del metal, colocando a estas en la cumbre de la metalurgia universal:

Véase pues que en los trabajos sobre los metales y en su cincelado, han dado siempre los japoneses señaladas muestras de su superioridad y patentizado de modo indiscutible su absoluto dominio en esta rama del arte. El cincelado y la forja del hierro precedieron sin duda á las labores ejecutadas sobre los demás metales, reservándose el primero, exclusivamente durante muchos siglos, para la fabricación de armas y armaduras. De ahí que aquel pueblo tan belicoso como caballeresco, atribuyera al hierro un carácter casi divino, considerándolo como el metal noble por excelencia.²⁹

Tras este inciso, García Llansó persiste en que es necesario conocer el proceso histórico del pueblo japonés y hace alusión a piezas presentes en las colecciones de la Real Armería de Madrid y el Museo de la Real Artillería de París:

²⁵ GARCÍA LLANSÓ, A., “Museo armería de Don José Estruch”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 482, 26 de enero de 1890, pp.60-61.

²⁶ GARCÍA LLANSÓ, A., “Museo armería de Don José Estruch”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 492, 6 de abril de 1890, pp. 220-21. GARCÍA LLANSÓ, A., “Museo armería de Don José Estruch”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 494, 20 de abril de 1890, pp. 252-253. GARCÍA LLANSÓ, A., “Museo armería de Don José Estruch”, *La Ilustración*, Barcelona, n.º 495, 27 de abril de 1890, pp. 269.

²⁷ ROSSELL, D., *Antoni García Llansó, crític d'art, historiador i divulgador de la cultura japonesa (1854-1914)*, , Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

²⁸ GARCÍA LLANSÓ, A., “Museo armería de...”, *op. cit.*, p. 220.

²⁹ *Ibidem*, p. 221.

Preciso es recurrir á los ejemplares correspondientes á los siglos XVI, XVII y XVIII, conservados en la Real Armería de Madrid y en el Museo de Artillería de Paris, para conocer aproximadamente el proceso histórico del casco en aquel pueblo y suponer que, así como no varió el tipo durante tres siglos, debió ser este conservado como tradicional y característico del armamento japonés, ajustándose sus artífices a la primitiva estructura.³⁰

No obstante, hace un esfuerzo por documentarse y narrar los orígenes bélicos para el desarrollo de armas del pueblo nipón, intentando en todo momento encontrar la génesis del casco japonés o *kabuto*. Marca como punto crucial la guerra sucedida entre los Minamoto y los Taira, momento en el cual la lucha encarnizada entre los dos bandos dará lugar al nuevo orden del shogunato. Siendo este instante crucial para la evolución de la armamentística del País del Sol Naciente. Por ello, García Llansó nos dice lo siguiente:

“[...] cascos que corresponde á los siglos XI, XII y XIII; pero en realidad, la historia del armamento de guerra sólo puede remontarse á la época de Yoritomo, debiéndose, quizá, sus transformaciones y el complemento de sus defensas al espíritu que animaba á los Taira y á los Minamoto, engendrado por sus enconadas rivalidades. El desarrollo adquirido por la casta militar, ó sea la autorizada para llevar los dos sables, símbolo de privilegio. Contribuyó sin duda á perfeccionar los recursos ó medios de ataque y defensa. En esta época adquirió la armadura sus caracteres esenciales, siendo de notar que el casco conservara antes y después su primitiva estructura, á pesar de las diversas transformaciones del armamento, motivadas por las corrientes de los siglos”.³¹

Además de esto, hace una nómina de algunas colecciones europeas que presentan piezas clave para este tipo de estudio. Un ejemplo de ello es la colección de M. Bing en la que destaca un casco del s. XII construido en hierro y exornado con figuras de dragón aunque de trabajo burdo; el águila de hierro que se conserva en el Kensington Museum de Londres adquirida por M. Mitford en Japón durante la revolución Meiji construida a finales del s. XVI o principios del s. XVII, la cual ostenta la firma de Miotishin Muncharon y es “... sin ningún género de duda, una obra tan magnífica como notable, que acusa osadía y profundo dominio del arte”.³² También resalta la colección del conde Monbel, la cual fu adquirida en Yokohama, ciudad portuaria que presentó durante el periodo Meiji una rica vida comercial, obteniendo piezas muy difíciles de conseguir por los extranjeros debido a que desempeñó una larga comisión diplomática muy cercana al gobierno del Shogun. Resultado de esto son los dos cascos de Miotshin y una serie de origen corco.³³ Por último, nombra la colección de M. Montepire, que presenta un casco digno de admiración que presenta el blasón

³⁰ *Ibidem*.

³¹ GARCÍA LLANSÓ, A., “Museo armería de...”, *op. cit.*, p. 252.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, p. 252-253.

de los Tokugawa, este se forma por la unión de tres grandes hojas de malva. Dicha obra está marcada con los ideogramas que hacen referencia a Nagatsane Masanori de Echizen, provincia que destaca por el virtuosismo de sus forjadores.³⁴

No obstante, alude también a la existencia de un antiguo tratado acerca de la estructura de los cascos japoneses elaborado en el siglo XVII. El autor resalta los colores vivos y los tonos que constituyen la decoración tradicional de los nipones, dándole así un toque único y particular.

Por último, cierra esta serie de artículos haciendo gala del aprecio que tienen los habitantes del Archipiélago del Sol Naciente por sus objetos y tradiciones haciendo alusión a la reciente apertura del país hacia los nuevos horizontes planteados por el descubrimiento Occidente. Siendo este un factor determinante para comprender porque sus tradiciones se han preservado durante tanto tiempo.

Aunque el Japón se distingue como todos los pueblos de extremo Oriente, por el sello especial que en él marca su antigua historia, la tradición, sus costumbres y la originalidad productiva, sépase de los pueblos asiáticos por su buen sentido. Los japoneses guardan sus monumentos y los objetos de arte antiguo, como representativos de una historia gloriosa de adelanto y relativa perfección, y conservan fomentándolas, las industrias que contribuyen á su engrandecimiento: pero con el mayor acierto rompieron hace años, por medio de una formidable revolución, los eslabones de la teocrática cadena que los aherrojaba, impidiéndoles avanzar por el camino del universal concierto. De ahí la distancia que separa al Japón de otros Estados, puesto que, si bien es fiel guardador de sus gloriosas tradiciones, acepta las reformas y las mejoras de la civilización europea.³⁵

En 1902 y tras el cambio de siglo apareció un artículo en la revista *La Ilustración Artística* que hacía alusiones a la metalurgia nipona, donde señalaba la maestría de los japoneses a la hora de fundir el bronce, fenómeno que influyó en la rápida asimilación de los principios escultóricos de los artistas occidentales del periodo Meiji (1868-1912).³⁶ A lo largo de este texto también se mencionó la orfebrería, una de las disciplinas más importantes de las artes del metal. Es sabido que el arte nipón ejerció una notable influencia en la joyería modernista, cuyos diseños presentaban toda clase de motivos procedentes de esta cultura asiática como las libélulas, mariposas, lirios o crisantemos. No obstante, hay que advertir que los japoneses no fueron artífices

³⁴ *Ibidem*, p. 252.

³⁵ GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 495, 27 de abril de 1890, p. 269.

³⁶ R., "La industria artística japonesa", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902, pp. 30-31. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 103-104.

de lujosas joyas, ya que la orfebrería japonesa estaba ligada al enriquecimiento de diversos objetos, en los que destacaban las espadas de los nobles.³⁷

Estas informaciones fueron acompañadas con una fotografía en la que aparecía un *tsuba* que representaba la figura del dios chino Shoki, el cual presentaba un gran virtuosismo técnico en su expresión y los pliegues de los textiles que este portaba. Según el texto esta pieza pertenecía a la colección particular del coleccionista berlinés Ernest Seeger, siendo dicha obra un trabajo moderno (Fig. 8).³⁸



Fig. 8." Un demonio chino, Shoki", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902.

Un año después, en 1903, llega a las publicaciones periódicas españolas una noticia de carácter internacional. Donde se dice que un famoso tirador de espada Labardesque, se enfrentó a dos gendarmes con un sable japonés. Esto pone de manifiesto la popularidad que obtuvieron los objetos japoneses a principios del s. XX en la sociedad francesa y, en especial, los utensilios de guerra nipones.³⁹

³⁷ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 104.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ "Extranjero: Un adulterio", *El Día*, Barcelona, n.º 8184, 10 de diciembre de 1903, p. 2.

Durante esa fecha ve la luz un artículo realmente revelador para nuestro estudio. Se trata de un texto realizado por el escritor y periodista Enrique Contreras y Camargo (1872-1939) para la revista *Hojas Selectas*.⁴⁰ Durante su desarrollo nos habla de la evolución de la careta, haciendo un recorrido por diversas culturas que han utilizado este objeto atribuyéndole múltiples funcionalidades. En esta selección ocupa un lugar importante el archipiélago nipón, el cual tiene un peso notorio debido a la utilización de las máscaras de guerra características de la indumentaria militar. Nos introduce el tema haciendo alusión a los supuestos orígenes de la careta, ya que en el templo de Itsukushima ⁴¹ habría piezas esculpidas en madera lacada que datarían del s.IX:

En China, y especialmente en el Japón, la careta ofrece una historia muy interesante. Aparece en remotos tiempos con un carácter análogo al que tuvo la América precolombiana. En ceremonias religiosas, fiestas y representaciones teatrales era de uso corriente, como lo demuestra el hecho de encontrarse en el tesoro del templo de Idruku-Shima, caretas esculpidas en madera ó modeladas en laca desde el siglo IX en adelante.⁴²



Fig. 9. Caretas japonesas de fabricación moderna, de las que en gran número se exportan á América y Europa por los artistas de Yedo y Tokio. Una expresa en sus rasgos el asombro, y otra la ira, *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 2, 1903.

No obstante, pone el acento en el s. XVI, momento en el cual sitúa el apogeo de este tipo de obras, aclarando que el uso de las mismas fue breve debido a que con posterioridad serán

⁴⁰ CONTRERAS, E., "Historia de la careta", *Hojas Selectas*, Madrid- Barcelona, n.º 2, 1903, pp.139-148.

⁴¹ Santuario sintoísta declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1996. Este se encuentra en la isla de Itsukushima perteneciente al mar interior de Seto, en la prefectura de Hiroshima cerca de la ciudad de Hatsukaichi. Una de sus peculiaridades es que tanto sus estancias como el gran *torii*, que actúa como delimitador del espacio sagrado, están construidas sobre el agua, haciendo de este lugar uno de los sitios más emblemáticos de Japón. Para ver la importancia que tiene este complejo en la evolución y desarrollo de la arquitectura tradicional japonesa se recomienda consultar la siguiente monografía: KAZUO, N. y KAZUO, H., *What is the Japanese architecture? a survey of traditional Japanese architecture*, Tokio, Kodansha international, 1985.

⁴² CONTRERAS, E., "Historia de la ...", *op. cit.*, p. 144.

destinadas al comercio y la exportación (Fig. 9.). Aclarando que no se empleaban para cubrir el rostro y que cumplían una mera función ornamental, llegando a tener imitados los ojos con esmaltes o pinturas. También alude a que hay un tipo de caretas empleadas en el teatro japonés que “[...] pintábase de color carne, excepto las que debían de servir para caracterizar personajes fantásticos, que solían ostentar los más vivos colores de la brillante gama japonesa”.⁴³

Este tipo de caretas son características del teatro *Noh*, expresión artística consolidada durante el periodo Muromachi (1333-1573), las cuales estaban talladas en madera y policromadas. Este elemento era una de las características más importantes en el momento de la representación de la obra, dotándole así a cada personaje con una personalidad muy concreta y definida. Además, estas máscaras solían vincularse con la divinidad, adquiriendo de esta forma un carácter sagrado. Los gestos de los actores que las portaban eran muy medidos, ya que las diferentes expresiones y sensaciones que emitían las mismas eran generadas a través de la interpretación de las luces y sombras presentes sobre su superficie. Las máscaras que más frecuentemente solían aparecer eran las denominadas de anciano u *Okina*, divinidad que se encargaba de la purificación al inicio de la obra, la mujer demonio o *Hannya*, el noble samurái o *Chujō* y la *Ko-Omote* o mujer joven. Cabe mencionar que este tipo de piezas solían ser de un tamaño un poco menor que el rostro del portador.⁴⁴

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ ALMAZÁN, D., BARLÉS, E., GIMÉNEZ, J.A. y VIVES, J., *Noh Kabuki: escenas del Japón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.



Fig. 10. "Cabela de hierro japonesa usada por los guerreros de fines del siglo XVII", *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 2, 1903.



Fig. 11. "Cabela de guerra japonesa del siglo XVIII", *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 2, 1903.

Para concluir, hace referencia al uso militar de la careta por parte de los nipones y alude a piezas que están en las colecciones españolas, encontrándose tres imágenes que las muestran y una breve descripción de las mismas (Fig. 10, 11 y 12). Este tipo de máscaras guerreras tenían la finalidad de aportar un rasgo de fiero en la apariencia del samurái, donde se representaba un rostro masculino que en ocasiones podía llegar a tener rasgos de seres mitológicos como los *tengu*.⁴⁵ En el mejor de los casos, estas piezas se componían de un metal fino lacado, aunque también las había realizadas en papel *washi* lacado.⁴⁶ Estas obras se encontraban distribuidas, según cita Contreras, entre la Armería Real y el Museo Arqueológico. Hay que advertir que muchas de las piezas japonesas que están presentes en los museos españoles es gracias a donaciones o compras realizadas a finales del s. XIX y primeras décadas del XX, contando con algunos bellos ejemplares de trajes militares nipones entre sus fondos.

⁴⁵ El *tengu* es una criatura que forma parte del folclore japonés. Conocido popularmente por formar parte de los *yōkai*, seres sobrenaturales. Su nombre procede de China, heredado de la criatura mitológica con forma de perro denominada *tiangou*. Sin embargo, en Japón el *tengu* ha sido asociado tradicionalmente con un ave de rapiña y representado con rasgos zoomorfos y antropomorfos predominando una larga nariz. Rasgo que se mantendrá en el imaginario japonés y perdurará hasta nuestros días. Para una descripción más detallada de esta figura puede consultarse la obra: HANSEN, W., *When Tengu Talk: Hirata Atsutane's Ethnography of the Other World*, Honolulu, University of Hawaii, 2009, pp. 213-214.

⁴⁶ SALA, M., "Yoroi: Las armaduras", en Fernández González, J. (ed.), *Japón: El archipiélago de la cultura*, Barcelona, Mediatres Estudio Editorial, 2020, pp. 148-157.



Fig. 12. “Guerrero japonés armado de punta en blanco, con casco y careta de hierro, en disposición de entrar en batalla (fines del siglo XVII)”, *Hojas Selectas*, Madrid- Barcelona, n.º 2, 1903.

“Hasta en las más antiguas de estas caretas, y aun en la de hierro que usaron los guerreros japoneses, y de las cuales existen en nuestra Armería Real y museo Arqueológico preciosísimos ejemplares, aparece imitando el bigote, las barbas y las cejas con cerda, y en algunas teñidas de extraño color”.⁴⁷

⁴⁷ CONTRERAS, E., “Historia de la ...”, *op. cit.*, pp.144-145.

En plena guerra ruso-japonesa (1904-1905), se publicó en la revista *Alrededor del Mundo* un texto titulado “Las espadas y el heroísmo de Japón”.⁴⁸ Quizás esto pudo servir como complemento a todo el aluvión de informaciones que estaba llegando al extranjero de ese fenómeno bélico que estaba aconteciendo en Asia. Durante el texto el autor se dedica a explicar a los lectores españoles el profundo simbolismo que presentaba el mundo de la espada y el samurái. No obstante, nos centraremos en los contenidos que hicieron referencia a la valoración artística de las espadas, las cuales no tenían rival en este mundo. La admiración por estas obras de arte fue tal que los especialistas, con solo contemplarlas, podían llegar a identificar el forjador, siendo uno de los empleos con más prestigio en la sociedad nipona.⁴⁹ Asimismo, se dijo lo siguiente:

En ninguna parte del mundo se han hecho espadas tan admirables como en el Japón, y en ningún país se conservan auténticas tan antiguas. Los nombres de sus espaderos célebres se conservan con tanta admiración como aquí, en Europa, los de los mejores armeros, y casi podríamos decir como los de los artistas más eminentes. Ya en el siglo XVII había espadas antiguas cuyo valor se cotizaba en dos mil duros, y estos precios han subido después grandemente. Están casi todas en poder de familias que no se desprenderían de ellas por ningún dinero. No hay japonés bien educado, y por lo tanto muy aficionado a las armas, que no sea un perito asombroso en esta materia. Se ha citado recientemente el caso de un europeo residente en Tokio que dio once espadas antiguas a una persona competente para que las examinara, y el japonés dijo en el acto el nombre de los autores de diez de ellas, sin necesidad de mirar los sellos que los espaderos acostumbraban a grabar con su nombre en la empuñadura.

De un celeberrimo espadero llamado Muramaza, se cuenta que para probar la bondad de sus espadas en competencia con las del maestro Masamune, puso una de ellas en un río con el filo vuelto hacia la corriente, y todas las hojas y ramitas que arrastraba el agua, al dar contra la espada de Muramaza, quedaban en el acto. Y en la hoja de una espada que vio Burty había incrustada en oro una inscripción relatando que para probar el buen temple de aquella hoja se habían cortado con ella, de un golpe, dos cabezas, en presencia del príncipe Iyasu.⁵⁰

Esta mención al importante coleccionista Philippe Burty (1830-1890) se debe al éxito que tuvieron sus escritos sobre arte japonés, y en concreto, de las armas niponas, los cuales fueron publicados en la revista francesa *Le Japon Artistique*.⁵¹ Además, en este texto también se nombraron tres armaduras conservadas en la Armería Real regaladas a Felipe II (1527-1598) que

⁴⁸ “Las espadas y el heroísmo de los japoneses”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 259, 19 de mayo de 1904, pp. 311-312. Recogida en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., pp. 104-106.

⁴⁹ ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 104.

⁵⁰ “Las espadas y...”, op. cit. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., pp. 104-105.

⁵¹ BURTY, P., “Les sabres: le katana”, *Le Japon Artistique*, París, n.º 10, 1888, pp. 119-130. BURTY, P., “Les sabres: le wakizashi”, *Le Japon Artistique*, París, n.º 11, 1888, pp. 135-143.

fueron perdidas en un incendio sucedido en 1885.⁵² El texto concluyó explicando, a modo de relato, uno de los ritos propiciatorios que se realizaban durante la fabricación de una espada.⁵³



Fig. 13. “Forjando una hoja”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 259, 19 de mayo de 1904.

Además, como complemento se incluyeron cuatro imágenes que ilustraban este texto como fueron un sable de ceremonia y de defensa con sus accesorios, una hoja, obra del célebre armero del siglo XVI, Oumetada Miojin, un *ukiyo-e* que mostraba un herrero y su ayudante forjando una hoja (Fig. 13) y una fotografía demostraba la pervivencia de los ritos japoneses forjando una espada hoy día (Fig. 14).

⁵² “Las espadas y...”, *op. cit.* Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, pp. 105.

⁵³ *Ibidem.*

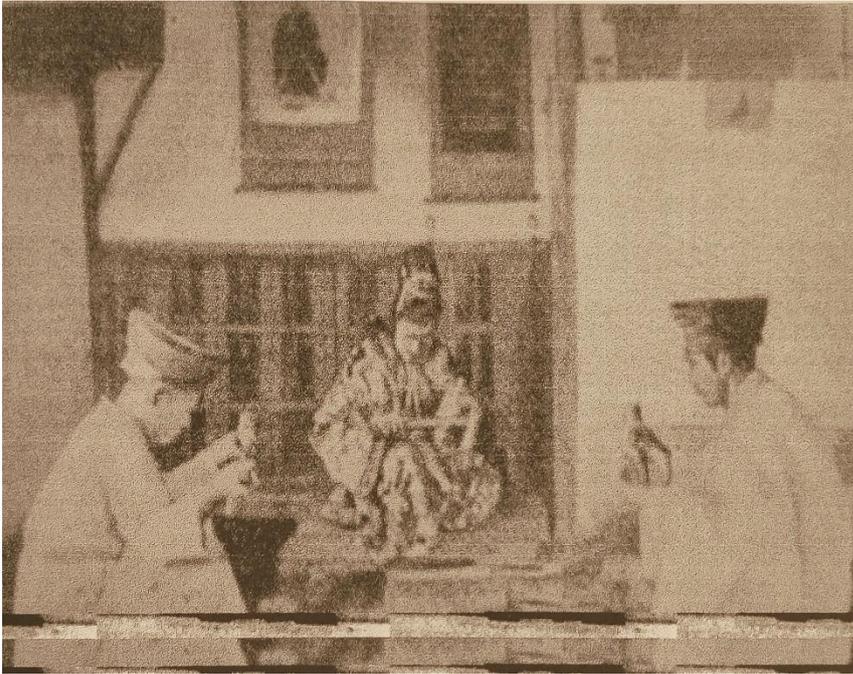


Fig. 14. “Forjando una espada, hoy día”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 259, 19 de mayo de 1904.

En la fecha de 1905, el escritor, crítico literario, periodista y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) se interesa por las armas del Japón. Así pues, en el periódico *El Liberal* publica un artículo titulado “En el Japón, la religión de la espada”⁵⁴ en el que habla sobre la importancia que tiene el sable en la cultura y la tradición niponas. Citando mediante su prosa como la nobleza de este pueblo se mantiene mediante los filos de sus espadas, destacando la importancia que tienen estas armas pese a la rápida modernización que ha sufrido el Japón Meiji. También detalla la preciosidad de estas piezas a la hora de su fabricación, siendo un elemento indisoluble del samurái y la masculinidad nipona. El conocimiento sobre el Japón que presenta el escritor es amplio y nos menciona también la antigua provincia de Satsuma, la cual hoy ocupa la mitad occidental de la prefectura de Kagoshima. Además, esta provincia fue una de las que se opuso al mandato de los Tokugawa a mediados del siglo XIX.

La cólera popular parece calmada. Ya nadie teme motines, ni guerras civiles, ni tiranías militares. Los samurayes no profieren ya amenazas de muerte. Los sables tradicionales no saldrán de sus vainas de laca, como todos lo temían. Y más vale que así sea, os lo aseguro, pues aquí el arma que luce al sol no se resigna a volver á la quietud sino después de haber saciado su sed de sangre. Una ley feudal de la provincia de Latsuma decía: «Si un hombre, en público, por este motivo ó por este otro motivo, sacara su hoja de acero contra alguien, no lo envainará sino después de matar á su adversario en combate leal.» Esta, que ya no es ley escrita, sigue siendo ley practicada. El sable, símbolo del hombre, como el espejo es emblema de la mujer, conserva siempre su prestigio

⁵⁴ GÓMEZ CARRILLO, E., “En el Japón, la religión de la espada”, *El Liberal*, Madrid, n.º 9492, 13 de octubre de 1905, p. 1.

místico. En las iglesias sintoístas, el pueblo lo venera. En cada casa, por modesta que sea, por modernizada que esté, hay un sitio en el cual una bella arma luciente, con su empuñadura de marfil, sus adornos en cobre labrado, con sus correas de cuero antiguo, con sus estuches ricos cual joyeles, es objeto de veneración familiar.⁵⁵

Por otro lado, el escritor guatemalteco destaca que los sables están por encima de las preciosas lacas, los destacados *kakemono* o las más ricas sederías; demostrando una clara preeminencia del sable sobre los demás objetos artísticos. Para dar peso a su argumento, Gómez Carrillo recurre a citar unas palabras historiador del arte y editor de la *Gazette des Beaux-Art* Louis Gonse (1846-1921),⁵⁶ coleccionista de arte nipón que resaltó la perfección presentada por las hojas de los sables japoneses.

Basta con pasar unas cuantas horas en el Museo del Parque Uyeno, para comprender la importancia que los japoneses dan á sus armas. En esas vastas galerías, en que los tesoros artísticos abundan, se ven los más venerables kakimonos sin marco, expuestos al polvo; las más ricas sederías colgadas en las vidrieras más humildes; las lacas más suntuosas en los lugares más oscuros. Pero en cuanto se llega á los sables, todo cambia. Cada hoja de acero está colocada en su altar de raso; cada vaina de madera tiene su estuche de terciopelo. Y no creáis que es á causa de sus adornos artísticos, ni siquiera por el prestigio de su historia, por lo que cada una de esas armas ocupa un sitio de preferencia. Los japoneses tienen por las hojas de acero forjadas un entusiasmo para nosotros incomprensible. En tiempos antiguos los armeros eran considerados como los más nobles señores del reino. «Las hojas japonesas -dice Gonse-, son indiscutiblemente las más bellas que se han hecho en el mundo, y las de Damasco y Toledo parecen, comparadas con ellas, puros juguetes de niños».⁵⁷

Esta idea de que el *nihontō* es la pieza cumbre en la tradición artística del País del Sol Naciente se ve reforzada por el colofón, donde nuestro escritor da a entender que los mejores maestros han dedicado su destreza y buen hacer a elaborar las piezas divinizadas para servir al camino del guerrero: “Esto nos explica que los artistas más eminentes, los más grandes, los más altivos cinceladores, hayan consagrado sus vidas á cincelar una simple empuñadura de cobre”.⁵⁸

Este no es el único artículo escrito por Enrique Gómez Carrillo dedicado a los sables japoneses. En 1906 se inserta en *La Correspondencia Militar*⁵⁹ algunos fragmentos incluidos en el texto anterior, siendo este más interesante porque posee una introducción que especifica que los párrafos aquí incluidos van a formar parte del futuro libro del escritor titulado *De Marsella a Tokio*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ INAGA, S., "The making of Hokusai's reputation in the context of japonisme", *Japan Review*, n.º 15, Kioto, International Research Center for Japanese Studies, 2003, pp. 77-99. Espec. p. 85.

⁵⁷ GÓMEZ CARRILLO, E., "En el Japón, la religión...", *op. cit.*, p. 1.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ GÓMEZ CARRILLO, E., "Sables japoneses", *La Correspondencia Militar*, Madrid, n.º 8634, 1 de mayo de 1906, p. 1.

Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón,⁶⁰ obra que fue publicada ese mismo año cuyo prólogo fue realizado por el poeta, periodista y diplomático nicaragüense Félix Rubén García (1867-1916), mejor conocido como Rubén Darío.⁶¹ Aquí vuelve a realizar una introducción en la que compara el sable con otras manifestaciones artísticas mencionando a la escuela de pintura Kanō, al maestro del color del género *ukiyo-e* Harunobu o al lacador y pintor Kōrin, entre otros. Además, nombra lugares clave en la geografía japonesa como pueden ser el santuario de Nikkō⁶² o el templo de Tsurugaoka Hachiman-gū,⁶³ situado en la ciudad de Kamakura. Lugares que, según Gómez Carrillo, estaban llenos de anécdotas y veneración entorno al sable nipón.⁶⁴ Tras justificar la adoración popular que hay por este tipo de objetos habla sobre el comerciante y coleccionista de arte japonés Tadamas Hayashi, el cual le mostró una serie de piezas correspondientes a varios periodos históricos:

¡Cómo me acuerdo del día en que Hayashi me hizo admirar sus hojas de acero! Estábamos en el hall semieuropeo de su casa. Por las anchas ventanas entraban en los efluvios perfumados de su jardín de lirios, y el sol de primavera acariciaba, sin violencia, las superficies lucientes de los aceros. -Aquí hay muestras de todos los siglos, de todos los estilos. Vea usted la variedad.⁶⁵

Continúa diciendo que las hojas japonesas no son sencillas en su ejecución. Por ello, algunos japoneses atribuían al dios Inari el fraguado efectivo de algunas de estas *nihontō*, adquiriendo un carácter divino y que trascendía más allá de las posibilidades de los hombres. Esta deidad cobró gran importancia durante el periodo Edo, momento en el cual se convirtió en la divinidad protectora de los guerreros y patrón de los herreros.⁶⁶

“Una tradición popular atribuye al Dios Inari las más bellas espadas. Cuando un forjador ama con amor profundo su trabajo, la divinidad protectora de los soldados y de las mujeres, lo ayuda en su labor y da á las armas que salen de sus manos un alma. Esto

⁶⁰ GÓMEZ CARRILLO, E., *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, París, Garnier Hermanos, 1906.

⁶¹ DARÍO, R., *Autobiografía, oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990.

⁶² Situada al norte de Tokio y denominada antaño como “antigua ciudad de Nikkō”. Es popularmente conocida por sus santuarios y templos, los cuales demuestran un estilo preciosista y recargado. Dentro de este complejo destacan los exuberantes mausoleos de Tokugawa Iyasu (Tōshōgū) y Tokugawa Iemitsu (Taiyūin-byō), ambos erigidos en el siglo XVII. BARLÉS, E., “Nikkō, “la Alhambra japonesa”, en la mirada de los viajeros occidentales del periodo Meiji (1862-1912)”, en Gómez, A. (ed.), *Japón y Occidente: el patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua libros, 2016, pp. 615-626.

⁶³ Construido en el año 1063, es el santuario sintoísta más importante de la ciudad de Kamakura. Este fue incluido como templo de segundo grado dentro del decreto de la categorización jerárquica de los santuarios sintoístas de 1871 establecido durante la era Meiji. PONSONBY-FANE, R., *The Imperial House of Japan*, Kioto, The Ponsonby Memorial Society, 1959, p. 126.

⁶⁴ GÓMEZ CARRILLO, E., “Sables...”, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ SMYERS, K., *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.

explica las mil leyendas en que el sable, sin que nadie lo empuñe, salta de su vaina de laca y venga, castiga ó defiende”.⁶⁷

Para finalizar, añade una anécdota contada por el propio Hayashi que dignifica sobremanera el papel simbólico que ejercen los sables en la ideología tradicional nipona: “En su testamento, el Emperador Gomiwo dice: «Lego á mi hijo un sable que se llama Dyoky Masamé y que es querido de mi corazón; le lego también otro más pequeño cuyo nombre es Bungo Disero». Y el buen monarca agrega: «He tenido siempre en grande cariño las armas y quiero que mi heredero las conserve veneración»”.⁶⁸ Tras esta introducción edulcorada con los testimonios de Tadamasa Hayashi nuestro escritor cita a otra de las personalidades más importantes de la época en lo que a arte japonés se refiere. Por ello, encontramos unas palabras atribuidas a una figura de autoridad como fue Louis Gonse, recurso que ya utilizó en el artículo de 1905 publicado en el periódico *El Liberal*.⁶⁹ Se plasma lo siguiente: “«A partir del siglo XVIII -dice Gonse- los forjadores carecen de historia»”.⁷⁰ A continuación, el escritor guatemalteco pone el foco en los principales maestros forjadores de la nación nipona. Estableciendo como origen el siglo VIII donde florecería la primera nómina de artistas de un notable renombre. A partir de este punto, nuestro autor hace un repaso cronológico de las familias que han trascendido a lo largo de los años y han sido reconocidas gracias al trabajo del acero, alcanzando en su recorrido hasta el siglo XVI. Destacando que estas piezas tuvieron un alto precio de mercado mientras se mantuvo el shogunato debido a que no solo tenían una función militar, sino que también gozaban de un gran peso ceremonial dentro de las altas pompas sociales.

Para seguir engalanando el camino del guerrero y las atribuciones caballerescas que giran en torno a éste, Gómez Carrillo toma prestada una anécdota que forma parte de *Glimpses of Unfamiliar Japan*⁷¹ escrito en 1894 por el traductor, periodista y orientalista Patrick Lafcadio Hearn (1850-1904).⁷² En ella se puede percibir ese respeto que los nipones tienen por sus armas, las cuales portan el honor de cada uno de los individuos que las poseen, consiguiendo en ocasiones un carácter propio que hace que estas pasen de ser meros objetos a prácticamente entes sensibles, pareciendo tener “vida”. Esta dice lo siguiente:

Un inglés en Yokohama tenía á su servicio, como profesor de japonés, á un samurai venido á menos que no conservaba de sus antiguos esplendores sino un sable admirable, obra de un

⁶⁷ GÓMEZ CARRILLO, E., “Sables...”, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ GÓMEZ CARRILLO, E., “En el Japón, la religión...”, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁰ GÓMEZ CARRILLO, E., “Sables...”, *op. cit.*, p. 1.

⁷¹ HEARN, L., *Glimpses of Unfamiliar Japan*, vol. 1 y 2, Boston, Nueva York, Houghton, Mifflin and Company, 1894.

⁷² DAWSON, C., *Lafcadio Hearn and the Vision of Japan*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

armero del siglo XVI. Un día el pobre noble pidió al inglés mil yens prestados y le dejó en garantía su sable. Al cabo de un año, Dios sabe á costa de cuántas privaciones, el japonés logró reunir la suma y pagó su deuda. Pasó el tiempo. Las relaciones entre profesor y discípulo se enfriaron. Al fin, en un momento de mal humor, estalló una disputa y el inglés dio una bofetada á su amigo. Instintivamente el ofendido llevó la mano al puño de su espada; pero no la sacó. Grave é impasible el samurai se alejó.⁷³

El europeo, una vez tranquilo, prometiéndose hacer toda clase de excusas á su maestro al día siguiente. Por la noche recibió una carta que decía: <<Tengo el honor de participar á usted que me he suicidado. Cuando un hombre recibe una ofensa grave y no puede vengarse, su honor queda mancillado. En cualquier otro caso, yo habría sabido, á pesar de mis años, castigar el insulto recibido. En el caso presente no, pues mi sable sabe ser fiel y no olvida que usted lo tuvo en su poder durante un año. ¿Cómo hubiera, pues, podido sacar tal arma contra usted? Prefiero morir>>. Y en efecto, hizo *harakiri*.⁷⁴

A la hora de concluir nuestro autor vuelve a insistir en ese carácter ritual y místico que tiene el sable nipón. Elevando mediante sus palabras el momento del *harakiri*, ya que tras la ejecución del mismo, y si se sigue el protocolo correctamente con rigor, “[...]Ese sable se convierte en una reliquia”.⁷⁵ Esta triple condición de objetos bellos, funcionales y sagrados los hace irremediabilmente codiciados tanto por los japoneses como por los coleccionistas europeos que esperaban con ansias adquirir una de estas piezas entre su patrimonio. Además, hay que considerar que este texto es muy completo y anticipa una de las obras más importantes de Enrique Gómez Carrillo. Por ello, se publicará el mismo texto, de nuevo, en el siguiente número de *La Correspondencia Militar*.⁷⁶

Este año de 1906 fue bastante prolífico en cuanto a publicaciones relacionadas con las armas del Archipiélago del Sol Naciente y el mundo guerrero nipón se refiere. Reflejo de ello es el artículo que encontramos entre las páginas de *Juventud Ilustrada*.⁷⁷ En él se realiza una síntesis de la evolución de las primeras civilizaciones que poblaron el Japón. Nombrándose durante el discurso diferentes zonas del archipiélago nipón. Ilustrando todo ello con una serie de imágenes en las que se reproducían piezas primitivas como cuchillos (Fig. 15), hachas o lanzas (Fig. 16).⁷⁸

⁷³ GÓMEZ CARRILLO, E., “Sables...”, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ GÓMEZ CARRILLO, E., “Sables...”, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁶ GÓMEZ CARRILLO, E., “Sables japoneses”, *La Correspondencia Militar*, Madrid, n.º 8635, 2 de mayo de 1906, p. 2.

⁷⁷ PALLAVICINI, A., “El Japón histórico”, *Juventud Ilustrada*, Barcelona, n.º 23, 5 de mayo de 1906, pp. 4-6.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 6.

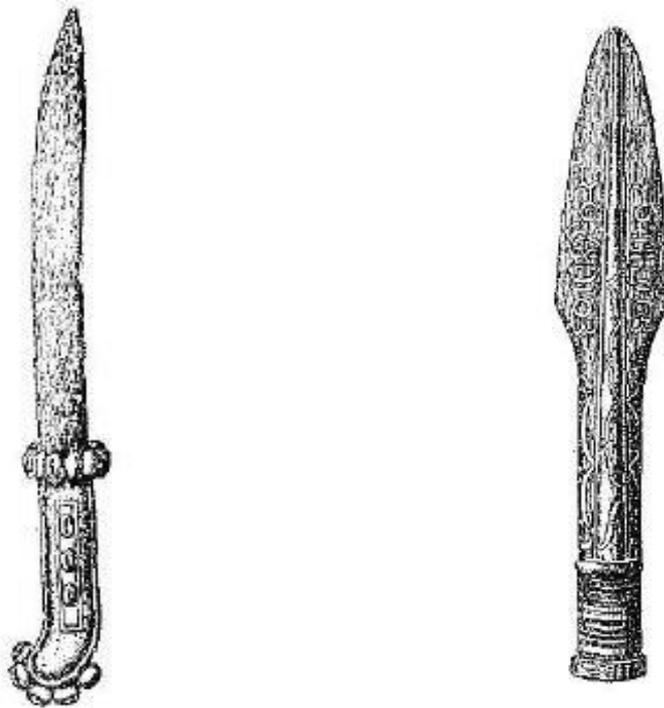


Fig. 15 y 16. “Cuchillo de bronce (japonés)” (izquierda) y “Hierro de lanza japonés e bronce” (derecha), *Juventud Ilustrada*, Barcelona, n.º 23, 5 de mayo de 1906.

Todo este contexto del mundo caballeresco nipón termina de fraguarse cuando empieza a haber informaciones del *bushidō* dentro de las publicaciones periódicas españolas. Este es traducido como “camino del guerrero” y se configura como un código ético estricto al que muchos guerreros nipones, y en especial los samuráis, juraban lealtad y fidelidad hasta el final de sus vidas. Dicho conjunto de principios no pasó a tener un corpus escrito hasta la Revolución Meiji, momento en el cual se abolió de forma definitiva la casta samurái.⁷⁹ Así pues, en *La Nación Militar*⁸⁰ se publica un escrito que versa sobre este código, el cual fue realizado por el médico y cartógrafo francés Frédéric Weisgerber (1868-1946). A mediados de su vida, este se quedó sin recursos económicos al no ser contratado y optó por reanudar el servicio de a bordo de barcos ingleses, momento en el que se dirigió a China y Japón. Gracias a esta decisión, Weisgerber publicó una serie de artículos en la prensa europea que tratan la cultura y la ética de estos países.⁸¹

El texto que nosotros localizamos entre las páginas de *La Nación Militar*⁸² es probablemente una adaptación de un escrito realizado en francés. La información aportada por el

⁷⁹ NITOBÉ, I., *Bushido: el código ético del samurái y el alma de Japón*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2005.

⁸⁰ WEISGERBER, F., “El Bouchido”, *La Nación Militar*, Madrid, n.º 401, 1 de septiembre de 1906, pp. 290-292.

⁸¹ WEISGERBER, L., *Le docteur Frédéric Weisgerber, 1868-1946: médecin, administrateur, pionnier du Maroc modern*, Strasbourg, Université Louis Pasteur, 1982.

⁸² WEISGERBER, F., “El Bouchido”, *op. cit.*, pp. 290-292.

autor es sumamente interesante, incidiendo en una serie de puntos de este “camino del guerrero” que ayudarán a consolidar la imagen leal y honorable de los samuráis. Así pues, Weisgerber dice que el *bushidō* es la base ética de la educación, dando a entender que en esos momentos era lo que subyace tras los ideales de la población nipona. Pero esto no es algo casual, sino que se lleva fraguando durante siglos siendo una característica que está ligada intrínsecamente a los clanes y las guerras intestinas:

El *bouchido*, la base ética de esta educación, es lo que ha facilitado á los soldados del Mikado triunfar de sus terribles adversarios y lo que ha dado al imperio del Sol Naciente la supremacía en el Extremo Oriente.

Era en otro tiempo el *bouchido* la ley moral de los samurai, y creemos que se ha de comenzar por decir algunas palabras respecto á esta casta militar, que tan importante papel desempeñó en el Japón.

El origen de los samurai se remonta al siglo VIII El Emperador Chomon, que reinaba entonces, quiso fundar un ejército sólido, y con este objeto reclutó los jóvenes más vigorosos, los mejores jinetes y los arqueros más diestros de todo el país. Se les dio educación militar, se les agregó al servicio de los daimio y otros vasallos del Mikado, cerca de los cuales desempeñaban las mismas funciones que las de los caballeros de nuestra Edad Media respecto de los señores feudales. Constituían una especie de clans guerreros que, en conjunto, formaban una casta especial: la aristocracia de los bouchi ó samurai.⁸³

Tras esta contextualización, remarca que la nueva casta guerrera denominada samurái estaba condicionada siempre bajo el dictamen de este “camino del guerrero”, convirtiéndose en un sistema de pensamiento imperturbable. Además, describe las dos armas que estos individuos portaban con asiduidad como eran la *katana* y el *wakizashi*,⁸⁴ convirtiéndose estas en objetos de culto que podían llegar a conservarse de manera hereditaria en el seno de algunas de las familias más importantes:

“Eran muy orgullosos y todos sus actos debían estar conformes con los principios del *bouchido* (de bouchi, guerrero, y do, camino), especie de código de honor y que para muchos de ellos constituía una verdadera religión.

Llevaba siempre el samurai dos sables, de los cuales el más largo, el *katana*, era su arma favorita de combate, mientras el más corto, el *wakizachi*, servía únicamente para el suicidio legal. El sable,

⁸³ *Ibidem*, p. 291.

⁸⁴ El *wakizashi* o *shōtō* es un sable corto de entre treinta y sesenta centímetros de longitud cuya función principal era defensiva, siendo los samuráis los portadores de la misma. Esta arma cobró un gran protagonismo en las diversas guerras civiles sucedidas en el denominado Japón feudal. Normalmente el *wakizashi* formaba parte de un conjunto denominado *daishō*, el cual se componía de este sable corto y una *katana*. NAGAYAMA, K., *The Connoisseur's Book of Japanese Swords*, Tokyo, Kodansha International, 1997.

«alma del bouchi», era objeto de un verdadero culto y era piadosamente conservado por las familias. Podían verse samuráis pobres y miserablemente vestidos que llevaban con orgullo sables con el nombre de Muramasa, Masamune ó Yochimitsu, que valían miles de francos.⁸⁵

Se insiste en que la educación nipona era muy estricta, motivo por el cual se les inculcaban los valores del bushido desde su infancia. Aquí se emplean términos como “virtudes marciales” y “caballerescas”, los cuales calarán profundamente en el nuevo imaginario japonés que llega a Occidente a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX gracias a la importación de diversos objetos.⁸⁶ Sirviendo de inspiración para los artistas de muchas disciplinas y percibiéndose un elemento novedoso para los intelectuales que querían descubrir un nuevo universo fantástico plagado de tintes legendarios:

[...]Desde su más tierna infancia se les inculcaba los principios morales del *bouchido*, que les enseñaba todas las virtudes marciales y caballerescas: el valor y el desprecio al peligro, la serenidad ante la muerte, la lealtad y la fidelidad al señor y al Mikado, el deber de ayudar al débil y de socorrer al oprimido, y además la sobriedad, la hospitalidad y la cortesía.⁸⁷

Quizás, si hay algo que ha caracterizado sobremanera al samurái es el denominado “corte de vientre” o *seppuku*, conocido comúnmente como *harakiri*. Este se encuentra recogido en el “camino del guerrero” y forma una parte fundamental del mismo. Dicho acto podía ser voluntario para así redimir una falta al honor propio u obligatorio, ordenado por el mandato de un *daimyō*, *shōgun* o tribunal autorizado para ello. Además, siempre había que seguir un procedimiento que dignificaba el acto, siendo una ceremonia venerada por su sobriedad y entereza.⁸⁸ Nuestro autor hace una breve mención al mismo: “Otra de las enseñanzas del *bouchido*, era la imposibilidad del samurai para sobrevivir á la deshonra, lo que fue origen del *soppuko* ó *harakiri*, extraña forma de suicidio que consiste en abrirse el vientre”.⁸⁹

Uno de los aspectos más interesantes que se mencionan es como los samuráis tras la inauguración del periodo Meiji pasaron a formar parte del funcionariado nipón, aboliendo esta clase social pero integrándolos dentro del nuevo sistema. Siendo este uno de los motivos por el cual el *bushidō* fue adaptado para el grueso de la población japonesa, convirtiéndose en el principal fondo moral de su sistema educativo:

A pesar de sus exageraciones, constituía el *bouchido* un sistema de primer orden, y la observancia rigurosa de sus principios, unida á la educación física é intelectual, hacían del samurai la clase

⁸⁵ WEISGERBER, F., “El Bouchido”, *op. cit.*, p. 291.

⁸⁶ SULLIVAN, M., *The meeting of eastern and western art*, California, Universidad de California, 1997.

⁸⁷ WEISGERBER, F., “El Bouchido”, *op. cit.*, p. 291.

⁸⁸ RANKIN, A., *Seppuku: A History Of Samurai Suicide*, New York, Kodansha America, 2018.

⁸⁹ WEISGERBER, F., “El Bouchido”, *op. cit.*, p. 291.

escogida del pueblo nipón, del cual fueron la clase dominante hasta la revolución de 1867. [...]El *bouchido*, libre de los que tenía de excesivo, adaptado á las necesidades de ambos sexos y de todas las clases de la población, constituye actualmente el fondo moral de la enseñanza en Japón.⁹⁰

La conclusión que nos plantea Weisgerber es como este ideario originado en las castas guerreras del archipiélago nipón ha conseguido trascender a las adversidades temporales y convertirse en las raíces de la nación japonesa, la cual estaba en pleno proceso de adaptación y cambio: “Antiguamente el monopolio de una casta privilegiada, se ha convertido el *bouchido* en patrimonio de todo un pueblo, del cual ha hecho una nación de samurais, á la cual los pobres mujiks á pesar de su valía, no pueden disputar los laureles de la victoria”.⁹¹

No obstante, estas no son las últimas informaciones que nos llegan a cerca del *bushidō*. En 1908 la traductora, pedagoga y escritora Magdalena Santiago Fuentes (1873-1922)⁹² menciona brevemente dicho código entre las páginas de *La Ilustración Española y Americana*.⁹³ Insistiendo una vez más en la importancia que tiene este para la ética nipona: “Y así como del *bushido*, el código de la caballería militar, nacieron las leyes de la ética japonesa, del mismo modo, de la necesidad de defenderse surgió la rápida evolución que ha asombrado al mundo”.⁹⁴ Además, se trata el tema de como en la era Meiji viajaron a Europa y a América diversos intelectuales para hacer acopio de conocimientos y así poder elevar a Japón en su retorno a la vanguardia tecnológica, jurídica, social y científica. Todo ello sin olvidar de donde proceden y teniendo como base una serie de ideas sociales heredadas de su pasado feudal y aislado.

Como hemos podido observar, las armaduras fueron objetos que llamaron sobremanera la atención. Esto probablemente se deba a que sus orígenes históricos relacionados con el mundo de los samuráis, donde sus llamativos cascos fueron piezas deseadas por los coleccionistas occidentales. Así, un artículo aparecido en 1912 en la revista *Alrededor del Mundo*, realizado con motivo de la celebración de la Exposición Japonesa de Londres de 1910, recogió que en dicha muestra fue expuesta la armadura de Minamoto no Yoshitsune, uno de los héroes feudales más venerados en el archipiélago nipón.⁹⁵

⁹⁰ WEISGERBER, F., “El Bouchido”, *op. cit.*, p. 292.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² MUÑOZ, O., *Los rincones de la vida. Mujeres comprometidas: Magdalena de Santiago-Fuentes*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

⁹³ SANTIAGO-FUENTES, M., “O. Toyo”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 40, 30 de octubre de 1908, pp. 247-251.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 247.

⁹⁵ “¿Fue japonés Gengis Jan?”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 679, 5 de junio de 1912, pp. 452-453. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*, p. 106.

Por otro lado, el mundo caballeresco nipón también fue fuente de inspiración para diversos textos literarios. En las publicaciones periódicas de principios del siglo XX era muy habitual incluir relatos por entregas. La variedad de temáticas era intensa, estimulando la imaginación del lector a través de su trama, la cual podía estar llena de misterio y pasión. Un ejemplo de ello es el escrito presente en *El Duende*⁹⁶ publicado en 1914. Aquí se redacta en un fragmento del relato lo siguiente: “Después Alvaro Amatller, sacando de su manga un puñal japonés, única arma que usa, me la entregó diciendo: - Toma. Te lo regalo. Con este puñal maté á un millonario en el tren para robarle”.⁹⁷ La aparición de un elemento japonés en un relato de ambientación occidental nos refleja la importancia que adquirieron las armas niponas para estas fechas. Pareciendo este fenómeno de posesión algo habitual a lo que probablemente la población burguesa estuviese acostumbrada, siendo este tipo de pequeños objetos japoneses usuales entre las colecciones de esta clase social.

Sabemos que los objetos nipones fueron muy codiciados entre los coleccionistas europeos, fervor que invadió también el gusto de algunos apasionados del arte españoles. Un ejemplo de ello fue la colección de Francesc Ferriol, la cual fue expuesta en el local de la asociación cultural Athenea en la ciudad de Gerona. Entre las páginas de *La Ilustració Catalana*⁹⁸ fue recogido un texto perteneciente a la exposición, además de una imagen que mostraba una pequeña recopilación de objetos nipones presentes en la misma.⁹⁹ No vamos a entrar en especificaciones a cerca de esta información, ya que la muestra la analizamos con detenimiento en el capítulo dedicado al marfil nipón y los *netsuke*. Sin embargo, sí que deberemos de detenernos en las *tsuba* que aparecen en la fotografía. Aquí observamos tres *tsuba*, las cuales, según el autor, pertenecen a diferentes momentos artísticos dentro de la forja japonesa correspondientes a los siglos XVI, XVII y XVIII. Según el especialista en la materia Marcos Sala, la imagen está compuesta por una *namban tsuba*, una *tsuba* de la escuela Jakushi, una de la tradición Bushū, dos *kozuka*, uno probablemente de la escuela Sōten y un conjunto *fuchi-kashira* (Fig. 17).¹⁰⁰

⁹⁶ IGLESIAS, P., “Los grandes ladrones”, *El Duende*, Madrid, n.º 15, 8 de febrero de 1914, pp. 1-3.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 3.

⁹⁸ P., “Exposició d’art japonès a Girona”, *La il·lustració Catalana*, Barcelona, n.º 554, 18 de enero de 1914, pp. 45-46.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰⁰ SALA IVARS, M., *Tōsōgu: lugares en el metal. Monturas ...*, op. cit., p. 598.

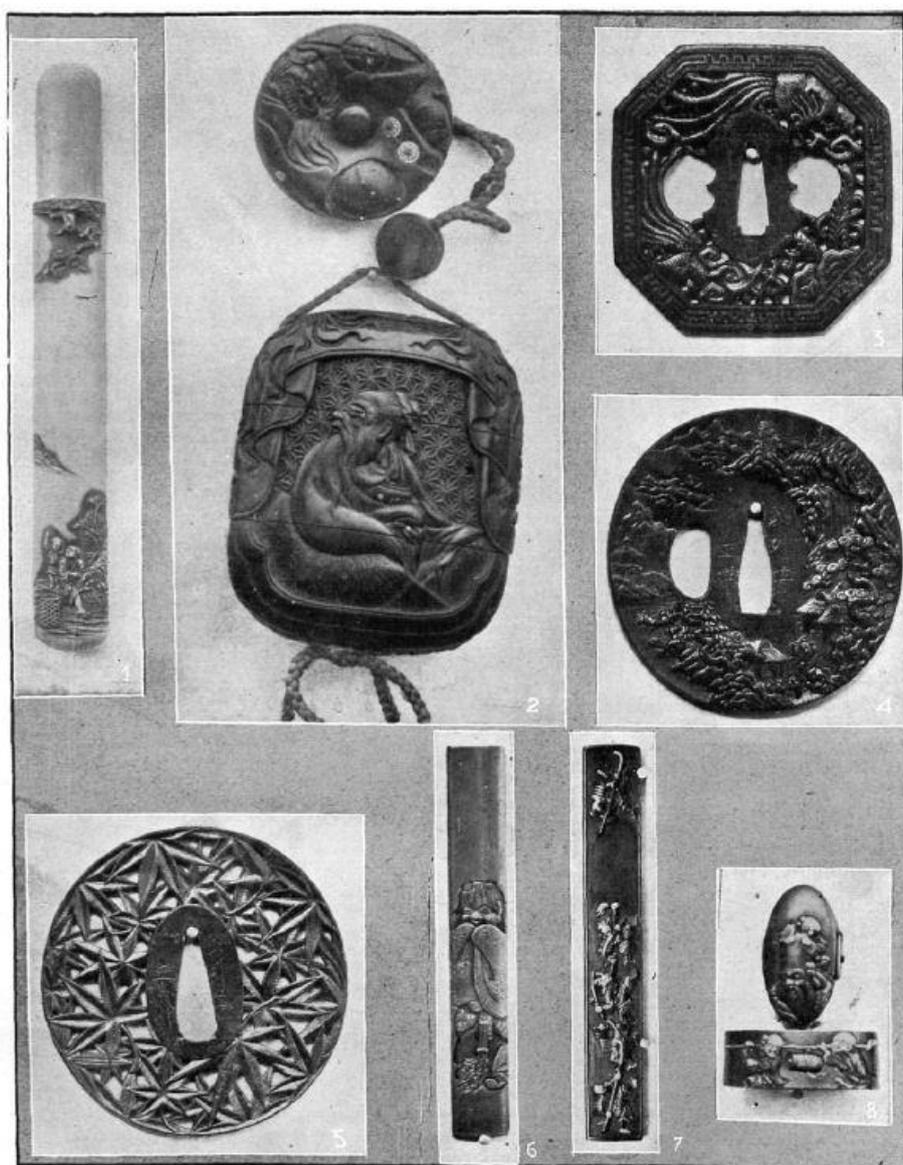


Fig. 17. "1.Stoig de pipa. Principis del segle XIX. Marfil. – 2. Capsa de medicina. Fusta. – 3. Guarda de sabre. Últims del segle XVII. Ferro ab incrustacions d'or. – 4. Guarda de sabre. Segona meytat del segle XVIII. Ferro. – 5. Guarda de sabre. Principis del segle XIX. Ferro. – 6. Kodzuka. Últims del sugle XVIII. Shibuichi. – 7. Kodzuka. Principis del segle XVI. Shakudó. – 8. Fuchi-kashirà. Mitjans del segle XVIII. Shibuichi", *La ilustració Catalana*, Barcelona, n.º 554, 18 de enero de 1914.

Al año siguiente, en 1915, entre las páginas de la revista catalana *Vell i Nou*¹⁰¹ se realiza otra alusión a esta colección. En este caso el redactor es Feliu Elias i Bracons (1878-1948), más conocido como Joan Sacs,¹⁰² artista y crítico de arte activo en la Barcelona de principios del siglo XX. Aquí, se hace una descripción de las partes del sable, además de las diferentes tipologías que

¹⁰¹ SACS, J., "L' Art de l' extrem orient: les "tsubes" japoneses", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 5, 10 de abril de 1915, pp. 3-4.

¹⁰² "Feliu Elias i Bracons", *L'Enciclopèdia.cat. Barcelona: Grup Enciclopèdia Catalana*, <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0023749.xml>, (fecha de consulta:11-XI-2017). MARTÍNEZ DE SAS, M. T. y PAGÈS, P. (eds.), *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 2000, p. 493.

existen. También, describe y justifica la excelencia de las *tsuba* y reincide en la importancia de los objetos de Ferriol, incluyendo como remate cinco fotografías de estas guardas:

La *tsuba* es una pieza de recambio, de forma generalmente ovalada o redonda con una abertura estrecha en medio por la que se introduce la hoja del sable, y dos aperturas laterales más cortas y anchas para dejar pasar las empuñaduras del *kozuka* y los *kogais*. Las *tsuba* suelen ser más abundantes que los demás objetos de metal de las colecciones porque, además del gran sable (katana) de los guerreros y nobles se usa uno más pequeño nombrado *wakizashi*, sable de honor para hacerse la *hara-kiri* o suicidio de honor; en la colección Ferriol hay alguna *tsuba* de *wakizashi*. El motivo principal de la abundancia de las *tsuba* es, el que los japoneses tenían muchas de repuesto, pues eran apasionados por este arte del cincelado.¹⁰³

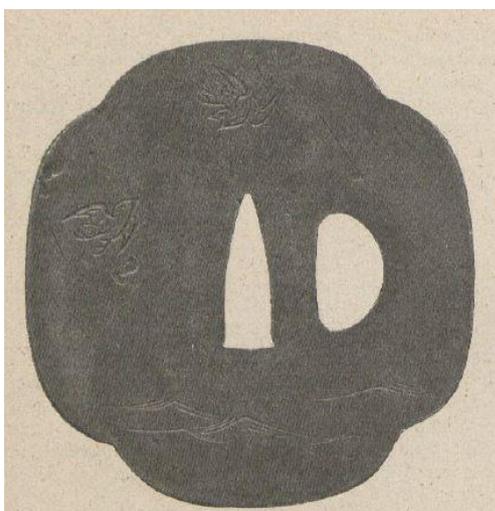


Fig. 18. “Tsuba de shibuishi cisellat imitant l’istil del pintor Korin. Ocells sobre les ones en día de pluja, per Ykkín; principis del segle XIX”, *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 5, 10 de abril de 1915.

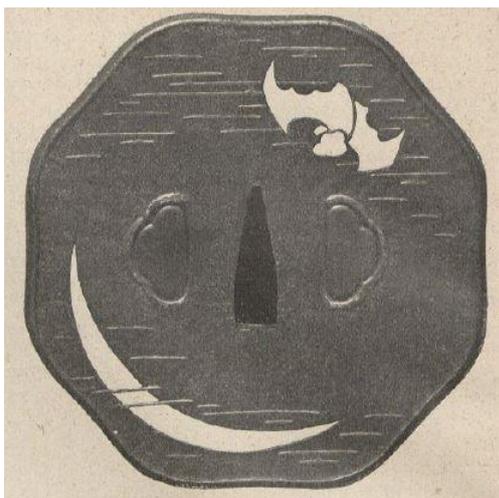


Fig. 19. “Tsuba de ferro calat, martellat, cisellat i placat d’or. Sortida de sol amb el minvant de la lluna i rat penat a primer terme; probablement segle XVII”, *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 5, 10 de abril de 1915.

¹⁰³ SACS, J., “L’ Art de l’ extrem orient: les ...”, *op. cit.*, p. 3. La traducción es nuestra.

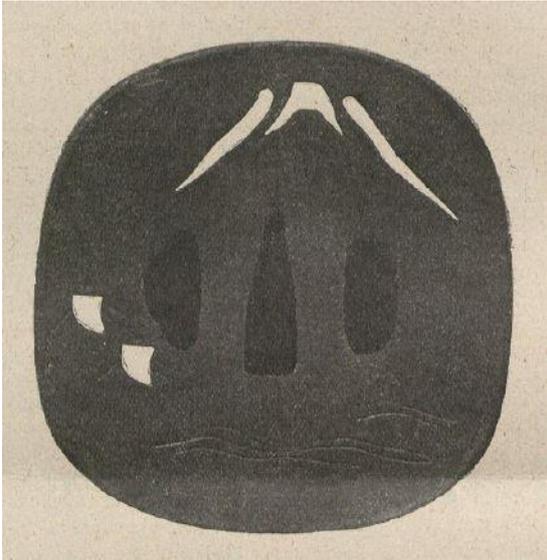


Fig. 20. “Tsuba de ferro calat i cisellat. Marina amb el Fushi-Yama nevat al Fons, época indeterminada”, *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 5, 10 de abril de 1915.

“El valor de la tsuba está en buena parte en la originalidad de cada ejemplar...”¹⁰⁴

Además, se incluyeron en el texto una serie de *tsuba* que ilustraban todo el desarrollo del mismo (Fig, 18, 19, 20, 21 y 22): “Las *tsubas* que hoy reproducimos – aparte de la de gran relieve que tiene más valor de oficio que estético, a pesar de que éste también es remarcable – son obras de arte puras, obras de museo, que Barcelona debería guardar como reliquias. ¡Y estas *tsuba* reproducidas, no son más que una ínfima parte de los tesoros de esta colección!”¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 4. La traducción es nuestra.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 4. Este párrafo también se encuentra traducido al castellano y reproducido en: SALA, M., *Tōsōgu: lugares en el metal. Monturas ...*, op. cit., p. 598.

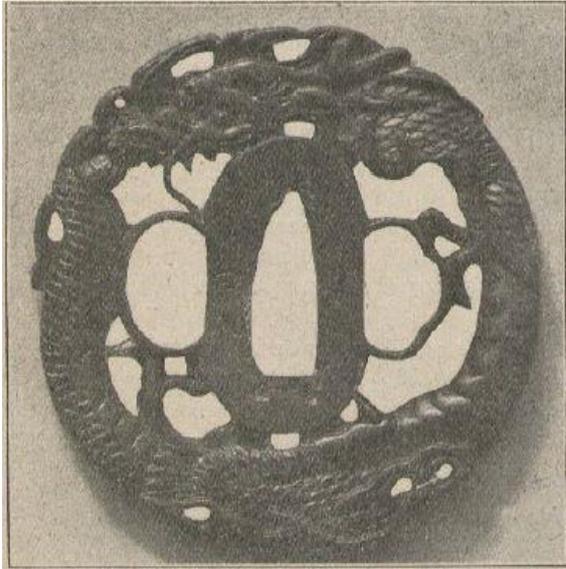


Fig. 21. “Tsuba d’acer calat i cisellat amb incrustacions d’or, per Tetsugendo Nacfusa Yamashiro; principis del segle XVII”, *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 5, 10 de abril de 1915.

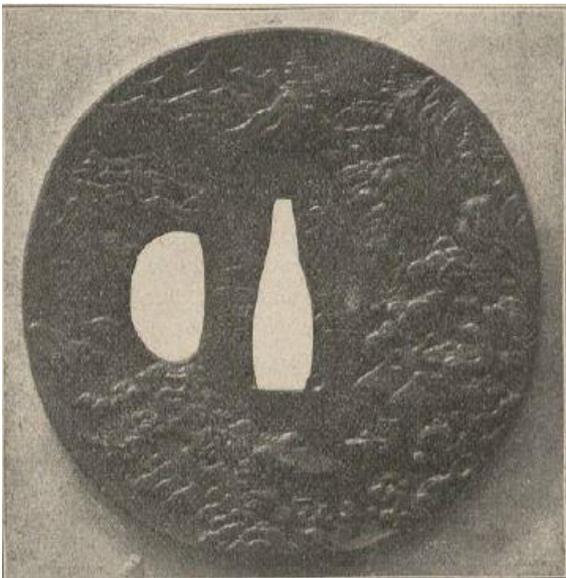


Fig. 22. “Tsuba d’hacer niellat, alt relleu cisellat, per Masatsune Bushu, últims del segle XVIII”, *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 5, 10 de abril de 1915.

Como podemos apreciar, las informaciones dadas por Sacs son muy precisas, que ya muestran un conocimiento profundo sobre la materia de la armamentística nipona y un trabajo de documentación importante. No obstante, en sus palabras vemos claramente el proceso que ha ido sucediendo en la prensa española en cuanto a la asimilación de la información llegada desde el Japón. Nos habla de los *tsuba*, pero no puede evitar especificar que esta es una parte de la *katana*, así mismo menciona el *wakizashi*, pareja inseparable del sable protagonista. Esto le lleva inevitablemente a mencionar el *seppuku* o *harakiri*, procedimiento recogido en el *bushido*, el cual fue la base de la educación moderna en el Japón durante la reestructuración Meiji. Por tanto, las

piezas de armamentística niponas no solo son valoradas por su belleza, maestría, perfección y su carácter único e irremplazable (como queda patente en este artículo), sino que también logran un lugar preeminente por su significado. Siendo las armas japonesas un elemento ineludible de los samuráis y, por ello, una extensión de sus valores.

Para finalizar localizamos dos artículos en el año de 1925 que hablan de las armaduras niponas. Por un lado, en la revista *Alrededor del Mundo* se presentó un texto que hablaba sobre una armadura expuesta en Londres, concretamente en el Victoria and Albert Museum.¹⁰⁶ Se dijo que esta fue adquirida por 11.000 libras esterlinas y había sido donada por el norteamericano Francis Reubell Boyan. Las diferentes partes de esta pieza fueron elaboradas, según se certifica, por seis famosos forjadores que trabajaron entre las fechas de 1230 y 1570, llegando a extenderse su fabricación hasta 1800, donde fueron acopladas entre sí las diferentes partes para conformar dicha armadura, destinada a la familia Doi, de Koga, en la provincia de Shimosa.

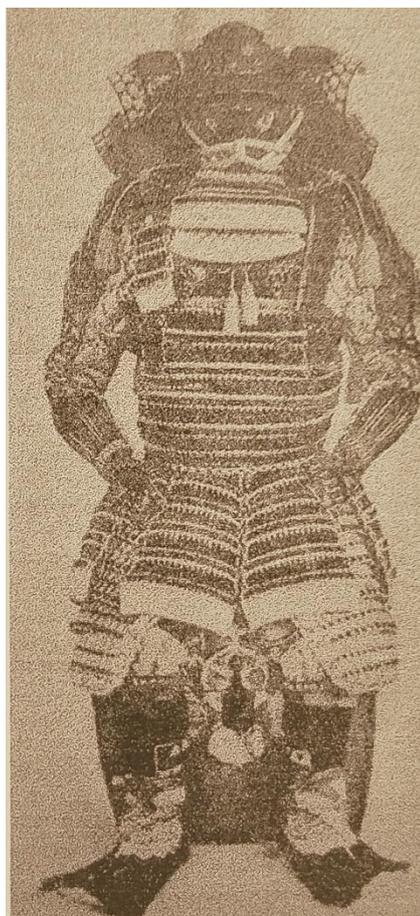


Fig. 23. “Armadura japonesa que data del siglo XIII”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1370, 19 de septiembre de 1925.

¹⁰⁶ “Armadura japonesa que data del siglo XIII”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1370, 19 de septiembre de 1925, p. 267. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 106.

La catalogación de las diferentes partes de la armadura fue realizada por el especialista japonés Miochin Muneto y fechadas en 1799, la cual pudo verse fotografiada entre las páginas del presente artículo (Fig. 23). Además, se describieron las piezas de la siguiente forma:

“El casco está hecho por Munemasa Sakon-on-taya, maestro forjador de la llamada Escuela Miochin, que realizó su labor hacia 1330. La visera, por Mioichin Narishige, entre 1530 y 1560. La gorguera, por Miochin Kalzumasa, forjada también por los mismos años que anteriormente se indican. Las dos hombreras, por Munemazu Hioyeno-jo, cuarto maestro de la mencionada Escuela, quien terminó ambas piezas en el año 1230. Los guardabrazos, por Yoshimishi Sakom-no-tayo, hermano del decimosexto maestro de aquella Institución, y que fue, a su vez uno de los comprendidos en la denominación de “Los tres famosos forjadores modernos”. Esos guardabrazos quedaron terminados hacia 1520. El peto está formado por estrechas láminas de hierro, y al parte que cae sobre las escarcelas es de cuero endurecido, fabricado todo ello también por el maestro que en 1230 comenzó la armadura, y asimismo hizo, como acabamos de indicar, las hombreras. Las escarcelas, constituidas por placas alternadas de hierro y cuero, fueron hechas por Miochin Nobuhiro, discípulo del decimoséptimo maestro Nobuiye, que trabajó entre 1560 y 1570. Los grebones, por el autor del guardabrazos. La vieja armadura ha sido restaurada mediante la aplicación de una nueva capa de laca negra al casco, los guardabrazos y los grebones, y de laca en oro en su total superficie”.¹⁰⁷

Por otro lado, ese mismo año de 1925 fue localizada otra armadura expuesta en la “Exposición de Arte chino y japonés” celebrada en Madrid, la cual fue organizada por la revista *El Coleccionismo* y de la que *Blanco y Negro* publicó un detallado reportaje en el que se incluyó una fotografía de un traje de guerrero japonés, cuyo propietario era Hugo Obermaier (Fig. 24).¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ MÉNDEZ, A., “La Exposición de Arte chino y japonés”, Madrid, *Blanco y Negro*, n.º 1796, 8 de octubre de 1925. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*



Fig. 24. "Traje de guerrero japonés, propiedad de don Hugo Obermaier", Madrid, *Blanco y Negro*, n.º 1796, 8 de octubre de 1925.

10. 2. VALORACIONES FINALES

Si observamos de forma panorámica las informaciones se puede apreciar que la puesta en valor de los objetos bélicos nipones ha estado ligada de forma ineludible al descubrimiento de su pensamiento, tradiciones y organización social. Los primeros artículos estaban usualmente centrados en las clases militares que se encontraban en el archipiélago japonés. Posteriormente se fue poniendo el foco sobre la casta de los samuráis, los cuales inspiraron sobremanera a los europeos que estaban descubriendo sus exóticos ideales y su mundo basado en el honor, la lealtad y la piedad filial. Los intelectuales de la época, ávidos de conocimiento y curiosos por el nuevo mundo que se presentaba ante ellos decidieron profundizar en el tema y esto conllevó un mayor estudio de lo que rodeaba a la figura del guerrero. A raíz de este interés comenzaron a tener cabida entre las colecciones europeas y españolas los armas y armaduras niponas. Las *katana*, *wakizashi*, *tsuba*, *kabuto* y un sinfín de objetos pudieron hacerse un hueco preeminente entre el patrimonio de una emergente burguesía que presentaba un gusto marcado por esa nueva ola de apertura y globalización que caracteriza las últimas décadas del siglo XIX y primeras décadas del XX. Esta inclusión de las armas japonesas es crucial para conocer el cómputo de la pasión y el fervor que estuvo presente en algunas de las esferas sociales de aquel momento. Asimismo, autores como Luis Caeiro Izquierdo o Marcos Sala, han constado a través de sus trabajos como en España tenemos importantes colecciones compuestas por estas piezas niponas, destacando la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer en Villanova i la Geltrú, el Museo Arqueológico de Murcia, el Museo de la Armería de Álava, Museo de Arte Oriental (Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila), Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Cerralbo de Madrid, Museo del Ejército de Toledo, Museo Etnológico y de las Culturas del Mundo de Barcelona, Museo Histórico Militar de Canarias, Museo Lázaro Galdiano de Madrid o el Museo Nacional de Artes Decorativas, entre otros. Siendo todas ellas en su conformación, deudoras de la pasión generada hacia el mundo del guerrero japonés durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX.

10. 3. FUENTES

ANGOT, A., "La nueva era en el Japón", *Revista Europea*, Barcelona, n.º 107, 12 de marzo de 1876, pp.74-78.

"Armadura japonesa que data del siglo XIII", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1370, 19 de septiembre de 1925, p. 267.

APPERT, G. y KINOSHITA, H., *Ancien Japon*, Tokio, 1888.

BURTY, P., "Les sabres: le katana", *Le Japon Artistique*, París, n.º 10, 1888, pp. 119-130.

BURTY, P., "Les sabres: le wakizashi", *Le Japon Artistique*, París, n.º 11, 1888, pp. 135-143.

CONTRERAS, E., "Historia de la careta", *Hojas Selectas*, Madrid- Barcelona, n.º 2, 1903, pp.139-148.

d'art japonais et chinois, París, Tomo 1, 1923.

"Extranjero: Un adulterio", *El Día*, Barcelona, n.º 8184, 10 de diciembre de 1903, p. 2.

FRÉCHET, A., "L' art japonais au pavillon de Marsan", *Le Moniteur de Dessin*, París, n.º 12,15 de marzo de 1910, pp. 277-278.

"¿Fue japonés Gengis Jan?", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 679, 5 de junio de 1912, pp. 452-453.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 482, 26 de enero de 1890, pp.60-61.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 492, 6 de abril de 1890, pp. 220-21.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 494, 20 de abril de 1890, pp. 252-253.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 495, 27 de abril de 1890, pp. 269.

GÓMEZ CARRILLO, E., "En el Japón, la religión de la espada", *El Liberal*, Madrid, n.º 9492, 13 de octubre de 1905, p. 1.

GÓMEZ CARRILLO, E., "Sables japoneses", *La Correspondencia Militar*, Madrid, n.º 8634, 1 de mayo de 1906, p. 1.

GÓMEZ CARRILLO, E., *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, París, Garnier Hermanos, 1906.

HEARN, L., *Glimpses of Unfamiliar Japan*, vol. 1 y 2, Boston, Nueva York, Houghton, Mifflin and Company, 1894.

IGLESIAS, P., "Los grandes ladrones", *El Duende*, Madrid, n.º 15, 8 de febrero de 1914, pp. 1-3.

MÉNDEZ, A., "La Exposición de Arte chino y japonés", Madrid, *Blanco y Negro*, n.º 1796, 8 de octubre de 1925.

PAGE, C., *La coutellerie depuis l'origine jusqu'à nos jours: la fabrication ancienne & modern*, Châtelleraut, Tomo V, Imprimerie H. Riviere, 1900.

PALLAVICINI, A., "El Japón histórico", *Juventud Ilustrada*, Barcelona, n.º 23, 5 de mayo de 1906, pp.4-6.

PORTIER, A., *Collection de M. E. Van Den Broeck: première partie comprenant estampes japonaises, livres et kakémonos, netzukés, inros, gardes de sabres, étoffes chinoises et japonaises des XVIIe et XVIIIe siècles*, París, 16, 17 y 18 de noviembre, 1911.

R., "La industria artística japonesa", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902, pp. 30-31.

RÉGAMEY, F., *Le Japon Pratique*, París, J. Hetzel et Cie éditeurs, 1891.

SACS, J., "L' Art de l' extrem orient: les "tsubes" japoneses", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 5, 10 de abril de 1915, pp. 3-4.

SANTIAGO-FUENTES, M., "O. Toyo", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 40, 30 de octubre de 1908, pp. 247-251.

TEI-SAN., "La ciselure japonaise", *Le Monde Illustré*, París, n.º 2570, 30 de junio de 1906, p. 427.

TRESSAN, M., "Nouvelles contributions à l'étude de l'Histoire de la garde de sabre japonaise", *Bulletin de la Société Franco-Japonaise*, París, n.º 33, abril de 1914, pp. 43-92.

WEBER, V. F., "*Ko-ji Hô-ten*": *dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets*

WEISGERBER, F., "El Bouchido", *La Nación Militar*, Madrid, n.º 401, 1 de septiembre de 1906, pp. 290-292.

BIBLIOGRAFÍA

ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000.

ALMAZÁN, D., BARLÉS, E., GIMÉNEZ, J.A. y VIVES, J., *Noh Kabuki: escenas del Japón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

BARLÉS, E., "Nikkō, "la Alhambra japonesa", en la mirada de los viajeros occidentales del periodo Meiji (1862-1912)", en Gómez, A. (ed.), *Japón y Occidente: el patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua libros, 2016, pp. 615-626.

DARÍO, R., *Autobiografía, oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990.

DAWSON, C., *Lafcadio Hearn and the Vision of Japan*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

"Feliu Elias i Bracons", *L'Enciclopèdia.cat. Barcelona: Grup Enciclopèdia Catalana*, <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0023749.xml>, (fecha de consulta:11-XI-2017). MARTÍNEZ DE SAS, M. T. y PAGÈS, P. (eds.), *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 2000, p. 493.

HANSEN, W., *When Tengu Talk: Hirata Atsutane's Ethnography of the Other World*, Honolulu, University of Hawaii, 2009, pp. 213-214.

INAGA, S., "The making of Hokusai's reputation in the context of japonisme", *Japan Review*, n.º 15, Kioto, International Research Center for Japanese Studies, 2003, pp. 77-99.

KAZUO, N., y KAZUO, H., *What is the Japanese architecture? a survey of traditional Japanese architecture*, Tokio, Kodansha international, 1985.

MÍGUEZ, A., "El Mon. Una breve historia de la heráldica japonesa", *Historia y Genealogía*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 3, 2013, pp. 195-218.

MUÑOZ, O., *Los rincones de la vida. Mujeres comprometidas: Magdalena de Santiago-Fuentes*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

NAGAYAMA, K., *The Connoisseur's Book of Japanese Swords*, Tokyo, Kodansha International, 1997.

NITOBÉ, I., *Bushido: el código ético del samurái y el alma de Japón*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2005.

PONSONBY-FANE, R., *The Imperial House of Japan*, Kioto, The Ponsonby Memorial Society, 1959.

RANKIN, A., *Seppuku: A History Of Samurai Suicide*, New York, Kodansha America, 2018.

ROSSELL, D., *Antoni García Llansó, crític d'art, historiador i divulgador de la cultura japonesa (1854-1914)*, Tesis doctoral (director: Bonaventura Bassegoda i Hugas), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

SALA, M., *Tōsōgu: lugares en el metal. Monturas de sables japoneses en colecciones españolas*, tesis doctoral (directora: Dra. Pilar Cabañas Moreno), Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 2019, p. 146.

SALA, M., "Yoroi: Las armaduras", en Fernández González, J. (ed.), *Japón: El archipiélago de la cultura*, Barcelona, Mediatres Estudio Editorial, 2020, pp. 148-157.

SMYERS, K., *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.

SULLIVAN, M., *The meeting of eastern and western art*, California, Universidad de California, 1997.

TAKEDA, I., MIYOSHI, S. y NAMIKI, S., *Chiushingura; or The Loyal League*, DICKINS, F. (trad.), Londres, Allen & Co., 1876.

WEISGERBER, L., *Le docteur Frédéric Weisgerber, 1868-1946: médecin, administrateur, pionnier du Maroc modern*, Strasbourg, Université Louis Pasteur, 1982.

11. LA CERÁMICA JAPONESA: TRADICIÓN Y VANGUARDIA

En el siglo XXI numerosos han sido los estudios que han abordado el arte japonés desde un punto de vista histórico. Por ello, la cerámica japonesa ha sido un amplio campo de investigación que ha dado como resultado una serie de estudios que han sido relevantes en la elaboración de este trabajo. En concreto, nos referimos a los avances realizados por investigadores en el ámbito nacional como es el caso de Elena Barlés, David Almazán,¹ Matilde Arias,² Muriel Gómez³ o David Lacasta. De entre todo este elenco debemos de destacar las investigaciones de este último, el cual ha dedicado gran parte de su carrera investigadora al estudio de la cerámica Satsuma y Kutani, tanto el ámbito nacional como internacional. Entre sus trabajos tenemos “La colección de cerámica Satsuma del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla”, publicado en 2016,⁴ “Coleccionismo de cerámica japonesa Satsuma y Kutani en España” y “El agua en la cerámica Satsuma”, publicados en 2018.⁵ No obstante, debemos de destacar entre todos sus estudios su tesis doctoral *Cerámica Satsuma y porcelana Kutani de las eras Meiji (1868-1912) y Taishō (1912-1926) en las colecciones públicas españolas*, el cual fue defendido en la Universidad de Zaragoza en 2022.⁶ Este trabajo ha sido fundamental la elaboración del presente capítulo, aportándonos las claves del descubrimiento de la cerámica nipona en occidente, su difusión, influencia y coleccionismo.

Así, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX se intensificó el comercio con el País del Sol Naciente. Asimismo, en grandes naciones como Francia, Gran Bretaña, Alemania, Holanda, Italia o Estados Unidos se comenzaron a abrir comercios

¹ ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., “El Celeste Imperio en la vida De Otal y Ric, porcelana” en Luque, M. (coord.), *Imágenes del Mundo. Enrique de Otal y Ric, diplomático y viajero*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2009, pp. 400-403.

² ARIAS, M. R., “La cerámica japonesa”, en Barlés, E. y Almazán, D. (eds.), *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba y CAI, 2008, pp. 105-110.

³ GÓMEZ, M., “Las manufacturas cerámicas para la exportación”, en Almazán, D. y Barlés, E., (coords.), *La fascinación por el Arte del Sol Naciente. El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, 2012, pp. 214-233. GÓMEZ, M., “Colección Oriental”, en Trullén, J. M., (dir.) *Biblioteca Museu Víctor Balaguer. Guia de les Col·leccions del Museu*, Vilanova i la Geltrú, Organisme Autònom BMVB, 2001, p. 71.

⁴ LACASTA, D., “La Colección de Cerámica Satsuma del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla”, en Castán, A. (ed.), *Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 299-309.

⁵ LACASTA, D., “Coleccionismo de cerámica japonesa Satsuma y Kutani en España”, en Asión, A., Castán, A., Gracia, J., Lacasta, D. y Ruiz, L. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón: II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018 pp. 187-193. LACASTA, D., “El agua en la cerámica Satsuma”, en Almazán, D. (coord.), *Japón y el Agua. Actas V Congreso del Grupo de investigación Japón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 173-184.

⁶ LACASTA, D., *Cerámica Satsuma y porcelana Kutani de las eras Meiji (1868-1912) y Taishō (1912-1926) en las colecciones públicas españolas*, Zaragoza, vol. I, II y III, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2022.

especializados, bazares y almacenes que importaban objetos japoneses. Sin embargo, entre todos estos focos destacaran sobremanera Francia y Gran Bretaña.

En Francia por el fenómeno del Japonismo, se produjo la apertura de tiendas especializadas que traían multitud de piezas de arte procedentes del país nipón.⁷ Ejemplo de ello fueron *La Porte Chinoise*, inaugurada en 1861, *L' Empire* que abrió sus puertas en 1862 o *La Jonque Chinoise*, que comenzó su actividad comercial en 1863.⁸ En este momento histórico una de las figuras más relevantes será la de Siegfried Bing (1838-1905), conocido popularmente como Samuel Bing.⁹ Este fue un famoso marchante alemán de arte que se trasladó a la Ciudad del Sena en 1854 para desarrollar su actividad comercial, la cual consistía en la importación y venta de objetos procedentes de países asiáticos, siendo Yokohama el lugar del cual procedían la mayoría de estas piezas. Entre todos los hitos, destacaremos su galería de arte L'Art Nouveau, abierta al público en 1895 y frecuentada por coleccionistas, artistas e intelectuales que buscaban atesorar arte nipón. Todos estos comercios debieron de poseer entre sus objetos a la venta cerámicas niponas, destacan entre todas ellas las conocidas como Satsuma y Kutani.

Por otro lado, ciudadanos japoneses instalados en París también ayudaron al desarrollo del comercio de objetos procedentes de Asia Oriental. La personalidad más importante en este sentido fue Hayashi Tadamasa (1853-1906), el cual llegó a París en 1878 debido a que fue el organizador de la Exposición Universal celebrada ese mismo año. También este trabajó para la Kiritsu Kōshō Kaisa, empresa dedicada a exportar obras de arte japonés con el apoyo del gobierno Meiji a partir que comenzó a funcionar a partir del año 1874. Por otro lado, Tadamasa acabó abriendo su propia tienda conocida como Wakai et Hayashi et Cie en 1878, vendiendo así piezas japonesas y brindando asesoramiento a instituciones y coleccionistas. Entre estas piezas hubo con total certeza objetos cerámicos japoneses.¹⁰ Otro marchante relevante en el descubrimiento de este tipo de piezas fue Adolphe Goupil (1806-1893), marchante de arte que tuvo relación con Sigfried Bing, Hayashi Tadamasa y el pintor español Mariano Fortuny Marsal (1838-1874).¹¹

⁷ FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., "Las fuentes y lugares del Japonismo", *Anales de Historia del Arte*, n.º 11, 2001, pp. 329-356.

⁸ IRVINE, G., "From Namban to Meiji: The availability and reception of Japanese Art in the West", en Irvine, G. (ed.), *Japonisme and the rise of the Modern Art Movement. The Arts of the Meiji Period*, Londres, Thames & Hudson, 2013, p. 36.

⁹ WEISBERG, G. P., BECKER, E. y PÓSSEMÉ, E. (ed.), *Los orígenes de l'art nouveau: el imperio de Bing*, Barcelona, Lunwerg editores, 2004.

¹⁰ KOYAMA-RICHARD, B., *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasa*, Tokio, Kokushokankōkai, 2001. KOYAMA-RICHARD, B., "Le marchand d'art Hayashi Tadamasa (1853-1906): un lien entre le Japon et l'Occident", *Nouvelles de l'estampe*, n.º 189, 2003, pp. 7-21.

¹¹ AA.VV., *Gérôme & Goupil: Art and Enterprise*, Paris, Réunion de musées nationaux, 2000.

También colaboraron en la difusión de la cerámica japonesa las famosas subastas celebradas en los destacados Hôtel Drouot y la Galería Durand-Ruel.¹² Por otro lado, también surgieron pequeños puntos de venta situados en la Rue Vivienne, Rue Saint-Marc o Rue Rivoli que fueron frecuentados por artistas interesados en el arte japonés como Zacharie Astruc (1833-1907), Gustave Moreau (1826-1898) o Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).¹³ En la ciudad de Londres, *Farmers and Roger's Oriental Warehouse* vendió muchos objetos artísticos, incluyendo aquí piezas japonesas traídos con el motivo de la celebración de la Exposición Universal de Londres. También existía la empresa Yamanaka, presentando diversas sucursales a lo largo del mundo. Asimismo, destacaremos los famosos almacenes *Liberty*, fundados por Arthur Lasenby en 1875.¹⁴ Se sabe que este tuvo contacto con el diseñador industrial inglés de la Inglaterra victoriana Christopher Dresser (1834-1904), quien entre 1876-1877 fue enviado al País del Sol Naciente como representante oficial del museo de South Kensington e invitado por el Gobierno japonés como asesor en la producción industrial de objetos. Asimismo, Dresser fue una de las figuras claves para la difusión del Japonismo en Reino Unido. Gracias a estas informaciones, podemos decir que las cerámicas y porcelanas japonesas formarían parte del grueso de los objetos japoneses vendidos procedentes del archipiélago nipón en la Ciudad del Támesis.¹⁵ Un hito a destacar es la colección atesorada por Heinrich von Siebold (1852-1908), quien manifestó un profundo interés en todo lo que procedía del País del Sol Naciente. Además, surgieron establecimientos en los que se podían adquirir piezas japonesas destacando *Au Mikado*.¹⁶ El resto de naciones también se interesaron por Japón, en el caso de Italia Roma fue uno de los focos en los que se pudieron sentir las pulsaciones de lo nipón, siendo un establecimiento representativo de venta de objetos la tienda de la señora Beretta y la tienda japonesa de la via dei Macelli, siendo su aparición a partir de los años 70 del siglo XIX.¹⁷ En Austria, tras la Exposición Universal de Viena de 1873 y el incremento del comercio gracias a la apertura del Canal de Suez, fomentando el desarrollo de un panorama ecléctico de influencias artísticas en el que Japón ejerció un papel revelador. El propio Japón también fue un lugar de peregrinación para los coleccionistas y viajeros, siendo los puertos de Kobe y Yokohama los principales centros de exportación para los mercados

¹² DUBOIS, J., "Quelques Ventes parisiennes et quelques catalogues de collections japonaises", en Association France Japon Nord, disponible en <http://membres.multimania.fr/cherrycell/ventescat.htm> (fecha de consulta: 30-III-2023).

¹³ BRU, R., "Marià Fortuny and Japanese Art", *Journal of Japonisme*, 1, 2016, pp. 155-185, espec. p. 166.

¹⁴ ADBURGHAM, A., *Liberty's: A Biography of a Shop*, Londres, George Allen & Unwin, 1975.

¹⁵ DURANT, S., Christopher Dresser, London, Academy Editions; Berlín, Ernst & Sohn, 1993.

¹⁶ BAIRD, C., "'Au Mikado': A Tea, Coffee and 'Oriental' Art Emporium in Vienna", *Journal of Design History*, vol. 24, n.º 4, The Design History Society, 2011, pp. 359-373, espec. p. 364.

¹⁷ ARAGUÁS, M. P., *Japón y el Japonismo en L'illustrazione Italiana (1873-1945)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2012.

de Occidente. Asimismo, en la calle de Shinmonzedori de Kioto se instalaron sucursales y establecimientos en que los extranjeros podían adquirir piezas verdaderamente representativas de la época y, en general, del arte japonés. Uno de estos puntos fueron los comercios de Ozeki Yahei, los cuales contaban con tiendas en Tokio y Yokohama, abierta esta última en 1862 y denominada *Musashiya*.¹⁸

En todos los lugares citados hasta el momento afloraron una serie de coleccionistas que se dejaron cautivar por el influjo nipón.¹⁹ La mayoría de ellos fueron burgueses que querían adornar los establecimientos de su hogar con un sello distintivo, particular y de buen gusto. No obstante, esta nueva ola japonesa inundó también el campo de la crítica de arte, los artistas y los literatos, así como de diplomáticos, militares, periodistas o viajeros que visitaron el País del Sol Naciente, subyaciendo tras ellos intereses emocionales o laborales. Durante este periodo tras la apertura de Japón hasta el primer tercio del siglo XX se coleccionaron sobre todo artesanías y artes decorativas, siendo muchos de estos objetos creados expresamente para el mercado occidental y su exportación. El afán de modernización del país nipón y su rápida industrialización desplazaron los valores tradicionales, sustituyéndolo progresivamente por los que llegaban desde el ámbito foráneo. Esto en el arte tuvo su reflejo, donde la masificación y la producción fue algo que permitió una exportación masiva de esa nueva estética japonesa que, inevitablemente, hundía sus raíces en el arte desarrollado durante el periodo Edo (1615-1868). No obstante, entre los coleccionistas, siendo muy valorados los objetos que se realizaron previamente a la apertura de Japón. En este sentido, uno de los productos que había sido importados de forma abundante fueron las cerámicas, ya que algunas de estas habían caído en desuso, dándoles así una salida comercial. Así, los coleccionistas occidentales prefirieron los objetos japoneses que reflejaban un alto decorativismo y un intenso color. Gracias a esta moda, las cerámicas Satsuma y las porcelanas Kutani tuvieron un claro momento de demanda, llevando a los compradores a indagar más allá de estas piezas y descubrir, a partir de los años 80 del siglo XIX, todos los ritos vinculados con la ceremonia del té y los objetos que van ligados a la misma, donde la estética cambiará a la sobriedad y simplicidad.²⁰ Había una separación entre los occidentales y los propios japoneses. Mientras que en Occidente gozaban de una fama sin igual las piezas de Satsuma y de Kutani en Japón preferían todas las obras que se encontraban vinculadas a la ceremonia del té. Uno de los eruditos que constató esto fue Edward Sylvester Morse (1838-1925), zoólogo y coleccionista norteamericano que en uno de

¹⁸ IRVINE, G., "From Namban to...", *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ WEBER, V. F., *Ko-ji hō-ten: dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, Nueva York, Hacker Art Books, 1965.

²⁰ IMAI, Y., "Changes in French Tastes for Japanese Ceramics", *Japan Review*, 2004, n.º 16, pp. 101-127.

sus escritos de 1888 mencionó dicha cuestión.²¹ Asimismo, uno de sus coetáneos Christopher Dresser en 1882 afirmaba que Satsuma eran las cerámicas japonesas más importantes.²²

También fue fundamental la difusión de la cerámica en las diversas exposiciones universales. Este tipo de piezas causaron gran fascinación entre los asistentes. En las investigaciones más recientes se ha rastreado la presencia de algunos de estos objetos en la Exposición Universal de Londres de 1862, Exposición Universal de Viena de 1873, Exposición Universal de Filadelfia de 1876, Exposición Universal de París de 1878, Exposición Internacional de Sídney de 1879, Exposición Universal de Melbourne de 1880, Exposición Universal de Barcelona de 1888, Exposición Universal de París de 1889, Exposición Universal de Chicago de 1893, Exposición Universal de París de 1900, Exposición Universal de San Luis de 1904, Exposición Universal de Milán de 1906, Exposición Alaska-Yukón-Pacífico de Seattle de 1909, Exposición Anglo-japonesa de Londres de 1910, Exposición Internacional de Turín de 1911 y la Exposición Universal de San Francisco de 1915, constándose así la presencia preeminente de estos objetos provenientes del País del Sol Naciente.²³

Todo este panorama permitió que los coleccionistas adquirieran las afamadas cerámicas japonesas, gozando estas de una fama inigualable debido a sus acabados y sus múltiples coloraciones. Alabando los críticos versados en el tema la dureza de las piezas y sus delicadas decoraciones. Muchos de los coleccionistas y compradores de este tipo de piezas comenzaron a escribir, junto a expertos versados en las artes del Japón, obras que hablaban sobre los diversos tipos de cerámica japonesa, haciendo una serie de estudios relevantes que marcarán el devenir de las informaciones y la historiografía relacionada con la producción cerámica japonesa. Quizás podríamos decir que el iniciador de todo esto pudo ser Burty con su *Chefs- d'oeuvre des Arts industriels* de 1866,²⁴ en cuyo estudio se dedicó un apartado a la cerámica en el que se abordan y representan obras realizadas en el País del Sol Naciente (Fig. 1). Dos años después se publicó la obra del escritor e historiador del arte de la cerámica Albert Jacquemart (1808-1875) *Les merveilles de la céramique*, dedicándose así un extenso estudio a las piezas de cerámica procedentes de Oriente.²⁵ Con posterioridad aparecieron una serie de obras especializadas en este campo. Desde el ámbito anglosajón debemos citar la monografía de *Ceramic Art of Japan*,

²¹ WAYMAN, D. G., *Edward Sylvester Morse: A Biography*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1942.

²² DRESSER, CH., *Japan. Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, Londres, Longmans, Green, And Co., 1882, p. 376.

²³ LACASTA, D., *Cerámica Satsuma y...*, vol. I., *op. cit.*, pp. 139-178.

²⁴ BURTY, P., *Chefs- d'oeuvre des Arts industriels*, París, Paul Ducrocq, 1866.

²⁵ JACQUEMART, A., *Les merveilles de la céramique*, París, Librairie de L. Hachette et Cie, 1868.

la cual fue publicada en Londres en 1875.²⁶ Esta tuvo tanto éxito que en 1877 se tradujo al francés y a partir de 1881 comenzaron a publicar una versión reducida de la misma.²⁷ Otra obra que contribuyó sobremanera al descubrimiento de la cerámica japonesa fue *L'art japonais* de Louis Gonse, en cuyo interior hay un apartado dedicado exclusivamente a este tipo de piezas niponas.²⁸ No obstante, Burty continuó escribiendo sobre la cerámica nipona publicando un artículo en una de las revistas más relevantes de la época en lo que a arte japonés se refiere, *Le Japon Artistique*, revista que fue dirigida por Sigfried Bing y que contó con numerosos textos que trataban las diferentes manifestaciones artísticas del País del Sol Naciente. Entre sus páginas localizamos “La poterie au Japon”, el cual versaba sobre los diferentes tipos de cerámica realizados en Japón.²⁹

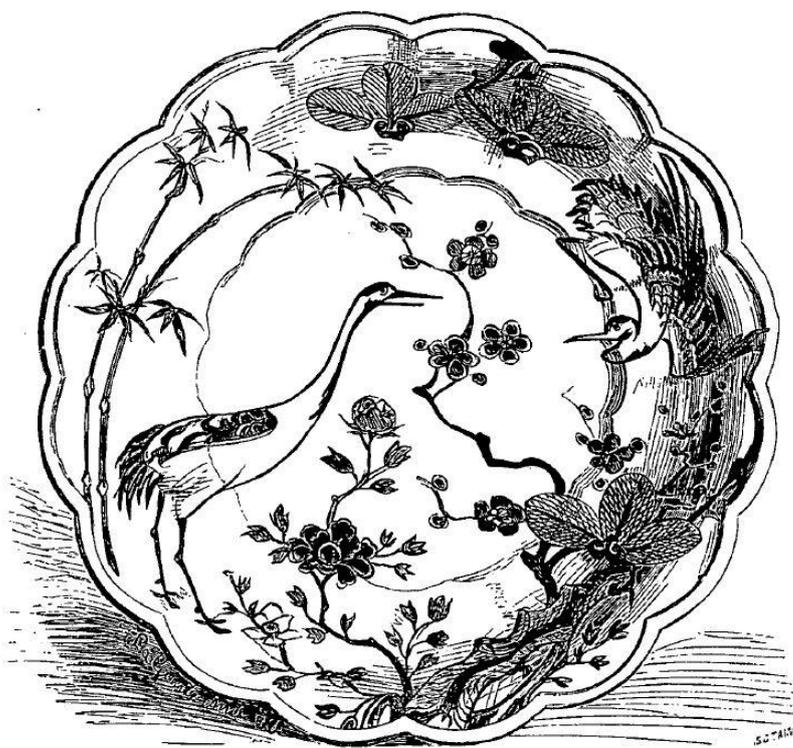


Fig. 1. “Plat a Hérons. Porcelaine antique du Japon”, *Chefs-d'oeuvre des Arts industriels*, Paris, Paul Ducrocq, 1866.

²⁶ AUDSLEY, G. A. y BOWLES, J. L., *Ceramic Art of Japan*, Londres, Henry Sotheran & Co, 1875.

²⁷ AUDSLEY, G. A. y BOWLES, J. L., *La Céramique Japonaise*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1877. ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000, p. 89.

²⁸ GONSE, L., *L'art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883.

²⁹ BURTY, P., “La poterie au Japon”, *Le Japon Artistique*, n.º 17, 1889, pp. 53-63 y n.º 18, 1889, pp. 69-79. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 89.

11. 1. LA CERAMICA JAPONESA EN LA PRENSA ESPAÑOLA

En España hubo un descubrimiento de la cerámica japonesa gracias a los comercios, las Exposiciones Universales y las publicaciones periódicas, siendo estas últimas las que difundieron informaciones. En que nos indican su buena recepción, como sucedió en diversas noticias incluidas en *El Heraldo de Madrid*,³⁰ *El Día*,³¹ *El Imparcial*,³² *La Dinastía*,³³ *La Correspondencia de España*,³⁴ *La Acción*³⁵ o *La Época*.³⁶ Con menos asiduidad, también se publicaron escritos en revistas y periódicos nacionales que aportaron textos más completos sobre la cerámica nipona, favoreciendo así la admiración hacia esta clase de objetos y promoviendo su coleccionismo.

El primer artículo que menciona la presencia de cerámica japonesa en España lo encontramos publicado en 1888 en *La Ilustración Española y Americana*.³⁷ Este tuvo como tema fundamental la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y la llegada de este tipo de piezas al certamen: "Vajillas completas de la famosa porcelana de Arita; jarrones y platos Faience, decorados en oro; juegos menudos y grandes de otras porcelanas; notable vajilla de porcelana de Ouari, con 27 piezas; porcelanas de Kutani, decoración oro y rojo, barros finos, vidriados".³⁸

Tres años después, en 1891, apareció en la revista *La Ilustración Ibérica* otro texto que versa sobre la cerámica nipona.³⁹ En él se dice que la cerámica de Satsuma es la más popular entre los aficionados:

Entre las faenzas del Japón conceden los aficionados inteligentes el primer lugar á la conocida con el nombre de Satsuma-Yaki, rarísima en las colecciones (por más que otra cosa presuman los

³⁰ "Teatro español. El Beneficio de Vico", *El Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 848, 28 de febrero de 1893, p. 2. "Saqueo artístico", *El Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 5008, 8 de agosto de 1904, p. 2.

³¹ EL ABATE FARIA, "Noticias de sociedad", *El Día*, Madrid, n.º 5013, 6 de abril de 1894, p. 3.

³² "El Beneficio de Vico", *El Imparcial*, Madrid, 28 de febrero de 1893, p. 2. "De Sociedad. Regalos de boda", *El Imparcial*, Madrid, n.º 20720, 11 de junio de 1926, p. 2.

³³ "Teatro principal", *La Dinastía*, Barcelona, n.º 5329, 15 de enero de 1895, p. 2. "Una boda", *La Dinastía*, Barcelona, n.º 6102, 25 de febrero de 1897, p. 2. "Crónica local", *La Dinastía*, Barcelona, n.º 6148, 12 de abril de 1897, p. 1.

³⁴ "Ecos de sociedad. Una boda aristocrática", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 14806, 17 de agosto de 1898, p. 1. "Fiestas en Valencia. La batalla de flores", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 16614, 3 de agosto de 1903, p. 2.

³⁵ LA DAMA BLANCA, "La Vida del Gran Mundo", *La Acción*, Madrid, n.º 741, 10 de marzo de 1918, p. 5. "Galerías Bayón", *La Acción*, Madrid, n.º 2253, 22 de enero de 1923, p. 4.

³⁶ MONTE-AMOR, "Edición de la noche. La boda de la Srta. de Fuenclara", *La Época*, Madrid, n.º 17061, 3 de diciembre de 1897, p. 2. "La 'kermesse' de parisiana", *La Época*, Madrid, n.º 22473, 22 de junio de 1913, p. 2. ALFONSO ACUÑA, M., "Crónicas madrileñas. Canastilla de boda de la duquesa de Algete", *La Época*, Madrid, n.º 24210, 10 de marzo de 1918, p. 2. "Canastilla y regalos de boda", *La Época*, Madrid, n.º 25738, 26 de junio de 1922, p. 1.

³⁷ MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición Universal de Barcelona. Sección japonesa", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 43, 22 de noviembre de 1888, p. 291. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 89.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ "Nuestros grabados. Cerámica japonesa", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891, pp. 250-251.

que las tienen), y que á primera vista apenas puede distinguirse del marfil. Se han exportado grandes cantidades de faenzas, de innegable brillantez decorativa y artístico carácter, con el nombre de Satsuma antiguo, pero que difieren por completo de la verdadera cerámica de este nombre. Sépanlo, pues, los que creen poseer tal linaje de tesoros, ó á lo menos así lo dice el capitán Brinkley. Y lo dice también M. Luis Gonse: 'El nombre de faenza de Satsuma es más conocido en Europa que ningún otro, gracias á los productos de Tokio, imitados y sobrecargadísimos, que han inundado nuestro mercado con la fraudulenta denominación de Satsuma. Todos ellos son grandes vasos, jardineras de rica apariencia, adornadas con relieves de oro, muy abundantes en las colecciones y en los aparadores, habiéndose tenido durante largo tiempo por verdaderos Satsumas. Los comerciantes han hecho un buen negocio con los tales artículos, vendiendo en París por 1,000 francos lo que les costaba 50 en Yokohama. El secreto estaba muy bien guardado, y de ahí que hayan sido tantos los que han experimentado tan sensible decepción. Esas piezas han salido de los talleres de Tokio: son muy brillantes; pero no tienen más valor mercantil que el de su producción, ninguno como objetos artísticos, sin presentar el menor cachet de antigüedad, originalidad ó iniciativa. Este negocio se ha venido haciendo por espacio de muchos años. Algunas piezas bien decoradas valen algo.⁴⁰

A partir de aquí se expone el recorrido histórico de este tipo de cerámica, situando sus orígenes a finales del siglo XVI, colocando este en 1598, incidiendo en que los primeros artesanos en aprender este arte descendieron de maestros procedentes de Corea, los cuales fueron traídos por el daimyō Shimaru Yoshihiro. Se dice que estos productos son rudos y arcaicos, en consonancia con un gusto primitivo. Ejemplos de estas piezas los tenemos en la colección de Ernesto Hart y en el Museo Británico, donde se conservan dos pebeteros procedentes de las colecciones de Stuart y de Franks. Además, se menciona al príncipe Matsuhisa, quien fundó una fábrica para su uso particular, invitando en este momento al pintor Tangen, el cual hizo que a la hora de decorar las piezas estas adoptaran el estilo de los *kakemono*. De estas piezas solo hay una que se conociese en Europa por aquel entonces: un vaso amarillo de la colección Hart. Los Satsuma-Tangen eran un tesoro rarísimo. No fue hasta 1750 cuando el príncipe Akihira Jeyo brindó de nuevo protección a esta fábrica de lozas, alcanzando aquí un alto grado de perfección. De esta época salieron piezas con una gran densidad y dureza, teniendo generalmente un color cobrizo o rojo ferruginoso, conformándose así el sello que los identificará.

⁴⁰ *Ibidem*.

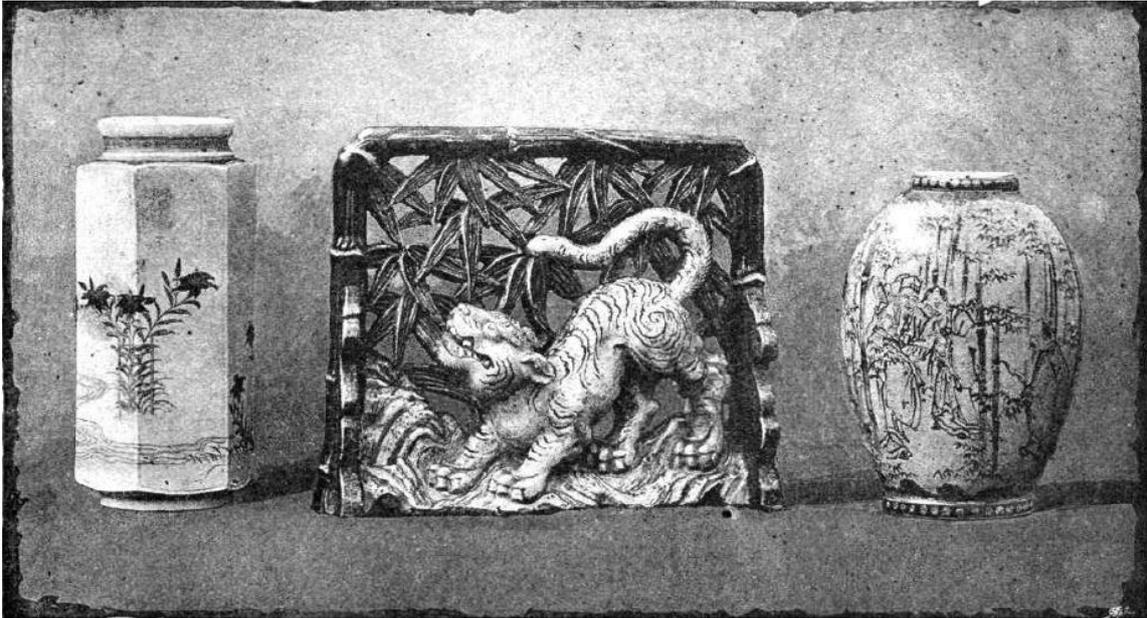


Fig. 2. "Jarro octogonal, Biombo pequeño de bambú, Jarro amarillo antiguo. (Colección Hart)", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891.

En el artículo se muestran dos piezas de lo que denominan como Satsuma antiguo (1760-1800). Estas son un jarro octogonal blanco de la colección Hart (Fig. 2) y un *Niño llorando* (Fig. 3) de la colección Stuart. Otra variedad conocida de las cerámicas Satsuma de este periodo es la *flambé*, que consiste en una mezcla de esmaltes coloridos que los japoneses copiaron de los chinos. También existe, aunque no es tan popular, el Satsuma con esmalte negro, que adquiere esta coloración debido a al manganeso. Por otro lado, también existen piezas granulosas o fil granujiento, la cual es la forma de más elevada excelencia y de mayor perfección y delicadeza en cuanto a decoración artística.



Fig. 3. “Niño jugando. (Colección Stuart)”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891.

Asimismo, el autor atribuye una serie de características que todos los Satsuma comparten, haciendo una clara diferenciación de las piezas modernas:

El conocedor descubre en seguida un Satsuma legítimo por varias particularidades; verbigracia: la extremada perfección de la consistencia, fuerte como el hierro; la riqueza y calidad de esmalte ebúrneo, excesivamente grueso, bien diferente de los esmaltes modernos de Awata, delgados y quebradizos como vidrio; la absoluta perfección de los diminutos granos, no mayores que los huevecillos de pescado y regulares como éstos; la perfección del trabajo de los esmaltes con que están decorados; la pura calidad del oro, y la delicadeza con que está modelado. Añádase la perfección de la pintura y la modesta y casta sencillez de la decoración, que no tiene nada del desenfado y del recargado aspecto que caracterizan el Kioto y el Awata modernos, que se quiere hacer pasar por Satsumas. Otra contraseña es que los fabricantes Satsuma ponían su firma en la base del objeto de izquierda a derecha.⁴¹

⁴¹ *Ibidem*.

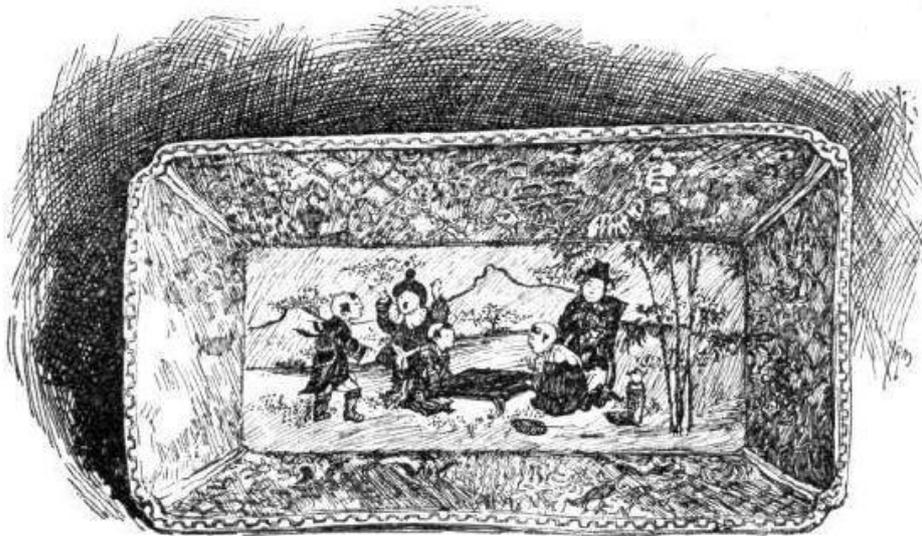


Fig. 4. "Plato oblongo (Satsuma moderno). (Colección Kataoka)", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891.

En el artículo se reprodujeron también una serie de época contemporánea que hacían honor a esa ilustre escuela como un plato oblongo con decoración figurativa en su fondo (Fig. 4) y una taza de té con decoración geométrica y de paisaje (Fig. 5).



Fig. 5. "Taza de té. Satsuma moderno. (Colección Kataoka)", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891.

Además, se incluyeron ilustraciones de varios tipos de cerámica Satsuma (Fig. 6), otros no identificados (Fig. 7) y una representación de una figura sentada perteneciente a Komei (Fig. 8).



Fig. 6. "Taza de Satsuma antigua, Satsuma 'flambé' (Museo Británico), Taza de té", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891.



Fig. 7. "Koro ó pebetero (Colección Stuart), Satsuma antiguo (E. Hart), Incensario pintado de verde y plata (Museo Británico)", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891.



Fig. 8. "Figura sentada de Komei (Colección Ernesto Hart)", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891.

En 1893 apareció en *La Ilustració Catalana* una transcripción de una conferencia sobre la cerámica impartida en el Palacio de las Artes de Barcelona durante la Exposición de Industrias Artísticas celebrada en 1892.⁴² En él se habla de la producción cerámica de varios lugares del mundo, donde las piezas son sobresalientes. En este sentido se dedicó parte del texto a la cerámica japonesa, afirmando que es el arte más desconocido para los europeos y donde hay ideas más erradas:

La cerámica japonesa es muy desconocida. De esos centros industriales, hoy no conocen más que los menos importantes y menos apreciados por los indígenas y menos dotados de carácter personal. Es suficiente observar que las vastas colecciones de Leyden, de la Haya, de Dresde, en las piezas de Hizen se cuentan por miles, no ofrecen una sola pieza de Koutani, Kioto, Satsouma, Bizaarn y Owari, es decir ni una sola que deje entrever la originalidad del arte japonés en materia cerámica. Lo mismo pasaría a un extranjero que refiriéndose a Francia, no conociese Rouen, Moustiers, Nevers ni las pastas tiernas de Sevres.⁴³

Posteriormente se cita a Louis Gonse y su obra *L'art Japonais*, donde este autor distinguiría estas piezas en dos grandes grupos como son las porcelanas y las terracotas. Se hizo una mención especial a las piezas de Hizen, la cuales se dice que sufrieron un fuerte impulso de

⁴² BASSEGODA, B., "La cerámica en la exposición Nacional d' Industrias artísticas de 1892", *La Ilustració Catalana*, Barcelona, n.º 303, 28 de febrero de 1893, pp. 50- 51.

⁴³ *Ibidem*. La traducción es nuestra.

la mano de los holandeses. Afirmándose que este tipo de obras en su origen nacieron como copias de las producciones coreanas. Siendo un hecho innegable que las piezas arcaicas chinas, japonesas y coreanas son exactamente iguales en forma y esmalte.

Ya a comienzos del siglo XX, en 1902, *La Ilustración Artística* publicó un texto en el que se hacen una serie de consideraciones que acercan la cerámica japonesa al arte moderno,⁴⁴ aproximándose así a la pintura impresionista:

De las demás artes al fuego solamente la cerámica ha alcanzado gran desarrollo, pues la vidriera artística es, en general, desconocida de los japoneses, y si algunas tentativas hecho éstos en tal industria, sus ensayos no han dejado huellas apreciables.

Los procedimientos empleados en el japon para la cerámica son todos los conocidos, excepto al que desde los tiempos del Renacimiento ha proporcionado a Europa los mayores triunfos en esta rama de la actividad humana. La *faince*, en efecto es allí desconocida; pero en cambio sus porcelanas esmaltadas por distintos métodos son un prodigio y revelan la existencia de una técnica entre nosotros ignorada. En cuanto a los asuntos decorativos que adornan los productos cerámicos, nos demuestran qué grado de belleza puede lograrse con composiciones que no requieren grandes finuras técnicas y nos indican además que la pintura impresionista existe en aquel país desde hace muchos siglos.⁴⁵

En 1904, año en que aconteció la Guerra Ruso-japonesa, vio la luz en las publicaciones periódicas españolas uno de los artículos más completos sobre cerámicas japonesa que hemos localizado en nuestro estudio. Este fue incorporado en la revista ilustrada barcelonesa *Hojas Selectas* con el título “Breve noticia de las porcelanas japonesas”, escrito por Randolph Geare.⁴⁶ En este se dice que según las fuentes proporcionadas por algunos escritores considerados autoridades en la materia los primeros objetos de cerámica que llegaron a Europa fueron importados en el siglo XVI en buques mercantes que hacían la travesía de Portugal a Japón. Se dice que los japoneses comenzaron su producción cerámica en tiempos de los albores del budismo, estando la fabricación de cerámica muy ligada al culto. Durante el siglo VII, el budismo fue la religión claramente dominante en Japón, donde supuestamente, Gyo-guy, un sacerdote de

⁴⁴ R., “La industria artística japonesa”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902, pp. 30-31. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., pp. 89-90.

⁴⁵ *Ibidem*. La asimilación con el impresionismo se debía a afinidades estilísticas y temáticas, como el protagonismo de la naturaleza. Este auge de la cerámica permitió la aparición de alguna pieza de cerámica nipona como sucedió en la revista *Alrededor del Mundo*, donde se comentaron diferentes tipos de botellas y mencionaron una que estaba “decorada con el dibujo de una carpa”. “Colecciones de botellas”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 149, 10 de marzo de 1902. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 90.

⁴⁶ GEARE, R., “Breve noticia de las porcelanas japonesas”, Barcelona, *Hojas Selectas*, n.º 30, junio de 1904, pp. 492-498.

buda, comunicó a los nipones los secretos de la cerámica. Desde aquel momento y hasta el siglo X parece ser que la historia de la cerámica no estaba del todo clara, habiéndose perdido las huellas de su evolución y desarrollo. A lo largo de este proceso de transformación de la cerámica se remarcó un hito histórico, el momento en que Hideyoshi regresa victorioso de Corea en 1598 trayendo consigo algunas vasijas preciosas, contribuyendo estas de manera excepcional a la evolución de la cerámica japonesa. Asimismo, ha quedado demostrado que es muy difícil sentar una afirmación categórica en lo que a las cerámicas antiguas se refiere, estando estas consideradas como las mejores. Entre ellas se destacan las fabricadas en Hizen, las cuales ocupaban un lugar preeminente, siendo una de las razones que los mejores materiales para la fabricación de este tipo de piezas se encontraban en esta región. La decoración se limitaba a algunos dibujos y posteriormente se barnizaba, ya que los vitrificados llegaron más tarde. En la composición predominaban los medallones de flores, imágenes de dragones, fénix, pájaros, etc. La pasta de Hizen es dura y homogénea y de un color blanco intenso, utilizándose en el decorado el azul, rojo y dorado. Por otro lado, nuestro autor destacó la cerámica de Owari, derivando de esta el nombre Seto-mono u objetos procedentes de Seto. También hace una mención especial a las piezas procedentes de Kioto, siendo este por algunos siglos el centro de las artes. En la historia se citan la existencia de puntos de alfarería desde el siglo V. No obstante, la fabricación de porcelana de Kioto se remontaría a la época de Nonomura Ninsei, quien instaló varios hornos en torno a 1650. Además, también se sabe que este implantó la industria de la loza en Awata, distrito contiguo al de Kioto. Entre todos los creadores se destacó al alfarero conocido como Ameya, el cual procedía de Corea y se instaló en Kioto en 1550. Siendo la cerámica de Awata la especialidad más famosa de esta región. El primer lugar entre las lozas japonesas se ha concedido siempre a Satsuma, pero, según nuestro autor, no se tiene constancia de la fecha en que montó allí esa industria. Sin embargo, se sospecha que aparecería poco después de Hizen. En el presente artículo se explica que por el año 1592 el príncipe Yoshida de Satsuma volvió de Corea y se trajo consigo a buenos alfareros que acabaron estableciéndose en Kagotuma. Tras mucha dedicación, estos consiguieron realizar una loza muy resistente, la cual será conocida como loza de Satsuma. Debido a la falta de datos el autor concluye que no se le puede prestar entero crédito a este hecho. Otra teoría es que a últimos del siglo XVII el príncipe Sasshiu montó en una de sus posesiones una fábrica, en la cual se realizaban finos objetos para su uso particular, estando al cargo de la decoración de estos el pintor Tangen. Sea o no cierto este hecho, lo que está claro es que estas cerámicas son las más valoradas entre los coleccionistas y se les conoce como Satsuma-Tangen. La que es comúnmente conocida como cerámica de Satsuma posee un color entre gris blanquecino y amarillo pergamino. Poseyendo esta una gran dureza y una capa vidriada. En la

ciudad de Kuwana se realizan otro tipo de piezas cerámicas conocidas como Banko, siendo esta la clase de cerámica de mayor valor y más precio. Loza dura, trabajada a mano y cocida a muy alta temperatura. La pasta es de varios colores de tonalidad clara, pardo o rojo pálido, presentando un acabado sin barniz. La especialidad de estas piezas reside en el decorado, el cual está basado en numerosos sellos o marcas, colocándose en algunas ocasiones flores y pájaros y figuras con relieve de esmalte opaco. No obstante, la loza de Ise no se llega a igualar a la de Satsuma o Kioto. El último grupo de cerámicas que llamó la atención de Geare fueron las fabricadas en Kaga, estando normalmente estos objetos marcados con la inscripción Kutani. Sin embargo, las fábricas de cerámica no se limitan a este lugar, sino que también se producían este tipo de objetos en Terai y Yamashiro. Los primitivos objetos de Kaga son pastas duras, con una apariencia entre la loza y la porcelana, el color es marfil y el esmalte sumamente fino. El decorado esta realizado en rojo profundo, con toques de oro. Los motivos suelen ser medallones de tamaño variado con figuras, paisajes, dibujos de flores, dragones, peces o algas marinas. En el último periodo de estos objetos se observa una clara degeneración desde el punto de vista artístico, perdiendo en elegancia las decoraciones aplicadas. Para concluir, cita otras fábricas de cerámica japonesas de menor importancia como Bizen, Omi, Yamashiro, Mino, Magato, Suwo, Bizen, Owsumi, Izumo, Totomi, Chikuzen, Higo o Satsuma.



Fig. 9. “Florero de Kioto. Jarrón ornamentado de Satsuma. Vaso canalado de Imari (Hizen)”, Barcelona, *Hojas Selectas*, n.º 30, junio de 1904.



Fig. 10. “Pomo de Higo. Bandeja de Kutani. Figurilla de Ninsei. Florero de Hirado. Joyero de Banko. Figurilla y redoma de Hizen. Notables ejemplares de cerámica japonesa pertenecientes á las clases expresadas al pie de los mismos”, Barcelona, *Hojas Selectas*, n.º 30, junio de 1904.

Este artículo iba acompañado de una serie de imágenes que ilustraban lo explicado con anterioridad. Estas fueron obtenidas por el propio Geare a partir de modelos escogidos pertenecientes a las colecciones existentes en el Museo Nacional de los Estados Unidos. Entre estos objetos se encontraban un florero de porcelana de Kioto, un jarrón ornamentado de Satsuma, un vaso canalado de Imari (Fig. 9), un pomo de higo, una bandeja de Kutani, una figurilla de Ninsei, un florero de Hirado, un joyero de Banko, una figurilla y una redoma de Hizen (Fig. 10), una taza y un plato de Kenzan, una botella de Arata, un jarro de Kenzan, una botella de Hirado, tazas de Nabeshima (Fig. 11) y una taza decorada Kutani (Fig. 12). Por todo lo aquí expuesto, podemos decir que las informaciones de Geare requieren por parte del autor de un estudio previo sobre el tema, ya que realiza un esfuerzo en presentarnos una panorámica histórica de los tipos de cerámica más relevantes del País del Sol Naciente, los cuales son muy valorados por los coleccionistas e instituciones de Occidente. Además, en la publicación se nos advierte que las fotografías que ilustran las informaciones pertenecían Geare, lo que atestigua que visitó diversos lugares de Estados Unidos a principios del siglo XX y pudo apreciar en sus museos obras verdaderamente representativas del arte nipón.

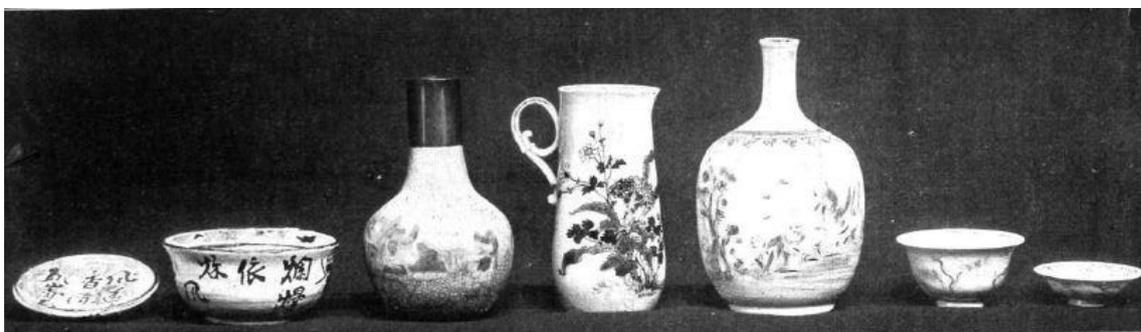


Fig. 11. “Tazo y plato de Kenzan. Botella de Awata. Jarro de Kenzan. Botella de Hirado. Tazas de Nabeshima”, Barcelona, *Hojas Selectas*, n.º 30, junio de 1904.

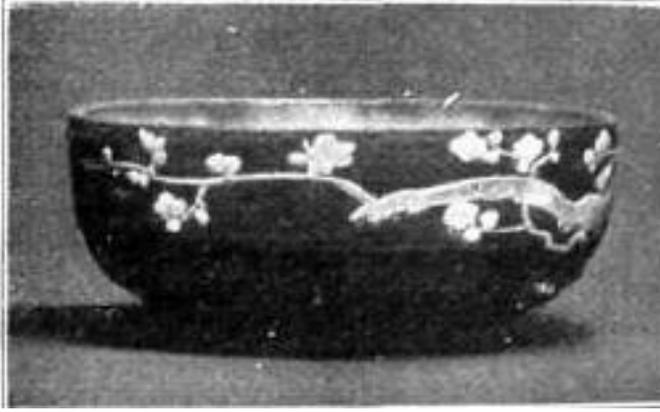


Fig. 12. “Taza decorada de Kutani”, Barcelona, *Hojas Selectas*, n.º 30, junio de 1904.

Ese mismo año de 1904 las publicaciones periódicas se hicieron eco de un caso peculiar. En la localidad navarra de Puente de la Reina el párroco de la iglesia quiso vender dos tibores japoneses, los cuales fueron traídos por navegantes españoles y portugueses durante el siglo XVI. Esta noticia apareció recogida en la revista *Nuevo Mundo* bajo el título “Los tibores de la Iglesia de Puente de la Reina”.⁴⁷ No obstante, en otros países como Estados Unidos hay una preocupación para formar colecciones mientras que en España sucedió una pérdida de patrimonio. A falta de museos y conservadores especializados, el *Dai Nippon* de Antonio García Llansó era una publicación recurrente. Asimismo, en 1911 un reportaje en *La Ilustración Artística* sobre la cerámica japonesa, el cual se limitó precisamente a transcribir un párrafo del *Dai Nippon*.⁴⁸ En este se elogiaba la maestría de los artesanos japoneses que trabajaban la cerámica y ensalzaba la habilidad que estos tenían para otorgar valor artístico a los objetos de uso cotidiano mediante la sencilla decoración:

Los alfareros japoneses sobrepujan a los de todos los países por su maestría e inteligencia, preocupándose más de la belleza que del procedimiento, de manera que a la inversa de lo que practican los artífices chinos, procuran sacar todo el partido posible de la transparencia y viveza de los esmaltes, anteponiendo la creación artística a la obra industrial... Los objetos más triviales que construyen cobran valor y pierden el carácter vulgar que les asigna la aplicación a que se les destina por efecto de la elegancia de la forma o de su peregrina decoración. Basta al artista un toque, un detalle, a veces un simple trazo, para mejorar o avalorar la obra del artífice.⁴⁹

En concreto, esta cita corresponde al capítulo XII del *Dai Nippon*, el cual lleva por título “Cerámica, bronce y armas”. García Llansó escribió sobre este tema partiendo de sus

⁴⁷ “Los tibores de la iglesia de Puente de la Reina”, *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 553, 11 de agosto de 1904. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 90.

⁴⁸ S., “Japón: industria de la seda, cerámica, cultivo del arroz”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 1525, 27 de marzo de 1911, pp. 208-209. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, op. cit., p. 90.

⁴⁹ *Ibidem*.

conocimientos. Asimismo, también pudo apoyarse en dos obras de especialistas franceses como fueron *L'art japonais* de Louis Gonse⁵⁰ o *Les merveilles de la céramique* de Albert Jacquemart.⁵¹ Además, el artículo aquí presentado constaba de una serie de fotografías que ilustraban el texto.⁵²

En 1913 se publicó un texto ilustrado que abordó el tema del esmalte japonés, cuyo autor fue Maximiliano Kutschmann.⁵³ Este escrito afirma que los trabajos en esmalte del Japón moderno son de los más demandados en Europa, representando este un papel secundario en la alfarería del Japón. Afirmando que esta necesidad de esmaltar los jarrones vino del gusto occidental por las piezas chinas, creándose desde Japón una industria exclusiva que se dedicó a satisfacer los gustos de los europeos. De las grandes obras de esmalte japonés, se dijo lo siguiente:

Las grandes obras, casi demasiado correctas, del arte del esmalte japonés, demuestran que los japoneses originariamente no tienen gran inventiva en materias técnicas, que acogen con gran entusiasmo todo ejercicio manual importado de fuera, y que con su extraordinario sentimiento de lo que puede hacerse con los materiales saben llevar la técnica hasta la elegancia y el refinamiento supremos.⁵⁴

Siendo esta cualidad, la del refinamiento supremo, una constante en el arte nipón. Llevando todo tipo de manifestación artística a su máximo esplendor, consiguiendo así remover los sentimientos del que contempla tales obras. Siendo esta una consecuencia del virtuosismo técnico: “El virtuosismo casi cínico, por decirlo así, en la manera de tratar el material, hace que los artistas japoneses traspasen con harta demasiada frecuencia los límites de la noble reserva que, en lo demás, les es propia, y busquen efectos más propios del artesano que de artista”.⁵⁵ Además, en este escrito se hizo una alusión a que el esmalte de los japoneses no tiene nada que envidiar al realizado por los chinos, presentando estos una maestría sin igual a la hora de representar los colores y los dibujos en las piezas artísticas. Se dice que esto es debido a que estaban ya acostumbrados a la aplicación de las lacas, la fabricación de sus cerámicas y su proceso de barnizado. El autor destaca los trabajos realizados en Nagoya, donde sobre el fondo plateado se trazan una serie de estrías onduladas que relucen a través del esmalte de color transparente que

⁵⁰ GONSE, L., *L'art ...*, *op. cit.*

⁵¹ JACQUEMART, A., *Les merveilles de...*, *op. cit.*

⁵² Como vemos era habitual insertar imágenes de piezas cerámicas en las publicaciones periódicas, siendo otro ejemplo la fotografía incluida en el artículo de Rafael Vehils (1886-1959) en la revista *Por Esos Mundos* en 1912. VEHILS, R., “Del Japón Moderno. Sus miras respecto de América. Secretario general del Instituto de Estudios Americanistas y la Cámara Americana de relaciones comerciales de la Casa de América de Barcelona”, *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 212, 1 de septiembre de 1912, pp. 262-269.

⁵³ KUTSCHMANN, M., “El esmalte japonés”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1663, 10 de noviembre de 1913, pp. 742-743. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

sobre ellas se aplica. Se advierte que para que entendamos la dimensión que esta rama del arte ha adquirido en el País del Sol Naciente debemos de recurrir a la cantidad de piezas de este tipo que se exportaron en 1909 a nuestro país, las cuales adquirieron un valor total de 240.000 pesetas, cifra que al año siguiente se elevó a 310.000. Este artículo fue acompañado de tres fotografías en el que observamos diferentes procesos relacionados con el esmaltado como “El grabado de los jarrones de bronce” (Fig. 13), “Pintando los jarrones de porcelana” (Fig. 14) y “Dando la mano a los jarrones de porcelana” (Fig. 15).



Fig. 23. “El grabado de los jarrones de bronce”, *La ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1663, 10 de noviembre de 1913.



Fig. 14. "Pintando los jarrones de porcelana", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1663, 10 de noviembre de 1913.



Fig. 15. "Dando la mano a los jarrones de porcelana", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1663, 10 de noviembre de 1913.

En 1922, apareció en el periódico *La Acción* una noticia en la que aparece la celebración de una exposición de arte chino y japonés en la ciudad de Madrid.⁵⁶ Esta tuvo lugar durante el mes de junio de 1922 y se inauguró en la Asociación Española de Coleccionistas, la cual fue organizada gracias a la revista *Coleccionismo*. Al acto de apertura asistieron el señor

⁵⁶ "La exposición de arte chino y japonés", *La Acción*, Madrid, n.º 2075, 26 de junio de 1922, p. 3.

García de Leaniz, ministro de China, y su esposa, además de una representación de la Legación del Japón. En ella se pudieron apreciar “abanicos, muebles y otros valiosos objetos de Su Alteza Real la infanta Doña Isabel, los ministros de China y del Japón, los duques de Mandas y Medinaceli y otras distinguidas personalidades”. Al final se concluye advirtiendo que la exposición resulta de un gran interés. Además, esta breve noticia iba acompañada de una imagen en la se puede apreciar el elenco tan selecto de personalidades que asistieron a este encuentro (Fig. 16). En 1925, se volvió a celebrar la exposición de arte chino y japonés organizada por la revista *Coleccionismo*. En ella se pudo apreciar un “Jarrón fondo azul, arte japonés, propiedad de doña Concha Arenas”, el cual apareció fotografiado (Fig. 17) entre las páginas de la revista *Blanco y Negro*.⁵⁷



Fig. 16 y 17. “Inauguración de la Exposición de Arte chinojaponesa, con asistencia del director de Bellas Artes, el ministro de China y una representación japonesa” (izquierda), *La Acción*, Madrid, n.º 2075, 26 de junio de 1922. “Jarrón fondo azul, arte japonés, propiedad de doña Concha Arenas” (derecha), *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1796. 18 de octubre de 1925.

⁵⁷ MÉNDEZ CASAL, A., “la Exposición de Arte chino y japonés”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1796. 18 de octubre de 1925. Recogido en: ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo...*, *op. cit.*

11. 2. VALORACIONES FINALES

Como vemos, parece ser que las producciones cerámicas japonesas fueron de los primeros objetos exportados hacia Occidente, así como otra serie de obras de arte. Estos se encontrarían tanto en Exposiciones Universales como en comercios especializados, permitiendo así que los coleccionistas de la época atesorasen estas piezas procedentes del País de Sol Naciente. No obstante, y debido a su fama, pronto fueron objeto de estudio para los intelectuales de la época, indagando así en su procedencia y sus diferentes tipologías. Reflejo de ello fueron las publicaciones periódicas españolas, lugar en el que se volcaron estas informaciones que ayudaban a tener un conocimiento más profundo en cuanto a la cerámica se refiere. Asimismo, podemos decir que la cerámica no ocupó una gran parte en las revistas y periódicos de nuestro país, interesando más manifestaciones como la laca o el grabado *ukiyo-e*. Sin embargo, entre los artículos recogidos observamos que desde la temprana fecha de 18 ya hay una profunda preocupación de hacer un estudio minucioso en el que se explicasen las características estéticas, plásticas y las diferentes tipologías que presentaba la cerámica nipona. Demostrándose con ello la gran riqueza que presentaban los japoneses en este tipo de arte. Por ello, con el paso del tiempo, en el siglo XX tenemos ejemplos notorios que demuestran que estos objetos continuaron siendo atesorados y deseados durante largo tiempo. Así se manifestó en el artículo realizado por Randolph Geare para la revista *Hojas Selectas* en 1904, el cual explicaba con detenimiento diferentes tipos de cerámica nipona, incluyéndose además una serie de fotografías realizadas por el autor en las que se mostraban diferentes colecciones norteamericanas con el objetivo de que los lectores pudiesen tener una referencia visual de las informaciones. Por otro lado, estas piezas artísticas también fueron incorporadas en actos públicos. Ejemplo de esto fue la exposición de arte chino y japonés que tuvo lugar en 1922 organizada por la revista *Coleccionismo* recogida por el periódico *La Acción*, la cual tuvo otra edición en 1925, en este caso recogida por la revista *Blanco y Negro*. Mostrándose en ambos certámenes ejemplos representativos de piezas japonesas presentes en España pertenecientes al arte de la cerámica. Por tanto, tras analizar todas las informaciones recogidas en el presente estudio podemos decir que la cerámica japonesa tuvo su espacio en las publicaciones periódicas de nuestro país, aunque desde luego, no fue tan relevante como otros objetos artísticos procedentes del País del Sol Naciente.

11. 3. FUENTES

ALFONSO ACUÑA, M., "Crónicas madrileñas. Canastilla de boda de la duquesa de Algete", *La Época*, Madrid, n.º 24210, 10 de marzo de 1918, p. 2.

AUDSLEY, G. A. y BOWLES, J. L., *Ceramic Art of Japan*, Londres, Henry Sotheran & Co, 1875.

AUDSLEY, G. A. y BOWLES, J. L., *La Céramique Japonaise*, París, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1877

BASSEGODA, B., "La cerámica en la exposición Nacional d' Industrias artísticas de 1892", *La Ilustració Catalana*, Barcelona, n.º 303, 28 de febrero de 1893, pp. 50- 51.

BURTY, P., *Chefs- d'oeuvre des Arts industriels*, París, Paul Ducrocq, 1866.

BURTY, P., "La poterie au Japon", *Le Japon Artistique*, n.º 17, 1889, pp. 53-63 y n.º 18, 1889, pp. 69-79.

"Canastilla y regalos de boda", *La Época*, Madrid, n.º 25738, 26 de junio de 1922, p. 1.

"Colecciones de botellas", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 149, 10 de marzo de 1902.

"Crónica local", *La Dinastía*, Barcelona, n.º 6148, 12 de abril de 1897, p. 1.

"De Sociedad. Regalos de boda", *El Imparcial*, Madrid, n.º 20720, 11 de junio de 1926, p. 2.

DRESSER, CH., *Japan. Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, Londres, Longmans, Green, And Co., 1882, p. 376.

"Ecos de sociedad. Una boda aristocrática", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 14806, 17 de agosto de 1898, p. 1.

EL ABATE FARIA, "Noticias de sociedad", *El Día*, Madrid, n.º 5013, 6 de abril de 1894, p. 3.

"El Beneficio de Vico", *El Imparcial*, Madrid, 28 de febrero de 1893, p. 2.

"Fiestas en Valencia. La batalla de flores", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 16614, 3 de agosto de 1903, p. 2.

"Galerías Bayón", *La Acción*, Madrid, n.º 2253, 22 de enero de 1923, p. 4.

GEARE, R., "Breve noticia de las porcelanas japonesas", Barcelona, *Hojas Selectas*, n.º 30, junio de 1904, pp. 492-498.

GONSE, L., *L'art japonais*, París, A. Quantin, 1883.

JACQUEMART, A., *Les merveilles de la céramique*, París, Librairie de L. Hachette et Cie, 1868.

KUTSCHMANN, M., "El esmalte japonés", *La ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1663, 10 de noviembre de 1913, pp. 742-743.

LA DAMA BLANCA, "La Vida del Gran Mundo", *La Acción*, Madrid, n.º 741, 10 de marzo de 1918, p. 5.

"La 'kermesse' de parisiana", *La Época*, Madrid, n.º 22473, 22 de junio de 1913, p. 2.

"Los tibores de la iglesia de Puente de la Reina", *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 553, 11 de agosto de 1904.

MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición Universal de Barcelona. Sección japonesa", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 43, 22 de noviembre de 1888, p. 291

MONTE-AMOR, "Edición de la noche. La boda de la Srta. de Fuenclara", *La Época*, Madrid, n.º 17061, 3 de diciembre de 1897, p. 2.

"Nuestros grabados. Cerámica japonesa", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891, pp. 250-251.

R., "La industria artística japonesa", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902, pp. 30-31.

S., "Japón: industria de la seda, cerámica, cultivo del arroz", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 1525, 27 de marzo de 1911, pp. 208-209.

"Saqueo artístico", *El Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 5008, 8 de agosto de 1904, p. 2.

"Teatro español. El Beneficio de Vico", *El Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 848, 28 de febrero de 1893, p. 2.

"Teatro principal", *La Dinastía*, Barcelona, n.º 5329, 15 de enero de 1895, p. 2.

"Una boda", *La Dinastía*, Barcelona, n.º 6102, 25 de febrero de 1897, p. 2.

VEHILS, R., "Del japon Moderno. Sus miras respecto de América. Secretario general del Instituto de Estudios Americanistas y la Cámara Americana de relaciones comerciales de la Casa de América de Barcelona", *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 212, 1 de septiembre de 1912, pp. 262-269.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Gérôme & Goupil: Art and Enterprise*, Paris, Réunion de musées nationaux, 2000.

ADBURGHAM, A., *Liberty's: A Biography of a Shop*, Londres, George Allen & Unwin, 1975.

ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vol. III, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000.

ARAGUÁS, M. P., *Japón y el Japonismo en L'illustrazione Italiana (1873-1945)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2012.

ARIAS, M. R., "La cerámica japonesa", en Barlés, E. y Almazán, D. (eds.), *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba y CAI, 2008, pp. 105-110.

BAIRD, C., "'Au Mikado': A Tea, Coffee and 'Oriental' Art Emporium in Vienna", *Journal of Design History*, vol. 24, n.º 4, The Design History Society, 2011, pp. 359-373.

BRU, R., "Marià Fortuny and Japanese Art", *Journal of Japonisme*, 1, 2016, pp. 155-185.

DURANT, S., *Christopher Dresser*, London, Academy Editions; Berlín, Ernst & Sohn, 1993.

FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., "Las fuentes y lugares del Japonismo", *Anales de Historia del Arte*, n.º 11, 2001, pp. 329-356.

GÓMEZ, M., "Colecció Oriental", en Trullén, J. M., (dir.) *Biblioteca Museu Víctor Balaguer. Guia de les Col·leccions del Museu*, Vilanova i la Geltrú, Organisme Autònom BMVB, 2001, p. 71.

GÓMEZ, M., "Las manufacturas cerámicas para la exportación", en Almazán, D. y Barlés, E., (coords.), *La fascinación por el Arte del Sol Naciente. El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, 2012, pp. 214-233.

IMAI, Y., "Changes in French Tastes for Japanese Ceramics", *Japan Review*, 2004, n.º 16, pp. 101-127.

IRVINE, G., "From Namban to Meiji: The availability and reception of Japanese Art in the West", en Irvine, G. (ed.), *Japonisme and the rise of the Modern Art Movement. The Arts of the Meiji Period*, Londres, Thames & Hudson, 2013.

KOYAMA-RICHARD, B., "Le marchand d'art Hayashi Tadamasa (1853-1906): un lien entre le Japon et l'Occident", *Nouvelles de l'estampe*, n.º 189, 2003, pp. 7-21.

KOYAMA-RICHARD, B., *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasa*, Tokio, Kokushokankōkai, 2001.

LACASTA, D., "La Colección de Cerámica Satsuma del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla", en Castán, A. (ed.), *Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón, Zaragoza*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 299-309.

LACASTA, D., "Coleccionismo de cerámica japonesa Satsuma y Kutani en España", en Asión, A., Castán, A., Gracia, J., Lacasta, D. y Ruiz, L. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón: II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018 pp. 187-193.

LACASTA, D., "El agua en la cerámica Satsuma", en Almazán, D. (coord.), *Japón y el Agua. Actas V Congreso del Grupo de investigación Japón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 173-184.

LACASTA, D., *Cerámica Satsuma y porcelana Kutani de las eras Meiji (1868-1912) y Taishō (1912-1926) en las colecciones públicas españolas*, Zaragoza, vol. I, II y III, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2022.

WAYMAN, D. G., *Edward Sylvester Morse: A Biography*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1942.

WEBER, V. F., *Ko-ji hō-ten: dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, Nueva York, Hacker Art Books, 1965.

WEISBERG, G. P., BECKER, E. y PÓSSEMÉ, E. (ed.), *Los orígenes de l'art nouveau: el imperio de Bing*, Barcelona, Lunwerg editores, 2004.

12. EL PUEBLO AINU: VISIONES COLONIALES SOBRE LO PRIMITIVO

Debido al atractivo procedente de lo exótico y lo desconocido, el interés por Japón y por su cultura tuvo un incremento exponencial en la Europa de la renovación artística. Esto generó que cada vez hubiese más variedad de temas que hablaran sobre el País del Sol Naciente en el Viejo Continente. Sin embargo, y gracias a las crónicas que se conservan de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX de diversos viajeros que estuvieron en el archipiélago nipón, sabemos que Japón no presentaba una unidad étnica. El interés manifestado por los intelectuales occidentales sobre el territorio japonés fue una de las principales vías para el descubrimiento de nuevas culturas en lugares recónditos. Con el paso de los años y el estudio de diversos antropólogos, naturalistas, historiadores, comerciantes y coleccionistas se descubriría el pueblo ainu y, con ello, los maravillosos parajes y recursos naturales que presentaba su territorio. Las publicaciones y los medios de comunicación de la época no tardaron en hacerse eco de este grupo poblacional. Como consecuencia enseguida fueron elaborados una serie de escritos, los cuales se centraban en situar, describir y definir las características principales que presentaban estos aborígenes de la isla de Ezo (actual Hokkaidō). El interés que ostentaba este pueblo para la sociedad finisecular europea era mínimo, ya que mayoritariamente no se le prestó una gran atención. Los miembros de la comunidad ainu habitualmente eran definidos como “seres humanos primitivos”, siendo más bien tratados como un reducto de la humanidad que “corroboraba” algunos de los principios derivados de la teoría de la evolución de Charles Darwin (1809-1882).

Por ello, y analizando diferentes trabajos realizados en la época, nos encontramos con textos de diversa procedencia. En el ámbito francés tenemos como ejemplo al famoso misionero Michel Ribaud (1870-1946), el cual fue destinado a la ciudad japonesa de Hakodate en 1892. Como resultado de esta experiencia en 1897 se publicó en Francia un ensayo dedicado íntegramente a la etnia oriunda del Hokkaidō titulado *Japonais et ainos dans le Yeso (Hokkaido), un été au Japon boréal*,¹ cuyo contenido está articulado en una serie de capítulos los cuales se centran en mostrar los diversos territorios, costumbres, arte y tradiciones presentes entre estos aborígenes. Además, en ese mismo año se publicaron fragmentos de la obra de Ribaud entre las páginas del boletín *Les missions catholiques: bulletin hebdomadaire de l'Oeuvre de la propagation de la foi*,² reproduciéndose en su interior algunos textos e imágenes. Sin embargo, otras muchas personalidades se interesaron por esta cultura insular y decidieron estudiar todos sus aspectos

¹ RIBAUD, M., *Japonais et ainos dans le Yeso (Hokkaido), un été au Japon boréal*, París, Delhomme et Briguet, 1897.

² LAVERRIÈRE. S. (dir.), *Les missions catholiques: bulletin hebdomadaire de l'Oeuvre de la propagation de la foi*, n.º. 1439-1491, París, 1897.

con un mayor detalle y profundidad. Este es el destacado caso del misionero anglicano John Batchelor, personalidad que convivió con el pueblo ainu a partir de su destinación en Hokkaidō en 1877. Gracias a su enorme intelecto pudo realizar grandes aportaciones en relación al conocimiento de este pueblo, dándole en aquel momento una mayor visibilidad internacional y poniendo en valor su ancestral cultura. Aunque las ideas primitivistas subyacían en los teóricos de la época, Batchelor, fue un paso más allá y dotó al pueblo ainu de autoconciencia, haciendo que las nuevas generaciones aborígenes valorasen más sus raíces culturales, promoviendo así la conservación patrimonial entre este grupo poblacional. Como testimonio de todos sus ideales y su dedicación hacia la etnia ainu se publicó en 1892 su obra *The ainu of Japan*,³ considerándose este uno de los mayores estudios realizados en la era Meiji que versa sobre las tradiciones de estos pobladores. Un ensayo que nos permite acercarnos e imbuirnos en una cultura, que, ante todo, fue denostada y confrontada durante siglos por los propios japoneses. Estos aborígenes también interesaron a la comunidad científica como objeto de estudio, por ello tenemos como muestra un artículo realizado en el año 1894 para la revista *Nature*.⁴ La noticia fue redactada por el prestigioso explorador y antropólogo inglés Arnold H. Savage Landor (1865-1924), proyectándose a través de este escrito una imagen peyorativa muy concreta de la apariencia y costumbres de los ainu, la cual con posterioridad será reproducida con frecuencia en todo tipo de informaciones. Sin embargo, hay una figura femenina que también florece con esplendor entre todo este entramado de intelectuales viajeros que visitaron Japón durante el periodo finisecular Meiji. Nos referimos a la figura de la exploradora, naturalista, escritora y fotógrafa británica Isabella Lucy Bird (1831-1904), esta publicó en la temprana fecha de 1880 su escrito *Unbeaten tracks in Japan. An account of travels in the interior including visits to the aborigines of Yezo and the shrines of Nikkō and Isé*.⁵ En esta obra, Bird cuenta las peripecias de su viaje por el territorio Japonés mediante una serie de cartas, las cuales organiza para la publicación de la obra. Entre sus páginas hay una serie de textos dedicados íntegramente a su aventura por el Hokkaidō, episodio en el que entró en contacto con los aborígenes de la isla y su cultura. El prisma en el que esta viajera percibió a esta etnia en un origen no difería en exceso con la de otros extranjeros de la época. Visitó una gran cantidad de lugares representativos para los ainu como fueron Horobets, Shiraoi, Sarafuto, Yubets, Birator, Biroka, Saruba o Mina. Hay que advertir que en un inicio la visión de nuestra autora sobre los ainu

³ BATCHELOR, J., *The ainu of Japan*, Londres, Religious Tract Society, 1892.

⁴ SAVAGE, A. H., "Fresh light on the ainu", *Nature*, vol. 49, n.º. 1263, Londres, 11 de enero de 1894, pp. 248-249.

⁵ BIRD, I. L., *Unbeaten tracks in Japan. An account of travels in the interior including visits to the aborigines of Yezo and the shrines of Nikkō and Isé*, Londres, vol. I y II, John Murray, 1880. Además, recientemente se ha publicado una traducción, la cual hemos empleado para realizar nuestro estudio: BIRD, I. L., *Japón inexplorado*, Rubio, C. (trad.), Madrid, La Línea del Horizonte Ediciones, 2018.

no difería en exceso con la de otros viajeros occidentales que pasaron por los territorios japoneses del norte. No obstante, este ideal se fue disolviendo paulatinamente mediante la convivencia con dichos indígenas. Tal y como podemos apreciar a través de algunas de sus palabras:

Y aunque he vivido entre ellos en esta sala día y noche, no ha habido nada en su conducta ni en sus gestos que hubiera podido ofender a la persona más delicada o quisquillosa del mundo.⁶ Además, la propia viajera se dio cuenta del peligro en el que se encontraba este grupo poblacional a finales del siglo XIX, quizás debido a su excesiva hospitalidad: En todos los hogares se rinden los mismos honores a cualquier invitado. Es una virtud de los bárbaros, pero no lo bastante arraigada como para resistir la embestida de la civilización.⁷

También durante la obra queda patente que se interesó por la cultura y el arte de este grupo poblacional. Haciendo una breve aproximación a sus creencias animistas, costumbres lúdicas y tipo de atuendos y accesorios que portaban.⁸ Gracias a este tipo de estudios realizados por personalidades extranjeras y a la puesta en valor de esta etnia insular y sus particularidades (aunque sea desde un primitivismo colonial), Japón comenzó a valorar la cultura aborigen del Hokkaidō. Siendo este un proceso lento y tedioso, cuya problemática ha sido arrastrada prácticamente hasta la actualidad.

Por otro lado, y como consecuencia de las informaciones, noticias y obras generadas que hacen referencia al estudio de esta cultura en la Europa finisecular del siglo XIX y principios del XX, la prensa española también se hizo eco del conocimiento aportado en torno al descubrimiento de los ainu. Llegados a este punto hay que advertir que decidimos abordar una búsqueda pormenorizada de la presencia de esta etnia en las publicaciones periódicas de nuestro país debido a la realización de algunas investigaciones previas en dicha materia. Este es el caso de dos textos fundamentales elaborados por David Almazán en la década de los años 2000,⁹ el cual demostró a través de sus trabajos que había cierto interés en el ámbito español por parte de algunos escritores de la época hacia este grupo cultural, recopilando parte de las noticias referentes a los aborígenes del Hokkaidō y analizando la visión que fue proyectada a través de dichos textos. El resultado de dicho trabajo fue el hallazgo de algunas de las fuentes que inspiraron a nuestros intelectuales en el momento de redactar los diversos artículos elaborados durante las

⁶ BIRD, I. L., *Japón...*, *op. cit.*, p. 256.

⁷ *Ibidem*, p. 263.

⁸ *Ibidem*, pp. 291-295.

⁹ ALMAZÁN, D., "Primitivismo versus Japonismo: el pueblo Ainu frente al moderno Japón", *STVDIVM: Revista de humanidades*, n.º. 11, 2005, pp. 75-92. ALMAZÁN, D., "Las japonesas que no lo parecen: estudio de la imagen de la mujer ainu en la época del Japonismo", en Barlés, E. y Almazán, D. (coords.), *La mujer japonesa. Realidad y mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 913-932.

eras Meiji y Taishō. Por consiguiente, abordaremos y analizaremos de manera pormenorizada una serie de noticias localizadas entre 1868 y 1926 que tratan, mencionan y se interesan por el pueblo ainu.

Desde la comunidad científica ha habido ciertos problemas para determinar los orígenes biológicos, territoriales y culturales de esta etnia. Solo los estudiosos más versados en la materia se han atrevido a lanzar una serie de teorías que permiten poner cierta resolución a esta gran incógnita. Sin embargo, y gracias al hallazgo de varios restos arqueológicos en el territorio insular de Hokkaidō, se ha podido elaborar una línea de descendencia coherente en cuanto a lo que su procedencia y cultura se refiere. Algunos de los restos conservados más antiguos datan del 20.000 a. C. Probablemente estos homínidos procediesen del continente asiático, llegando hasta el archipiélago japonés mediante las migraciones de grupos nómadas producidas durante una glaciación que permitió su asentamiento en el “camino del mar del norte” a través de la península de Kamchatka y la isla de Sajalín.¹⁰ Tras unos siglos de asentamiento se desarrollará aquí la cultura Jōmon, la cual fue sobresaliente en sus trabajos cerámicos. Algunos de los restos cerámicos hallados guardan una estrecha relación con la zona norte de Honshū, habiendo similitudes notables entre ellos. También un buen número de objetos hallados en las excavaciones realizadas en la zona norte de Hokkaidō guardan una estrecha relación con las culturas de Sajalín y la desembocadura del río Amur. Paralelamente al desarrollo cultural del actual Hokkaidō se produjo un cambio climático en el que la tundra comenzó a ser sustituida paulatinamente por un bosque de follaje mixto, acontecimiento que propició que la mayoría de los pueblos que habitaban el territorio comenzaran a dedicarse a la caza y recolección de alimentos.¹¹ Así pues, hacia el 300 a. C., la cultura Jōmon comenzó a sufrir algunos cambios sustanciales gracias al contacto de esta con la cultura Yayoi, la cual procedía del continente y se instaló en el archipiélago japonés a través de Kyūshū. Sin embargo, parece ser que esta nueva cultura nunca llegó a alcanzar el territorio norteño de Hokkaidō pese a que en el año 100 a.C. ya habían influenciado a la isla de Honshū en su totalidad. Los expertos creen que posiblemente esto fue debido a que la cultura Yayoi basa su economía en el cultivo del arroz, siendo en este aspecto las tierras de Hokkaidō difícilmente cultivables. Otro motivo pudo ser que gracias a la abundancia de presas y biodiversidad las actividades de caza y recolección fuesen suficientes para la economía del lugar y por tanto no necesitasen ningún cambio para su sustento. Como curiosidad hay que citar que en el territorio que posteriormente se denominara “isla de Ezo” se desarrolló la cultura Epijōmon o Zokujōmon, la

¹⁰ YAMAMURA, K. y USHIRO, H., “Prehistoric Hokkaido and ainu origins”, en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, p. 39.

¹¹ MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia de las mujeres ainu*, México, El Colegio de México, 2008, p. 32.

cual mantenía el sistema de cazadores-recolectores pero presentaba cambios en su cerámica.¹² Pese a todo este entramado tan complejo, no se puede decir que la etnia ainu se haya generado a través del paso del tiempo en el seno de la cultura Epijōmon, sino que lo que propiciará un mayor avance cultural y una proximidad notoria a la cultura de los actuales “aborígenes del Hokkaidō” será el contacto de esta con otro tipo de culturas como la Ojotsk. Dicha cultura comenzó a desarrollarse entre los años 400 y 500 d.C. cuya base sustancial era la caza, pesca y cría de cerdos (característica específica presentada por las culturas periféricas del río Amur). Entre los años 600 y 700 d.C. las gentes de Ojotsk iniciaron una migración hacia el este de Hokkaidō y las islas Kuriles (lugar en el que se sitúa el actual mar de Ojotsk), llegándose a desplazar hasta el sur de la península de Kamchatka.¹³ Algunos de los restos óseos hallados en los asentamientos de este grupo poblacional sugieren que practicaba la despedida ritual de sus presas, la cual es habitual entre los ainu. Además, a lo largo de los territorios de la desembocadura del Amur, Sajalín y Hokkaidō se han encontrado herramientas férreas que conectan esta influencia cultural.¹⁴ Durante la siguiente centuria, entre los años 700 y 800 d.C. se desarrolló en “el camino del mar del norte” otro tipo de grupo poblacional. La nueva influencia cultural denominada Satsumon se asentó en este territorio debido a las políticas expansionistas y colonizadoras que presentaban las gentes del Yamato. Varias hipótesis apuntan a que el contacto de esta cultura con la Ojotsk fueron el germen de lo que es ahora cultural, social y tradicionalmente la etnia ainu.¹⁵ Pese a los avances actuales formulados a partir de la arqueología y la antropología nos vemos obligados a consultar una serie de fuentes clásicas japonesas para intentar reconstruir el pasado histórico y cultural de los aborígenes del Hokkaidō. Para ello consultaremos en primera instancia dos fuentes fundamentales para entender la conformación de la raza japonesa: el *Kojiki*¹⁶ y el *Nihonshoki*.¹⁷ En el desarrollo textual de las obras se menciona a una serie de pueblos bárbaros conocidos como *emishi* o *ebisu*, los cuales fueron sometidos ante la fuerza del Yamato y la nueva raza nipona.¹⁸ Tras las denominadas Reformas Taika del año 645 y la organización en los denominados *uji*, el clan Abe fue el encargado de ganarse el favor de los bárbaros y de “pacificar” la zona de

¹² ONO, Y., “Ainu homeland: natural history from ice age to modern times”, en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, pp. 32-39.

¹³ SATŌ, T., AMANO, T., ISHIDA, H., KODERA, H., MATSUMURA, H., YONEDA, M. Y MASUDA, R., “Origins and genetic features of Okhost people, revealed by ancient mitochondrial DNA analysis”, *Journal of Human Genetics*, n.º. 52, 2007, pp. 618-627.

¹⁴ UTAGAWA, H., *Ainu bunka no seiritsu*, Sapporo, Shuppan Kikaku Sentai, 2004.

¹⁵ KIKUCHI, T., “Ainu ties with ancient cultures of northeast of Asia”, en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, pp. 47-51.

¹⁶ RUBIO, C. y MORATALLA, M. (trad.), *Kojiki: Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Madrid, Trotta Editorial, 2008.

¹⁷ YASUMARO, O. (autor) y ASTON, W. (trad.), *The Nihongi: chronicles of Japan from the earliest times to A.D. 697*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Pub, 2013.

¹⁸ MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., pp. 35- 36.

Tōhoku. Esta registrado que los denominados *emishi* en ocasiones se rendían sin resistencia, pero que en otras muchas se producía una guerra encarnizada, viéndose obligadas las autoridades centrales a intervenir en el conflicto. Por aquel entonces, el Hokkaidō conocido como Watari no Shima era un territorio alejado al norte que interesaba poco, ya que urgía pacificar en primera instancia las trifulcas sucedidas con los *emishi* en las tierras de Honshū. Desde esta época y hasta la llegada al poder de clan Minamonoto los *emishi* se vieron envueltos en guerras constantes. Este fenómeno generó un mermo de su expansión territorial, perdiendo cada vez más y más espacio generándose con ello un mermo poblacional.¹⁹

Si focalizamos nuestra atención sobre el pueblo ainu del Hokkaidō encontramos que desde el inicio de sus relaciones con el poder central entre los siglos XI y XII fueron denominados “bárbaros”. Siendo habituales los intercambios entre los *wajin* (gentes pertenecientes al Yamato) y los ainu. Este tipo de intercambios generaron una transformación gramatical del lenguaje japonés; concretamente en los caracteres pronunciados fonéticamente como *ebisu* o *emishi*, comenzándose a leer desde entonces como *ezo*. Esto lo sabemos gracias a la conservación de algunas fuentes documentales de la época como el *Konjaku Monogatari*, en el cual aparece ya una distinción clara entre dichos términos.²⁰ Durante esta época y con el apoyo del *bakufu* Minamoto se nombró al clan Andō (Descendientes del clan Abe) como “administradores de Ezo”, ejerciendo la isla de Ezogashima la doble función de frontera y país extranjero. Los pobladores de aquella zona eran descritos como criaturas que rozaban la monstruosidad debido a su impureza espiritual. Esta idea de que los habitantes de Ezo presentaban una estrecha relación con ciertos monstruos o deidades malignas perduró hasta el periodo Muromachi. Además, hay crónicas de la época en las que se refleja como ya dentro del territorio insular se distinguen tres etnias bien diferenciadas.²¹ Esta relación comercial mencionada con anterioridad entre los *wajin* y la gente de Ezo generó un circuito comercial de objetos y alimentos que hizo que se estrecharan las relaciones culturales con estos “barbaros”.²²

En la fecha de 1456 ya existían varios enclaves *wajin* situados al sur de Ezogashima, cuya principal labor fue la elaboración de artículos férreos y la actividad comercial. A partir de ese

¹⁹ FRIDAY, K., “Pushing beyond the pale: the Yamato conquest of the emishi and northern Japan”, *The Journal of Japanese Studies*, vol. 23, n.º. 1, 1997, pp. 1-24.

²⁰ KORIYAMA, N., y ALLEN, B. (trad.), *Japanese tales from time past. Stories of fantasy and folklore from the Konjaku Monogatari Shu*, Vermont, Tuttle Publishing, 2015.

²¹ KIKUCHI, I., *Ainu minzoku to nihonjin. Higashi Ajia no naka no Ezochi*, Tokio, Asahi Sensho, num. 510, 1994, p. 47. Citado en: MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., p. 51

²² SASAKI, S., “Trading brokers and partners whit China, Russia and Japan”, en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, pp. 86-91.

momento las transacciones con las gentes de Honshū se convirtieron en un motor de bonanza y beneficio para el pueblo ainu. Pese a estos beneficios, la estabilidad social y política se desmoronó rápidamente. El detonante de todo esto fue un conflicto sucedido entre un herrero y una ainu, desatándose a través de este problema un conflicto bélico que duraría casi cien años y cuyo objetivo fue la eliminación de los intermediarios comerciales que se interponían entre las transacciones de los ainu y los *wajin* de Honshū.²³ En 1514 y tras solventarse el fenómeno insurrecto se nombró por orden del *bakufu* al clan Kakizaku como líder de Ōshima (península situada al sur de Hokkaidō).²⁴ Gracias al otorgamiento de ese título el clan Kakizaki adoptó el nombre de Matsumae. Como consecuencia de este nombramiento se realizó un nuevo puerto comercial en el sur de la isla, cuya nomenclatura se correspondería con la del clan, ya que este sería el que ejercería el control administrativo de la zona. Los ainu que se encontraban próximos al enclave se acercaban para poder realizar transacciones y así comerciar con todo tipo de productos, los cuales provenían en su mayoría de actividades cinegéticas y pesqueras. Por aquel entonces, el clan Tokugawa se alzó con el poder y promovió el sistema de señoríos conocidos como *han*, afianzando así el cobro de impuestos y las fuerzas militares. Desde entonces, el clan Matsumae buscó obtener el reconocimiento de *daimyō* ante el *shōgun* destacando su papel mediador con el pueblo ainu. Así pues, en 1604 se emitió un edicto en el que se prohibía todo tipo de relación comercial con Ezo que no hubiera sido aprobada por el clan Matsumae.²⁵ En 1644 como consecuencia de la efectividad e imposición del control del Matsumae *han* los navíos ainu dejaron de frecuentar la región de Tōhoku. Esto supuso un dominio total sobre el sustento comercial de los aborígenes de Ezogashima, provocando con esto una depreciación abismal en sus productos y generando un clima notorio de descontento e inestabilidad. Por todo ello, los líderes ainu consideraron insostenible esta situación y decidieron acabar con el control comercial impuesto por estos *wajin*. Todas estas subyugaciones comerciales y la presión controladora ejercida desde Matsumae hicieron que las relaciones con los ainu se tornaran agresivas. Así en 1643 sucedió una rebelión armada liderada por un Jenauke, jefe regional de Shimakomak, la cual adquirió fama en la época gracias a sus reservas de oro.²⁶ Aunque este líder hizo todo lo posible por recuperar el control para los ainu sobre la zona finalmente le fue imposible, calmándose la situación y solventándose el conflicto con una notable brevedad. En la línea de lo comentado, un hito destacable será la denominada guerra de Shakushain, conflicto armado del año 1669 en el

²³ KIKUCHI, I., *Ainu minzoku...*, op. cit., p. 62. Citado en: MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., p. 54.

²⁴ MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., p. 55.

²⁵ WALKER, B., "Reappraising the "Sakoku" paradigm: the Ezo trade and the extension of Tokugawa political space into Hokkaidō", *Journal of Asian History*, vol. 30, n.º. 2, 1996, p. 177.

²⁶ KIKUCHI, I., *Ainu minzoku...*, op. cit., p. 61. Citado en: MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., p. 58.

que se involucraron diversos jefes ainu. El punto de inflexión previo al desarrollo de las tensiones fue cuando entraron en conflicto los intereses del clan Matsumae para delimitar y restringir los territorios ainu y las actividades de caza y pesca realizadas en los mismos.²⁷ Durante este suceso se llegaron a enfrentar entre sí dos facciones ainu, solicitándose el apoyo del Matsumae *han* desde uno de los bandos. Sin embargo y por una serie de cuestiones, este decidió no entrometerse en dicho conflicto. Por desgracia, un suceso cambiará el devenir de la disputa y obligará al clan a intervenir. Es sabido que en la fecha de 1669 la hermana del jefe ainu de una de las facciones murió en el trayecto mientras se dirigía a solicitar ayuda, una vez más, a la casa Matsumae. Este fue el acontecimiento perfecto para culpar a dicho clan del asesinato y así cargar contra sus miembros.²⁸ En consecuencia, el clan solicitó ayuda al gobierno central y hizo una petición al *bakufu* el cual ordenó a diversos *han* que dieran apoyo militar a Matsumae. Por otro lado, los ainu involucrados en el conflicto también pidieron refuerzos, comunicándose con los jefes de varios *kotan* pidiéndoles refuerzos militares y de apoyo a la contienda llegándose a incorporar gente de Karafuto (Sajalín) y Chishima (Islas Kuriles). Finalmente ese mismo año, el clan Matsumae asesinó a los líderes ainu insurrectos durante un “banquete de paz”, acabando así con los principales responsables que hacían próspero el avance del conflicto. Con posterioridad hubo algún levantamiento contra los Matsumae, pero por desgracia estos nunca llegaron a desarrollarse adecuadamente. Como consecuencia de todo este fenómeno en 1672 fue instaurado un tratado en el que los líderes ainu debían total obediencia al Matsumae *han*.²⁹ Esta asunción del tratado hizo que el control y opresión de los Matsumae se acatara en todos los núcleos poblacionales por igual, incluidos aquellos que no tuvieron nada que ver con lo sucedido.³⁰ La consecuencia de este hito fue el reconocimiento de dos unidades étnicas independientes la una de la otra. Los ainu y los japoneses presentaban, cada una de ellas, unos límites territoriales y unas diferencias culturales bien definidas. Sin embargo, algunos versados en la materia apuntan que este conflicto fue un elemento clave para la comprensión de las grandes rivalidades y diferencias que existían en el seno de este pueblo aborigen, estando presente entre sus gentes constantes rivalidades y discordancias sociales.³¹

En pleno siglo XVIII el pueblo ainu sufrió constantes amenazas y explotaciones. Esto causó un clima inconformista entre sus gentes dando lugar a la rebelión de Kunashiri-menashi

²⁷ WALKER, B., “Reappraising the ...”, *op. cit.*, p. 184.

²⁸ KIKUCHI, I., *Ainu minzoku...*, *op. cit.*, pp. 87-88. Citado en: MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, *op. cit.*, p. 59.

²⁹ UEMURA, J., *Kita no kōekishatachi. Ainu minzoku no shakai keizaishi*, Tokio, Sōfūkan, 1998. Citado en: MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, *op. cit.*, p. 60.

³⁰ KIKUCHI, I., *Ainu minzoku...*, *op. cit.*, pp. 87-88. Citado en: MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, *op. cit.*, p. 61.

³¹ SIDDLE, R., *Race, resistance and the ainu of Japan*, Sheffield, Routledge, 2014.

(1789), una de las más importantes en la historia de los pobladores de Ezo. Todo se inició con el rumor de que los *wajin* habían envenenado al jefe ainu o *ekashi* Sankichi y a su cónyuge Mamekiri mediante una ingesta de alimentos procedente del *basho*. La consecuencia directa de tal acontecimiento fue el asesinato de setenta y un *wajin* entre los que se encontraban el supervisor del *basho*, el intérprete, jornaleros, capitanes y marineros. Esto inmediatamente generó una contramedida, ya que desde el clan Matsumae se enviaron tropas para paliar la situación. Dicha batalla fue librada el 8 de julio en Nokamappu (actual Nemuro). Tras el sofoco del enfrentamiento bélico se les impuso como castigo el portar un sello en sus manos además de jurar una lealtad absoluta al han. Pese a estas imposiciones treinta y siete rebeldes fueron ejecutados. Para las autoridades del shogunato este hecho se consideró un incidente aislado en una zona alejada que no afectaba en lo más mínimo al poder central. Por el contrario, para los ainu sí que marcó un antes y un después, ya que esta fue la última vez que utilizaron la resistencia armada, lo que supuso poner fin a sus dominios y al *Ainu Moshir* (la tierra de los hombres). La consecuencia directa de todo esto fue la explotación de los recursos del territorio de esta etnia sin remordimiento alguno, reforzando con esto su régimen colonial.³² A partir de lo sucedido, el *bakufu* decidió establecer un control directo sobre la isla de Ezo. Se cree que este interés repentino en el territorio del norte no solo fue promovido por las rebeliones de los ainu, sino también fue una contramedida gubernamental ante una posible invasión de Rusia a través de la península de Kamchatka y la isla de Sajalín.³³ Por todo ello, Japón puso a la isla de Ezo en el punto de mira y varios pensadores de la época comenzaron a especular sobre como ocurriría dicha invasión a través de este territorio. Para paliar este temor infundado por la alta sociedad del Yamato se propusieron varias ideas; donde la más perjudicial era las de “edificar” y “transformar” las tierras y costumbres de los barbaros, consiguiendo así un control absoluto del territorio.³⁴ Tras la presentación de este panorama varios altos cargos se manifestaron a favor de marcar con la mayor premura posible un límite entre el País del Sol Naciente y el territorio ruso. A la hora de establecer esta demarcación territorial se pusieron en valor los recursos naturales que presentaba esta isla, teniendo toda esto una idea subyacente de fortalecimiento nacional para poder competir con el resto de los territorios próximos al archipiélago. Así pues y con unas premisas ambiciosas se quisieron establecer los límites del territorio Nipón en Sajalín. En la fecha de 1789 tenemos constancia de que un grupo de rusas emigró a Uruppu (la tercera de las islas que conforma el archipiélago de las Kuriles) y comenzaron un programa de evangelización entre los ainu del lugar, haciendo así que estos

³² KIKUCHI, I., *Ainu minzoku...*, op. cit., pp. 122-125. Citado en: MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., pp. 68-69.

³³ WALKER, B., “Reappraising the ...”, op. cit., p. 190.

³⁴ MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., p. 70.

aborígenes adquiriesen otros valores culturales. Sin embargo, se cree que la causa que detonó semejante premura en las actuaciones del *bakufu* fue la llegada de una expedición mandada por Catalina la Grande a Ezo en 1792, cuyo objetivo era establecer relaciones comerciales entre el imperio ruso y el territorio japonés. Desde luego, este acuerdo no tuvo buena acogida por el shogunato, como consecuencia de ello solo pudo llegar un navío con fines comerciales al puerto de Nagasaki. El shogunato intuyó que estaban en el punto de mira de Rusia, por ello, y en el intento de eliminar cualquier rastro de estos posibles colonizadores y su influencia en 1799 se envió una expedición al poblado de Etorofu en la que se sustituyeron diversos carteles y cruces por unos pilares que presentaban la inscripción “Etorofu del gran Japón / *Dai Nihon Etorofu*. Debido a la posible gravedad del asunto y, ante la amenaza que suponía el Gigante Siberiano, se destituyó de su soberanía en la zona al Matsumae *han* y este paso directamente a administrarse por el poder central.³⁵ Para reforzar este dominio de la zona el plan fue intentar transformar a los ainu en aliados de los *wajin*, alegando que debían dejar atrás su pobreza y costumbres. A partir de este punto, el *bakufu* focalizó sus esfuerzos en la isla de Ezo y el control de la etnia ainu, queriendo transformar a sus gentes en campesinos conocedores de la cultura y valores japoneses. Entre los conocimientos que se debían inculcar los más destacables eran conocer perfectamente el lenguaje japonés o *nihongo* y demostrar una lealtad ciega ante la figura del *bakufu*. Creándose así un entorno propicio para el mestizaje. También se promovieron proyectos agrícolas, pero finalmente estos fueron desestimados en 1802.³⁶ Gracias a estas medidas los *kotan* tuvieron entidad política y los jefes ainu un sueldo estatal de funcionarios menores.³⁷ El control centralizado del territorio insular estuvo presente hasta 1821, momento en el que se consideró que Rusia ya no era una amenaza en materia de colonización. Durante esta época el pueblo ainu fue considerado ingenuo e infantil por los japoneses, los cuales afirmaban que eran fácilmente manipulables en las transacciones comerciales.³⁸

Tras la desaparición de la amenaza rusa el valor y la atención de Ezo fue desapareciendo paulatinamente desde el gobierno central. Como consecuencia se restituyó al *han* Matsumae como máxima autoridad del territorio, el cual volvió a instaurar el sistema de puestos comerciales contratados. Esta medida tuvo una consecuencia directa para el pueblo ainu, suponiendo una vuelta al maltrato de sus gentes y la sumisión.³⁹ Durante este periodo surgió un acontecimiento

³⁵ *Ibidem*, pp. 71-72.

³⁶ YAMAMOTO, T., “Ezo nōkō kinshi kō”, *Monbetsu Shiritsu Kyōdo Hakubutsukan Hōkoku*, n.º. 5, 1992, pp. 18-33.

³⁷ KIKUCHI, I., *Ainu minzoku...*, *op. cit.*, p. 138. Citado en: MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, *op. cit.*, p. 74.

³⁸ WALKER, B., “Reappraising the ...”, *op. cit.*, p. 172.

³⁹ JANSEN, M., *The making of modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 262.

que cambiara para siempre el devenir de la historia nipona. A mediados del siglo XIX, y en concreto, en 1854 aconteció la firma de los llamados “Tratados desiguales” con Estados Unidos. Pero no fue el único acuerdo que llevo japon durante esta centuria, ya que al año siguiente en 1855 se firmaría el *Tratado de Delimitación, Comercio y Navegación entre Rusia y Japón*.⁴⁰ Este último supuso el fin del dominio del Matsumae *han*, ya que se estableció un puerto en Hakkodate que permitió un comercio con Estados Unidos; teniéndose así desde el estado un control total de los movimientos realizados y las transacciones comerciales.⁴¹ Para esos años en el Hokkaidō hubo una crisis económica que afectó a los *basho* y, por consiguiente, a los ainu que trabajaban en los mismos. Sin embargo, no todo fueron desgracias, ya que el nuevo puerto suponía una buena fuente de ingresos para la isla. Esto se debe a que atracaban en él navíos procedentes de diversos lugares del mundo. Entre ellos las embarcaciones que lo frecuentaban llegaban desde Inglaterra, Rusia, Estados Unidos o Shanghai. Pese a esta situación que se presentaba de prosperidad ante el gobierno japonés, los ainu siguieron viviendo doblegados en su propio territorio, el cual poblaban desde hace más de un milenio. En esta segunda mitad del siglo XIX el Yamato va a experimentar un gran cambio, ya que la autoridad estatal se va a ver truncada por un repentino cambio de gobierno.⁴²

Esto fue promovido por varias razones. Una de ellas fue el desacuerdo manifestado en 1867 por los clanes Satsuma y Chōshū, expresándose la indignación por la firma de los tratados con Estados Unidos sin consulta previa. Esta serie de infortunios fueron repentinos para la sociedad nipona y supusieron un cambio de era para la sociedad nipona, iniciándose así el comienzo de la era Meiji. Dicho periodo histórico se caracterizó por la vuelta del emperador y su capacidad para ejercer el poder político en su totalidad. En este año hubo una guerra civil protagonizada por las fuerzas shogunales y las favorables a la restauración imperial. Una vez apaciguado este conflicto bélico consagrándose con la formación de un nuevo gobierno dio comienzo el periodo Meiji (1868-1912) y con ello una nueva etapa para Ezo. Se estableció el sistema territorial de las prefecturas y con ello surgió la problemática de nombrar a este territorio, rebautizándolo como Hokkaidō (Camino del mar del norte). Es sabido que el nuevo gobierno realizó innumerables esfuerzos para la modernización de cada rincón del país. Por ello los lugares

⁴⁰ Para poder aproximarnos más al suceso del tratado (génesis y consecuencias) podemos consultar obras de carácter general que contextualicen la era Meiji (1868-1912) como: BEASLEY, W. G., *The Meiji restoration*, Stanford, Stanford University Press, 1972. BEASLEY, W. G., *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

⁴¹ Así se refleja en el Artículo II del Tratado de Kanagawa, el cual fue realizado en 1854 y negociado por el naturalista y oficial naval estadounidense Matthew C. Perry (1794-1858).

⁴² SWALE, A., *The Meiji restoration: monarchism, mass communication and conservative revolution*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2009, pp. 68-97.

periféricos y alejados también sufrieron una reconfiguración territorial.⁴³ Parece ser que por aquel entonces el nuevo gobierno manifestó buenas intenciones hacia el pueblo ainu y sus prácticas consuetudinarias, siendo esta declaración de intenciones un soplo de esperanza en medio de lo que parecía un irreversible declive.⁴⁴ Durante este periodo la capital de Hokkaidō fue establecida en Sapporo, idea que fue propuesta por Taguchi y tuvo su apoyo en el las altas esferas. Como plan renovador de la economía del Camino del Mar del Norte se promovieron una serie de políticas de colonización que presentaban un interés primordial en el mantenimiento de las escasas tierras cultivables y explotaciones agrarias. Parece ser que por entonces hubo un aumento de las mismas debido a que se promovió una iniciativa, la cual recompensaba a los emigrantes del Hokkaidō con una dote que consistía una pensión de tres años de arroz y el desplazamiento gratuito a este nuevo territorio; convirtiéndose esta nueva propuesta en una salida para las familias de agricultores más pobres de la isla de Honshū. Pese a los esfuerzos invertidos por el nuevo estado japonés el resultado obtenido fue el cultivo de una tierra que apenas remitía algún beneficio.⁴⁵ Rápidamente se tomaron medidas ante esta situación no fructífera, cambiando la pensión y el pago del transporte por la exención de impuestos a los emigrantes que quisieran trasladarse allí por voluntad propia. Además, en 1872 hubo una modificación legislativa que ponía a la venta todas las tierras que no estuvieran cultivadas hasta el momento. Toda esta clase de reformas no solo afectaron al sector agrario, sino que también otro tipo de actividades de subsistencia como la caza y la pesca también se vieron afectadas. Para aquel entonces la minería comenzó a ser muy valorada, lo que supuso una explotación exacerbada de las canteras de la isla. A todo esto, hay que añadir la dura climatología y los cambios de temperatura extremos, lo que sumado a una clase pobre agrícola dificultaba el paso de los inviernos.⁴⁶ Mientras duró todo este ambiente del nuevo despertar japonés enfocado al progreso las etnias ainu sufrieron algunas alteraciones con respecto a su modo de vida. La mayoría de los pueblos se habían desplazado a la costa, viviendo en los diversos centros pesqueros pertenecientes a los *basho*. Sin embargo, pequeñas comunidades se mudaron a zonas urbanas mientras que otras vivían tierra adentro en los *kotan* alejados de la costa. En este sentido, el problema principal es que la mayoría de las gentes del Ainu Moshir eran continuadores de sus tradiciones, las cuales fueron transmitidas mediante la tradición oral de generación en generación. Por tanto, la inserción del nuevo territorio denominado Hokkaidō en el ámbito territorial político japonés fue uno de los puntos de inflexión en el contexto de la era Meiji.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁶ BABA, Y., "A study in minority-majority relations: the ainu and Japanese in Hokkaidō", *The Japan Interpreter*, vol. 13, n.º. 1, 1980, pp. 64-65.

A través de esta medida se consiguió establecer unas fronteras claras dentro del archipiélago nipón, ya que el antiguo Ezo jugaba un papel fundamental como enclave estratégico de autodefensa. El gobierno, en su intento de asegurarse la lealtad de la población civil aborigen quiso incorporar la cultural del nuevo imperio a las gentes del lugar. Queriendo generar con ello una hegemonía cultural y dar una sensación de homogenización al resto de potencias exteriores.⁴⁷ Así pues, la nueva “nación” japonesa bajo el mandato del emperador Meiji buscaba incorporar a los ainu culturalmente al crisol japonés. En este sentido, Kuroda fue uno de los encargados de iniciar este proceso de “culturización”. En primera instancia prohibió en 1871 algunas costumbres muy arraigadas entre las mujeres pertenecientes a la etnia ainu: el tatuaje alrededor de la boca y en el dorso de las manos y la utilización de aretes a modo de pendiente. Desde luego, esto simplemente fue el inicio de una continua lista de prohibiciones que se aplicó en las próximas décadas entre las que se encuadran la ignición de las casas de los difuntos ainu, la utilización de puntas de flecha envenenadas o la pesca de subsistencia. Todas estas acciones hicieron que cada vez la supervivencia de los ainu en los diferentes núcleos poblacionales y los diversos *kotan* se tornase más difícil. A esto hay que sumarle que a partir de 1869 los territorios de caza y pesca pasaron a manos del Hokkaidō Taikakushi, lo que supuso una redistribución a favor de los emigrantes procedentes de Honshū. Gracias a todas las acciones emprendidas por el nuevo gobierno la etnia ainu se veía abocada a la desaparición, ya que una de sus principales tradiciones era la caza del oso. Además, se originaron una serie de contradicciones en torno a la asimilación o la colonización que debía producirse con este pueblo planteándose el problema de que la asimilación de la cultura nipona no hacía a esta raza japonesa. Todo este programa de homogenizar el territorio japonés a través de implantar su milenaria cultura en todos los rincones fue debido a la necesidad de legitimar la naturaleza divina del nuevo emperador. Promovido también por una prosperidad idílica deseada y la necesidad de equivalencia ante las potencias occidentales, haciendo llegar así el desarrollo y los avances técnicos hasta las regiones más recónditas.⁴⁸

Poco a poco el racismo y la idea de superioridad colonizadora van calando con más fuerza debido al contacto con las ideas evolucionistas. Un ejemplo de ello es el racismo científico promovido por Herbert Spencer (1820-1903)⁴⁹ durante el siglo XIX, alegando la existencia del

⁴⁷ MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., p. 87.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 88-89.

⁴⁹ Fue un antropólogo, sociólogo, naturalista y filósofo británico. Intentó explicar la evolución de la complejidad biológica, guardando esta alguna discrepancia con las teorías que propuso Charles Robert Darwin (1809-1882) en su obra *On the origin of species* (1859). Para saber más sobre la figura de Spencer se puede consultar el siguiente trabajo: DUNCAN, D., *The life and letters of Herbert Spencer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

“cerebro primitivo” y condenando al resto de razas a la extinción. Esta clase de ideas evolucionistas fueran introducidas en el País del Sol Naciente durante el periodo Meiji gracias al intercambio intelectual que se tuvo con varias ramas científicas y estudiosos procedentes de Occidente. En esta línea Edward Morse (1838-1925)⁵⁰ en 1877 dio una serie de conferencias relativas a este tema en la Universidad de Tokio. Asimismo, no fue hasta 1879, fecha donde se realizó una traducción del libro *Lectures on the origin of species*⁵¹ escrito por Thomas Huxley (1825-1895), cuando se propagó la difusión de las nuevas ideas darwinistas entre los intelectuales japoneses.⁵² Gracias a ello, el pueblo ainu se convirtió en un factor determinante para demostrar la superioridad de la raza nipona frente al “primitivismo” de esta etnia. De ese modo, la conquista y ampliación del territorio nipón hacia otros lares se sustentaba por sí sola, teniendo el pueblo japonés la obligación de llevar su refinada cultura a todos los lugares que estaban bajo su gobierno.⁵³ Por otro lado, algunos intelectuales se posicionaron a favor de la conservación de la cultura ainu, siendo este el caso de Katō Masanosuke (1854-1941),⁵⁴ el cual intentó ejecutar una política proteccionista posicionándose a favor de la conservación de sus valores. Frente a este tipo de propuestas, la oposición era drástica con sus ideales, ya que afirmaban que poner medidas proteccionistas no sería un acto fructífero debido a que “innatamente son estúpidos y se gastarían cualquier dinero que les diésemos en alcohol”. Con el paso del tiempo esta política proteccionista fue tomando fuerza y así, en 1898, Matsudaira Masanao (1844-1915)⁵⁵ se sumó a la causa.⁵⁶

⁵⁰ Profesor estadounidense formado en el campo de la biología. Su figura fue relevante durante el periodo Meiji, ya que fue profesor en la Universidad de Tokio. Uno de los hallazgos más importantes en toda su carrera fue el montículo de Ōmori (1877), yacimiento nuclear que permitió datar la cultura Jōmon a partir de una serie de restos arqueológicos. Redactándose como consecuencia el siguiente estudio: MORSE, E., *Shell mounds of Omori*, Tokio, University of Tokio, 1879. Para acercarse con profundidad a sus avances científicos y aportaciones se recomienda la consulta de: MOOS, M., “Classical Western writings on East Asian archaeology and anthropology 1: two essays on japanese archaeology by Edward S. Morse”, *Bulletin of the Society for East Asian Archaeology*, vol. 1, 2007, pp. 57-76.

⁵¹ HUXLEY, T., *On the origin of species: or, the causes of the phenomena of organic nature. A course of six lectures to working men*, Nueva York, Appleton and Company, 1863.

⁵² MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., p. 91.

⁵³ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁴ Político japonés nacido en Kōnosu (prefectura de Saitama) que estuvo presente durante los periodos Meiji, Taishō y Shōwa. Además, fue periodista, empresario, miembro de la cámara de representantes y presidente de la Daitō Bunka Gakuin (actualmente Universidad Daitō Bunka).

⁵⁵ Político japonés nacido en Fukui (prefectura de Fukui) que sirvió en el Ministerio de Asuntos Civiles durante el gobierno Meiji. En la fecha de 1886 adquirió el título de primer gobernador de la prefectura de Miyagi y en 1891 fue nombrado también gobernador de la prefectura de Kumamoto. Además, en 1896, poseyó por primera vez el cargo de Secretario del Interior (cuya candidatura duró hasta el año siguiente, volviéndosele a atribuir el cargo en 1899). Al final de su vida obtuvo importantes logros. Un ejemplo de ello es que en 1906 recibió el primer premio de la orden de Asahi y en 1910 se le adjudicó el cargo de Consejero. Lamentablemente y tras un largo proceso murió de cáncer durante el periodo Taishō en el año 1915.

⁵⁶ MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia...*, op. cit., p. 95.

12. 1. LA CULTURA AINU EN LA PRENSA ESPAÑOLA

En la prensa española tenemos una serie de informaciones que trataron el tema étnico del pueblo ainu. Sin embargo, nos encontramos con un hito inusual, y es que hay un grabado (Fig. 1) que se publicó en *Museo de las Familias*⁵⁷ en 1863. No debemos de subestimar este artículo, ya que fue publicado cinco años antes de la apertura japonesa durante el periodo Meiji en 1868. La imagen muestra a tres ainu procedentes de las islas Kuriles ataviados con una serie de pieles, que portan unos salmones con intención de realizar un trueque. Fue a partir de entonces, cuando se comenzaron a publicar informaciones relativas a esta etnia en todo tipo de revistas y periódicos en la España finisecular del siglo XIX y primeras décadas del XX.⁵⁸



Fig. 1. "Ainos, en los Kuriles", *Museo de las Familias*, Madrid, n.º 35, 1863.

En las últimas décadas del siglo XIX aparecen cada vez más referencias sobre el pueblo ainu, en el que destacamos por su fecha y autoría española el publicado en el *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, en 1887.⁵⁹ El autor del texto fue Francisco Coello de Portugal y

⁵⁷ "El Japón entreabierto", *Museo de las Familias*, Madrid, n.º 35, 1863, p. 273.

⁵⁸ ALMAZÁN, D., "Primitivismo versus...", *op. cit.*, pp. 79-80.

⁵⁹ COELLO, F., "El progreso de los trabajos geográficos", *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, Madrid, n.º 11, 10 de mayo de 1877, p. 379.

Quesada (1822-1898), militar español, cartógrafo destacado y miembro de la Real Sociedad Geográfica. En dicha noticia se menciona a diversas personalidades que se dedicaron a finales del siglo XIX a informar de las peculiaridades climáticas, biológicas y climáticas de diversos lugares del planeta. En el contenido aparecen citados el Dr. Schulze y Mr. Voyeroff, el cual realizó numerosos estudios climáticos en una gran diversidad de territorios. Narrando parte del recorrido que realizó se hace alusión a Japón, donde se afirma que tuvo contacto la cultura ainu, aclarando el significado de la propia palabra y advirtiendo que esta isla norte del archipiélago japonés es la menos poblada. Otro factor a tener en cuenta son las transcripciones de la época, ya que nos aparecerá con frecuencia el vocablo “aino”, el cual se empleaba sobremanera para hacer referencia a los primeros pobladores del Hokkaidō. Así pues, Francisco Coello nos recoge lo siguiente: “Después de tocar en la India é islas de Ceylán y Java, penetró en partes desconocidas de Nipón y reunió curiosos datos sobre los Ainos ó Ainus (=hombres) hallando de paso que la parte Norte de esta isla es menos poblada que la del Sur, y determinando barométricamente la altura de 600 puntos”.⁶⁰

Un año después, en 1878, se publicó otro interesante escrito que hace referencia a este grupo poblacional. En este caso el autor es Masana Maeda (1850-1921), doctor en herbología y samurái japonés perteneciente al clan Satsuma (región de Kagoshima), el cual viajó a Francia para conocer la cultura de Occidente y así aumentar su formación, en el año 1869, tras la apertura del periodo Meiji. Este trabajo fue publicado en el periódico *La Mañana*, diario editado en Madrid que tuvo impacto a nivel nacional.⁶¹ En el texto, Maeda nos reconstruye el origen de la actual raza japonesa, además de explicarnos como está organizada socialmente. Tratando la génesis de su pueblo, nos dice que los japoneses son una raza mestiza. Haciendo hincapié en que los que son considerados como primeros pobladores son los ainu, recluidos hoy en día en el Hokkaidō. A continuación, destaca una serie de características que, a partir de entonces, serán signo de identidad para esta etnia. Se alude a su existencia semi-salvaje, siendo esta condición algo peyorativo y que con el paso del tiempo dará lugar a percibir a este grupo poblacional como un eslabón evolutivo inferior al resto de la humanidad. También destacaremos la mención que se hace al lenguaje ainu, diciéndose que los pobladores de la isla de Yeso hablan su propio dialecto. Toda esta información fue transmitida a través de las palabras que el propio Maeda redactó, y que, posteriormente, se tradujeron a nuestra lengua:

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ MAEDA, M., “La sociedad japonesa por un notable japonés”, *La Mañana*, Madrid, n.º 782, 24 de agosto de 1878, p. 1.

Los que se consideran habitantes originarios del país, los Ainos, sólo se encuentran hoy en la isla septentrional de Yeso. Están separados del resto del imperio, y llevan una existencia semi-salvaje, viviendo indigentes en toscas cabañas. Hablan un dialecto propio, lo cual acaba de probar, dadas las numerosas diferencias que se notan entre ellos y los japoneses, que la raza actual es una raza mestiza ¿Cómo está organizada aquella sociedad? ⁶²

Habrá que esperar unos años hasta que se vuelva a mencionar algún tipo de información sobre el territorio japonés del norte. Así pues, en 1882 en *Crónica Científica: Revista Internacional de Ciencias* tenemos un pequeño nombramiento a la “isla septentrional de Yeso o Hokkaido” y los trabajos realizados por los “geólogos indígenas y extranjeros”. Siendo esta información muy sucinta y no especificando nada acerca de quienes eran exactamente estos “indígenas”.⁶³ Al año siguiente, en 1883, entre las páginas de *La Ilustración Artística*⁶⁴ se comentó una xilografía realizada a partir de una fotografía en la que se apreciaban tres ainu (Fig. 2). Siendo aquí estos considerados como un pueblo “semisalvaje” que “están atrasados”. Pero que “ofrecen un carácter etnográfico particular que ha llamado con justicia la atención de viajeros y naturalistas”. A parte de estas palabras, en el texto también se hace una delimitación geográfica acerca de su distribución y censo poblacional, que por aquel entonces, apenas alcanzaba los 15.000 habitantes. También se hacía mención de sus extrañas creencias animistas y de sus característicos rasgos raciales.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ MÉCHNIKOFF, I., “Academia de Ciencias de París. Sesión del día 16 de enero de 1882”, *Crónica Científica: Revista Internacional de Ciencias*, Barcelona, vol. V, n.º 100, 10 de febrero de 1882, p. 89.

⁶⁴ “Nuestros grabados”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 79, 2 de julio de 1883, pp. 211 y 216.



Fig. 2. “Tipos ainos, tomados de una fotografía”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 79, 2 de julio de 1883.

Además, ese mismo mes tenemos un artículo que manifiesta gran interés para nuestro estudio. Este fue redactado por el director de la codiciada revista ilustrada *Alrededor del Mundo* Manuel Alhama, la cual se comenzó a gozar de una extraordinaria fama desde su fecha de publicación en 1899 hasta su extinción en 1930. Este rico escrito que trata sobre el pueblo ainu se encontraba dentro de una sección llamada “Alrededor del Mundo” en el periódico *El Noticiero Balear*.⁶⁵ Alhama en dicho texto hace una breve introducción en la que menciona a Benjamin Douglas Howard (1836-1900), viajero inglés afincado posteriormente en Norte América al que se le atribuyen todos los datos aportados a lo largo de este texto y que publicó con posterioridad un interesante ensayo titulado *Life with trans-siberian savages*.⁶⁶ En el artículo se explica el área de distribución de la etnia ainu, afirmándose que sus principales dominios se encuentran en un

⁶⁵ ALHAMA, M., “Alrededor del mundo”, *El Noticiero Balear*, Palma de Mallorca, n.º 797, 27 de julio de 1883, p. 1.

⁶⁶ DOUGLAS, B., *Life with trans-siberian savages*, Londres, Logsmans Green & Co., 1893.

pequeño territorio al norte de Japón en el que se incluye la isla de Sajalín. Se intentó explicar a través de ciertas fuentes históricas antiguas el origen de las gentes de este pueblo diciéndose lo siguiente: “Se conoce a tal raza con el nombre de «los ainus» y ya setecientos doce años antes de Jesucristo escribía un historiador japonés: «Nuestros augustos antecesores bajaron del cielo en un bote; hallaron en estas islas varias razas bárbaras, de las cuales la más feroz era la de los ainus»”.⁶⁷

A la hora de citar las fuentes el autor estaba equivocado, ya que es imposible que hubiese documentos escritos en el archipiélago japonés por aquellas fechas. Sin embargo, debemos de prestar atención a los dígitos que nos plantea. Esto tiene gran relevancia, ya que en el año 712 d.C. se realizó el libro más antiguo del archipiélago nipón, popularmente conocido como *Kojiki*.⁶⁸ Entre las páginas de las antiguas crónicas del Japón ya se mencionan a los barbaros o *emishi*, por tanto, no sería de extrañar que Douglas se refiriese a este libro para intentar explicar en su escrito el origen de los aborígenes del Hokkaidō. Se dice que el temperamento de este pueblo hacia los demás pueblos es repugnante y que gracias a esta característica han conseguido conservar su individualidad como raza, manteniendo su pureza gracias a que las mujeres no se casan con gentes de otras aldeas. Además, añade que es el pueblo más antiguo de la tierra, noble y de carácter semidivino. Se hace una mención también a su lengua, diciéndose que no tiene analogía con lengua alguna. A parte de esta información, el autor incide en su condición de cazadores-recolectores, añadiendo la existencia de una religión propia que venera al “sol” en la que cada ainu tiene su “dios particular”. Todos estos datos son una serie de informaciones sesgadas y filtradas gracias a un gran desconocimiento. Los ainu siempre tuvieron tensiones con los japoneses y se vieron obligados a desplazarse hacia los territorios de la periferia. También se ha reconocido en muchas ocasiones que su carácter belicoso ha sido bastante comedido, manteniendo diversas relaciones comerciales a lo largo de su historia. Si nos referimos a su religión deberíamos de conocer mejor sus deidades y profundizar en los rituales de veneración hacia los *kamui*. Es decir, los datos aportados en este artículo, están en su mayor parte entremezclados con una parte de fantasía aportada, seguramente, por el propio autor. Por otra parte, el artículo presenta un párrafo gran interés, en el cual se hace alusión al devenir de esta etnia a través descubrimiento de su cultura por parte de Occidente. Siendo este punto uno de los más interesantes y que pone de manifiesto todo ese movimiento viajero y explorador que tuvo lugar a finales del siglo XIX y principios del XX por descubrir todo tipo de lugares recónditos: “Tal

⁶⁷ ALHAMA, M., “Alrededor del...”, *op. cit.* p. 1.

⁶⁸ RUBIO, C. y MORATALLA, M. (trad.), *Kojiki: Crónicas de...*, *op. cit.*

es el pueblo más antiguo de la tierra, á cuyo reducido territorio no tardarán en acudir porción de expediciones científicas en demanda de más amplias investigaciones sobre su historia, sus tradiciones, sus costumbres, su lengua y sus creencias.”⁶⁹ Para concluir, aporta una descripción que será constante en todos los textos producidos durante este periodo histórico. Esta característica será la profusa vellosoidad que estos aborígenes presentan: “Un detalle físico: los ainus son unos salvajes arrogantísimos; pero tienen todo el cuerpo cubierto de pelo”.⁷⁰ En este artículo tuvo largo recorrido. Diez años después, en 1893, varias publicaciones periódicas españolas aprovecharon para republicar dicho texto. Este apareció de nuevo inserto en los títulos de *El Diluvio*,⁷¹ *El Guadalete*,⁷² *El Mundo de las Aventuras*⁷³ y *La Crónica de Huesca*.⁷⁴

En 1886, aparece de nuevo el vocablo “aino”. Esta vez es en el diario *La Correspondencia de España*⁷⁵ donde se cita brevemente a esta cultura mediante las siguientes palabras, las cuales hacen alusión a datos muy aislados y que no aportan nada novedoso:

Como desaparecieron los celtas de algunos condados de Inglaterra, los ainos se encuentran relegados a la parte Norte del Japón, en la isla de Yeso, sin que por eso su recuerdo esté perdido en las demás islas. Es solo inspira respeto, y en las comidas de etiqueta se sirven, aun en la época presente, unos mariscos á que los ainos eran muy aficionados, rindiéndole de esta manera un tributo á la gran consideración que a todos les merece. El navegante Marco Polo dijo que se distinguían de los mogoles por su cultura.⁷⁶

En la última década del siglo XIX, nos encontramos con uno de los artículos más completos realizados hasta la fecha. Este fue publicado en *La Ilustración Artística* en el año 1892,⁷⁷ cuyo autor fue el explorador y antropólogo inglés Arnold Henry Savage Landor (1865-1924), nieto del célebre escritor Walter Savage Landor (1775-1864). Este representa con total claridad la figura del aventurero decimonónico que se embarca hacia lugares exóticos en busca de lo primitivo. Además, fue ilustrador de sus propios libros,⁷⁸ integrando así la disciplina artística a su inquieto intelecto. Por aquellos años, Savage Landor se trasladó al Hokkaidō para buscar aquellos

⁶⁹ ALHAMA, M., “Alrededor del...”, *op. cit.* p. 1.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ ALHAMA, M., “Alrededor del Mundo”, *El Diluvio*, Barcelona, n.º 219, 7 de agosto de 1893, p. 5.

⁷² ALHAMA, M., “Alrededor del Mundo”, *El Guadalete*, Jerez de la Frontera, n.º 11.451, 27 de julio de 1893, pp. 1-2.

⁷³ ALHAMA, M., “El pueblo más antiguo del mundo”, *El Mundo de las Aventuras*, Barcelona, n.º 45, agosto de 1893, p. 719.

⁷⁴ ALHAMA, M., “De todo y de todas partes”, *La Crónica de Huesca*, Huesca, n.º 486, 5 de octubre de 1893, pp. 6-7.

⁷⁵ “Gran viaje universal alrededor del mundo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 10389, 1 de septiembre de 1886, p. 4.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ SAVAGE, A., “Los ainus velludos del Japón”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 566, 31 de octubre de 1892, p. 710.

⁷⁸ ALMAZÁN, D., “Primitivismo versus...”, *op. cit.*, p. 82.

aborígenes que no habían tenido contacto con la raza nipona. Dicha expedición iba a durar en un principio dos semanas, pero debido a una serie de adversidades acabó realizando una estancia de ciento cuarenta y seis días. Durante esa estancia pudo visitar diversos núcleos poblacionales ainu como fueron Yamakubiro, Frishiko-bets, Kanashiki, Etorofu y Shikotan. Estando alguna de estas comunidades albergadas en lo que se conoce como el archipiélago de las Kuriles. En el texto de *La Ilustración Artística* Landor hizo una descripción sesgada, peyorativa y algo banal sobre las costumbres y características de esta etnia. Llegándolos a comparar en ocasiones con los mismísimos monos.⁷⁹ No siendo suficiente, el autor incide en su falta de higiene y en la presencia tan siquiera de “alguna idea religiosa”. Por otro lado, sí que fueron de gran interés las anotaciones que realizó sobre el atuendo de los ainu, nombrando algunas de las materias primas de las que se valen para realizar dichas prendas. También hizo alusión a la tradición femenina del tatuaje facial y a los accesorios utilizados por las gentes de la etnia y su procedencia tales como pendientes, abalorios y collares:⁸⁰

Los verdaderos ainos se visten con pieles y algunas prendas que confeccionan con la corteza del olmo; pero durante el invierno sólo utilizan las pieles del oso, y utilizan la piel del salmón para hacer una especie de albarcas y grandes botas. El jefe de un pueblo viste por lo general un poco mejor que sus subordinados y lleva como distintivo en la cabeza, las ocasiones solemnes. Una especie de corona hecha con algas marinas. No se exige más que un valor a toda prueba, y su grado es hereditario.

Las mujeres ainas hacen uso del *tatuaje* para, la boca, los brazos y a veces la frente; mas el procedimiento es muy tosco, pues en vez de servirse de agujas impregnadas en jugo vegetal, emplean la punta de un cuchillo. Cuando la operación se hace en la boca, tiene como objeto formar como un bigote que llega hasta las orejas, donde termina en punta. Así hombre como mujeres usan grandes pendientes, y cuando no pueden obtenerlos los sustituyen con un pedazo de madera o de paño rojo. Aprecian mucho los abalorios. En la bahía de Volcano y en Piratogi (Sarugawa) las mujeres usan con frecuencia collares japoneses de origen chino. Más allá de Tokachi no vi señales de esos artículos de importación, porque las indígenas de allí se adornan con pedazos de madera.⁸¹

⁷⁹ ALMAZÁN, D., “Primitivismo versus...”, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 83.

⁸¹ SAVAGE, A., “Los ainus ...”, *op. cit.*, Citado en: *Ibidem*.



Fig. 3. “Los ainos velludos del Japón.- Aíno velludo de la costa Nordeste de Yeso preparando algas marinas para el invierno”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 566, 31 de octubre de 1892.

No obstante, Savage Landor también se interesó por la apariencia de la arquitectura del pueblo ainu, realizando una descripción de la arquitectura básica de sus chozas, mobiliario y elementos decorativos. Esta información es de gran interés, ya que el lector puede intentar reconstruir aproximadamente mediante su imaginación una vivienda representativa ainu:⁸²

Las viviendas de los ainos tienen el tejadillo formado con hierba o largas cañas; en el interior no se ve más mobiliario que algunos tablones, y rara vez se encuentra nada que parezca un techo, ni tampoco una mísera esterilla; las únicas aberturas en las paredes se reducen a una pequeña puerta al Este, y en el techo se abre un agujero que hace las veces de chimenea: en algunas viviendas, se ve algo semejante a un pórtico.⁸³

⁸² ALMAZÁN, D., “Primitivismo versus...”, *op. cit.*, p. 84.

⁸³ SAVAGE, A., “Los ainus ...”, *op. cit.*, Citado en: *Ibidem*.

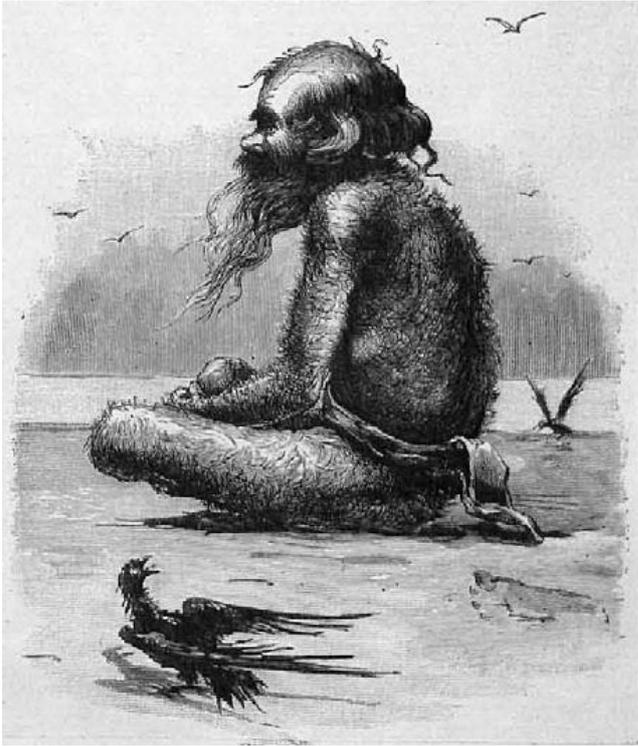


Fig. 4. “Los ainos velludos del Japón.- Aino velludo de la costa Nordeste de Yeso”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 566, 31 de octubre de 1892.

Para concluir el ensayo, el autor nos habla de los recursos económicos que se encuentran presentes en el Hokkaidō. Además, hay que advertir que este artículo se encontraba ilustrado mediante tres imágenes (Fig. 3, 4 y 5) realizadas por el mismísimo Landor.⁸⁴ En cada una de ellas se representa a un ainu, compartiendo toda una característica: la abundancia que presenta el vello a lo largo de sus cuerpos. En dos de estas xilografías podemos observar a un par de hombres que se encuentran prácticamente desnudos realizando tareas cotidianas como es la acción de preparar algas para la llegada del invierno. Sin embargo, la que denota un mayor interés para nuestro estudio es la xilografía que lleva por título *Berry, jefe aino de Piratori, en el río Saru*. En esta obra, Landor, hace un esfuerzo por intentar recoger con gran detalle todos los elementos que presentaba este personaje. Lo que más nos llama la atención en primera instancia es la profusión decorativa que presenta esa especie de kimono. Probablemente esta pieza fuese un *kaparamip*, prenda utilizada por la etnia ainu realizada en algodón y que se caracteriza por la utilización de apliques de color blanco para formar un patrón geométrico determinado. No obstante, el personaje reproducido también presenta toda una serie de elementos que complementan la información aportada por esa prenda como son el tocado realizado a base de telas y fibras vegetales, la pipa

⁸⁴ SAVAGE, A., “Los ainus ...”, *op. cit.*, pp. 710-711.

elaborada a base de madera o marfil y esa especie de espada japonesa o *nihontō* que lleva envainada a la altura de su cadera.



Fig. 5. “Los ainos velludos del Japón.- Benry, jefe aino de Piratori, en el río Saru”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 566, 31 de octubre de 1892.

Así pues, podemos decir que pese a la visión negativa que en un principio nos puede transmitir el autor, no debemos de olvidar el valioso poso etnográfico y artístico que presentan algunas de las informaciones aportadas a lo largo del reportaje. Siendo esto un avance para el descubrimiento de lo que fue esta etnia durante el periodo Meiji, uno de los momentos de cambio más drásticos ocurridos en el archipiélago japonés.

En 1894 *La Ilustración Española y Americana*⁸⁵ aparece otro artículo que hace referencia de nuevo al viaje realizado por Savage Landor a la isla de Hokkaidō. Entre las informaciones aportadas a lo largo del texto vemos como predomina un tono despectivo hacia los ainu y todo lo que tiene que ver con ellos. Haciéndose hincapié en su parentesco con los primates mediante

⁸⁵ “Por ambos mundos”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 41, 8 de noviembre de 1894, p. 278.

frases como “la civilización primitiva del hombre salvaje, yerno del mono”. Reincidiendo, una vez más, en su falta de higiene y su profusa vellosidad, reincidiendo en su parentesco con los primates:

[...] sintió un inferible olor de pescado puesto á secar... aquel aroma desapareció ante la intensidad del más hediondo. Que exhalaban los cuerpos de los habitantes. El inglés quedó maravillado al verlos. ¡Nada más horrible! Los ainos tienen todo el cuerpo cubierto de pelo largo como si fueran osos, lo mismo en la frente que en la nariz, lo mismo en la palma que en el dorso de las manos. La barba les llega, por abajo, á la cintura, y por arriba, hasta las ojeras.⁸⁶

A diferencia del aparecido en *La Ilustración Artística*⁸⁷ en el que había información aportada por la figura de Landor, en este se plasma una cara más radical hacia la tribu ainu. Denigrándose aún más, si cabe, a los indígenas de la antigua isla de Yeso. Se alude al aspecto tosco de sus construcciones, a su falta de religiosidad, su pobre vocabulario y su escaso repertorio textil:

Usan en invierno la blusa japonesa ó pieles para cubrirse, y en verano nada. No se ocupan de otra cosa que de cazar y pesca con utensilios á propósito, anteriores á todo lo más prehistórico que por aquí se conoce. Viven en chozas construidas con ramaje seco, de mucho menos arte que el de los nidos más toscos de los pájaros más torpes. No solo no poseen idea religiosa alguna, sino que no existe en su limitado vocabulario palabra que tenga relación alguna con el concepto de Dios, del bien, de la oración, ni de la otra vida.⁸⁸

La única cualidad que se le reconoce al pueblo ainu es la valentía que demuestran sus miembros y su forma de vida apacible. Esto quedó patente mediante las siguientes palabras: “La mayor y única virtud conocida es la del valor, que procuran demostrar con hechos. Sin leyes ni gobierno, sin sujeción a ningún yugo moral, bueno ó malo, despótico ó suave, viven á maravilla”.⁸⁹

A partir de esta noticia, las informaciones localizadas en las publicaciones periódicas serán insignificantes hasta 1898. Un Ejemplo de ello es la noticia que encontramos en el periódico *El País*⁹⁰ en 1895. En su contenido se hace una alusión a una isla denominada por los indígenas “Tohoka”, siendo unos datos muy poco concretos y esclarecedores. Sin embargo, va a ser en esta fecha de 1898 cuando se va a producir otro de los reportajes más completos en relación a los antiguos aborígenes del Hokkaidō. Este fue publicado en *El Mundo Naval Ilustrado*,⁹¹ obra del

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ SAVAGE, A., “Los ainus ...”, *op. cit.*

⁸⁸ “Por ambos...”, *op. cit.*

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ MORENO, A., “El año biográfico”, *El País*, Madrid, n.º 3063, 17 de noviembre de 1895, p. 2.

⁹¹ ÍÑIGO, C., “La isla de Yeso y los aborígenes del Japón”, *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, n.º 19, 1 de febrero de 1898, pp. 59-62.

pintor, fotógrafo y teniente de navío Carlos Íñigo y Gorostiza (1863-1925), el cual estuvo como agregado naval de la Embajada de España en Tokio permaneciendo en Japón hasta 1897. Íñigo introduce el reportaje mediante una serie de datos que sitúan a la isla del Hokkaidō en el plano geográfico, biológico y climático. Aludiendo a la peculiaridad que presentan las especies de plantas y animales que la pueblan, además de sus bajas temperaturas en invierno. No obstante, Íñigo tarda poco en darle valor a la isla. Esta exaltación del territorio va ligada a la presencia del pueblo ainu en este territorio insular: “Sin restos de templos ni monumentos, excepto algunas reliquias de la Edad de Piedra, no ofrece recuerdo histórico alguno, pero es interesante por la hermosura que allí presenta la naturaleza y por conservar los pocos ejemplares de la raza de los «ainos», que en un tiempo poblaron gran parte de Japón”. Además, hace una distinción entre los japoneses y los ainu, partiendo desde una teoría antropológica a través de un conocimiento muy básico de las migraciones ocurridas hace miles de años: “La raza japonesa, si raza puede llamarse á la de este pueblo, que no es más que una mezcla de malayos, chinos y coreanos, y por consiguiente mogólica, no conserva rasgo alguno de la raza aina, que fue la de los primitivos habitantes del Norte de Archipiélago y que, como hemos dicho, habita hoy en escaso número, decreciente cada vez, la isla de Yeso”.⁹² También se habla de la diferencias físicas y morales que poseen estos frente a los japoneses, atribuyéndoseles una falta de conocimiento en la literatura y la escritura, recriminándose que sus tradiciones son orales y que su método de pervivencia son los cánticos y las narraciones que eran transmitidas de padres a hijos. Se menciona algo de su carácter ritual y religioso, incidiendo en el culto a la naturaleza, el sol, el viento y el oso. Se trata también el tema de la poca higiene y, en relación a ello, lo simple y angosta que es su arquitectura. En cuanto a su repertorio armamentístico se dice que solo tienen “puñales de hierro, envainados en fundas de madera toscamente labradas y arcos y flechas de formas primitivas”. También hace una mención a los textiles, afirmando que estos poseen “su burdo traje con dibujos regulares de tela aplicada”. Para concluir este párrafo añade que tienen una desmedida afición por las bebidas alcohólicas. Todas estas informaciones fueron para Carlos Íñigo las características fundamentales que presentaba esta raza. Las mujeres ainu también llamaron la atención de nuestro teniente por “lo bien proporcionadas” que estaban. Resultándole llamativo el “tatuado en negro alrededor de la boca” como “una especie de bigote”. Añade, que esta tradición “fue para engañar al enemigo en las guerras contra los invasores, para que las tuvieran por hombres y no privasen á los ainos de sus compañeras. El carácter de los ainu se dice que “parece dulce e inofensivo, pero receloso”. Para nuestro ilustrado español, su lenguaje parecía “armonioso y sencillo” con una “estructura

⁹² *Ibidem*, p. 59.

parecida al japonés”.⁹³ A continuación, nuestro autor hace referencia a la expulsión de los ainu de la zona de *Honshū* y el posterior interés por parte del gobierno japonés en el siglo XVII durante el periodo Edo. Mencionándose aquí el dominio que ejerció el clan Matsumae sobre el territorio ainu. Sin embargo, Íñigo no se queda aquí, sino que nos añade información histórica contemporánea. Un ejemplo de ello es la creación de la oficina del *Kaitakushi* para la promoción de colonización de la isla. Advirtiéndole que hoy en día esta ha clausurado y se ha incorporado el Hokkaidō al estado japonés en forma de prefectura. Para finalizar el artículo se hace una alusión a cuáles fueron los principales motores económicos de la isla, poniendo como ejemplo la industria pesquera y los principales núcleos poblacionales de la isla. Ya hemos mencionado con anterioridad la faceta artística manifestada a través de la fotografía de nuestro escritor. Así pues, este artículo se complementa con dos fotografías realizadas en el pueblo ainu de Edomo y situadas fuera del maquetado del texto.⁹⁴ El teniente dice que consiguió que los ainu se dejaran retratar gracias a “algunas monedas” las cuales al día siguiente emplearon para entregarse “á los deleites del alcohol”. Estas fotografías son un valioso testimonio para poder observar a los miembros de esta etnia y toda la cultura y arte que les acompaña a modo de decorado o complemento. En la primera de ellas (Fig. 6) observamos un grupo de tres personas conformado por un varón y dos mujeres, todos ellos de mediana edad. El varón presenta el clásico aspecto asociado a los ainu, cabello largo y barba profusa. Este porta una prenda más decorada que sus acompañantes de escena, tratándose de un tipo de *attush*, prenda fabricada con fibras vegetales extraídas de la corteza del árbol *ohyo* (*Ulmus laciniata*). Podemos apreciar también que todos van sobre una especie de sandalias similares a las *geta*. Además, en las figuras femeninas podemos apreciar unos ropajes más sencillos, diversos accesorios como collares realizados con abalorios o pañuelos para el cabello. La composición se remata con un fondo en el que aparece captada una vivienda característica de los ainu en la que podemos observar la utilización abundante de materiales vegetales. En la segunda fotografía (Fig. 7) se suma una anciana a la composición, donde lo único que cambia respecto a la anterior es el número de personas totales en la escena y la actitud y poses tomadas en la misma.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, n.º 19, 1 de febrero de 1898, p. 72.



Fig. 6. "Sin título", *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, n.º 19, 1 de febrero de 1898.



Japón.—HABITANTES DEL PUEBLO AINO DE EDOMO

Fig. 7. "Japón.- Habitantes del pueblo aino de Edomo", *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, n.º 19, 1 de febrero de 1898.

La importancia de este artículo a finales del siglo XIX pone en relevancia que había cierto interés en la cultura del pueblo ainu, aunque en ocasiones, se dejase influenciar en mayor o menor medida por los tintes colonialistas que presentaban la mayoría de las sociedades del Viejo Continente. Este artículo tuvo varias menciones en diversas publicaciones del momento ese mismo año de 1898 como fueron *La Correspondencia de España*⁹⁵ o *El Correo Militar*.⁹⁶

Tras estos artículos no volvemos a encontrar nada más relacionado con los aborígenes del Hokkaidō hasta los primeros años del siglo XX. De nuevo, en 1902, se recoge en la revista ilustrada *Nuestro Tiempo*⁹⁷ un artículo que habla sobre el pelo en los hombres, haciendo referencia en su contenido a la profusión capilar presentada por estos indígenas:

[...] que el cuerpo humano, además de las regiones notoriamente pilosas, se halla cubierto de vellos más ó menos finos y aparentes, excepto en las palmas de las manos, las plantas de los pies, terceras falanges de los dedos y alguna que otra pequeña área, en lo largo y profusión variable según las razas é individuos, y que alcanza su máximo, con caracteres ya próximos al simio, en los Ainu, ó aborígenes peludos del Japón.⁹⁸

También en la época se interesaban por los censos poblacionales de esta clase de territorios recónditos. Como vemos reflejado al año siguiente en la sección “Preguntas y respuestas” de la renombrada revista *Alrededor del Mundo*.⁹⁹ En este texto publicado en 1903 se afirma que “la isla de Yeso, en el Japón, es una de las menos pobladas; no tiene más que tres habitantes por kilómetro cuadrado”. Corroborando así el tono salvaje y recóndito que podría presentar esta isla para cualquier visitante extranjero.

Ese año apareció un reportaje más dedicado a los ainu en la misma publicación.¹⁰⁰ En este caso se estableció una relación entre los ainu y los hombres que poblaron la era paleolítica, haciéndose una importante mofa referente al aspecto que presentaba esta etnia y, en especial, el de las mujeres:¹⁰¹

Lo primero que choca en estos hombres es que no se parecen a ninguna raza de las hoy existentes, y en cambio presentan todos los caracteres del hombre de la edad de piedra. De escasa estatura y tez morena, hombres y mujeres están cubiertos de un vello largo y espeso, que

⁹⁵ “El teatro en provincias”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 14610, 5 de febrero de 1898, p. 4.

⁹⁶ “Movimiento bibliográfico”, *El Correo Militar*, Madrid, n.º 6678, 8 de febrero de 1898, p. 3.

⁹⁷ “Los vellos del cuerpo humano”, *Nuestro Tiempo*, Madrid, n.º 20, agosto de 1902, p. 266.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ “Preguntas y respuestas”, *Alrededor del Mundo*, n.º 202, Madrid, 17 de abril de 1903, p. 248.

¹⁰⁰ “El pueblo más antiguo del mundo: los ainos y sus costumbres”, *Alrededor del Mundo*, n.º 212, Madrid, 26 de junio de 1903, pp. 411-412.

¹⁰¹ ALMAZÁN, D., “Las japonesas que...”, *op. cit.*, p. 926.

en la cabeza pasa a ser una abundantísima y larga melena, y en la cara de los varones una barba digna de un patriarca. Para estas más guapas, que buena falta les hace, las mujeres se tatúan alrededor de la boca un círculo azul o unos a manera de bigotes, que las desfiguran no poco. Por añadidura envejecen muy pronto, llenándoseles el rostro de profundas arrugas; las viejas, sobre todo, son horribles.

En dichas informaciones no solo se trata a la mujer, sino que también se hace alusión a su origen etnográfico, construcción y confección de sus hogares, su religión (haciendo mención a su costumbre de libar sake y la presencia de los *inao*) y, por supuesto, a la importancia que tiene el oso en la articulación de su cultura (cría, sacrificio y celebración). Aunque todo esto transmitido desde un prisma que denota cierta prepotencia y recelo hacia estos aborígenes. Además, dicho texto fue acompañado de tres ilustrativos fotograbados. Entre estos aparece en primera instancia un ainu adulto con su frondosa barba y voluminoso cabello (Fig. 8). Imagen que interesaba mostrar, debido a esa recurrencia descriptiva que está asociada al salvajismo.



Fig. 8. “Un ainu típico”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 2012, 26 de junio de 1903.

Posteriormente, se ha insertado una pintura tipo *emaki* que hace referencia a la festividad relacionada con la cría y sacrificio del oso conocida como *iomante*. Pieza que en el artículo identificaron erróneamente, confundiéndola con una estampa *ukiyo-e* o grabado japonés (Fig. 9). En la actualidad se sabe que esta pintura se realizó junto a otros tres rollos que reflejaban mediante una serie de escenas una serie de tradiciones identitarias de los pobladores de la isla de Ezo (Hokkaidō). Podemos encontrar los ejemplares de esta serie en el Museo de Brooklyn, la cual se titula *Ezo Shima Kikan* y está fechada en torno a 1840.



Fig. 9. "Estrangulando al oso (de una estampa japonesa)", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 2012, 26 de junio de 1903.

Observamos que en último fotografiado presente en el artículo se ha intentado captar intencionalmente a unas mujeres ainu con sus peores prendas (Fig. 10), además de retratarlas en una pose que pudiese evocar la indigencia y el descuido personal.



Fig. 10. "Mujeres ainu", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 2012, 26 de junio de 1903.

Por otro lado, en 1904, encontramos en la publicación de *Por esos Mundos*¹⁰² una referencia directa al aborigen japonés. Este fue realizado por Juan Mencarini (1860-1929), empleado de en las Aduanas Imperiales Chinas y amante de la historia postal y filatelia de Asia Oriental. Aquí vemos empleado el término “aborigen” que hace referencia a los habitantes nativos de un territorio concreto, situándolos en la Isla del Hokkaidō y haciendo una diferenciación con la raza mongólica de la que, según varios versados de la época en la materia, provendrían los japoneses. Resaltando de nuevo esa faceta de “hombres peludos”:

El aborigen del japonés, según todas las autorizadas opiniones, es el *aino*, de los que aún quedan restos en Yeso ó Yedo, la isla situada más al Norte del Imperio. En Formosa existen tribus salvajes que se asemejan a los ainos en tener excesivo vello y en ser altos y bien formados, distinguiéndose, sobre todo, del tipo mogol en el aplastamiento de ciertos huesos en el brazo y pierna.¹⁰³

Ese mismo año, tenemos constancia de que se celebró en la Exposición Universal de San Luis (condado de Misuri) en Estados Unidos. Muestra a la cual acudieron sesenta países y que debió de tener una gran afluencia de visitantes. Además, parece ser que en esta muestra estuvieron presentes miembros representativos de algunas de las etnias más interesantes por aquel entonces. Todo esto se ve reflejado en un artículo inserto en el periódico *El Cantábrico*.¹⁰⁴ En este texto se dice que en la muestra se pudieron apreciar esquimales, patagones, filipinos, ainu y pigmeos. Cuando nuestro anónimo autor se centra en la descripción de los pobladores de la antigua isla de Yeso alude a las características típicas de la época, recayendo de nuevo en un sinfín de convencionalismos. Un ejemplo de ello son los párrafos que se recogen a continuación, en los que se hace referencia a su procedencia geográfica, su carácter velludo, su modo de vida primitivo, su particular tatuaje y su escasa indumentaria:

Los velludos ainús del Japón que están aquí, no son muy numeroso; pero no por eso dejan de proporcionar muy interesantes tipos al Departamento antropológico. Los ainús que hay en la Exposición son nueve individuos y forman tres familias. Todos ellos son originarios de Hokkaido, pueblo situado al norte de Japón. Sus exhibiciones muestran el grado de cultura en que se hallan; su tarea diaria se demuestra por la obra de manos, que á su vez revela los pasos que han dado en el desarrollo de la industria.¹⁰⁵

¹⁰² “El imperio japonés”, *Por esos Mundos*, Madrid, n.º 109, 1 de febrero de 1904, p. 139.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ “La Exposición de San Luis”, *El Cantábrico*, Santander, n.º 3292, 31 de mayo de 1904, p. 3.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Su exhibición ofrece varias particularidades comunes á los eslavos. Sus cuerpos están cubiertos totalmente por guedejas de pelo y adornados aquí y allá con figuras de tatuaje, que es muy común entre las mujeres de la tribu. Comienza la práctica del tatuaje entre las mujeres en edad temprana y va progresando, progresando hasta llegar á su máximo cuando contraen matrimonio. Sus vestidos difieren poco de los que usan los japoneses.¹⁰⁶

Un mes más tarde, en la publicación barcelonesa *Iris*,¹⁰⁷ se reproduce un texto que trata de nuevo la raza de los ainu. Este artículo habla en líneas generales sobre la creación de Japón, su arte, importación y la sociedad nipona. Aquí hace una referencia a las islas principales que componen el País del Sol Naciente. Además, se insiste de nuevo en la diferenciación de dos razas: una sería la mongólica y la otra la población primitiva o ainus. Una de las cosas a resaltar en el texto es que el escritor hace hincapié en el desplazamiento forzoso que la etnia ainu sufrió a lo largo de los siglos por los japoneses, aludiendo a términos tan fuertes como el de “aniquilación”. Así pues, nos dice que los supervivientes se encuentran en el Hokkaidō y alude a que hay una diferencia muy marcada entre dos grupos poblacionales, los cuales poseen su propia lengua:

La raza está formada por elementos mogólicos, chinos y malasios, de tal manera que resulta de ello un todo especialísimo, con caracteres marcadamente propios; sin embargo, la verdadera población primitiva no es esa, sino la de los Ainos; que vencida siglos atrás por los actuales dominadores, fue poco menos que aniquilada, refugiándose los supervivientes en la isla de Yeso, la más septentrional y estéril, donde continúan acantonados hoy. [...] La lengua del Japón es doble: hay la que hablan los Ainos, y el pueblo en general, y la que es peculiar á los mandarines.¹⁰⁸

Ya en 1905, encontramos varias noticias que hacen referencia al Hokkaidō y sus pobladores. El primer testimonio en que se vuelve a mencionar a los primeros pobladores del archipiélago nipón aparece en el periódico mallorquín *Sóller*.¹⁰⁹ En dicho escrito se habla acerca del origen de los japoneses y de la creación de la nación nipona. En este contexto se hace un breve nombramiento la isla de Yeso y los ainu: “Cuenta actualmente el japonés con un contingente de población superior á 40 millones de habitantes. Excepto los que habitan la isla de Yeso que son los *ainos* (primitivos japoneses) va popularizándose el uso del traje europeo, sobre todo en la ciudad y entre las clases ilustradas de todo el Imperio”.¹¹⁰ En junio de ese año salió publicado en la prensa un texto que incidía en el despoblamiento de la Isla de Yeso.¹¹¹ Por otro lado, al mes

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ “El Japón antiguo y el Japón moderno”, *Iris*, Barcelona, n.º 265, 4 de junio de 1904, pp. 9-10.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ FOLCH, J. M., “El Japón”, *Sóller*, Palma de Mallorca, n.º 932, 11 de febrero de 1905, p. 2.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ MAETZU, R., “El colapso de Rusia”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 17301, 24 de junio de 1905, p. 1.

siguiente pudimos localizar un artículo en la revista *Alrededor del Mundo*.¹¹² Este trataba de primera mano la relevancia que tuvo la conquista de la isla de Sajalín por las naciones rusa y japonesa y de cómo los ainu, junto con otras tribus, habitaban este codiciado territorio insular desde hace décadas. Además, en el texto aparece a la cifra poblacional aproximada presentada por los aborígenes a comienzos del siglo XX, afirmándose que en dicho censo habría unos 4.000 individuos comprendidos entre las etnias ainu, orok y tunguse (quizás nivjis). Haciendo una pequeña mención a su modo de vida cinegético: “Situada al norte de Yeso, de cuya isla solo la separa el estrecho de La Pérouse, Sagalien es topográficamente japonesa, y su población indígena está constituida por los ainos, esto es, por la primitiva raza pobladora del Japón. Pero aparte de esto, su importancia en la historia del Extremo Oriente es inmensa”.¹¹³

Además de los presidiarios, de las tropas que los custodian y de los demás empleados oficiales, hay en Sagalien unos 4.000 indígenas entre ainos, guiliakos, oroks y tunguses. Estas buenas gentes viven en lo más inculto de la isla cazando osos, cibelinas y otros animales de pieles ricas. Los tunguses y los oroks han sido bautizados, aunque ellos no saben cómo ni por qué, y hoy pertenecen á la iglesia rusa, pero sin comprender una palabra de su nueva religión ni practicarla.¹¹⁴

En agosto se vuelve a mencionar a los ainu, esta vez en un escrito aparecido en *El Imparcial*.¹¹⁵ Aquí se habla de la charla que dio el antropólogo y anatomista japonés Koganei Yoshikiyo (1859-1944), cuyo tema nuclear fue el estudio de algunos restos óseos procedentes de los aborígenes del Hokkaidō: “La antropología de los Ainos, raza especial de la isla de Yeso, diferente de todas las humanas, ha dado ocasión al Dr. Koganei para hacerse aplaudir de los sabios de todas las naciones”.¹¹⁶ Unos días más tarde en otra publicación periódica titulada *La Época*,¹¹⁷ encontramos un censo exacto del número de ainu que estaba presente en el Camino del Mar del Norte a principios del s. XX: “En la isla de Hokkaido existen aún 17.788 ainos, indígenas de la primera raza que, según se cree, habitó el Japón. A esa isla en el último año emigraron 44.912 japoneses, repatriándose 8.738, en su mayoría labradores”.¹¹⁸ El año concluye con un fantástico artículo realizado por Federico Obanos y Alcalá del Olmo para la *Vida Marítima*.¹¹⁹ En él se intenta explicar de una manera ordenada la conquista y pacificación del Japón, así como el

¹¹² “Las Chafarinas rusas”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 318, 6 de julio de 1905, pp. 1-2.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ COMENGE, R., “Recuerdos del Japón: sabios é inventores”, *El Imparcial*, Madrid, n.º 13791, 21 de agosto de 1905, p. 2.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ L., “Las estadísticas japonesas”, *La Época*, Madrid, n.º 19803, 26 de agosto de 1905, p. 3.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ OBANOS, F., “Páginas marítimas de la historia japonesa”, *Vida Marítima*, Madrid, n.º 138, 30 de octubre de 1905, pp. 587-588.

conflicto surgido entre el clan Taira y el Minamoto. Se alude a los ainu como una “raza indígena del archipiélago” que peleó por sus territorios:

Aquellos bárbaros disputaban palmo á palmo sus bosques, y cerca de las riberas del lago Bivva se decidieron los destinos del Japón; allí, las tribus ictiófagas que las poblaban presentaron una resistencia tenaz, llegando á pactar treguas con los invasores, por las que se mantuvieron dueñas de las orillas del lago durante mucho tiempo. Tan prolongadas guerras imprimieron á la raza japonesa el carácter sostenido y guerrero que la distingue y el recuerdo de tales páginas de su historia se conservó en el título “seidai-shogun”, que significa “general contra los ainos”, con el cual designaban al jefe del partido militar, que como veremos, llegó á reinar en el imperio a largo plazo, anulando al tradicional Mikado”.

Dícese que después de este conflicto los ainu se vieron obligados a desplazarse al territorio del norte, situado en la periferia del poder shogunal nipón. Además, se hace un breve apunte a la tradición del culto al oso, el cual también es un *kamui* dentro de su universo repleto de deidades. Especificándose el momento del ritual en que dichos animales son sacrificados y comidos (aprovechando la mayor parte de su cuerpo), también conocido como *Iomante*¹²⁰ o *Kumamatsuri*:

Los ainos arrojados de Nipón habitan hoy tan sólo la isla de Yeso, situada al Norte de aquélla, de la cual fueron rechazados poco á poco y subyugados diferentes veces. Llamen los japoneses á dicha isla tierra de Yeso o Mo-sin, es decir, de los seres vellosos, los que se denominan así mismos ainos; país fértil y montañoso en el que abunda una espléndida vegetación y hermosos bosques de pinos, fresnos y sauces. Entre las costumbres curiosas de la población indígena se cuenta la de cazar osos pequeños, que las mismas mujeres amamantan á sus pechos, llegando á domesticarlos, no obstante lo cual, los encierran en jaulas cuando son grandes para comerlos al llegar a buen grado de gordura, después de llorar copiosamente toda la familia la muerte del favorito.¹²¹

Posteriormente se hace una breve mención a los últimos coletazos del periodo Heian y primeros vislumbres del periodo Kamakura. Haciendo una breve sinopsis de los enfrentamientos sucedidos entre los Taira y los Minamoto. En dicha descripción alude al poder protector que ejercía este último salvaguardando los límites del territorio del *bakufu*, situándose entre estas amenazas, por supuesto, a los ainu:

A mediados del siglo XII el Mikado empezó á dejar de ser lo que hasta entonces había sido; antes ejercía un gobierno absoluto, era general en jefe de sus guerreros, pero desde esa fecha confió

¹²⁰ CAMPBELL, J., *Las máscaras de dios: mitología primitiva*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 380-385.

¹²¹ OBANOS, F., “Páginas marítimas de...”, *op. cit.*, p. 587.

gran parte de su autoridad á un *kubo* ó jefe militar y fue el primero Kiyomori, elegido por el emperador Kirakavva, hijo de Tamamori, jefe de la familia de los Taira y de una dama de la corte de aquel licencioso soberano. Hacía de tiempo atrás competencia á la familia dicha la de los Minamoto, ambas guerreras y descendientes de regia estirpe; ésta, encargado de guardar la frontera del Norte de las correrías de los ainos, y aquélla la del Sur.¹²²

Haciéndose hincapié en la eliminación por parte de los grandes clanes, siendo un elemento nuclear en la pacificación del territorio: “Reducidos los indígenas y establecida la paz en el país por los triunfos de los caudillos de ambas huestes, se empezaron éstas á mirar con recelo y trataron de disputarse el poder: para lograrlo, Yoxitomo, jefe de los Minamoto, intentó en 1156 apoderarse del Mikado”.¹²³

No obstante, este artículo es muy importante para nuestro estudio debido a la complejidad y profundidad de conocimiento que presenta. Por ello, en la primera página del mismo se incluyen en una cita las fuentes que consultó el autor para realizar este enjundioso estudio. Entre las obras consultadas encontramos algunos nombres que fueron fervientes conocedores del arte y la historia de la nación japonesa. Entre ellos se cita a Enrique Dupuy de Lôme (1851-1904), Joseph Henry Longford (1849-1925), Hilario Nava y Caveda (1827-1889), Jules Martial Stanislas Lephay (1853-1906), André Bellessort (1866-1942), Cesáreo Fernández Duro (1830-1908) y José Montero y Vidal (1851- primera mitad del siglo XX). Además, menciona algunas publicaciones de las cuales ha podido también extraer ciertas nociones conceptuales entre las que se sitúan *Revue Maritime et Coloniale*, *Continuación á la Historia antigua de M. Rollin*,¹²⁴ *Revue militaire de l'étranger* o *Revista general de Marina*.

Además de reportajes generales, también hubo artículos más específicos sobre temas concretos, como el aspecto de las mujeres ainu. En 1907 en la revista *Alrededor del Mundo*¹²⁵, al parecer, se pudo apreciar el aspecto de una novia ainu. Diciéndose en el que algunos “pueblos como los ainos no tienen ceremoniales especiales para las bodas, simplemente se compra la mujer”.¹²⁶ En 1909, encontramos de nuevo una alusión a la tradición femenina de tatuarse la boca en la publicación *Nuevo Mundo*.¹²⁷ El autor explica que esta tradición es una imitación femenina del abundante bello presente entre los hombres de la tribu.¹²⁸ Además, este artículo debió de

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ ROLLIN, C., *Continuación á la historia antigua de Mr. Rollin*, París, Saillant, 1771.

¹²⁵ “Modos raros de casarse”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 397, 9 de enero de 1907, pp. 22-23.

¹²⁶ ALMAZÁN, D., “Primitivismo versus...”, *op. cit.*, p. 88.

¹²⁷ “Costumbres de los ainos”, *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 795, 1 de abril de 1909.

¹²⁸ ALMAZÁN, D., “Las japonesas que...”, *op. cit.*, p. 926.

llamar la atención sobremanera en la época, ya que entre sus párrafos se dice que la mujer ainu podía divorciarse si ella lo decidía:¹²⁹

Los Aino tienen ideas y costumbres contradictorias acerca de la mujer. Por una parte consideran a esta como un ser tan inferior, que los mismísimos dioses ignoran su existencia. Pero, por otro lado, en vez de ser el hombre el que elige a su esposa es, por el contrario, la mujer la que elige al hombre; a cambio de este favor, le exige un dote; y, por fin, se reserva el derecho de repudiar al marido cuando le plazca.¹³⁰

Asimismo, en dicho texto, los delimita geográficamente, describe y esboza de manera superficial sus creencias animistas. El artículo está acompañado de una llamativa fotografía en la que se muestra un grupo de once ainu (Fig. 11), los cuales están colocados frente a una de sus construcciones. En ella podemos observar las características raciales de hombres y mujeres además de elementos relacionados con su cultura. Un ejemplo de ello serían los craneos de animales que decoran parte de la fotografía o esos palos de madera de sauce a los que se unen una especie de virutas blancas, los cuales son llamados *inao netoba* individualmente y *nusa* cuando están agrupados. A través de estos *inao* podemos entender mejor la jerarquía de las deidades ainu, ya que el palo más alto y largo representaría al “dios” más distante y, por tanto, más elevado en su panteón divino.



Fig. 11. “Un grupo de “Ainos” ante la choza consagrada á sus divinidades”, *Nuevo Mundo*, Madrid, n. ° 795, 1 de abril de 1909.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 929.

¹³⁰ “Costumbres de...”, *op. cit.*

Muchas veces las informaciones publicadas sobre los ainu provenían de viajeros que visitaban el norte de Japón, pero en ocasiones también se puede hablar de ellos por su presencia en Europa. Así pues, en 1910 apareció en la revista *Alrededor del Mundo*¹³¹ una crónica de un evento relevante como fue la Exposición Anglo-japonesa. La cual debió de contar con un conjunto de ainu. Además, en la revista *Nuevo Mundo*¹³² se muestra una fotografía sobre la llegada a Londres de este grupo étnico (Fig. 12).¹³³ Esta iba acompañada de un pie de foto que decía lo siguiente: “Japoneses que han llegado á Londres contratados para tomar parte en la próxima Exposición Anglo-Japonesa que se verificará en breve en aquella capital. Algunas de las mujeres que figuran en el grupo son casadas y tienen las manos tatuadas como señal de su estado matrimonial”.¹³⁴



Fig. 12. “Sin título”, *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 853, 12 de mayo de 1910.

A finales del periodo Meiji, en 1911, se publicó en la revista española ilustrada *Alrededor del Mundo*¹³⁵ una fotografía en la que aparecen dos mujeres de raza ainu (Fig. 13). Esta fue situada dentro de la sección postales de todas partes, la cual se componía de varias imágenes acompañadas por una breve descripción. En esta se aclara como los ainu fueron desplazados al Hokkaidō por la actual raza nipona. Sin embargo, es curioso como el redactor incide en la belleza

¹³¹ CABRERA, A., “Japón en Europa. La exposición japonesa de Londres”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 590, 21 de septiembre de 1910, pp. 229-231.

¹³² “Tipos Japoneses”, *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 853, 12 de mayo de 1910, p. 4.

¹³³ ALMAZÁN, D., “Primitivismo versus...”, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁴ “Tipos...”, *op. cit.*, p. 4.

¹³⁵ J. R., “Postales de todas partes”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 632, 12 de julio de 1911, p. 25.

de estas mujeres si no tuviesen el tatuaje facial tan característico de estas mujeres insulares. Además, añade que no son salvajes “en el verdadero sentido de la palabra” sino más bien “gente de costumbres muy primitivas”. Esto puede percibirse como un progreso en el pensamiento evolucionista, no identificando de forma inmediata a esta etnia con alguna clase de primate o individuo “subdesarrollado”:

Representa esta postal dos muchachas de raza “aino”, la raza autóctona del Japón, relegada desde tiempo inmemorial á la isla de Yeso, en el Norte de dicho archipiélago, por la invasión de la raza amarilla de que descienden los actuales japoneses. Sin ser salvajes en el verdadero sentido de la palabra, los “ainos” son gente de costumbres muy primitivas. Las mujeres, que envejecen muy rápidamente, serían cuando jóvenes bastante agraciadas si no tuvieran la fea y singular costumbre de pintarse sobre los labios una mancha negra ó azul oscura en figura de bigote con sus guías y todo.¹³⁶



Fig. 13. “Sin título”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 632, 12 de julio de 1911.

Por otro lado, hay que advertir que la información que aporta nuestro autor es muy superficial, ya que no llega a describir con precisión lo que se aprecia en la imagen. En ella observamos a dos mujeres ainu que presentan el característico tatuaje facial y que visten unos atuendos ricamente decorados. En este caso parece ser que la mujer de la izquierda estaba vistiendo lo que se denomina *attush*, mientras que la situada a la derecha portaría un *ruunpe*, prenda compuesta por algodón sobre la que se cosían retales de tejido alargados de diversos

¹³⁶ *Ibidem*.

colores. Este tipo de prenda comenzó a realizarse a partir de la obtención de grandes cantidades de algodón, fenómeno que se produjo gracias al comercio realizado con la isla de Honshū.¹³⁷ Además, en la fotografía también se perciben una serie de elementos que enriquecen la composición y la información aportada por la misma como son los collares, el fondo de fibras vegetales con decoración geométrica simple o las esterillas sobre las que se encuentran sedentes dichas figuras.

Ya iniciado el periodo Taishō, tres años después, en 1914 encontramos en la revista de información general *Nuestro Tiempo*¹³⁸ un texto que hace referencia a una nueva publicación del famoso explorador Savage Landor titulada *Across Unknown South America*.¹³⁹ Aquí simplemente se nombra a los aborígenes del Hokkaidō para ensalzar el trabajo de dicha personalidad, acentuándose su faceta autoral gracias a la publicación de varios libros relativos a sus viajes por Japón.

En 1915 tenemos dos escritos que mencionan a los ainu de forma breve. El primero de ellos se encuentra en la revista *Información Militar del Extranjero*.¹⁴⁰ En este se habla de la existencia de los ainu en la isla de Yeso, apuntándose además una cifra de su población componiéndose esta comunidad de 18.220 individuos. El otro artículo aparecido en la misma revista hace mención a esta etnia relacionándola con otras razas, en este caso de la región rusa, denominadas “hiperbóreas”. Entre ellas las que se encontrarían serían “los Koriakos, Yukahires, Chukchis, Ainos, Kamchadales y otros menos importantes.”¹⁴¹ Un grabado de un salvaje ainu apareció en la revista de reportajes *Por Esos Mundos* en el año de 1916 (Fig. 14).¹⁴² Este era de aspecto bastante veloso y acompañaba al artículo “El continente de Oceanía que se hundió en el mar”.¹⁴³

¹³⁷ <http://www.ainu-museum.or.jp/en/study/eng07.html>

¹³⁸ “Revista de revistas: a través de la América desconocida”, *Nuestro Tiempo*, Madrid, n.º 187, julio de 1914, pp. 123-126. Espc. 123.

¹³⁹ SAVAGE, A. H., *Across Unknown South America*, vol. I y II, Boston, Little Brown and Company, 1913.

¹⁴⁰ “Japón”, *Información Militar del Extranjero*, Madrid, n.º 1, enero de 1915, pp. 227- 240.

¹⁴¹ “Rusia”, *Información Militar del Extranjero*, Madrid, n.º 1, enero de 1915, pp. 245- 263.

¹⁴² REGINAL, C., “El continente de Oceanía que se hundió en el mar”, *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 254, marzo de 1916, pp. 300-310.

¹⁴³ ALMAZÁN, D., “Primitivismo versus...”, *op. cit.*, p. 90.



Fig. 14. “Tipo ainu”, *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 254, marzo de 1916.

Por otro lado, no dejaron de interesar a nuestras publicaciones periódicas todo tipo de trabajos que tuviesen que ver con el País del Sol Naciente. Así pues, a partir del siglo XX van a ser más abundantes los trabajos realizados por eruditos e intelectuales desde los ámbitos anglosajón y francófono. Muestra de ello es la breve reseña localizada en el año 1917 en la revista *Iberia*.¹⁴⁴ En dicho texto se trata la pieza *Japan*¹⁴⁵ del autor y editor Davis Frederick Hadland (1882 – 1956), explicándose que esta es una obra detallada que abarca desde los antiguos ainu (entendidos como la génesis japonesa) hasta la caída de Tsingtao el 7 de noviembre de 1914 (tema de ardua actualidad por aquel entonces).

En el año 1918 en la revista ilustrada *Alrededor del Mundo*¹⁴⁶ apareció un breve artículo en el que se reincidía en el aspecto físico de los ainu y su primitivismo cultural, acompañándose este de una ilustración en la que se muestra a un hombre adulto de esta etnia realizando, lo que parece ser, una labor cotidiana (Fig. 15). El aspecto que presenta el sujeto es el más representativo de la etnia, un varón cuya faz está cubierta prácticamente por vello.¹⁴⁷

¹⁴⁴ “Bibliografía”, *Iberia*, Barcelona, n.º 100, 3 de marzo de 1917, p. 12.

¹⁴⁵ HADLAND, D., *Japan, from the age of the gods to the fall of Tsingtau*, Londres, T. C. & E. C. Jack, limited, 1916.

¹⁴⁶ “Los hombres más velludos”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1022, 30 de diciembre de 1918, p. 16.

¹⁴⁷ ALMAZÁN, D., “Primitivismo versus...”, *op. cit.*, p. 90. Desde esta fecha de 1918 hasta 1923 no se ha localizado ninguna alusión de los ainu en las publicaciones periódicas españolas. Sin embargo, sí que hay noticias que hacen referencia a su territorio insular, el Hokkaidō. Así pues, en diversos títulos como *Alrededor del Mundo* o *Boletín de la Sociedad Geográfica* se inserta la isla de Yeso para contextualizar ciertas noticias relacionadas con Japón, tratándose en ellas la génesis de los propios nipones. “El origen de los japoneses”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 939, 28 de mayo de 1917, p. 432. ÁLVAREZ, J. M., “Descripción geográfica de la isla de Formosa”, *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, Madrid, n.º 64, 1923, pp. 387-455.



Fig. 15. Sin título, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1022, 30 de diciembre de 1918.

Bajo el título de “Los japoneses que no lo parecen: los ainos”, se encuentran unas informaciones firmadas por John Batchelor en 1923 y publicada en *Alrededor del Mundo*.¹⁴⁸ Aquí fue publicado este extenso texto, el cual estaba ilustrado con ocho fotografías. Dichas imágenes son un importante muestrario del aspecto de los miembros de esta etnia y de lo que fue su cultura. Una vez más, aquí, se hace hincapié en el aspecto sucio y masculino bigote que presentaban las mujeres ainu, encontrándose así un marcado contraste con las bellas *geisha*:¹⁴⁹ “Las mujeres ainas ofrecen vivo contraste con sus hermanas japonesas. Extremadamente sucias, con el labio superior tatuado, carecen de feminismo, encanto que es una de las principales y típicas características de la mujer japonesa”.¹⁵⁰

En primera instancia percibimos la fotografía de una mujer ainu (Fig. 16), la cual porta una serie de complementos textiles y abalorios además de mostrar con bastante claridad la tradición femenina del tatuaje facial.

¹⁴⁸ BATCHELOR, J., “Los japoneses que no lo parecen: los ainos”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1249, 26 de mayo de 1923.

¹⁴⁹ ALMAZÁN, D., “Las japonesas que...”, *op. cit.*, p. 928.

¹⁵⁰ BATCHELOR, J., “Los japoneses que...”, *op. cit.*



Fig. 16. “Sus adornos, collares y labio tatuado, he ahí a la mujer del aino”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 1249, 26 de mayo de 1923.

La segunda de las imágenes que encontramos en el artículo nos muestra a un varón de la etnia que sostiene una cabeza de un oso (Fig. 17). Lamentablemente y debido a la calidad de la fotografía no podemos distinguir con exactitud el tipo de prendas que portaba. Sin embargo, lo que si que apreciamos es la importancia que tenía para ellos el oso tanto en el universo de los espíritus o *kamui* como en los diversos *matsuri* o festivales.



Fig. 17. “El, en cambio, inteligente y bello, aunque crédulo, venera al oso, personificación de la fuerza”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 1249, 26 de mayo de 1923.

En tercer lugar, apreciamos a un grupo de mujeres ainu que están realizando labores diarias, como en este caso, la molienda (Fig. 18). Observamos que fueron fotografiadas en el interior del poblado. En este caso, tanto la figura derecha femenina como la del fondo portan lo que se conoce como *attush*, la cual presenta esa clase de bordados tan característicos.



Fig. 18. “La molienda, llevada a cabo primitivamente”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 1249, 26 de mayo de 1923.

En último lugar aparece un hombre ejerciendo el oficio de la caza mediante ese arco largo y vistiendo una especie de *chijiri* (Fig. 19). Esta se trataba de una prenda negra fabricada con fibras vegetales sobre la cual se aplicaban directamente bordados blancos.



Fig. 19 “La caza a flecha, un deporte y modo de vivir”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 1249, 26 de mayo de 1923.

En la página siguiente encontramos varias fotografías que muestran a diversas personas de esta tribu vistiendo diferentes ropajes. La primera es una mujer con un telar, sedente sobre una esterilla en la que se aprecia el tatuaje facial y un exquisito *attush* (Fig. 20). También podemos apreciar esa especie tapiz vegetal con motivos geométricos que cubriría parte de las paredes de la estancia. Además, esta figura femenina ya apareció en otro artículo publicado en la misma revista en 1911.¹⁵¹

¹⁵¹ J. R., “Postales de ...”, *op. cit.*, p. 25.



Fig. 20. “¡Pobres mujeres que, fieles a la tradición desfiguran sus rostros con el tatuaje del labio!”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 1249, 26 de mayo de 1923.

A continuación, se muestra a un varón erguido el cual destaca por que porta unos pendientes en forma de aro (accesorio también masculino) y viste un fantástico *kaparamip* bicromo (Fig. 21).



Fig. 21 “Un aino típico: cuello corto, manos grandes y los pies, al contrario que los japoneses, se inclinan hacia afuera para andar”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 1249, 26 de mayo de 1923.

Por último, aparece un anciano que presenta una larga y profusa barba blanca, el cual viste con un tocado y un *ruunpe*, prenda de algodón sobre la que se cosen diferentes fragmentos de tejido (Fig. 22).



Fig. 22. “Velludo y de facciones nobles y expresivas, he ahí un tipo varonil que abunda entre los ainos”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n. ° 1249, 26 de mayo de 1923.

Para concluir el artículo se inserta una imagen en la que se presentan a un hombre y una mujer cabalgando un pequeño caballo, raza autóctona del Hokkaidō conocida actualmente como *dosanko* (Fig. 23). Estos dos personajes que aparecen en la fotografía están ataviados con ricos ropajes. En la mujer se puede apreciar el gran collar que porta, cuyo motivo principal tiene forma de disco. El varón tiene el tocado característico atribuido a los líderes de la etnia, además de portar un rico e hiperdecorado *kaparamip*.



Fig. 23. "A través de las colinas de Hokkaido", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1249, 26 de mayo de 1923.

Hay que advertir que la última mención a la cultura aborigen de la isla del norte se realiza en 1926 en relación al desastre de la erupción producida por el volcán Tokachi de Hokkaidō ese mismo año, haciéndose eco de la noticia otros periódicos como el *ABC*.¹⁵² Gracias a este suceso en *El Magisterio Español* ¹⁵³ aparece una referencia relativa a uno de los antiguos nombres atribuidos a la isla de Yeso como fue *Yebisukura*. Además, en el texto se hace un esfuerzo por aclarar el significado del Hokkaidō:

El volcán Tokachi está en el Japón, casi en el centro de la isla de Yeso (YebisuKura), que quiere decir País de los Salvajes o Tierra de los Bárbaros. Los japoneses llaman también a esta isla Hokkaido, palabra que significa región del litoral del Norte. Es ésta la más septentrional de las cuatro grandes islas que forman el Japón, y que, nombradas por su situación, de Norte a Sur son: Yeso, Hondo (a lo que los europeos llaman también Nipón, Nippon o Nichon), Shikoku y Kiu-Shiu.¹⁵⁴

¹⁵²"La erupción de un volcán causa 2.000 muertos en Japón", *ABC*, Madrid, n.º especial, 26 de mayo de 1926, p. 26.

¹⁵³"La erupción del volcán Takohachi", *El Magisterio Español*, Madrid, n.º 7483, 31 de mayo de 1926, pp. 658-659.

¹⁵⁴*Ibidem*, p. 658.

12. 2. VALORACIONES FINALES

Podemos afirmar que la cultura ainu gozó de cierto interés entre las publicaciones periódicas nacionales. Desde luego, su presencia e impacto fue menor que la de otros temas nipones como, por ejemplo, el grabado *ukiyo-e*. Sin embargo, debemos de considerar la calidad de las informaciones aportadas, ya que estas fueron extraídas de importantes escritos de antropólogos, intelectuales, militares, viajeros y conocedores de lo que fue el Hokkaidō de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Pudiendo localizar entre estos los nombres de figuras nacionales e internacionales tales como Francisco Coello de Portugal y Quesada, Masana Maeda, Manuel Alhama, Arnold Henry Savage Landor, Carlos Íñigo y Gorostiza o Federico Obanos y Alcalá del Olmo entre otros. Gracias al análisis y a la localización de sus textos hemos podido observar cómo se trataba a los aborígenes del Japón durante estas fechas, quedando patente una serie de ideologías representativas de este periodo cronológico. Entre ellas, encontramos que siempre se veía a esta etnia desde un prisma primitivista, siendo una “raza” inferior en comparación al resto de las potencias mundiales; no solo en lo relativo a la tecnología sino también en lo que se refiere a la evolución natural y cognitiva. Además, no fueron escasas las comparaciones de esta población con todo tipo de primates. Esto fue debido a la cantidad de bello que presentaban sus cuerpos, convirtiéndose en un rasgo característico asociado a los ainu. Sin embargo, y pese a esta visión sesgada, también se presentaron datos reveladores sobre lo que fue su cultura y su arte. El sector poblacional que adquiría estas publicaciones con asiduidad pudo observar grabados y fotografías tomadas a estos individuos en los que se percibía con claridad el tipo de prendas que vestían, los abalorios y joyería que poseían o las tradiciones que estaban presentes (como el famoso tatuaje femenino situado en torno a la boca). También en los textos se nos dan datos reveladores. Se especifica que viven en el norte del archipiélago nipón en un territorio denominado Isla de Yeso o Hokkaidō. Así pues, son reconocidos como los primeros pobladores del archipiélago japonés, los cuales fueron desplazados a este territorio septentrional tras una serie de conflictos bélicos por la actual raza japonesa. Se hace mención de su carácter amable e inocente, aunque no siempre de una manera positiva, atribuyéndosele en ocasiones adjetivos peyorativos. Pero esta clase de informaciones no solo hacían alusión a datos de historia general, sino que también tienen una gran profundidad, ahondando en sus ritos y cultura. Un ejemplo de ello es que entre todos los artículos localizados se menciona en ocasiones a los *kamui*, espíritus de la naturaleza en torno a los que se articulan sus ritos. Específicamente encontramos una referencia a la festividad del *lomante*, la cual llamó mucho la atención por aquel entonces, consistiendo en la cría de pequeños oseznos hasta el momento de su sacrificio. Incluso nos dan datos de sus constantes libaciones

para contentar a sus deidades, costumbre que no estaba bien vista por los viajeros occidentales que visitaron el Hokkaidō, ya que estas se hacían con sake y muchas veces los aborígenes acababan ebrios.

Por tanto, el conocimiento aportado en este cambio de siglo por los intelectuales españoles fue mayoritariamente epidérmico, pero en ocasiones, se trataba el tema con profundidad. Estos textos que penetraron más en la sapiencia del pueblo ainu son los que, sin duda, han tenido un mayor valor para nuestro estudio. Demostrándose así la diversa avidez que presentaban algunos de aquellos intelectuales españoles.

Así pues, no podemos negar la presencia de la etnia ainu entre nuestras publicaciones periódicas. A diferencia de la alta cultura japonesa y de la veneración que había hacia ella, los ainu actuarían en la mayoría de las ocasiones como el contrapunto perfecto para ensalzar más las tradiciones y manifestaciones artísticas de los actuales nipones. Pero esto no significa que no suscitara la curiosidad de los más intrépidos y así poder mostrar al mundo y a la España de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX un reducto de humanidad impresionante. Siendo esta la cara menos conocida del País del Sol Naciente pero no por ello la menos interesante. En general lo japonés siempre se mostraba como civilizado, atractivo y muy unitario. La presencia de las minorías étnicas difícilmente encajaba en esta visión y valoración. Sin embargo, observamos que fue un tema que suscitó gran interés.

12. 2. FUENTES

ALHAMA, M., "Alrededor del mundo", *El Noticiero Balear*, Palma de Mallorca, n.º 797, 27 de julio de 1883, p. 1.

ALHAMA, M., "Alrededor del Mundo", *El Diluvio*, Barcelona, n.º 219, 7 de agosto de 1893, p. 5.

ALHAMA, M., "Alrededor del Mundo", *El Guadalete*, Jerez de la Frontera, n.º 11.451, 27 de julio de 1893, pp. 1-2.

ALHAMA, M., "El pueblo más antiguo del mundo", *El Mundo de las Aventuras*, Barcelona, n.º 45, agosto de 1893, p. 719.

ALHAMA, M., "De todo y de todas partes", *La Crónica de Huesca*, Huesca, n.º 486, 5 de octubre de 1893, pp. 6-7.

ÁLVAREZ, J. M., "Descripción geográfica de la isla de Formosa", *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, Madrid, n.º 64, pp. 387-455

BATCHELOR, J., "Los japoneses que no lo parecen: los ainos", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1249, 26 de mayo de 1923.

"Bibliografía", *Iberia*, Barcelona, n.º 100, 3 de marzo de 1917, p. 12.

CABRERA, A., "Japón en Europa. La exposición japonesa de Londres", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 590, 21 de septiembre de 1910, pp. 229-231.

COELLO, F., "El progreso de los trabajos geográficos", *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, Madrid, n.º 11, 10 de mayo de 1877, p. 379.

COMENGE, R., "Recuerdos del Japón: sabios é inventores", *El Imparcial*, Madrid, n.º 13791, 21 de agosto de 1905, p. 2.

"Costumbres de los ainos", *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 795, 1 de abril de 1909.

DOUGLAS, B., *Life with trans-siberian savages*, Londres, Logsmann Green & Co., 1893.

"El imperio japonés", *Por esos Mundos*, Madrid, n.º 109, 1 de febrero de 1904, p. 139.

"El Japón antiguo y el Japón moderno", *Iris*, Barcelona, n.º 265, 4 de junio de 1904, pp. 9-10.

- “El Japón entreabierto”, *Museo de las Familias*, Madrid, n.º 35, 1863, p. 273.
- “El origen de los japoneses”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 939, 28 de mayo de 1917, p. 432.
- “El pueblo más antiguo del mundo: los ainos y sus costumbres”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 212, 26 de junio de 1903, pp. 411-412.
- “El teatro en provincias”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 14610, 5 de febrero de 1898, p. 4
- FOLCH, J. M., “El Japón”, *Sóller*, Palma de Mallorca, n.º 932, 11 de febrero de 1905, p. 2.
- “Gran viaje universal alrededor del mundo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 10389, 1 de septiembre de 1886, p. 4.
- HADLAND, D., *Japan, from the age of the gods to the fall of Tsingtau*, Londres, T. C. & E. C. Jack, limited, 1916.
- ÍÑIGO. C., “La isla de Yeso y los aborígenes del Japón”, *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, n.º 19, 1 de febrero de 1898, pp. 59-62.
- J. R., “Postales de todas partes”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 632, 12 de julio de 1911, p. 25.
- “Japón”, *Información Militar del Extranjero*, Madrid, n.º 1, enero de 1915, pp. 227- 240.
- L., “Las estadísticas japonesas”, *La Época*, Madrid, n.º 19803, 26 de agosto de 1905, p. 3.
- “La erupción de un volcán causa 2.000 muertos en Japón”, *ABC*, Madrid, n.º especial, 26 de mayo de 1926, p. 26.
- “La erupción del volcán Takohachi”, *El Magisterio Español*, Madrid, n.º 7483, 31 de mayo de 1926, pp. 658-659.
- “La Exposición de San Luis”, *El Cantábrico*, Santander, n.º 3292, 31 de mayo de 1904, p. 3.
- “Las Chafarinas rusas”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 318, 6 de julio de 1905, pp. 1-2.
- “Los vellos del cuerpo humano”, *Nuestro Tiempo*, Madrid, n.º 20, agosto de 1902, p. 266.

MAEDA, M., "La sociedad japonesa por un notable japonés", *La Mañana*, Madrid, n.º 782, 24 de agosto de 1878, p. 1.

MAETZU, R., "El colapso de Rusia", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 17301, 24 de junio de 1905, p. 1.

MÉCHNIKOFF, I., "Academia de Ciencias de París. Sesión del día 16 de enero de 1882", *Crónica Científica: Revista Internacional de Ciencias*, Barcelona, vol. V, n.º 100, 10 de febrero de 1882, p. 89.

"Modos raros de casarse", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 397, 9 de enero de 1907, pp. 22-23.

MORENO, A., "El año biográfico", *El País*, Madrid, n.º 3063, 17 de noviembre de 1895, p. 2.

"Movimiento bibliográfico", *El Correo Militar*, Madrid, n.º 6678, 8 de febrero de 1898, p. 3.

"Nuestros grabados", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 79, 2 de julio de 1883, pp. 211 y 216.

OBANOS, F., "Páginas marítimas de la historia japonesa", *Vida Marítima*, Madrid, n.º 138, 30 de octubre de 1905, pp. 587-588.

"Por ambos mundos", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 41, 8 de noviembre de 1894, p. 278.

"Preguntas y respuestas", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 202, 17 de abril de 1903, p. 248.

REGINAL, C., "El continente de Oceanía que se hundió en el mar", *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 254, marzo de 1916, pp. 300-310.

"Revista de revistas: a través de la América desconocida", *Nuestro Tiempo*, Madrid, n.º 187, julio de 1914, pp. 123-126.

ROLLIN, C., *Continuación á la historia antigua de Mr. Rollin*, París, Saillant, 1771.

"Rusia", *Información Militar del Extranjero*, Madrid, n.º 1, enero de 1915, pp. 245- 263.

SAVAGE, A. H., *Across Unknown South America*, vol. I y II, Boston, Little Brown and Company, 1913.

SAVAGE, A., "Los ainus velludos del Japón", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 566, 31 de octubre de 1892, p. 710.

"Tipos Japoneses", *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 853, 12 de mayo de 1910, p. 4.

BIBLIOGRAFÍA

ALMAZÁN, D., "Primitivismo versus Japonismo: el pueblo Ainu frente al moderno Japón", *STVDIVM: Revista de humanidades*, n.º. 11, 2005, pp. 75-92.

ALMAZÁN, D., "Las japonesas que no lo parecen: estudio de la imagen de la mujer ainu en la época del Japonismo", en Barlés, E. y Almazán, D. (coords.), *La mujer japonesa. Realidad y mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 913-932.

BABA, Y., "A study in minority-majority relations: the ainu and Japanese in Hokkaidō", *The Japan Interpreter*, vol. 13, n.º. 1, 1980, pp. 60-92.

BATCHELOR, J., *The ainu of Japan*, Londres, Religious Tract Society, 1892.

BIRD, I. L., *Unbeaten tracks in Japan. An account of travels in the interior including visits to the aborigines of Yezo and the shrines of Nikkō and Isé*, Londres, vol. I y II, John Murray, 1880.

BIRD, I. L., *Japón inexplorado*, Rubio, C. (trad.), Madrid, La Línea del Horizonte Ediciones, 2018.

CAMPBELL, J., *Las máscaras de dios: mitología primitiva*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 380-385.

DUNCAN, D., *The life and letters of Herbert Spencer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

HUXLEY, T., *On the origin of species: or, the causes of the phenomena of organic nature. A course of six lectures to working men*, Nueva York, Appleton and Company, 1863.

JANSEN, M., *The making of modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

KIKUCHI, T., "Ainu ties with ancient cultures of northeast of Asia", en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, pp. 47-51.

KORIYAMA, N., y ALLEN, B. (trad.), *Japanese tales from time past. Stories of fantasy and folklore from the Konjaku Monogatari Shu*, Vermont, Tuttle Publishing, 2015.

LAVERRIÈRE, S. (dir.), *Les missions catholiques: bulletin hebdomadaire de l'Oeuvre de la propagation de la foi*, n.º. 1439-1491, París, 1897.

MOOS, M., "Classical Western writings on East Asian archaeology and anthropology 1: two essays on Japanese archaeology by Edward S. Morse", *Bulletin of the Society for East Asian Archaeology*, vol. 1, 2007, pp. 57-76.

MORSE, E., *Shell mounds of Omori*, Tokio, University of Tokio, 1879.

MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia de las mujeres ainu*, México, El Colegio de México, 2008.

MURRAY, J., *On the origin of species*, Londres, John Murray, 1859.

ONO, Y., "Ainu homeland: natural history from ice age to modern times", en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, pp. 32-39.

RIBAUD, M., *Japonais et ainos dans le Yeso (Hokkaido), un été au Japon boréal*, Paris, Delhomme et Briguet, 1897.

RUBIO, C. y MORATALLA, M. (trad.), *Kojiki: Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Madrid, Trotta Editorial, 2008.

SASAKI, S., "Trading brokers and partners with China, Russia and Japan", en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, pp. 86-91.

SATO, T., AMANO, T., ISHIDA, H., KODERA, H., MATSUMURA, H., YONEDA, M. Y MASUDA, R., "Origins and genetic features of Okhotsk people, revealed by ancient mitochondrial DNA analysis", *Journal of Human Genetics*, n.º. 52, 2007, pp. 618-627.

SAVAGE, A. H., "Fresh light on the Ainu", *Nature*, vol. 49, n.º. 1263, Londres, 11 de enero de 1894, pp. 248-249.

SIDDLE, R., *Race, resistance and the Ainu of Japan*, Sheffield, Routledge, 2014.

SWALE, A., *The Meiji restoration: monarchism, mass communication and conservative revolution*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2009

UEMURA, J., *Kita no kōekishatachi. Ainu minzoku no shakai keizaishi*, Tokio, Sōfūkan, 1998

UTAGAWA, H., *Ainu bunka no seiritsu*, Sapporo, Shuppan Kikaku Sentai, 2004.

WALKER, B., "Reappraising the "Sakoku" paradigm: the Ezo trade and the extension of Tokugawa political space into Hokkaidō", *Journal of Asian History*, vol. 30, n.º. 2, 1996, pp. 169-192.

YAMAMOTO, T., "Ezo nōkō kinshi kō", *Monbetsu Shiritsu Kyōdo Hakubutsukan Hōkoku*, n.º. 5, 1992, pp. 18-33.

YAMAMURA, K. y USHIRO, H., "Prehistoric Hokkaido and ainu origins", en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, p. 39-46.

YASUMARO, O. (autor) y ASTON, W. (trad.), *The Nihongi: chronicles of Japan from the earliest times to A.D. 697*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Pub, 2013.

WEBGRAFÍA

<http://www.ainu-museum.or.jp/en/study/eng07.html>

13. ARTE JAPONÉS Y JAPONISMO EN PORTUGAL

En los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX Portugal pasó por una serie de sucesos que hicieron que el país se encontrase en una constante transformación. Los factores e hitos que influyeron son varios y deben de ser analizados de forma global para poder comprender el panorama portugués de entonces. En aquella época Portugal buscaba una afirmación a nivel internacional, un reconocimiento y una valoración por parte del resto de los países del Viejo Continente. Por otro lado, había germinado un sentimiento que promovió una búsqueda de identidad nacional, recurriendo para ello a episodios grandiosos de la historia del país luso, alabándose así diversos hitos narrativos e históricos. Ejemplo de este fenómeno son las noticias aparecidas en las publicaciones periódicas de la época, donde lo genuinamente portugués ocupaba la mayor parte de las informaciones presentes en los escritos.¹ La nación portuguesa tenía también otros objetivos. En Europa hubo un creciente interés por la conquista de África y su distribución. Esta fue la causa por la que Portugal tuvo que reafirmarse en sus territorios africanos, haciendo resurgir en la población un sentimiento expansionista y colonizador. Por ello, debían de proteger las zonas de Angola y Mozambique ante la creciente presencia francesa, inglesa y alemana. Como consecuencia de la ocupación de las diversas naciones de Europa los portugueses se vieron obligados a recurrir al derecho histórico, reclamando así varios territorios del continente. No obstante, esa maniobra no fue suficiente y quedó claro que la nación lusa debía extender sus dominios hacia el interior. Consecuencia de ello fue la creación del mapa *Cor-de-rosa*, documento presentado en 1886 por la Sociedad Geográfica de Lisboa que mostraba la pretensión por parte de Portugal de ejercer soberanía sobre las zonas que se encontraban entre Angola y Mozambique, creándose así una franja que les permitiese unir el océano Atlántico con el Índico. Sin embargo, esta situación fue una confrontación directa con el Imperio Británico, ya que estos quisieron también crear una franja territorial que uniese El Cairo con Ciudad del Cabo. La ambición portuguesa en territorio africano tuvo graves consecuencias económicas para el país luso y acrecentó la situación de insostenibilidad política. Finalmente, Inglaterra y Portugal firmaron el Tratado Anglo-portugués en 1891, donde se reconocía la soberanía de Gran Bretaña y se ponía fin a la disputa por los territorios de África. Asimismo, esto supuso un daño irreparable en la imagen gubernamental y la monarquía del país.² No hay que olvidar que el país Luso ya se había enfrentado a la pérdida de colonias en el pasado. Este es el caso de Brasil, cuya independencia

¹ Ejemplo de ello son algunas de las siguientes revistas y periódicos de la época enumerados a continuación: *O Occidente* (1878-1915), *Elucidário nobiliarchico* (1880-1944) o *A illustração portuguesa* (1884-1890).

² NOWELL, C. H., *The Rose-Colored Map: Portugal's attempt to build an African empire from the Atlantic to the Indian Ocean*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1982.

aconteció gracias a una serie de eventos sucedidos entre 1821 y 1824, generándose así varios conflictos entre Portugal y Brasil. Pese a ello, la sociedad portuguesa del siglo XIX y primeras décadas del XX nunca dejó de estar al día con lo sucedido en su antigua colonia gracias a las noticias aparecidas en las publicaciones periódicas de la época.³ En este sentido, y durante esta época, fue fundamental el papel que jugó en Asia para Portugal la ciudad de Macao. Esta fue en alquilada 1557 por los portugueses y en pasó a constituirse como colonia portuguesa en 1887. Ligado a este suceso hubo una gran cantidad de intercambios culturales y comerciales que propiciaron las conexiones con Asia gracias a los territorios de ultramar. Siendo transferida la soberanía de este territorio a China de nuevo en 1999.⁴

La inestabilidad generada en Portugal por los gastos de la familia real, el sistema de alternancia bipartidista y el poder de la iglesia, tuvieron graves repercusiones. Así, el 1 de febrero de 1908 ocurrió el asesinato del rey D. Carlos I de Portugal y los Algarves (1863 / r. 1889-1908) y de su posible heredero, el príncipe Luis Felipe (1889-1908), a manos de asesinos simpatizantes a los intereses republicanos. Dicho acontecimiento tuvo lugar en la plaza de Terreiro do Paço junto al río Tajo. Este hecho generó diversas secuelas sobre la población, produciéndose una inestabilidad en la vida del país cargada de violencia. Tras el suceso, subió al trono D. Manuel II (1889-1932), joven gobernante que mostró una clara falta de preparación debido a los problemas que tuvo tanto con la monarquía como con los inconformistas republicanos. Finalmente, todo ello facilitó el estallido de una revolución y con ello el triunfo de la República de Portugal el 5 de octubre de 1910.⁵ Pasado este acontecimiento se formó un gobierno provisional liderado por el filólogo, sociólogo, poeta, ensayista y político portugués Teófilo Braga (1843-1924), el cual lideró el país hasta la aprobación de la Constitución de 1911, dando lugar a la implantación de la Primera República (1910-1926). En ese momento se eliminaron todas las referencias monárquicas y se sustituyeron diversos símbolos de representación nacional entre los cuales se encontraban la bandera y la moneda.⁶ Este periodo se vio afectado por la Gran Guerra o Primera Guerra Mundial (1914-1918). En ese momento Portugal no había conseguido una estabilidad firme en la República, ya que en muchas ocasiones las luchas internas sucedidas entre los partidos políticos eran frecuentes. Sin embargo, esta situación no impidió que los portugueses participasen en la guerra, mandado tropas tanto al frente de batalla africano como al europeo. En África el objetivo

³ ARMITAGE, J., *História do Brasil*, Itatiaia, São Paulo, Belo Horizonte, 1981.

⁴ FUNG, B. Y., *Macao: a General introduction*, Hong Kong, Joint Publishing, 1999.

⁵ SANCHEZ DE BAÉNA, M., *Diário de D. Manuel e estudo sobre o regicídio*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990. MORAIS, J., *Regicídio: A Contagem Decrescente*, Lisboa, Zéfiro, 2007. PINTO, J. M., *D. Carlos (1863-1908) A Vida e o Assassinato de um Rei*, Lisboa, Plátano Editora, 2007.

⁶ CATROGA, F., *O Republicanismo em Portugal. Da Formação ao 5 de Outubro*, Lisboa, Casa das Letras, 2010.

fue la defensa de sus colonias, mientras que en Europa el mayor protagonismo de los soldados portugueses sucedió en la batalla de La Lys en 1918, los cuales fueron terriblemente derrotados por el ejército del Imperio Alemán.⁷ Todos los hechos históricos que han sido nombrados en este texto coexistieron con el contexto del Japonismo y el arte japonés en Portugal, cuya extensión cronológica comprendería desde el último tercio del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. En este último punto es en el que está focalizado nuestro estudio, cuyo objetivo es averiguar el grado de impacto que tuvo lo nipón en la sociedad portuguesa de aquellos años.

⁷ GOMES DA CRUZ, H. M., *Portugal na Grande Guerra: a construção do «mito» de La Lys na imprensa escrita entre 1918 e 1940*, Tese de mestrado, Lisboa, Universidade Nova, 2014.

13. 1. RELACIONES CULTURALES ENTRE JAPÓN Y PORTUGAL

Desde la expulsión de los misioneros jesuitas de las costas japonesas en el año 1614 Portugal no tuvo oportunidad de establecer vínculos con el País del Sol Naciente. No será hasta el siglo XIX cuando ocurra un cambio de paradigma en la realidad portuguesa y se firme el *Tratado de Paz, Amistad y Comercio* en el año 1860, el cual muestra un primer acercamiento entre el rey D. Pedro V (1837 / r. 1853-1861) y el emperador japonés Kōmei (1831 / e. 1846-1867). Este fue un punto de inflexión que buscaba retomar unas relaciones quebradas en el pasado. La finalidad de este tipo de documentos era establecer y consolidar una serie de circuitos comerciales y redes diplomáticas, además de fidelizar la conformidad con el país nipón de los súbditos portugueses que permanecían allí, dando así “libertad al ejercicio de su religión, y... el derecho de construir edificios propios para el culto”.⁸ Sin embargo, hay que advertir que Portugal no fue la única nación con la que Japón propuso establecer vínculos en un primer momento, sino que también fueron objetivos del mismo lugares como Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania o España.⁹ Japón no mantuvo una actitud simplemente pasiva o reactiva frente a las potencias occidentales, generándose así una serie de preguntas o cuestiones propuestas desde el ámbito nipón que intentaban favorecer lo máximo posible al País del Sol Naciente antes de su postura definitiva. Esta postura de resolución de tratados fue muy representativa en la diplomacia japonesa de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX.¹⁰ Un año después de la firma del tratado, en 1861, la muerte del rey Pedro V generó un impás en las negociaciones. Estas dificultades fueron superadas mediante una pomposa celebración de las exequias por los misioneros católicos en Kanagawa, la cual causó un gran impacto en la población nativa. Además, desde el gobierno nipón se empezaron a mandar embajadas a las Cortes de los países potenciales con los que se iban a establecer estos tratados, asegurándose así una gestión lenta, segura y fructífera.¹¹ El gobierno japonés tuvo como objetivo realizar dos visitas a Portugal. La primera de ellas fue realizada en el año 1862 en presencia del monarca D. Luís I (1838 / r. 1861-1889). La segunda se inició en el año 1864, pero lamentablemente se vio interrumpida. A finales de la década de 1890 todos los tratados fueron derogados. De esta forma, Portugal realizó la firma de un nuevo Tratado de Navegación y Comercio en 1897.¹²

⁸ AHD-MNE, Tratado de Amizade e Comércio entre Portugal e o Japão assinado em Yedo, 3.08.1860. Caixa Japão e Portugal 1860-1966. Recogido en: FERNANDES, A., “O Reencontro”, en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 89-113.

⁹ FERNANDES, A., “O Reencontro”, en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 89-113, espec. p. 89.

¹⁰ *Ibidem*, p. 91.

¹¹ *Ibidem*, p. 92.

¹² *Ibidem*, p.93.

Debido a las circunstancias acontecidas en el último tercio del siglo XIX Japón no estará muy presente en la realidad cultural y burguesa portuguesa de la época.¹³ Aun así, no podemos negar que ciertas personalidades se interesaron por los objetos y la cultura del archipiélago del Sol Naciente. Quizá el primer hito que debemos de resaltar en cuanto a la presencia de objetos japoneses en Portugal esté relacionado con la comitiva que visitó Lisboa durante el reinado de Luis I en el año 1862. Aquí, dicha embajada trajo una serie de objetos para celebrar la visita al territorio y así conmemorar el comienzo de sus relaciones. Como resultado de este encuentro, una serie de objetos artísticos nipones se encuentran hoy día en el Palacio de Ajuda, lugar de residencia de la realeza portuguesa a partir del año 1861.¹⁴ Este lote de piezas enviado por Iemochi Tokugawa (1858-1866) se componía de dos espadas con trabajos ornamentales, una silla de montar con arnés, pinturas, diez biombos, una caja para libros, una caja de papel, tinteros y diversas sedas.¹⁵ Además de estas obras, en 1864 llega una nueva remesa de objetos artísticos ofrecida por el *shōgun* Tokugawa Iemochi (1846 / 1858-1866) a D. Luís I. Esta estaba compuesta de cinco espadas, cinco rollos de terciopelo, cinco rollos de tela delicada, varias sedas blancas y rojas, dos cajas de juegos de cartas, un estante barnizado, un estante de oficina, un escritorio, dos pares de jarrones de porcelana, una ponchera de porcelana y una jarra, una figura de cristal que representa un hombre, un escritorio y dos cajas de juegos variados.¹⁶ Como consecuencia de estos presentes, Luis I mandó decorar una sala con los objetos japoneses, tal y como se refleja en el periódico *Diário de Notícias*.¹⁷ Gracias a esto en la década de los setenta se conformó una sala japonesa dedicada especialmente a estas piezas artísticas. Con posterioridad fue denominada "*Salinha Chinesa*", ya que coloquialmente la distinción entre lo japonés y lo chino era prácticamente inexistente. Gracias a informaciones de la época sabemos que parte de las sedas enviadas por el gobernante Tokugawa fueron utilizadas para la decoración de la sala, siendo

¹³ Nos referimos a una serie de acontecimientos históricos que generaron preocupación entre la alta burguesía y la aristocracia. Estos fueron los siguientes: el intento fallido de implantación del mapa de *Cor-de-rosa* en África, la afirmación internacional de Portugal o la construcción de una identidad nacional a través de la mirada de los periodos esplendorosos del pasado.

¹⁴ GAIVÃO DE TAVARES, M. J., "O Japão no Palácio de Ajuda", en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133, espec. p.115.

¹⁵ Arquivo Histórico Diplomático / MNE, Capilha Governo de Macau Ofs. N.º 1 a 12, 1862. Recogido en: GAIVÃO DE TAVARES, M. J., "O Japão no Palácio de Ajuda", en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133.

¹⁶ Arquivo Nacional Torre do Tombo, Arquivo Histórico Ministério das Finanças, Casa Real, Cx. 4742, Doc. 131. Recogido en: GAIVÃO DE TAVARES, M. J., "O Japão no Palácio de Ajuda", en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133.

¹⁷ *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de julio de 1865. Recogido en: GAIVÃO DE TAVARES, M. J., "O Japão no Palácio de Ajuda", en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133.

sustituídas por otras idénticas de manufactura portuguesa en el año 1938.¹⁸ No solo en este espacio podemos apreciar objetos japoneses,¹⁹ sino que encontramos obras niponas distribuidas a lo largo del palacio, las cuales decoraban tanto lugares públicos como privados. Así en estos enclaves encontramos dispuestas una serie de piezas de porcelana tales como jarras, jarrones, platos y lámparas.²⁰ Esta distribución de objetos nipones a lo largo de diversas salas y salones del palacio no es casual. Aquí jugó un papel fundamental la reina D.^a Maria Pia de Saboya (1847-1911), mujer de D. Luís I, y su faceta coleccionista, constatándose la adquisición de obras de arte nipón fuera del ámbito portugués. Asimismo, se conserva un listado de compras escrito a mano por la propia monarca que lleva por título “Compras Turín Japonés”,²¹ el cual refleja la compra de doce platos de laca negra, marrón y roja (de los cuales ocho siguen estando presentes en los fondos del palacio) decorados con motivos florales, aves e insectos. Además, estas piezas presentan el sello de la tienda donde fueron adquiridas, Tognacca & Giglio Tos en Turín.²² Por último, hay que destacar que en la colección del palacio existen también dos armaduras de samurái. El ingreso de las mismas es confuso y difícil de rastrear. No obstante y gracias a un documento aduanero, se tiene la certeza de que ambos conjuntos fueron mandados desde Londres en el año 1866.²³ Además, en la fecha de 1911 una de las armaduras ya estaba almacenada en la cámara del tesoro de dicho palacio.²⁴

No solo estuvo interesada la realeza portuguesa en este tipo de piezas, sino que también hubo un pequeño número de eruditos de la época que se dejaron fascinar por las nuevas formas llegadas desde el extremo Oriente. En este contexto debemos de situar al coleccionista Manuel Teixeira Gomes (1862-1941), nacido en Portimão. Este poseyó una capacidad intelectual excepcional ya que con tan solo quince años se matriculó en la Universidad de Coimbra para cursar Medicina. Durante esta etapa será conocedor de la vida bohemia literaria, la cual ejerció un gran peso en ese periodo transicional que le acompañó hasta la madurez. Esta pasión por la

¹⁸ APNA, 11.4.3-PT23, Relatório do Conservador do Palácio Nacional da Ajuda enviado ao Chefe da repartição do Património da Direção Geral da fazenda Pública, 1938. Recogido en: GAIVÃO DE TAVARES, M. J., “O Japão no Palácio de Ajuda”, en *Uma historia de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133.

¹⁹ Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Arrolamento do Paço da Ajuda, 1911-1912. Recogido en: GAIVÃO DE TAVARES, M. J., “O Japão no Palácio de Ajuda”, en *Uma historia de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133.

²⁰ GAIVÃO DE TAVARES, M. J., “O Japão no...”, op. cit., p. 118.

²¹ Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, 4.3.2 Cx2. cap. 16, Lista de compras efetuadas pela rainha em Turim, s.d. Recogido en: GAIVÃO DE TAVARES, M. J., “O Japão no Palácio de Ajuda”, en *Uma historia de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133.

²² GAIVÃO DE TAVARES, M. J., “O Japão no...”, op. cit., p. 118.

²³ ANTT / Cx 4808 Docs da Alfândega: 1866, Maio. Chegam 2 armaduras de guerreiros e outros objectos antigos. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Arrolamento do Paço da Ajuda, Y”11. Recogido en: GAIVÃO DE TAVARES, M. J., “O Japão no Palácio de Ajuda”, en *Uma historia de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133.

²⁴ GAIVÃO DE TAVARES, M. J., “O Japão no...”, op. cit., p. 118.

literatura le llevó a abandonar sus estudios y emigró a Lisboa, lugar en el que residió. Aquí visitó asiduamente la Biblioteca Nacional y se juntó con hombres estrechamente vinculados al mundo de las letras como fueron João de Deus (1830-1896), Fialho de Almeida (1857-1911) y Sampaio Bruno (1857-1915). Gracias a esta influencia Teixeira terminó expresando sus ideas republicanas en dos periódicos de la época *Folha Nova* y *O Primeiro de Janeiro*. Aproximadamente con veinte años recorre toda Europa, parte del Norte de África y Asia Menor, dejándose cautivar durante el viaje por impresionantes monumentos, obras de arte únicas e importantes museos.²⁵ Con cuarenta años retomará su carrera literaria realizando *Inventario de Junho* (1903),²⁶ *Agosto Azul* (1904)²⁷ y *Gente Singular* (1909).²⁸ Un año después, el 5 de octubre de 1910 se produce el establecimiento de la República. Momento en el que Manuel Teixeira Gomes fue nombrado ministro de Portugal en Londres. Una vez allí, se encontró la legación totalmente vacía lo que le llevó a la compra de objetos de arte para decorarla con la mayor suntuosidad posible. Esta fue la razón por la que el ministro comenzó a frecuentar los principales anticuarios y comercios de objetos artísticos presentes en el Londres a principios del siglo XX. Fue cliente habitual de establecimientos tan emblemáticos como Glendining, Foster, Puttick & Simpson y Christie's. Además, complementó esas compras con asiduas visitas a los museos de la ciudad, estando informado de las últimas corrientes artísticas de la época y de las nuevas piezas que iban adquiriendo las instituciones públicas. Aquí desarrolló un gusto preferente por lo oriental, lo que le permitió reunir una basta colección de obras japonesas comprendida principalmente por varios *netsuke*, *inrō* y *tsuba*. También coleccionó objetos procedentes de China como los denominados frascos de rapé.²⁹ Por tanto, Manuel Teixeira se vio irremediamente atraído por la belleza que estos pequeños caprichos encerraban en su interior. En 1923 es declarado presidente de la república, permaneciendo en el cargo durante dos años. Abdica en 1925 a favor de Bernardino Machado (1851-1944) trasladándose a África y afincándose en Bougie (Argelia) donde fallecerá. Hasta el final de sus días mantuvo correspondencia con amigos y conocidos, además continuó publicando alguna obra literaria como *Cartas a Columbano* (1932),³⁰ *Novelas Eróticas* (1934)³¹ o *Carnaval Literario* (1939)³² entre otras.³³ Es sabido que entregó numerosos obsequios procedentes de su

²⁵ SECO, J. D., "A Coleção Manuel Teixeira Gomes", en Calvão, J. (coord.), *Presença portuguesa na Ásia*, Lisboa, Fundação Oriente, 2008, pp. 392-429, espec. p. 392.

²⁶ TEIXEIRA GOMES, M., *Inventário de Junho*, Lisboa, Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1903.

²⁷ TEIXEIRA GOMES, M., *Agosto Azul*, Lisboa, Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1904.

²⁸ TEIXEIRA GOMES, M., *Gente Singular*, Lisboa, Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1909.

²⁹ SECO, J. D., "A coleção de frascos de rapé de Manuel Teixeira Gomes", en Amara, A. M. y Martins, D., *Estudos sobre China*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências sociais e políticas, 2002, pp. 495-528, espec. p. 507.

³⁰ TEIXEIRA GOMES, M., *Cartas a Columbano*, Lisboa, Seara Nova, 1932.

³¹ TEIXEIRA GOMES, M., *Novelas Eróticas*, Lisboa, Seara Nova, 1934.

³² TEIXEIRA GOMES, M., *Carnaval Literario*, Lisboa, Seara Nova, 1939.

³³ SECO, J. D., "A Coleção Manuel ...", *op. cit.*, p. 392.

extensa colección de arte a amigos y personas cercanas a su círculo, la cual permanecía en su casa de Gibalta, próxima a Lisboa. Para depositar el grueso de su patrimonio escogió el Museo Machado da Castro de la ciudad de Coímbra, la razón de ello fue que en este mismo lugar se encontraban las piezas de la colección de Camilo Pessanha (1867-1926), poeta y escritor portugués que pasó gran parte de su vida en Macao. Por este motivo, Teixeira Gomes realizó una primera donación en el año de 1937 bajo el nombre de “máscaras japonesas” que estuvo compuesta por diversos *netsuke*. Dos años después, en 1939, efectuó otra donación de “pequeñas garrafas orientales” en la cual cedió estos frascos de rapé (631 piezas) y “una colección de inro y tsugas”, acercándose entre todos los ingresos a la cifra total de casi mil objetos. Asimismo, la colección Manuel Teixeira Gomes constituye una de las mayores colecciones existentes de arte asiático a día de hoy en Portugal.³⁴

Un caso excepcional es también la colección de arte oriental que acopió el escritor Camilo Pessanha (1867-1929). Nació en Coímbra en 1867, ciudad en la que creció y se formó intelectualmente. La pasión del escritor no estuvo enfocada tanto en el Archipiélago del Sol Naciente, sino que más bien se centró en coleccionar objetos de arte chinos. Esta admiración hacia el Celeste Imperio le vino desde temprana edad, como se puede ver en su primer poema conocido *Lúbrica* en el que menciona al pueblo chino, pieza que escribió con tan solo dieciocho años.³⁵ Sin embargo, su encuentro directo con el mundo de Extremo Oriente llegó en 1894, momento en el que se trasladará a Macao para ejercer y dar lecciones de abogacía.³⁶ En seguida se preocupó por aprender la lengua china, pareciéndole apasionante a la par que enigmática.³⁷ A partir de aquí comenzó a interesarse de sobremanera por el idioma, realizando en 1910 sus primeras traducciones de textos chinos al portugués. Todos estos descubrimientos tuvieron una plasmación progresiva en su obra, un ejemplo de ello será la configuración de su único libro *Clepsydra* (1920),³⁸ el cual se ve tremendamente influenciado por este poso cultural asiático. A medida que los conocimientos de la civilización china van en aumento su interés por la misma también lo hace y testigo de ello fueron las traducciones de las *Oito Elegias Chinesas* (1914).³⁹ A

³⁴ SECO, J. D., “Subsídios para o estudo do património artístico de Coimbra a coleção de frascos de rapé de Manuel Teixeira Gomes”, *Munda. Revista do grupo de arqueologia e arte do centro*, n.º 45-46, 2003, pp. 61-81.

³⁵ SECO, J. D., “A coleção Camilo Pessanha”, en Calvão, J. (coord.), *Presença portuguesa na Ásia*, Lisboa, Fundação Oriente, 2008, pp. 352-391, espec. 352.

³⁶ VEIGA DE OLIVEIRA, C., *Camilo Pessanha o jurista e o homem*, Macao, Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1993.

³⁷ SECO, J. D., “A coleção Camilo ...”, *op. cit.*, p. 352.

³⁸ PESSANHA, C., *Clepsydra*, Lisboa, Edições Lusitania, 1920.

³⁹ En septiembre y octubre de 1914 se publicó en el periódico de Macao *Progresso* la traducción de *Oito Elegias Chinesas*, dedicándolas a Carlos Amaro (1879-1946), Wenceslau de Moraes, António Pinto de Miranda Guedes (1875-1937) y Albino Forjaz de Sampaio (1884-1949). Consultado en: Pires, D., *A Imagem e o Verbo. Fotobiografia de Camilo Pessanha*, Macao, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, 2005, p. 30.

lo largo de este proceso y coincidiendo con el despertar de la pasión de Pessanha por la cultura de China comienza a coleccionar objetos que le parecen exóticos. Así tras el derrocamiento de la dinastía Manchú en 1911, Macao se convertirá en un refugio para la población emigrante además de un importante puerto, lo cual desembocó en un comercio efervescente que hizo del lugar un mercado ideal para la adquisición de piezas realmente exquisitas. Además, en Macao se generó un grupo de coleccionistas de arte chino, formando el literato parte de este elenco. Esto hizo que el escritor destinase gran parte de sus ingresos como abogado a la adquisición de obras de arte asiáticas, surgiendo una colección inmensa deudora de sus viajes por las tiendas de piezas ornamentales de pequeño valor, las chatarrerías y toda clase de antros presentes en la ciudad.⁴⁰ El 7 de febrero de 1915 se realiza una exposición de su colección en el Palacio de Gobierno en Macao. Aquí se recogieron los mejores ejemplares presentes en los fondos del poeta. Tras la muestra veinticinco objetos pertenecientes al poeta fueron donados al estado portugués. Más adelante y con el fin de sus días cercano, realizó una segunda donación de doscientos veinte objetos, de los cuales más de ciento cincuenta son pinturas. Finalmente, Camilo Pessanha fallece en Macao el 1 de marzo de 1929. Tras este suceso y por voluntad del mismo antes de morir, todos los objetos de su colección fueron depositados en Coímbra, albergados hoy día en el Museo Nacional de Machado de Castro, tierra que añoraba y por la que siempre sintió un profundo afecto.⁴¹ No obstante, hay que advertir que Camilo Pessanha fue una personalidad importante dentro del descubrimiento de Asia y el coleccionismo de arte oriental, ya que influyó indirectamente sobre el depósito de obras de Teixeira Gomes y llegó a coincidir en Macao con Wenceslau de Moraes (1854-1929).

Otra de estas figuras interesadas en el arte nipón fue João Marcelino Arroyo (1861-1930). Este perteneció a una familia de ascendencia española, cuyo padre José Francisco Arroyo (1818-1886) se dedicó profesionalmente a la música, fundando el Montepio Filarmónico Portuense. Su madre fue Rita Norberta Javiera de Rezola y Gaztañaga (1829-1877), la cual era de procedencia vasca.⁴² Tuvo cuatro hermanos: José Diogo (1854-1925), Antonio José (1856-1934), Rita Hilária (1859-1931) y Josefa Beatriz (1864-1928). João Arroyo dijo desde pequeño que quería estudiar música en Alemania para seguir con el oficio ejercido por su padre. Sin embargo, y a pesar de que su padre se dedicaba profesionalmente al mundo de la musa griega Euterpe, este no permitió que

⁴⁰ SECO, J. D., "A coleção Camilo ...", *op. cit.*, p. 352.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² LIMA, T. I., *O leilão da coleção Arroyo e o mercado de arte em Portugal no final da monarquia*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, Universidad de Lisboa, 2015, p. 20. SÁNCHEZ, R. M., *A família Arroyo-Rezola. Um percurso musical no Porto oitocentista*, Oporto, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Universidad de Oporto, 2015, p. 66.

ninguno de sus hijos se formase en dicho ámbito. En 1877 se dirigirá a Coimbra y se graduará en Derecho, terminando sus estudios en 1880. Tras este acontecimiento fundó el Orfeón Académico, lugar en el que adquirió prestigio como músico, permaneciendo allí hasta 1882. De 1882 a 1884 vuelve a centrarse en el mundo legislativo y reserva la música solo para el ámbito privado. Desde 1884 hasta 1887 se vuelca en la enseñanza del derecho, acentuándose su actividad parlamentaria. Esto hizo que estuviese en Lisboa durante veinte años pasando su faceta como músico a un plano secundario. Las informaciones encontradas acerca de su persona dicen que fue un hombre inteligente, buen parlamentario y de personalidad fuerte. Tuvo grandes logros laborales concediéndosele a lo largo de su vida puestos como ministro de la marina, Instrucción pública y negocios extranjeros, juez del tribunal de cuentas, administrador de trenes portugueses, socio efectivo de la academia de las ciencias de Lisboa, músico y viticultor.⁴³ El 4 de febrero de 1899 se casó en la iglesia de San Sebastião da Pedreira con Maria Teresa Pinto de Magalhães (1879-1932). Tras el enlace es sabido que la casa del matrimonio fue un sitio en el que la sociedad lisboeta disfrutaba de grandes y animadas fiestas. Con ello, el antiguo palacete situado en la Rua de Santo António fue convirtiéndose en un lugar moderno representativo de la burguesía portuguesa. Todo su interior estaba decorado con lujosas salas que mostraban diversas piezas de arte, siendo todo un lujo para el deleite del visitante debido a sus magníficas decoraciones. Cada uno de los objetos que se encontraban situados en las estancias fueron escogidos con premeditación, haciéndolos destacar en lugares que pudiesen ser apreciados. El palacete contaba con varias estancias pensadas para seguir un recorrido. Dentro de estas fascinó la sala de las lacas, lugar en el que había una bonita colección de figuras y máscaras chinas, además de una basta colección de bronce japoneses. No obstante, también se encontraban objetos artísticos procedentes de Venecia, Saxe, Meissen, Dresden, Sévres, Wedgwood, Crown Derby, Strasburgo, Persia y la compañía de Indias.⁴⁴ El 26 de noviembre de 1905 fue subastada en su totalidad la colección Arroyo. Dicho evento causó gran fascinación en la sociedad lisboeta de principios del siglo XX,⁴⁵ advirtiéndose el interés de diversos compradores procedentes de Alemania, Inglaterra, Francia y Holanda.⁴⁶ La venta fue realizada por la casa de subastas de José dos Santos Libório (1850-1923), el cual llevaba ejerciendo esta actividad en la capital portuguesa desde el 1 de diciembre de 1886.⁴⁷ Aquí, se recogen un total de mil siete lotes entre los que se cuentan algunas

⁴³ LIMA, T. I., *O leilão da coleção Arroyo e o mercado de arte em Portugal...*, op. cit., p. 21.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁵ MALHEIRO, C., *Cartas de Lisboa*, Livraria Clássica Editora de A.M., 1905-1906, p. 76.

⁴⁶ FIALHO, A., *Os gatos: publicação mensal de inquérito à vida portuguesa*, Lisboa, volumen VI, 1892.

⁴⁷ Además, publicaba un boletín en el que se encontraban todas las piezas artísticas que estaban en venta. Este contaba con una pequeña descripción de los objetos y anuncios de diversas exposiciones de pintura y escultura de

piezas que fueron datadas por el personal trabajador de la casa. Además, este catálogo constaba de una serie de fotografías en las que se presentaron las diferentes salas del palacio y las piezas más representativas de los diversos lotes.⁴⁸ Por tanto, queda demostrado gracias a las múltiples fuentes documentales la devoción que João Arroyo sentía por el arte asiático. Esto hizo que entre su patrimonio poseyese piezas realizadas en Japón, presentando una especial devoción hacia los bronce nipones. Esta figura es fundamental para comprender el coleccionismo de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX ejercido por la alta burguesía portuguesa, constatándose así el gusto que manifestaron las elites sociales hacia el arte exótico.

Probablemente, Arroyo no fue el único en poseer piezas procedentes de Japón. Además de las piezas artísticas del músico en Lisboa se gestaron grandes colecciones de arte dentro del ámbito privado. Ejemplo de ello son las obras presentes en los fondos de Tristão Guedes Correia e Queirós (1849-1917), también conocido como marqués de Foz, o el conde Henrique Burnay (1852-1914).⁴⁹ Es probable que entre todo su patrimonio pudiera haber piezas de origen japonés tales como, cerámicas satsuma o imari, pequeñas lacas de gusto europeo o finas obras trabajadas en bronce.⁵⁰ No obstante, sí que se ha ratificado la presencia de obras artísticas niponas en la colección del conde Pedro Eugénio Dupiás (1818-1900), ya que algunas de sus adquisiciones fueron jarrones y porcelanas procedentes de Japón.⁵¹

Si hablamos de la comprensión del Archipiélago del Sol Naciente por un portugués, sin duda la personalidad más importante que se dejó fascinar por el encanto de Japón fue el marino, político y escritor Wenceslau de Moraes (1854-1929). A pedido de un japonés, Wenceslau hizo una breve autobiografía antes de morir:

Soy portugués, nacido en Lisboa el 30 de mayo de 1854. Estudié un curso de marino y me dediqué como oficial a la marina de guerra. Gracias a ello realicé numerosos viajes visitando las costas de África, de Asia, de América, etc. Estuve cerca de cinco años en China, teniendo ocasión de venir a Japón a bordo de un cañonero de guerra y visitando Nagasaki, Kobe y Yokohama.

artistas nacionales y extranjeros apenas conocidos por el grueso de los coleccionistas. LIMA, T. I., *O leilão da coleção Arroyo e o mercado de arte em Portugal...*, op. cit., p. 38.

⁴⁸ LIMA, T. I., *O leilão da coleção Arroyo e o mercado de arte em Portugal...*, op. cit., p. 37.

⁴⁹ Algunas de las salas presentes en el *Palácio da Junqueira* de los condes de Burnay parecen presentar piezas cerámicas de origen nipón. Esto se ha podido constatar gracias a la existencia de un álbum de fotografías del año 1933 en el que aparecen capturadas varias de las estancias con sus objetos correspondientes. El álbum puede consultarse en la siguiente dirección: <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/434-album-palacio-do-conde-de-burnay-1933>, (fecha de consulta: 17-VIII-2022).

⁵⁰ Para poder confirmar esta hipótesis sería necesario una consulta a los documentos en los que fueron recogidos los objetos vendidos en las subastas de ambas colecciones.

⁵¹ GONÇALVES, R. A., "Para além da Pintura. Alguns apontamentos sobre as outras coleções do conde Dupias", *MIDAS*, 2020, pp. 1-18, espec. p. 9.

En 1893, 1894, 1895 y 1896 volví a Japón, durante poco tiempo, al servicio del Gobierno de Macao, donde yo entonces estaba dirigiendo la capitania del puerto de Macao. En 1896 regresé a Macao, estando por poco tiempo y volviendo a Japón (Kobe). En 1899 fui nombrado cónsul de Portugal en Hiogo y Osaka, puesto que ejercí hasta 1913.⁵²

Tal año, sintiéndome enfermo y viéndome incapaz de ejercer un cargo público, pedí al Gobierno portugués mi destitución como oficial de la marina y de cónsul, la cual obtuve, y me retiré para la ciudad de Tokushima, donde ahora mismo me encuentro, a mí me parece el lugar apropiado para descansar de una carrera trabajosa y con una salud poco robusta.

Debo añadir que, en Kobe y en Tokushima, escribí, como mero pasatiempo, algunos libros sobre costumbres japonesas, que fueron benévolamente recibidos por el público de Portugal.⁵³

Dejando a un lado la autobiografía debemos de aportar algunos datos personales más para comprender la relevancia de su figura. Wenceslau de Moraes fue hijo de Maria Amélia de Figueiredo Moraes (1824-1885) y Wenceslau José de Sousa Moraes (1800-1873). Su padre era funcionario público y un amante de la literatura, mientras que su madre era una señora educada, culta, inteligente y amante de las letras. Estas dos pasiones estimularon el intelecto de Wenceslau desde su juventud. Además, tenía dos hermanas Emilia Regina Perpétua que estaba casada con el comerciante Antonio Francisco da Costa y Francisca Adriana Palmira casada con el coronel de caballería José Gonçalves Paul. Esto lo podemos saber gracias a la correspondencia que mantuvo Wenceslau con estas personas y que posteriormente se dio a conocer bajo el nombre de *Cartas Íntimas* (1944).⁵⁴ Eligió la carrera de armas desde una temprana edad, aunque abandonó pronto el ejercicio de la caza para dedicarse a la marina. Continuó sus estudios gracias a la ayuda de su tío Sebastião Maria de Figueiredo, ya que su padre murió. Completó el curso preparatorio de la marina, continuó su formación en la escuela politécnica en octubre de 1873 y prosiguió con la escuela naval en julio de 1875 a los veintiún años. Su carrera profesional avanzó a pasos agigantados, ese mismo año fue ascendido a guarda marino, cinco años después es segundo teniente y al año siguiente primer teniente. En 1891 es nombrado capitán teniente supra numerario y en 1893 capitán de fragata supra numerario. Tras ejercer su oficio por el norte de África fue mandado a Macao, visitando en repetidas ocasiones China y Japón. Durante este periodo se le adjudican otros cargos como inspector de importación y exportación de opio y profesor de lengua

⁵² En la edición original hay un error tipográfico estando escrita la fecha de 1931.

⁵³ Fragmentos autobiográficos extraídos de una edición muy cuidada escrita por Armando Martins Janerio y dedicada a la figura de Wenceslau de Moraes. Entre los capítulos se intercalan estampas grabadas a color y realizadas en bloques de madera impresas en Tokio, concretamente en Adachi Hanga Kenkyujo y que reproducen piezas a pequeño formato de la famosa serie treinta y seis vistas del monte Fuji de Katsushika Hokusai. También se incluyen facsímiles de Harunobu, Utamaro, Hiroshige e Ito Shinsui: MARTINS, A., *O jardim do encanto perdido*, Oporto, Livraria Simões Lopes, 1956, pp. 39-40. La traducción es nuestra.

⁵⁴ MORAES, W., *Cartas íntimas*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1944.

portuguesa en el seminario de San José. Debido a su naturaleza curiosa comenzó a escribir impresiones sobre Macao y de lo que vio en sus cortos viajes a China y Japón de lo que le “conmovió los ojos y el corazón”. Wenceslau forjó en Macao una profunda amistad con el escritor Camilo Pessanha, a quien le dedica sus *Paisagens da China e do Japão* (1906).⁵⁵ China no consiguió causarle ningún tipo de admiración ya que la sociedad del Imperio Celeste no le agradaba y las ciudades le repelieron debido a la promiscuidad y las diversas inmundicias.⁵⁶ Japón le fascinó. Desde la primera visita al archipiélago nipón quedó encantado con el pueblo japonés. Aquí encontró a unas mujeres delicadas y graciosas, la vida discreta de la sociedad, los antiguos ritos religiosos, la honra de las virtudes caballerescas con la figura del samurái y los paisajes paradisiacos. En la fecha de 1898 tuvo un contratiempo en su carrera. Un oficial de menor rango fue adjudicado para ocupar la vacante de capitán del puerto de Macao. Wenceslau, deseoso de un puesto alto pide al gobierno portugués que le nombren cónsul en Japón, ya que el sintió desde el principio cierta predilección por este país. Finalmente, se le concedió el traslado y en 1899 pudo instalarse en Kobe.⁵⁷ Para Wenceslau de Moraes pasar de China a Japón fue como “salir de una caverna y entrar en un jardín”. Antes de la realización de su obra *Traços do Extremo Oriente* en 1895⁵⁸ escribió en una carta a su hermana Emilia en 1889 lo siguiente:

Estoy en un país delicioso, el Japón. Era aquí, en Nagasaki, que yo desearía pasar el resto de mi vida, a la sombra de estos árboles que no tienen socios en el mundo. Extraño este terrón bendecido por Dios, lleno de hermosos paisajes, lleno de flores, lleno de sonrisas; tierra hecha para que el alma se recoja en dulces pensamientos, y para que el espíritu cansado de la vida pueda aún purificarse y elevar una acción de gracias a la providencia.⁵⁹

Como vemos a través de estas palabras el cónsul portugués redescubrió el sentido de su vida. Insatisfecho con la civilización occidental es aquí donde encuentra un lugar para su alma sensible y su naturaleza tímida, como si de un solitario soñador se tratase. Esta nueva faceta va a hacer germinar en él la prosa de un original escritor, ya que se preocupará por temas tan difíciles para un extranjero como la psicología japonesa, el llegar a comprender profundamente al pueblo japonés. Teniendo así una sensibilidad innata para el entendimiento casi total de la cultura del Archipiélago del Sol Naciente. La imagen que nos va a transmitir de Japón a través de sus obras es delicada, compuesta de finos trazos, país de contrastes, animado y con gente buena que se

⁵⁵ MORAES, W., *Paisagens da China e do Japão*, Lisboa, Livraria Viúva Tavares Cardoso, 1906.

⁵⁶ MARTINS, A., *O jardim do encanto...*, op. cit., p. 43.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁸ MORAES, W., *Traços do Extremo Oriente*, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, 1895.

⁵⁹ MARTINS, A., *O jardim do encanto...*, op. cit., p. 53. La traducción es nuestra.

pasea, teniendo todo en su obra un carácter romántico.⁶⁰ Además, estuvo también fascinado por la mujer japonesa. Según él “esta originalidad de Japón es graciosa. Las mujeres más gentiles, [...] más encantadoras [...] y más graciosas del mundo entero”. La atracción de Wenceslau es tan fuerte que apenas con los cortos viajes que realizó antes de su traslado a Japón ya decidió que era el lugar donde quería pasar el resto de su vida. Palabras que fueron escritas durante su estancia en Macao y que aparecen reflejadas en su *Dai Nippon* de 1897.⁶¹ Así, la mayor aportación realizada por Wenceslau de Moraes fue a parar al campo de la literatura portuguesa. No obstante, hay que advertir que sus libros se quedan a medio camino entre la filosofía y las vivencias personales, haciendo que el propio lector profundice en la cultura nipona. Aspectos culturales tan propios como el *shintō* o la ceremonia del té crearan en él una fascinación de la que no podrá desprenderse jamás.⁶² Por tanto, la producción literaria de Moraes va a comenzar a enriquecerse sobremanera desde su migración a Macao y su traslado a Japón.⁶³ El escritor portugués era consciente de que las noticias contemporáneas de actualidad del Japón no iban a atraer al público de su tierra. Por ello, todo lo percibido por él siempre estaba sometido a ese romanticismo evocador hacia el Japón que está presente de forma constante en sus textos:

[...] pronto me convencí de que las simples noticias de Japón nunca lograrían interesar a los lectores en mi tierra. En segundo lugar, amante de este país sugestivamente hechicero ¡Frenemos los ánimos!... -mi espíritu se me escapó por el éxtasis de contar sus encantos, recogidos a veces en la gente, a veces en los aspectos de la naturaleza, a veces en el arte, a veces en la leyenda. Pero, a favor del entretenimiento, competían sobre todo dos hechos dominantes, la exposición de Osaka y poco después la guerra, que parecían imponerse sobremanera a la atención del observador [...].⁶⁴

De esta manera, su producción literaria que versa sobre el mundo japonés dio inicio con *Traços do Extremo Oriente* (1895),⁶⁵ prosiguiendo con *Dai Nippon* (1897),⁶⁶ *Cartas do Japão* (1904 en adelante),⁶⁷ *O culto do chá* (1905),⁶⁸ *Paisagens da China e do Japão* (1906),⁶⁹ *Cartas do Japão*,

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 54-55.

⁶¹ MORAES, W., *Dai Nippon (o grande Japão)*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897.

⁶² MARTINS, A., *Peregrino*, Lisboa, Tipografia Ideal, 1962.

⁶³ MARTINS, A., *O jardim do encanto...*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁴ MORAES, W., *A vida japonesa. Terceira serie de cartas do Japão*, Oporto, Lello & Irmão editores, 1905-1906, p. 8. La traducción es nuestra.

⁶⁵ MORAES, W., *Traços do Extremo...*, *op. cit.*

⁶⁶ MORAES, W., *Dai Nippon...*, *op. cit.*

⁶⁷ MORAES, W., *Cartas do Japão I. Antes da guerra (1902-1904)*, Oporto, Livraria Magalhães & Moniz, 1904. MORAES, W., *Cartas do Japão II. Um anno da guerra (1904-1905)*, Oporto, Livraria Magalhães & Moniz, 1905. MORAES, W., *Cartas do Japão I*, 2ª Serie, Lisboa, Arthur Brandão & C.ª, 1907-1908. MORAES, W., *Cartas do Japão II*, 2ª Serie, Lisboa, Arthur Brandão & C.ª, 1909-1910. MORAES, W., *Cartas do Japão III*, 2ª Serie, Lisboa, Arthur Brandão & C.ª, 1911-1913.

⁶⁸ MORAES, W., *O culto do chá*, Kobe, Kobe Herald y grabados de Gotō Seikōdō, 1905.

⁶⁹ MORAES, W., *Paisagens da China...*, *op. cit.*

A vida japonesa (1906),⁷⁰ *O “Bon-Odori” em Tokushima* (1916),⁷¹ *Ko-Haru* (1917),⁷² *Fernão Mendes Pinto no Japão* (1920),⁷³ *Ó-Yoné e Ko-Haru* (1923),⁷⁴ *Relance da história do Japão* (1924),⁷⁵ *Os serões no Japão* (1926),⁷⁶ *Relance da alma japonesa* (1928)⁷⁷ y finalizando con *Osoroshi* (1933).⁷⁸ Según el autor Helmut Feldmann en su obra *Venceslau de Moraes e o Japão*,⁷⁹ podemos distinguir tres fases en la evolución literaria de Moraes. Una primera fase esteticista que da comienzo con el *Dai Nippon* (1895). Aquí el autor se presenta como descendiente de los descubridores portugueses que llegaron al Archipiélago del Sol Naciente en los siglos XV y XX, haciendo especial mención sobre Fernão Mendes Pinto (1509-1583).⁸⁰ Preocupándose por encontrar riquezas espirituales y no materiales. Por ello, *Dai Nippon* es dirigida a una pequeña elite de lectores que no están sometidos a un materialismo burgués. De esta forma Moraes redescubre Japón como una especie de paraíso terrenal. Una segunda fase denominada pragmática y moral que se inicia con *Cartas do Japão* (1902). Gracias a su papel consular en Japón Wenceslau se esfuerza en establecer unas relaciones comerciales directas entre Japón y Portugal. Muy impresionado por la victoria nipona en la guerra ruso-japonesa en 1905 será entusiasta del patriotismo japonés. Por tanto, el objetivo del escritor será mostrar Japón como un ejemplo a seguir a través de su pasado heroico. Por último, presentará una fase de añoranza⁸¹ manifestada a partir de *O Bon-Odori em Tokushima* (1914). Para Moraes una condición imprescindible para la felicidad individual fue la dolorosa separación del objeto y del deseo. Una añoranza reducida a una presencia puramente espiritual, escogiendo una vida de eremita teniendo la voz de un profeta o un mártir que comprende el mundo entero, tanto Oriente como Occidente.⁸² Por tanto, ha quedado patente que Moraes fue un caso excepcional dentro del mundo cultural portugués, el cual intentó comprender hasta el final de sus días la complejidad del universo japonés y su interpretación, difundiendo a bajo su prisma esos atrayentes códigos nuevos.

⁷⁰ MORAES, W., *A vida japonesa...*, op. cit.

⁷¹ MORAES, W., *O “Bon-Odori” em Tokushima*, Oporto, Livraria Magalhães & Moniz, 1916.

⁷² MORAES, W., *Ko-haru*, Oporto, Separata de O Comercio do Porto, 1917.

⁷³ MORAES, W., *Fernão Mendes Pinto no Japão*, Lisboa, Livraria Castro e Silva, 1920.

⁷⁴ MORAES, W., *Ó-Yoné e Ko-Haru*, Oporto, Edição de A «Renascença Portuguesa», 1923.

⁷⁵ MORAES, W., *Relance da história do Japão*, Oporto, Edição de Maranus, 1924.

⁷⁶ MORAES, W., *Os serões no Japão*, Lisboa, Arthur Brandão & C.^a, 1926.

⁷⁷ MORAES, W., *Relance da alma japonesa*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1928.

⁷⁸ MORAES, W., *Osoroshi*, Lisboa, Livraria Castro e Silva, 1933.

⁷⁹ FELDMANN, H., *Venceslau de Moraes e o Japão*, Macao, Instituto Cultural de Macau, 1992.

⁸⁰ Explorador jesuita portugués que formó parte de la primera expedición portuguesa que consiguió llegar a Japón en el año de 1854. Además, se le atribuye la introducción de armas de fuego en el País del Sol Naciente.

⁸¹ Es un término que hemos adoptado nosotros ya que originalmente el autor la denomina “saudosista”. Esta palabra deriva de saudade, cuyo significado más próximo es añorar o extrañar algo profundamente.

⁸² FELDMANN, H., *Venceslau de ...*, op. cit., pp. 17-18.

Lamentablemente Wenceslau falleció el 1 de julio de 1929 en Tokushima, tal y como se refleja en el monumento que fue erigido en su memoria en ese mismo lugar:

Nació Wenceslau de Moraes en Lisboa, Portugal, en 1854. Capitán de fragata, ejerció sus funciones de adjunto de capitán de puerto de Macao, siendo nombrado después cónsul general de Portugal en Kobe. En 1913 renunció al puesto, yendo a residir a Tokushima -la tierra natal de su mujer fallecida O-Yoné- en compañía de la sobrina de esta, Ko-Haru. Llevando una vida genuinamente japonesa, continuó escribiendo y, después de la muerte de Ko-Haru, se dedicó al culto de la memoria de sus mujeres. Falleció el 1 de Julio de 1929. Dejo veinte libros entre los cuales se encuentran "Relance da Alma Japonesa", "O Bon-Odori em Tokushima" y "O-Yoné e Ko-Haru". Era tan amigo de Japón que fue calificado de "aquel que cambió su alma por la japonesa" habiendo sido apodado "estrella que brilla lejos de la patria". Pluma brillante, publicitó la cultural y el folclore japonés en el extranjero. Este monumento está erigido en el centro del área donde el ilustre fallecido paseaba diariamente. En 1 de Julio de 1954. El administrador de Tokushima, Shinkuro Nagao.⁸³

A principios del siglo XX, Japón ya estaba consolidada como una potencia económica, equipada y modernizada militarmente, equiparándose a cualquier nación presente en el Occidente del globo. Asimismo, el 29 de diciembre de 1903 se estableció una legación portuguesa en Tokio, siendo su primer ministro José Batalha de Freitas.⁸⁴ Desde ese momento, el País del Sol Naciente tomó una política imperialista de expansión que desembocó en un refuerzo de su cuerpo militar. Testigo de ello fueron dos de los sucesos militares más relevantes para el pueblo japonés: la guerra sino-japonesa (1894-1895) y la guerra ruso-japonesa (1904-1905). Tras las circunstancias acontecidas, los diferentes diplomáticos portugueses que visitaron Japón quedaron entusiasmados ante los esfuerzos constantes de los nipones hacia una modernización que hunde sus raíces en Occidente. De hecho, entre 1914 y 1918 el diplomático César Sousa Mendes (1885-1955), mostró un claro interés hacia ese nuevo Japón: "Hubo un tiempo en que el pueblo japonés se dedicaba con verdadero ahínco al estudio y asimilación del progreso de la civilización occidental y, si ese trabajo aún continúa hoy, cierto es que ya a él se le debe el asombroso desarrollo que, en todos los campos de la actividad humana, este país nos patentó y eso lo impone a la admiración y respeto de todos los pueblos".⁸⁵

⁸³ Inscripción del monumento de Tokushima de 1954 que se encuentra reproducida en la siguiente obra: Martins, A., *Wenceslau de Moraes*. Antología, Lisboa, Vega, 1993, p. 497. La traducción es nuestra.

⁸⁴ FERNANDES, A., "Os Diplomatas", en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 134-145, espec. 135.

⁸⁵ AHD-MNE, Processo Individual de César de Sousa Mendes, S3 E23 P734285/34286. La traducción es nuestra. Recogido en: FERNANDES, A., "Os Diplomatas", en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 134-145.

La recepción de lo japonés no solo llegó por la vía coleccionista e intelectual, sino que algunos certámenes y exposiciones también recogieron piezas de esta índole. Así quedó reflejado en la *Exhibición Internacional* de Oporto celebrada en 1865,⁸⁶ lugar que contó con una sección japonesa. Los objetos aquí expuestos fueron elegidos por Edward Clarke, cónsul de Portugal en Kanagawa encargado de negociar la llegada de la primera misión japonesa al país luso en 1862.⁸⁷ Poco a poco, parece que Portugal quiso adherirse a la moda japonesa que presentaba la Europa finisecular. Testimonio de ello es la *Exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola*, que tuvo lugar en el *Palácio das Janelas Verdes* en 1882. Entre los múltiples espacios hubo uno dedicado al archipiélago nipón en el que se expusieron algunas decenas de piezas de porcelana japonesa y otras occidentales inspiradas en estas, manifestando de este modo ese ferviente Japonismo que tenía enamorada a la sociedad europea del momento.⁸⁸

La pasión por lo japonés en Europa se encontraba en plena efervescencia llegando así a influenciar a los nuevos arquitectos que buscaban en el País del Sol Naciente innovaciones tanto constructivas como decorativas. Sin embargo, parece ser que el caso portugués careció de este interés generalizado hacia lo nipón. Son pocos los edificios que presentaron reminiscencias o ecos que recordasen a esos elementos característicos de la arquitectura nipona basados en la utilización de la madera, perfiles rectos, asimetría o diafanidad. Así, los edificios que en sus formas, decoración o configuración presentaron cierta inspiración japonesa fueron únicos y poco habituales. Este fue el caso de la *Fábrica de Faianças* de Caldas da Rainha (Fig. 1), edificada en 1885 y demolida en la década de 1980, la cual presentaba claras referencias a las construcciones japonesas. Dicho edificio fue diseñado por el ilustrador, escultor y ceramista Raphael Bordalo Pinheiro (1854-1929),⁸⁹ creador que reflejó los valores nipones en diversos objetos que él mismo elaboró en la propia fábrica como *Zé Povinho* (1883), *Rafael* (1883) o *Macaco com néspera* (1890).⁹⁰ Además, también se diseñó bajo este influjo la ilustración presente en el título de acción de la factoría emitido y firmado el día 30 de junio de 1884.⁹¹ Esta obra arquitectónica de inspiración japonesa tuvo repercusión en los periódicos de la época, calificándola como una buena elección para una fábrica de cerámicas, ya que China era la mayor productora de las mismas.⁹² Esta

⁸⁶ COUTO, J. M., "The Rediscovery of Japan: the Critical Reception of Japanese Architecture in Portugal after the opening of Japan to the West", *Athens Journal of Architecture*, vol. 9, n.º 1, enero, 2023, pp. 55-82. espec. p. 59.

⁸⁷ *Catalogo oficial da exposição internacional do Porto em 1865*, Oporto, Typographia do Commercio, 1865.

⁸⁸ *Catalogo Illustrado da Exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, pp. 290-293.

⁸⁹ COUTO, J. M., "The Rediscovery of Japan: the ...", op. cit., p. 60

⁹⁰ Estas obras pueden verse en el siguiente enlace dedicado a la producción cerámica de Bordalo Pinheiro: <http://artgitato.com/rafael-bordalo-pinheiro-les-ceramiques-ceramica/> (fecha de consulta: 27-VII-2022).

⁹¹ *Galerie Sevogel: Historische Wertpapiere*, Zürich, Vol. 3. NZZ Verlag, 1984, pp.54-55.

⁹² "Fabrica da Faianças das Caldas da Rainha", *O Occidente*, Lisboa, n.º 262, 21 de noviembre de 1887.

afirmación denotaba la confusión que existía entre lo japonés y lo chino, siendo muy difícil discernir entre ambos debido a que estaban englobados bajo la etiqueta del “exotismo”, la cual se encontraba en un estrato superficial en cuanto al conocimiento del arte japonés se refiere. Este fenómeno también sucedió con la denominada “*Salinha Chinesa*” del Palacio de Ajuda, bautizada desafortunadamente con ese nombre pese a que el diseño y la mayoría de los objetos albergados allí eran de influencia y origen nipón.⁹³



Fig.1. Fábrica de Faianças de Caldas da Rainha.

Otro de los hitos extraordinarios en relación con la arquitectura de inspiración japonesa es la sala japonesa o el pabellón de jardín que se encuentra en el antiguo *Palácio dos Marqueses de Valle Flôr*, construida alrededor de 1910. Este edificio perteneció a José Luís Constantino Dias (1855-1932), conde y marqués cuya riqueza provenía de la posesión de granjas instaladas en el enclave africano de las Islas de Santo Tomé y Príncipe. En el palacio se muestra la ostentosa y riqueza marqués, concebido como una casa de verano de estilo ecléctico con diversas salas en las que se mezclan todo tipo de piezas decorativas. Sin embargo, tanto el pabellón de jardín como las pinturas cerámicas albergadas en su interior han sufrido recientes restauraciones, ya que en la actualidad este edificio es un complejo hotelero. No obstante, se tiene constancia de que esta sala fue elaborada en París por la *Maison Jansen*, casa fundada por el holandés Jean-Henri Jansen (1854-1928) y conocida por la fusión de estilos tradicionales con las nuevas tendencias como el estilo anglojaponés o el Arts & Crafts. Este encargo pudo ser la consecuencia de que la familia del marqués viajaba asiduamente a París, siendo así conocedor de las novedades artísticas

⁹³ COUTO, J. M., “The Rediscovery of Japan: the ...”, op. cit., p. 60.

de aquel momento. Los arquitectos que trabajaron en el levantamiento del palacio fueron Nicola Bigaglia (1841-1908), José Ferreira da Costa (1879-1919) y Miguel Ventura Terra (1866-1919). Estos dos últimos se formaron en París, momento en el que debieron de descubrir ese Japonismo que se encontraba a la vanguardia de la demanda por las clases altas. Otras obras realizadas por Ferreira da Costa también pudieron presentar ese gusto por lo japonés. Un ejemplo de ello fue el *Palácio Hotel*, situado en Vidago y diseñado en 1910.⁹⁴

Asimismo, se cree que algunas otras figuras relacionadas con el universo de la arquitectura y de la decoración de interiores tuvieron un sucinto influjo del arte japonés. En esta línea encontramos una fotografía del taller del carpintero y constructor Frederico Augusto Ribeiro en el que se observan unas ventanas que tienen un estilo oriental que puede llegar a recordar a la arquitectura tradicional japonesa. También fue localizada una foto del arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-1962) en su estudio en la que aparece una gran cerámica que recuerda a la cerámica de exportación oriental, quizás poseyese piezas *satsuma* en su colección de objetos artísticos. Es sabido que tuvo un periodo formativo en París, lugar en el que probablemente se contagiaría de cierto gusto por lo nipón.⁹⁵

El interés en la arquitectura japonesa por parte de los portugueses coincide con ese primer encuentro en el que Japón puso el foco sobre por Portugal. Esto se verá reflejado en dos obras escritas entre 1860 y 1873 y que estaban relacionadas de forma directa con las misiones diplomáticas lusas sucedidas entre ambos países. El primero de estos textos fue *Viagem da corveta Dom João I á capital do Japão no anno de 1860*, escrito por Feliciano Antonio Marques Pereira (1802-1864) completado en Macao en 1861 y publicado en Lisboa dos años después.⁹⁶ Esta obra fue basada en el viaje a Japón que realizó el vizconde de Praia Grande y ministro plenipotenciario portugués Isidoro Francisco Guimarães (1808-1893). Nuestro escritor fue el oficial al mando de la corbeta que llevó al ministro a la antigua ciudad de Edo. En esta obra se refleja una visión de carácter general sobre el país y su sociedad, incluyendo política, literatura, historia, arte y geografía. Además, el literato tuvo acceso a *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan: Performed in the Years 1852, 1853 and 1854 under the*

⁹⁴ Toda esta información ha sido proporcionada por el profesor de la Universidad Lusíada, Lisboa, João Miguel Couto Duarte para la elaboración de esta tesis. Al cual desde aquí le agradecemos su amabilidad y disposición hacia nuestro estudio.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ MARQUES, F. M., *Viagem da corveta Dom João I á capital do Japão no anno de 1860*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1863.

Command of Commodore M. C. Perry de 1856,⁹⁷ relato escrito por Francis Hawks (1798-1866) que narra la expedición del Comodoro Perry a Japón y que actuó como fuente de información.⁹⁸ La información recogida en la obra de Marques Pereira contiene un filtro claro personal interpretativo. Aquí se recogen las ciudades de Edo, Kanagawa y Yokohama en las que pudo ver diversos edificios significativos japoneses y distribuciones urbanas, mencionándose las pagodas o los *torii*.⁹⁹

Otro de los textos fue *O Japão: Estudos e Impressões de Viagem* escrito y publicado en Macao en 1874 por Pedro Gastão Mesnier (1846-1886).¹⁰⁰ La inspiración para su realización fue el viaje a Japón que realizó Januário Correia de Almeida (1829-1901), también conocido como vizconde São Januário en 1873, ministro plenipotenciario de Portugal cuyo secretario privado fue Pedro Gastão. Este se adentra en la historia de Japón y de la presencia portuguesa en dicho país, describiendo ciudades, aportando hechos históricos, datos geográficos e incluyendo un glosario de términos referidos al Lejano Oriente. También se ocupó de la cultura del país a través de la literatura y las artes. Esta obra literaria se basa en diversos textos realizados previamente a la apertura de Japón.¹⁰¹ Una de estas fuentes fue la obra del político suizo Aimé Humbert-Droz (1819-1900) *Le Japon Illustré* de 1870.¹⁰² El portugués nos narra la visita a las ciudades de Nagasaki, Kobe, Osaka, Yokohama y Edo. Este tour despertó en él un gran interés por el trazado urbano y la arquitectura nipona, el cual usa como pretexto para centrar temas mucho más banales. Parece que demostró cierta predilección por lo que fueron las casas tradicionales japonesas y los jardines. Los análisis de la cultura japonesa y de los elementos que la componen están sometidos constantemente a juicio, estableciendo una comparativa con los modelos europeos. La consecuencia directa de esto es que la arquitectura nipona se percibió como algo inferior, en ausencia de nostalgia romántica hacia ese Japón tradicional previo a su apertura.¹⁰³

Por último y completando este primer panorama de ensayos arquitectónicos encontramos en 1878 un texto en el *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes* titulado "Arquitectura Japoneza" escrito por Viscount São Januário.¹⁰⁴ Este además

⁹⁷ HAWKS, F. L., *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan: Performed in the Years 1852, 1853 and 1854 under the Command of Commodore M. C. Perry*, Washington, 3. Vols. Congress of United States, 1856.

⁹⁸ COUTO, J. M., "The Rediscovery of Japan: the ...", *op. cit.*, p. 63.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 64-65.

¹⁰⁰ GASTÃO, P., *O Japão: Estudos e Impressões de Viagem*, Macao, Typographia Mercantil, 1874.

¹⁰¹ COUTO, J. M., "The Rediscovery of Japan: the ...", *op. cit.*, p. 66.

¹⁰² HUMBERT-DROZ, A., *Le Japon Illustré*, Paris, 2 vols., L. Hachette, 1870.

¹⁰³ COUTO, J. M., "The Rediscovery of Japan: the ...", *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁰⁴ SÃO JANUÁRIO, V., "Arquitectura Japoneza", *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes* 2, Lisboa, n.º 5, 1878, pp. 67-69.

de ser teórico en el campo de la arquitectura era coleccionista y poseyó una serie de objetos artísticos procedentes de varios lugares del globo entre los que se encontraban Japón, China, India, Ceilán, Corea, Siam y Egipto. Tenemos constancia de ello gracias a que estas piezas fueron exhibidas en su casa de Lisboa. Finalmente, la colección fue subastada en el año de 1877 dispersándose así todas las piezas.¹⁰⁵ En el escrito se plantea un primer rechazo hacia a arquitectura japonesa, ya que los modelos ejemplares arquitectónicos para el diplomático fueron la arquitectura clásica y el gótico. A posteriori, el autor evoluciona en su reflexión y manifiesta que la arquitectura japonesa “es buena, desde el punto de vista artístico; en relación con su estilo y el entorno que le rodea”, dichas palabras estuvieron inspiradas en el análisis de un templo de Kamakura. Además, presentó también cierta admiración hacia las cubiertas de los edificios y su propia decoración.¹⁰⁶ En la elaboración de este texto tuvo una fuerte influencia la obra de *Le Japon Illustré*.¹⁰⁷

No tenemos constancia de una existencia consecutiva y continuadora después de estos primeros textos en los que hubo un intento de exposición y análisis de la arquitectura nipona. Asimismo, habrá que esperar hasta la primera década del siglo XX para que los teóricos retomen su interés y pongan el foco sobre las construcciones japonesas. Aquí, el *Anuario da Sociedade dos Architectos* tuvo un corresponsal japonés que se encontró activo en la publicación desde 1906 hasta 1910, momento en el que se anunció el cierre de la revista. Dicha figura fue Chujo Seiichiro (1868-1936),¹⁰⁸ arquitecto que estuvo muy interesado en la adopción de modelos occidentales y su implantación en el Japón Meiji. Además, fundó su propio estudio en Tokio junto con Sone Tatsuzo (1853-1937). Sin embargo y por el momento, no está claro el papel que pudo desempeñar Seiichiro dentro de las labores del anuario.¹⁰⁹ La revista localizada que presentó un mayor número de artículos sobre Japón en este segundo reencuentro fue *A Construção Moderna*, la cual se dedicó en exclusiva a la arquitectura y la construcción. En ella tuvieron un papel fundamental figuras como José Mello de Mattos (1856-1915) y Rosendo Carvalheira (1864-1919). Entre sus páginas, el País del Sol Naciente fue analizado de muchas maneras, siendo dedicado el primer texto aparecido en el medio al ferrocarril nipón.¹¹⁰ En la revista se retrató a Japón como un lugar

¹⁰⁵ CARDOSO, J. L., “O General Conde de S. Januário (1827-1901) Um português de excepção, *Estudos Arqueológicos de Oeiras*, número especial, 2018, pp. 1-208, espec. p. 88.

¹⁰⁶ COUTO, J. M., “The Rediscovery of Japan: the ...”, *op. cit.*, pp. 68-69.

¹⁰⁷ HUMBERT-DROZ, A., *Le Japon...*, *op. cit.*, pp. 234-244.

¹⁰⁸ Sociedade dos Architectos Portuguezes. Socios Honorarios e Correspondentes (*Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Lisboa, 1906).

¹⁰⁹ COUTO, J. M., “The Rediscovery of Japan: the ...”, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁰ “Os Caminhos de Ferro no Mundo”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 16, 16 de septiembre de 1900, p. 6. Tema que se volvió a tratar con posterioridad en el año de 1903: “Trinta annos de desenvolvimento dos caminhos de ferro japoneses (parte 1/3)” *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 100, 1 de julio de 1903, p. 128. “Trinta annos de

en plena transformación, ya que muchas de las informaciones aquí recogidas procedían de una red de contactos que abarcaba los países de España, Francia, Gran Bretaña y, en ocasiones, Estados Unidos.¹¹¹ No fue hasta 1908 cuando encontremos el primer artículo referido puramente a la arquitectura japonesa. Este lleva el título de “No Japao”¹¹² y versa sobre la construcción de edificios ignífugos, apareciendo vocablos nipones como *kura*, palabra que hace referencia a las construcciones japonesas empleadas para almacenar víveres y utensilios. Un año después, aparece otro texto que versa sobre la arquitectura del País del Sol Naciente bajo el epígrafe de “As ciudades arruinadas: alguns problemas de reconstrucçao”.¹¹³ Aquí, se coloca a los edificios japoneses en el centro de estructuras antisísmicas, argumentando la resistencia de los esqueletos de madera reforzados con hierro.¹¹⁴ Para finalizar, las últimas informaciones presentes en la revista que versan sobre Japón ponen el foco sobre la arquitectura doméstica nipona en “Architectura domestica japoneza” de 1916.¹¹⁵ Este artículo expone una descripción minuciosa de la arquitectura tradicional japonesa y subraya la importancia de la utilización de la madera a pesar de su sencillez. Se sospecha que el autor del texto pudiera ser Mello de Matos, aunque no se sabe con certeza porque está firmado bajo el anonimato.¹¹⁶ Asimismo, este texto es una adaptación del realizado por el arquitecto norteamericano Ralph Adams Cram (1863-1942) para la revista británica *The Architectural Review* en 1900.¹¹⁷

El Japonismo también consiguió extenderse a otras manifestaciones artísticas como la pintura. En esta disciplina conocemos un único ejemplo en el que se muestran elementos nipones en la disposición del cuadro. Nos referimos a la obra *Retrato de Abel Acácio Botelho* de 1889 realizada por el pintor António Ramalho (1859-1916).¹¹⁸ En dicha pintura se presenta a Abel Acácio de Almeida Botelho (1854-1917) con un traje de inspiración nipona, rodeado de libros y cerámicas,

desenvolvimento dos caminhos de ferro japonêses (parte 2/3)” *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 101, 10 de julio de 1903, p. 136. “Trinta annos de desenvolvimento dos caminhos de ferro japonêses (parte 3/3)” *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 103, 1 de agosto de 1903, pp. 151-152.

¹¹¹ COUTO, J. M., “The Rediscovery of Japan: the ...”, *op. cit.*, p. 71.

¹¹² “No Japão”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 245, 1 de enero de 1908, p. 135.

¹¹³ DE MATTOS, M., “As cidades arruinadas: alguns problemas de roonstrucçao”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 290, 1 de abril de 1909, p. 203.

¹¹⁴ COUTO, J. M., “The Rediscovery of Japan: the ...”, *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁵ Este se fragmentó en diversas partes debido a su extensión: “Architectura domestica japoneza (Parte 1/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 467, 10 de junio de 1916, p. 84. “Architectura domestica japoneza (Parte 2/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 468, 15 de junio de 1916, p. 92. “Architectura domestica japoneza (Parte 3/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 469, 10 de julio de 1916 p. 100. “Architectura domestica japoneza (Parte 4/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, 25 de julio de 1916, n.º 470, p. 108. “Architectura domestica japoneza (Parte 5/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 471, 10 de agosto de 1916, p. 116.

¹¹⁶ COUTO, J. M., “The Rediscovery of Japan: the ...”, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁷ CRAM, R. A., “Japanese Domestic Interiors”, *The Architectural Review: for the Artist & Craftsman*, Londres, enero-junio de 1900, pp. 9-15.

¹¹⁸ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/53> (fecha de consulta: 03-VIII-2022).

las cuales pudieron provenir de China o de Japón. Además, en el fondo se dispone un biombo plegado dorado que puede recordar a esas piezas tradicionales niponas de las escuelas Rinpa y Kanō. En toda la composición solo hay un elemento que podemos decir que es claramente japonés, el retrato de una geisha colocado en la parte superior izquierda del lienzo. Este mismo artista realizó a finales del siglo XIX la decoración una de las salas del *Chalet de la reina María Pia* situado en Estoril, monarca citada anteriormente por ser una destacada coleccionista de arte nipón.

13. 2. ARTE JAPONÉS Y JAPONISMO EN LA PRENSA PORTUGUESA

La prensa fue uno de los principales medios de difusión de lo japonés. Por ello, en este capítulo también recogemos una serie de noticias aparecidas en la prensa portuguesa en las que están presentes informaciones e imágenes que aludiesen a Japón y lo japonés entre los años de 1868 y 1926. La primera noticia localizada que pone de manifiesto la presencia de Japón en la prensa portuguesa la encontramos en la revista *O Occidente* en 1878.¹¹⁹ Entre sus páginas se hace referencia a la Exposición Universal de París de ese mismo año. Se habla del pabellón de Portugal, pero también se hace mención a las diversas naciones que tuvieron representación en el certamen, entre ellas Japón con “sus telas y tapizados maravillosos”.¹²⁰ Sin embargo, las palabras referentes a aquel evento no se limitaron a esa frase. Por ello, en el mes de julio de ese mismo año encontramos de nuevo un escrito que hace referencia una vez más a este evento multitudinario.¹²¹ En el texto se describen diversas fachadas que llamaron la atención de los visitantes, entre ellas se encontraban los pabellones de Italia, Inglaterra, China y Japón. De este último se dijo lo siguiente:

La fachada japonesa es de aspecto simple, muy característico. Es una entrada de una habitación, por así decir defendida por medio de una puerta realizada en anchas columnas de madera. Pero sobre todo lo que caracteriza especialmente esta entrada son dos encantadoras fuentes de cerámica colocadas a derecha e izquierda. En estas fuentes el visitante puede avalar la hospitalidad japonesa, saciándose de un chorro de agua limpia que brota de una flor, de un nenúfar.¹²²

Además, en la revista se incluye una imagen de este edificio para que todos los lectores pudiesen hacerse una idea más fehaciente de lo descrito mediante las palabras (Fig. 2).¹²³

¹¹⁹ “A exposição universal de Paris”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 10, 15 de mayo de 1878, p. 79.

¹²⁰ *Ibidem*. La traducción es nuestra.

¹²¹ “As nossas gravuras”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 14, 15 de julio de 1878, pp. 109-110.

¹²² *Ibidem*, p. 10.

¹²³ *Ibidem*, p. 9.

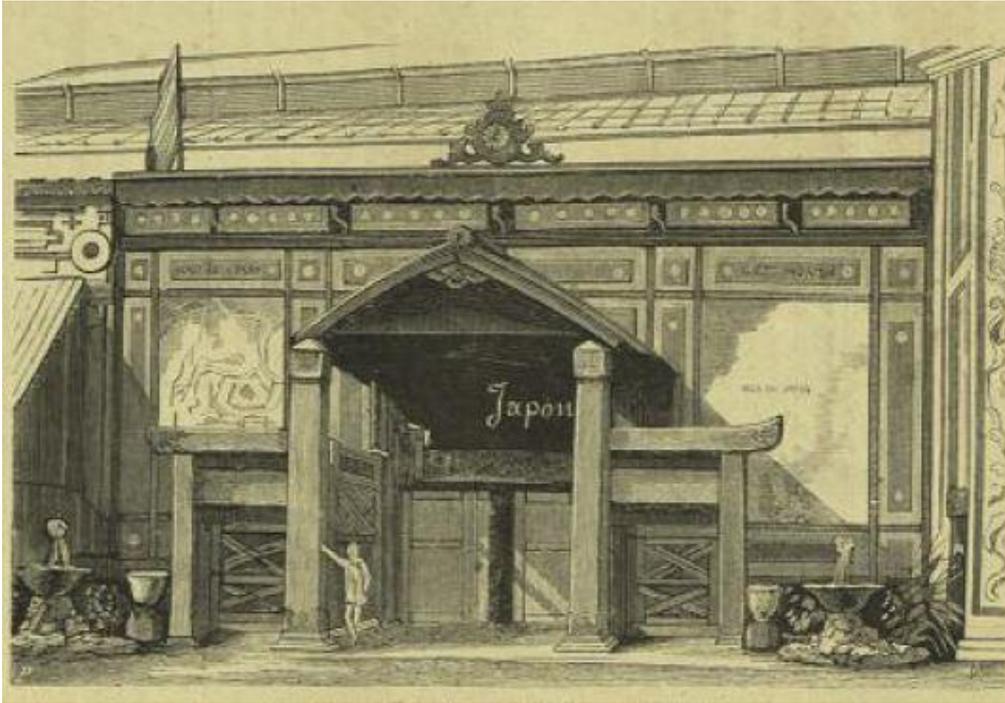


Fig. 2. “Fachada del pabellón de Japón”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 14, 15 de julio de 1878.

En 1887, aparecen en la revista *A Ilustração Portuguesa* algunos objetos de origen nipón (Fig. 3).¹²⁴ Aquí se observa una imagen en la que está representada una dama vestida al estilo parisino de la época. Lo realmente relevante para nuestro estudio es que entre sus manos porta un *uchiwa* o “pai-pai”, abanico japonés de madera y papel que permite generar una agradable brisa con una sola mano, el cual presenta una figura femenina de clara inspiración oriental. Tres números después en la misma revista se muestra de nuevo otra mujer ataviada a la moda del momento, sosteniendo una vez más un *uchiwa* (Fig. 4). En esta ocasión se representaron en la pieza una serie de motivos florales colocados sobre un fondo plano.¹²⁵ Estas primeras muestras de Japonismo en Portugal nos conducen a la última década del siglo XIX, cuando observamos un mayor desarrollo del Japonismo portugués. En 1890 aparece en la publicación de *O Occidente* la presencia de lo nipón de forma residual.¹²⁶ Entre las páginas de este número se colocó una imagen que mostraba diferentes actividades de entretenimiento propias de los circos de variedades (Fig. 5). Si prestamos atención a los personajes observamos que algunos están ataviados con una serie de elementos que aluden a lo japonés como podemos apreciar en los textiles a modo de *yukata*, los abanicos y las sombrillas. Todo ello dispuesto en una composición aleatoria enmarcada en una fina línea cuadrada y completada con el empleo de colores saturados. El autor de esta escena fue Luciano Freire (1864-1934), pintor portugués dedicado principalmente al ámbito del restauro,

¹²⁴ “As nossas gravuras”, *A Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 49, 20 de junio de 1887, pp. 7-10.

¹²⁵ “As nossas gravuras”, *A Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 52, 11 de julio de 1887, pp. 5/8-10.

¹²⁶ FREIRE, L., “Uma noite no colyseu dos recreios”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 432, 21 de diciembre de 1890, p. 285.

el cual realizó algunos diseños e ilustraciones para diversas revistas a partir de 1885, momento en el que comenzó a trabajar con cierta libertad fuera de cualquier tutela académica.¹²⁷



Fig. 3 y 4. “Dama con pai-pai” (izquierda), *A Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 49, 20 de junio de 1887 y “Otra dama con pai-pai” (derecha), *A Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 52, 11 de julio de 1887.

¹²⁷ CRUZ, A. J., “Luciano Freire”, en Custódio, J. (coord.), *100 Anos de Património. Memória e Identidade: Portugal 1910-2010*, Lisboa, Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, 2010, pp. 138-139.

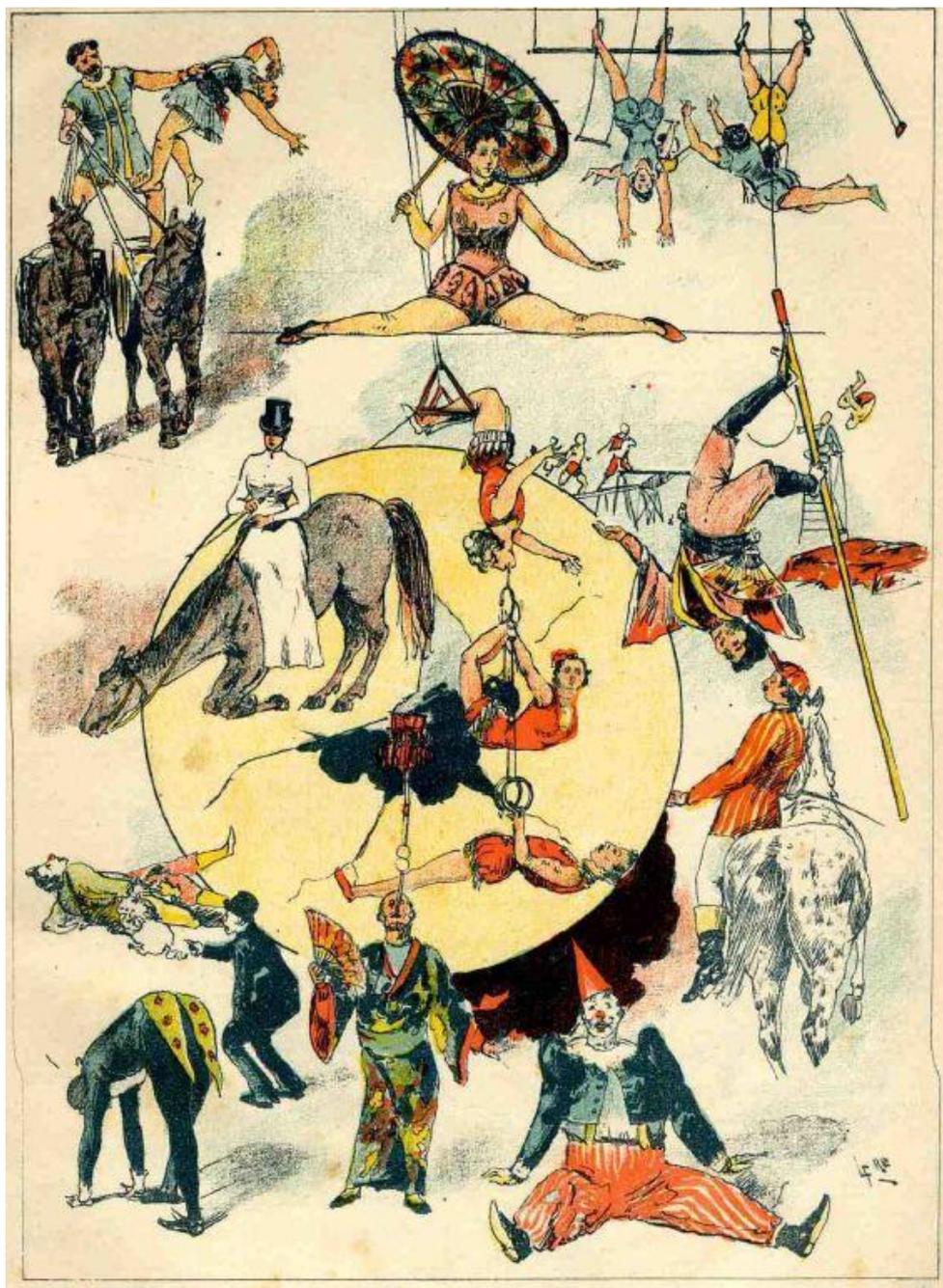


Fig. 5. "Circo", *O Occidente*, Lisboa, n.º 432, 21 de diciembre de 1890.

Por otro lado, encontramos la figura de Raphael Bordalo Pinheiro, quien además de ser un gran ceramista elaboró caricaturas para diversos periódicos y revistas del momento como *O Antonio Maria* y *A Parodia: Comedia Portuguesa*, las cuales estaban dirigidas por él mismo. Sus ilustraciones tuvieron como característica una línea firme pero expresiva y unos colores vibrantes. No obstante, sabemos que tanto la faceta de caricaturista como la de ceramista fueron transmitidas a su hijo Gustavo Manuel Bordalo Pinheiro (1867-1920), pionero de la ilustración infantil en Portugal. Ambos autores trabajaban desde la sátira haciendo una fuerte crítica social a través de sus creaciones. Se cree que Raphael se empapó de la cultura nipona gracias al acceso de fuentes

gráficas japonesas, ya que muchas de sus caricaturas reflejan claramente una inspiración basada en la observación directa de piezas de arte japonés. Hasta el momento no se sabe ni donde ni como pudo adquirir ese conocimiento de lo nipón pero lo que sí es claro es que conocía un extenso imaginario que consiguió transmitir a su hijo Gustavo Manuel.¹²⁸ Esto puede apreciarse en ilustraciones como *Jornadas pelo mundo* (1895),¹²⁹ *Política internacional Anglo-Japonismo e vice-versa* (1902),¹³⁰ *N' um kekémono a Sadda Yacco* (1902),¹³¹ *A semana do Japão* (1902),¹³² *O Japão* (1904),¹³³ *O dilemma da civilização* (1904),¹³⁴ *Abril "A Primavera no Oriente"* (1904)¹³⁵ y *A maior surpresa dos tempos modernos* (1904).¹³⁶ Así en 1894, encontramos una serie de referencias al imaginario nipón. Aquí, aparecen reproducidas unos diseños de azulejos que fueron realizados para decorar la *Galería Mónaco* (Fig. 6) por Raphael Bordalo Pinheiro.¹³⁷ A través de estas imágenes podemos corroborar que este tuvo una fuerte influencia nipona, ya que el empleo de la grulla como elemento principal y vertebrador de la pieza pone de manifiesto que conocía alguna de las obras del maestro de la estampa japonesa Katsushika Hokusai, guardando grandes similitudes con las aves que se representan a lo largo de los diversos volúmenes de su *Manga*. Además, también se refuerza la posibilidad del conocimiento de forma directa del arte nipón debido a la utilización del humor como medio transmisor para la realización de una crítica social.

¹²⁸ LEANDRO, S., "Ásias a rir: o Oriente desenhado pelo humor entre os séculos XIX e XX", *Carnet de l'École Doctoral Histoire de l'Art et Archeologie*, n.º 124, 2018, pp. 1-35.

¹²⁹ "Jornadas pelo mundo", *O Antonio Maria*, Lisboa, 23 de diciembre de 1895, p. 134.

¹³⁰ BORDALO, M. G., "Política internacional Anglo-Japonismo e vice-versa" *A Parodia: Comédia Portuguesa*, Lisboa, n.º 111, 26 de febrero de 1902, p. 1.

¹³¹ BORDALO, M. G., "N' um kakemono a Sadda Yacco", *A Parodia: Comédia Portuguesa*, Lisboa, n.º 123, 21 de mayo de 1902, p. 161.

¹³² BORDALO, R., "A semana do Japão", *A Parodia*, Lisboa, n.º 124, 28 de mayo de 1902, p. 172.

¹³³ "O Japão, um peixe raro", *A Parodia: Comédia Portuguesa*, Lisboa, n.º 59, 25 de febrero de 1904, p. 1.

¹³⁴ BORDALO, M. G., "O dilemma da civilização", *A Parodia: Comédia Portuguesa*, Lisboa, n.º 60, 3 de marzo de 1904, p. 8.

¹³⁵ BORDALO, R., "Abril. A Primavera no Oriente", *A Parodia: Comédia Portuguesa*, Lisboa, n.º 65, 7 de abril de 1904, p. 1.

¹³⁶ BORDALO, R., "A maior surpresa dos tempos modernos", *A Parodia: Comédia Portuguesa*, Lisboa, n.º 87, 8 de septiembre de 1904, p. 4.

¹³⁷ BORDALO, R., "Azulejos da «Galeria Monaco» por R. Bordallo Pinheiro", *O Occidente*, Lisboa, n.º 564, 21 de agosto de 1894, p. 200.



Fig. 6. “Azulejos que fueron realizados para decorar la Galería Mónaco”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 564, 21 de agosto de 1894.

Ese mismo año se presentó un texto y una ilustración que informan sobre la situación de Japón a nivel internacional. Concretamente se documentó el comienzo de la guerra sino-japonesa (1894-1895), fenómeno bélico que no pasó desapercibido en la prensa portuguesa y que interesó sobremanera. En el escrito se narra un poco el acontecimiento, los orígenes del mismo, el desarrollo y la situación en la que se encontraba en aquel momento.¹³⁸ Asimismo, el texto se acompañó con un collage en el que se escenificaban diferentes episodios acontecidos durante el conflicto (Fig. 7).¹³⁹

¹³⁸ “A guerra da China e do Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 572, 11 de noviembre de 1894, pp. 259-261.

¹³⁹ *Ibidem*, 261.

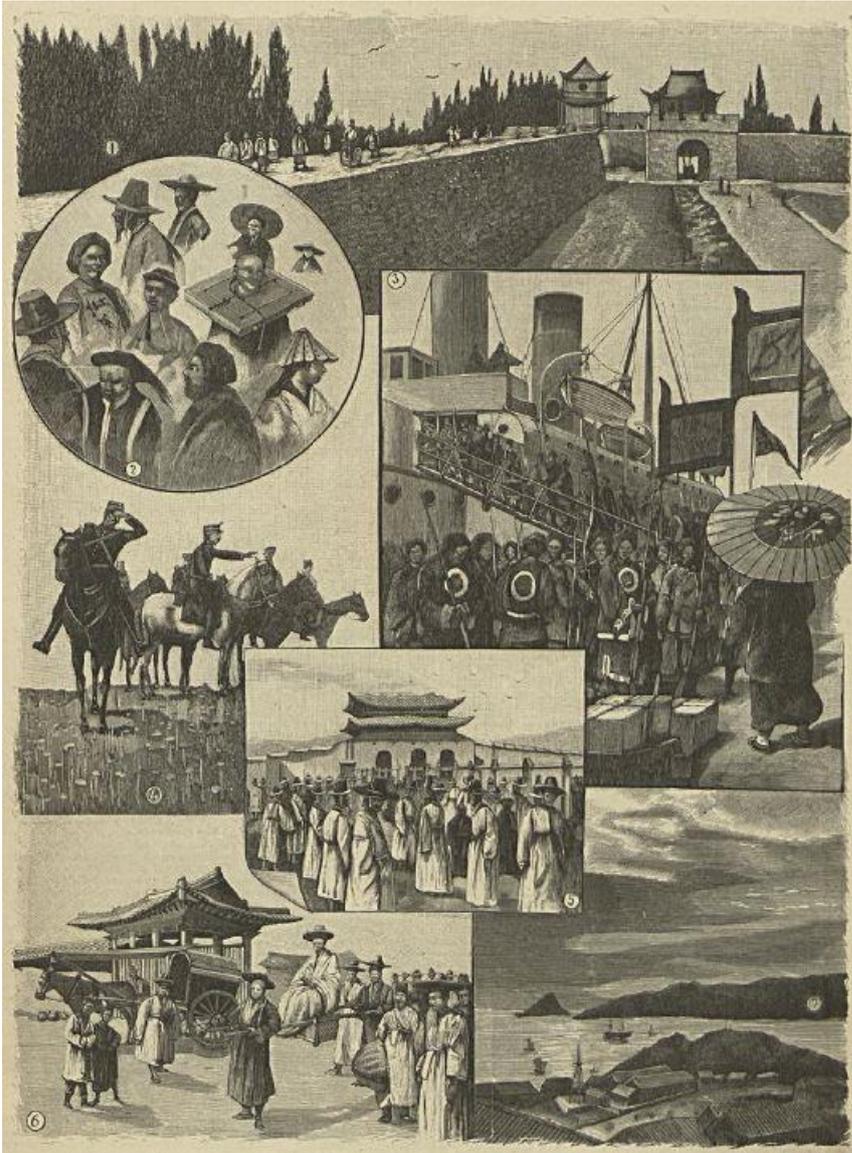


Fig. 7. "Collage Guerra Sino-japonesa", *O Occidente*, Lisboa, n.º 572, 11 de noviembre de 1894

Tres años después vuelve a aparecer un objeto de origen nipón entre las páginas de *O Occidente*.¹⁴⁰ Se trata de otro *uchiwa*, el cual fue incorporado a una composición de tres figuras colocadas sobre un rico paisaje (Fig. 8). El elemento extremo oriental no pasa desapercibido y se integra de forma natural en la obra. No obstante, hay que decir que esta pieza no es de ningún artista portugués, sino que pertenece al ilustrador y pintor de paisajes londinense Davidson Knowles (1854-1901),¹⁴¹ artista que incluyó piezas niponas en algunas de sus obras debido al auge coleccionista que experimentó este tipo de arte a finales del siglo XIX en Inglaterra y en 1899 localizamos otra escena que repite prácticamente la composición anterior, aunque en este caso

¹⁴⁰ "As nossas gravuras", *O Occidente*, Lisboa, n.º 674, 20 de septiembre de 1897, pp. 202-203/205.

¹⁴¹ GRAVES, A., *A dictionary of artists who have exhibited in the principal London exhibitions from 1760 to 1893*, Londres, Henry Graves & Co., 1895.

es una sola dama que sostiene un *uchiwa* para taparse la luz, todo ello enmarcado, de nuevo, por un paisaje (Fig. 9).¹⁴² Esta pieza fue realizada por el pintor e ilustrador alemán Johannes Raphael Wehle (1848-1936). Este tipo de ilustraciones estaban generalizadas y eran muy frecuentes en artistas de muchas nacionalidades.



Fig. 8. “Obra de Davidson Knowles (1854-1901)”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 674, 20 de septiembre de 1897.

¹⁴² “As nossas gravuras”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 735, 30 de mayo de 1899, p. 118-121.



Fig. 9. “Obra de Johannes Raphael Wehle (1848-1936)”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 735, 30 de mayo de 1899.

Iniciado el siglo XX, ya en 1902, encontramos un texto que habla sobre la artista internacional Sada Yacco (1871-1946).¹⁴³ En 1900 la actriz nipona consiguió despertar el interés por el teatro japonés en Europa, debido al éxito que tuvo durante la Exposición Universal de París celebrada ese mismo año. Durante su itinerancia estaba acompañada por su marido el actor Otojiro Kawakami (1864-1911) y su pequeña compañía. Así, en el año 1902 actuó en algunas ciudades de renombre como Barcelona y Madrid, formando esto parte de un tour que le hizo actuar en algunas de las principales capitales del Viejo Mundo.¹⁴⁴ La situación desembocó en un salto internacional para su carrera haciendo que su fama se catapultase y se interesasen otros países que hasta el momento no lo habían hecho, siendo este último el caso de Portugal. En el texto

¹⁴³ “As nossas gravuras”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 842, 20 de mayo de 1902, pp. 106 /108.

¹⁴⁴ ALMAZÁN, V. D., “La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 23, vol. 3, 1999, pp. 717-732. ALMAZÁN, V. D., “Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX”, *Artigrama*, n.º 13, 1999, pp. 331-346.

presentado en *O Occidente* se dice como el Conde de São Luiz, uno de los mayores empresarios de teatros portugueses, trajo al *Teatro de Amelia* a la artista japonesa Sada Yacco:

Ahora nos ha traído a Loie Fuller y a Sada Yacco. Brazão y Rosas recorren la provincia. Después de la maravillosa danza de la serpiente, el maravilloso arte de la famosa actriz japonesa, y luego un telegrama de Oporto, Aveiro, Coimbra, o Vizeu: casa llena, triunfo completo de los actores portugueses.

Algunos llaman a Sada Yacco la Duse de Japón. Fue uno de los mayores éxitos de la Exposición de París; gran éxito obtenido ahora en los teatros de España.

Es uno de los más notables del mundo. Quienes vieron a Réjane, Duse y Sarah Bernhard, Novelli, Emmanuel y Zacconi, cuántos más, que todos debemos a la gran capacidad administrativa del Vizconde, deberían aplaudir también a esta extraordinaria mujer, cuya mímica tiene asombradas a las capitales de Europa.¹⁴⁵



Fig. 10. "Sada Yacco interpretando una obra", *O Occidente*, Lisboa, n.º 842, 20 de mayo de 1902.

¹⁴⁵ "As nossas...", *op. cit.*, p. 106. La traducción es nuestra.

Además, el texto fue ilustrado con dos imágenes. En la primera de ellas aparece la actriz con un kimono durante la representación de una obra teatral (Fig.10). En la segunda imagen se representa un grupo de teatro japonés, en cuyo fondo se evocaba a los exteriores nipones. La imagen consta de ocho actores japoneses que estaban interpretando una escena de la obra “Geisha y Caballero” (Fig.11).¹⁴⁶



Fig. 11.” interpretando una escena de la obra “Geisha y Caballero””, *O Occidente*, Lisboa, n.º 842, 20 de mayo de 1902.

Sada Yacco también fue noticia en la revista *A Parodia: Comédia Portuguesa*, dirigida por Raphael Bordalo Pinheiro.¹⁴⁷ Como ya mencionamos con anterioridad, el artista representa a la actriz en dos momentos de su escenografía haciendo uso de su repertorio gráfico nipón, el cual es apreciable en los motivos decorativos de las prendas, la representación caricaturesca del público o la inclusión de unos *kanji* en la parte superior izquierda. Todo ello acompañado de unos colores vibrantes y saturados que hacen que la pieza se convierta en un alarde de precisión y belleza (Fig. 12). Además, en la obra se incluyó un pequeño texto firmado bajo el pseudónimo de “Thyrso”. Aquí vemos como se realizó de forma clara una oda hacia la propia actriz:

Señora, por supuesto, dame tu brazo y escucha: Conozco Japón solo por los platos, y nunca sospeché que vinieras de Yedo esbelta como una I, flexible como una S, de kimono de seda y cintura dorada, una cómica así, como la divina Sadda! Uñitas color de rosa, arañando cuando ama, nadie muere mejor que usted, señora, ni simula mejor un ataque de llanto... Luego, en la bondad, es un peregrino de oro, y eras tan diferente en color, que los críticos vieron en tu vestuario

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 108.

¹⁴⁷ BORDALO, M. G., “N’ um kakemono a ...”, *op. cit.*.

una alusión política. Y pensó en Fuschini, inmediatamente...-Sin política, hija, que va a ser de nosotros! Cuando la vio, moribunda en la Guescha, a mi lado el rubio Alpoim tembló como un pudín helado... En el carrillo iba a besarla, si no era una imprudencia hacer del algo conveniente una inconveniencia... Todos estaban postrados en devota adoración, Y yo, que sólo por la cerámica admiraba al Japón, como la raza amarilla donde se enreda el Arte, estoy teniendo mi temor, yo que os amo, señora, que al ver su cuerpo espiritual y hermoso, a todos les empieza a gustar el amarillo....¹⁴⁸



Fig. 12. "N' um kakemono a Sadda Yacco", *A Parodia: Comedia Portuguesa*, Lisboa, n.º 123, 21 de mayo de 1902.

¹⁴⁸ THYRSO, "N' um kakemono a Sadda Yacco", *A Parodia: Comedia Portuguesa*, Lisboa, n.º 123, 21 de mayo de 1902, p. 161. La traducción es nuestra.

En 1903 aparece reproducida una fotografía de la intelectual, ensayista, feminista y poetisa portuguesa doña Cláudia de Campos (1859-1916) (Fig. 13), la cual formó parte de la Junta de la Sección Feminista de la Liga Portuguesa.¹⁴⁹ En la parte derecha de la imagen observamos en primer plano un jarrón de formas y decoraciones orientales que recuerda sobremanera a la decoración tradicional nipona *kachoga-e* o de flores y pájaros. Probablemente sea una cerámica procedente de alguna de las factorías de exportación presentes en el Japón Meiji en las primeras décadas del siglo XX. Podemos hacer esta comparación gracias a que este mismo patrón lo presentan otras piezas niponas presentes en el mercado europeo contemporáneo. En definitiva, se publicaron noticias sobre Japón y sobre el gusto por Japón.



Fig. 13. Fotografía de Cláudia de Campos (1859-1916), *O Occidente*, Lisboa, n.º 892, 10 de octubre de 1903.

Uno de los fenómenos acontecidos al otro lado del globo que más interesó a los medios portugueses del momento fue la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905). Los textos escritos en la época que versaban sobre este fenómeno bélico fueron muy ricos y detallados, intentando informar

¹⁴⁹ *O Occidente*, Lisboa, n.º 892, 10 de octubre de 1903, p. 1.

sobre lo sucedido en ambos frentes, tanto el ruso como el nipón. Este tipo de informaciones hizo que los lectores estuviesen actualizados con premura debido a la importancia del hecho y de su repercusión internacional. Asimismo, en la revista *O Occidente* se publicaron en diversos números una serie de artículos que trataron el tema.¹⁵⁰ Además, dichos textos iban acompañados con ilustraciones que mostraban rostros de los cargos militares más importantes de la época, barcos acorazados o escenas bélicas de momentos cruciales. En el año de 1905 se recoge en la misma revista un acontecimiento que fue trascendental en la sociedad lisboeta de principios del siglo XX, este fue la subasta de la colección Arroyo. *O Occidente* dedicó dos números a hablar de la misma.¹⁵¹ Aquí se dijo la gran cantidad de piezas que presentaba, la extraordinaria calidad de las mismas y la diversa procedencia de cada una de ellas. Siendo una oportunidad única que rara vez se daba en la ciudad lusa, acudiendo gente de diversos lugares de Europa para hacerse con alguno de los objetos artísticos allí presentes. En las detalladas descripciones se citan extraordinarios piezas procedentes de Japón:

Mil y tantos objetos, entre los que se cuentan cuadros y esculturas raras, y de elevado valor artístico, muebles y tapicerías preciosas de todas las épocas más destacadas y de todos los estilos, obras de orfebrería primorosamente cinceladas, bronce y cristales venecianos, cerámicas, porcelanas de Sévres, de Japón, de China, de Saxe, todo escogido con primoroso gusto, se encuentran reunidos en aquellas salas.¹⁵²

Además, se incluyeron en el artículo una serie de fotografías que mostraban algunas de las salas de su palacio situado en la Rua de Santo Antonio dos Capuchos y una selección de los objetos más destacados de la colección, entre los que encontramos un “bahu de charão” procedente de China.

Tras la actualidad de Japón por la Guerra Ruso-japonesa se produjo la celebración de un aniversario. Con el motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del padre Francisco Xavier (1506-1552) producido en 1906, se redactó un texto que hablaba de su viaje

¹⁵⁰ R., “A guerra entre o Japão e a Russia”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 907, 10 de marzo de 1904, pp. 51-52. “A Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 912, 30 de abril de 1904, pp. 89/92. “Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 915, 30 de mayo de 1904, pp. 115/118. “Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 920, 20 de julio de 1904, pp. 154-155. “Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 921, 30 de julio de 1904, pp. 162-163/164. “Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 923, 20 de agosto de 1904, pp. 180/182. “Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 931, 10 de noviembre de 1904 pp. 245/247. “Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 935, 20 de diciembre de 1904, pp. 278/280. “Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 938, 20 de enero de 1905, pp. 13-14. “Guerra entre a Russia e o Japão, os plenipotenciarios da paz”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 960, 30 de agosto de 1905, pp. 188-190.

¹⁵¹ “Colleção Arroyo”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 968, 20 de noviembre de 1905, pp. 249-252. “Colleção Arroyo”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 969, 30 de noviembre de 1905, pp. 261/263.

¹⁵² “Colleção ...”, *op. cit.*, p. 250. La traducción es nuestra.

como peregrino y de los logros que consiguió extendiendo la fe cristiana hasta los confines del globo.¹⁵³ Por ello, en ese pasado religioso expansionista portugués se menciona brevemente a Japón en la trayectoria del misionero: “La acción benéfica del padre Francisco Xavier, como un verdadero apóstol de Cristo, se extendió a toda india y fue hasta misionar a Japón”.¹⁵⁴ Pero el Japón de aquellos tiempos quedaba lejos. Ahora interesaba el Japón de los kimonos, los abanicos y las geishas. En 1911 en la publicación de *O Occidente* una fotografía de una geisha (Fig. 14).¹⁵⁵ Esta se encontraba posando de perfil con un kimono blanco con decoración vegetal entre la que se pueden diferenciar con claridad las hojas del arce japonés, simbolizándose así el momento del *momiji*. La protagonista también presentaba un imponente *obi* en color oscuro, el cual contrasta con la claridad del kimono. Esta foto ilustró un texto que redactó el capitán de fragata Antonio Pinto Basto (1862-1946), en el cual se recogían las diferentes impresiones que este tuvo al recorrer Japón a través de los diversos puertos y ciudades del país. Aquí aparecen lugares tan famosos como Yokohama, Tokio, Nagasaki, Kobe u Osaka. De esta última aparece una ilustración en la que se muestra una calle denominada como “calle del teatro” (Fig. 15).

¹⁵³ “4.º Centenario de S. Francisco Xavier, Apostolo das Indias”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1006, 10 de diciembre de 1906, pp. 269-270.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 270. La traducción es nuestra.

¹⁵⁵ PINTO, A., “Viagem de circumnavegação do cruzador «S. Gabriel», *O Occidente*, Lisboa, n.º 1178, 20 de septiembre de 1911, pp. 202-203.



Fig. 14. “Geisha”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1178, 20 de septiembre de 1911.

El pretexto de este viaje tuvo buena acogida entre los lectores portugueses, mencionándose de nuevo a Japón en dos entregas posteriores.¹⁵⁶ En estas se prestó atención, por un lado, a la marina mercante y al progreso de la nación japonesa a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX y, por otro, a narrar la salida del marinero desde el puerto de Nagasaki hasta su llegada a Shanghái.

¹⁵⁶ PINTO, A., “Viagem de Circumnavegação do cruzador «S. Gabriel», *O Occidente*, Lisboa, n.º 1180, 10 de octubre de 1911, p. 219-222. PINTO, A., “Viagem de circunavegação do cruzador «S. Gabriel», *O Occidente*, Lisboa, n.º 1181, 20 de octubre de 1911, p. 227.



Fig. 15. "Calle del Teatro, Osaka", *O Occidente*, Lisboa, n.º 1178, 20 de septiembre de 1911.

En 1912 falleció el emperador de japonés Mutsuhito (1852 / e. 1868-1912), haciéndose eco de esta noticia la prensa portuguesa.¹⁵⁷ Tras el seguimiento bélico de uno de los mayores conflictos internacionales sucedidos en Asia durante el siglo XX la muerte del monarca impactó a la comunidad internacional del momento, planteándose así cual sería el futuro de la nación nipona. En la noticia se hace un resumen de la evolución de Japón durante su reinado y de los hitos fundamentales que acontecieron bajo su mandato:

El año de 1868 fue, pues, para los japoneses el inicio de una *era nueva, la era del progreso*, que consistió en implantar en Japón las instituciones administrativas, militares y políticas, las ciencias, las industrias europeas. Se llamarán legaciones inglesas, alemanas y francesas; oficiales, ingenieros, juristas, profesores. Se mandarían estudiantes para Europa; se abrirán escuelas, colegios, universidades; se redactará un conjunto completo de códigos: civil, penal, de proceso, etc. En 1870, se inició la construcción de caminos de hierro, de líneas telegráficas, arsenales, escuadras, ejército, cuyo reclutamiento era asegurado por el principio de servicio obligatorio.¹⁵⁸

Al final del texto se hace una breve referencia al nuevo emperador Yoshihito (1879 / r. 1912-1926), el cual marcó el devenir de la era Taishō (1912-1926). Asimismo, el artículo se complementaba con tres retratos de la familia imperial en los que figuraban el fallecido emperador

¹⁵⁷ MACEDO DE OLIVEIRA, J. A., "Pelo Mundo Fóra. Notas d'um curioso. A morte de Mutsu-hito, imperador do Japão", *O Occidente*, Lisboa, n.º 1210, 10 de agosto de 1912, pp. 171-174.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 171. La traducción es nuestra.

Mutsuhito, el nuevo emperador Yoshihito Harunomiga (1879 / r. 1912-1926) y su mujer Sadako Kujō (1884-1951).



Fig. 16. “A Honra Japoneza”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1258, 10 de diciembre de 1913.

Un año después, en 1913, aparece un titular que hace referencia al teatro japonés.¹⁵⁹ En “A Honra Japoneza” se habla de la obra realizada por el escritor y periodista francés Paul Anthelme (1851-1914) adaptada al teatro portugués gracias al trabajo del periodista, traductor, diplomático y político João Carlos de Melo Barreto (1873-1935). Se dijo en la época que la pieza presentó un gran espectáculo y gozó de un particular exotismo regional. La cual contó con un cuidadoso estudio de las costumbres, lo que llevo a Kitano, un profesor de jiu-jitsu, a asistir a la preparación de la misma para ayudar a la corrección de diversas posturas.¹⁶⁰ La obra gozó de un gran éxito tras su ejecución en el *Teatro Nacional*. No obstante, hay que advertir que el escrito vino acompañado de dos imágenes en las que aparecen los actores de la obra ataviados a la manera nipona (Fig. 16 y 17). Esto constata la presencia de Japonismo en el teatro, donde probablemente los decorados y las telas fueron confeccionados en Portugal y difícilmente importados desde Japón. Por ello, este intento de asimilación de motivos decorativos y nuevas formas para conseguir

¹⁵⁹ “A “Honra Japoneza”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1258, 10 de diciembre de 1913, p. 386.

¹⁶⁰ GAMEIRO, L., *António Pinheiro: Subsídios para a história do teatro português*, Lisboa, Universidad de Lisboa, Faculdade de Letras, 2011, pp. 122-123.

una buena imitación demuestra cierto grado de interés en la cultura nipona y una fase inicial en la asimilación del arte procedente del País del Sol Naciente. En la representación de la pieza participaron diversos artistas de renombre como fueron Lucinda do Carmo (1861-1922), Carlos Santos (1871-1949) y Palmira Torres (1879-1965).



Fig. 17. “A Honra Japoneza”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1258, 10 de diciembre de 1913.

Este Japonismo basado en una reinterpretación de las formas artísticas japonesas aparece de nuevo en una caricatura humorística en el año 1914 (Fig. 18).¹⁶¹ Su autor fue el pintor, caricaturista e ilustrador portugués Emmerico Nunes (1888-1968). En la composición se coloca un biombo de gusto japonés en el centro, representándose aquí el interior de una casa burguesa, siendo esto testimonio del coleccionismo privado que presentó la nueva clase adinerada en lo que se refiere de arte oriental.

¹⁶¹ NUNES, E., “O retrato do barão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1268, 20 de marzo de 1914, p. 88.



Fig. 18. "Caricatura humorística", *O Occidente*, Lisboa, n.º 1268, 20 de marzo de 1914.

Reflejo de este gusto por lo japonés de la burguesía adinerada es también la siguiente imagen aparecida en el medio ese mismo año.¹⁶² Encontramos entre las páginas la publicación de un cuadro en el que se encuentra a una joven interpretando una *Sonata de Mozart*, acción que da título a esta obra. La autora de la pieza fue la ilustradora, pintora y profesora de piano portuguesa Adelaide Lima Cruz (1878-1934).¹⁶³ En la pieza se sitúa en el fondo de la estancia un biombo decorado con motivos animales y vegetales que recuerdan a las composiciones pictóricas presentes en el arte tradicional japonés (Fig. 19). Dicha obra se presentó a la *Exposición de la Sociedad Nacional de Bellas Artes* celebrada en 1914. Sobre esta artista se dijo que su obra una *violinista* era de las pocas expuestas en la muestra que se podía "salvar" dentro de la categoría femenina.¹⁶⁴

¹⁶² CHAVES, L., "Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes", *O Occidente*, Lisboa, n.º 1275, 30 de mayo de 1914, pp. 175-176.

¹⁶³ FERREIRA, E., "Cruz, Maria Adelaide Lima", en Rollo, M. F. (coord.), *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, Vol. 1, Lisboa, Assembleia da República, 2013, pp. 975-976.

¹⁶⁴ CHAVES, L., "Exposição da Sociedade Nacional...", *op. cit.*, p. 176.



Fig. 19. “Sonata de Mozart”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1275, 30 de mayo de 1914.

En 1914, además, encontramos un anuncio comercial que hace referencia a un establecimiento situado en la Rua do Ouro 234-236 de Lisboa, el cual se dedicaba a la venta e importación de objetos y sustancias de Extremo Oriente.¹⁶⁵ Entre las materias y las piezas que fueron traídas a la ciudad lusa encontramos té verde, té negro, paños de seda de la India y cerámicas de China y de Japón. La *Casa Chinesa: Antiga Loja de Chá e Café* fue fundada en 1866, fecha temprana que coincidió con ese primer contacto acontecido entre la monarquía portuguesa y el País del Sol Naciente. El surgimiento de un comercio dedicado en exclusiva a traer este tipo de piezas a Portugal pone de manifiesto la existencia en la sociedad del momento de una inclinación popular por los objetos procedentes de Asia. A día de hoy el local ha cambiado su numeración en la calle ocupando el lugar 274-278. Además, se conserva la decoración original

¹⁶⁵ “Casa Chinesa: Antiga Loja de Chá y Café”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1293, 30 de noviembre de 1914, p. 394.
“Casa Chinesa: Antiga Loja de Chá y Café”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1294, 10 de diciembre de 1914, p. 405.

donde podemos observar una serie de ménsulas dispuestas de forma horizontal en las que se representan personajes orientales cargados de cierta ingenuidad. Parece ser que ese gusto por lo nipón comenzó a tener una mayor fuerza. Asimismo, en la *Exposición de Labores* de 1915 que tuvo lugar en el colegio *Meunier* en la localidad de Ponta Delgada de la Isla de São Miguel en el archipiélago de las Azores, se observa un biombo que presentó una decoración vegetal exuberante, la cual probablemente haya sido inspirada por el conocimiento de fuentes japonesas (Fig. 20).¹⁶⁶



Fig. 20. "Exposición de Labores de 1915", *O Occidente*, Lisboa, n.º 1298, 20 de enero de 1915.

¹⁶⁶ "Exposição de Lavoires", *O Occidente*, Lisboa, n.º 1298, 20 de enero de 1915, p. 21.

13. 3. VALORACIONES FINALES

Tras el análisis de la presencia de Japón en Portugal a través de su coleccionismo, influencia y difusión podemos afirmar que el conocimiento del arte japonés no fue un fenómeno multitudinario y que solo estaba presente en las altas clases sociales. Testimonio de ello es la constatación de objetos nipones en las grandes colecciones de la sociedad portuguesa de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX o el peso que tuvo Asia en la cultura de algunos viajeros y políticos de aquella época. Sin embargo, hay que reivindicar que el estudio de este periodo histórico ha sido prácticamente olvidado dentro del panorama global de las investigaciones sobre arte japonés. Uno de los motivos por los cuales pudo suceder esto fue que a partir de la temprana fecha de 1864 los contactos con Japón fueron prácticamente nulos y no será hasta 1929 cuando surja realmente un interés por lo nipón. Esta atracción de Portugal hacia Japón vendrá acompañada de un redescubrimiento de los logros portugueses en el País del Sol Naciente y de un profundo conocimiento sobre el arte namban, ya que se percataron de que las figuras europeas representadas en aquellos brillantes biombos no eran ciudadanos holandeses sino navegantes portugueses. Esto hizo que a partir de ese momento se comenzasen a traer piezas al país luso en las que estaban representados esos primeros portugueses que viajaron a Japón. No obstante, la finalidad de este capítulo es poner de manifiesto la presencia de Japón en Portugal entre 1868 y 1926. Por ello, se han recopilado una serie de datos que son fundamentales para poder elaborar un mapa conceptual con las personalidades que mantuvieron alguna clase de contacto con el país nipón, el cual pudo haber sucedido de manera directa o indirecta, a través de fuentes gráficas o artísticas. Dentro de estas no podemos obviar el papel que jugaron las revistas, periódicos y almanaques, en los que se reflejó esta escasa presencia del País del Sol Naciente en la sociedad lusa. Esperamos que este capítulo sirva en el futuro como base para ampliar los conocimientos relativos al arte japonés en Portugal durante el periodo comprendido entre último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

13. 4. FUENTES

“A exposição universal de Paris”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 10, 15 de mayo de 1878, p. 79.

“A guerra da China e do Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 572, 11 de noviembre de 1894, pp. 259-261.

“A “Honra Japoneza”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1258, 10 de diciembre de 1913, p. 386.

“As nossas gravuras”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 14, 15 de julio de 1878, pp. 109-110.

“As nossas gravuras”, *A Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 49, 20 de junio de 1887, pp. 7-10.

“As nossas gravuras”, *A Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 52, 11 de julio de 1887, pp. 5/8-10

“As nossas gravuras”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 674, 20 de septiembre de 1897, pp. 202-203/205.

“As nossas gravuras”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 735, 30 de mayo de 1899, p. 118-121.

“As nossas gravuras”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 842, 20 de mayo de 1902, pp. 106 /108.

AHD-MNE, Processo Individual de César de Sousa Mendes, S3 E23 P734285/34286.

AHD-MNE, Tratado de Amizade e Comércio entre Portugal e o Japão assinado em Yedo, 3.08.1860. Caixa Japão e Portugal 1860-1966.

Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes, Lisboa, 1906.

ANTT / Cx 4808 Docs da Alfândega: 1866, Maio. Chegam 2 armaduras de guerreiros e outros objectos antigos. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Arrolamento do Paço da Ajuda, Y””11.

APNA, 11.4.3-PT23, Relatório do Conservador do Palácio Nacional da Ajuda enviado ao Chefe da repartição do Património da Direção Geral da fazenda Pública, 1938

“Architectura domestica japoneza (Parte 1/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 467, 10 de junio de 1916, p. 84.

“Architectura domestica japoneza (Parte 2/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 468, 15 de junio de 1916, p. 92.

“Architectura domestica japoneza (Parte 3/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 469, 10 de julho de 1916 p. 100.

“Architectura domestica japoneza (Parte 4/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, 25 de julho de 1916, n.º 470, p. 108.

“Architectura domestica japoneza (Parte 5/5)”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 471, 10 de agosto de 1916, p. 116.

Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Arrolamento do Paço da Ajuda, 1911-1912.

Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, 4.3.2 Cx2. cap. 16, Lista de compras efetuadas pela rainha em Turim, s.d.

Arquivo Histórico Diplomático / MNE, Capilha Governo de Macau Of. N.º 1 a 12, 1862.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Arquivo Histórico Ministério das Finanças, Casa Real, Cx. 4742, Doc. 131.

BORDALO, M. G., “Politica internacional Anglo-Japonismo e vice-versa” *A Parodia: Comedia Portuguesa*, Lisboa, n.º 111, 26 de febrero de 1902, p. 1.

BORDALO, M. G., “N’ um kakemono a Sadda Yacco”, *A Parodia: Comedia Portuguesa*, Lisboa, n.º 123, 21 de mayo de 1902, p. 161.

BORDALO, M. G., “O dilemma da civilisação”, *A Parodia: Comedia Portuguesa*, Lisboa, n.º 60, 3 de marzo de 1904, p. 8.

BORDALO, R., “Azolejos da «Galería Monaco» por R. Bordallo Pinheiro”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 564, 21 de agosto de 1894, p. 200.

BORDALO, R., “A semana do Japão”, *A Parodia*, Lisboa, n.º 124, 28 de mayo de 1902, p. 172.

BORDALO, R., “Abril. A Primavera no Oriente”, *A Parodia: Comedia Portuguesa*, Lisboa, n.º 65, 7 de abril de 1904, p. 1.

BORDALO, R., “A maior surpresa dos tempos modernos”, *A Parodia: Comedia Portuguesa*, Lisboa, n.º 87, 8 de septiembre de 1904, p. 4.

“Casa Chinesa: Antiga Loja de Chá y Café”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1293, 30 de noviembre de 1914, p. 394.

“Casa Chinesa: Antiga Loja de Chá y Café”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1294, 10 de diciembre de 1914, p. 405.

Catalogo Illustrado da Exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882.

Catalogo oficial da exposiçao internacional do Porto em 1865, Oporto, Typographia do Commercio, 1865.

CARDOSO, J. L., “O General Conde de S. Januário (1827-1901) Um português de excepção”, *Estudos Arqueológicos de Oeiras*, número especial, 2018, pp. 1-208.

CHAVES, L., “Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1275, 30 de mayo de 1914, pp. 175-176.

“Colleção Arroyo”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 968, 20 de noviembre de 1905, pp. 249-252. “Colleção Arroyo”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 969, 30 de noviembre de 1905, pp. 261/263.

GRAM, R. A., “Japanese Domestic Interiors”, *The Architectural Review: for the Artist & Craftsman*, Londres, enero- junio de 1900, pp. 9-15.

DE MATTOS, M., “As cidades arruinadas: alguns problemas de reconstrucção”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 290, 1 de abril de 1909, p. 203.

“Exposição de Lavoires”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1298, 20 de enero de 1915, p. 21.

“Fabrica da Faianças das Caldas da Rainha”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 262, 21 de noviembre de 1887.

FIALHO, A., *Os gatos: publicação mensal de inquérito à vida portuguesa*, Lisboa, volumen VI, 1892.

FREIRE, L., “Uma noite no colyseu dos recreios”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 432, 21 de diciembre de 1890, p. 285.

GASTÃO, P., *O Japão: Estudos e Impressões de Viagem*, Macao, Typographia Mercantil, 1874.

“Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 915, 30 de mayo de 1904, pp. 115/118.

“Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 920, 20 de julio de 1904, pp. 154-155.

“Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 921, 30 de julio de 1904, pp. 162-163/164.

“Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 923, 20 de agosto de 1904, pp. 180/182.

“Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 931, 10 de noviembre de 1904 pp. 245/247.

“Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 935, 20 de diciembre de 1904, pp. 278/280.

“Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 938, 20 de enero de 1905, pp. 13-14.

“Guerra entre a Russia e o Japão, os plenipotenciarios da paz”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 960, 30 de agosto de 1905, pp. 188-190.

GRAVES, A., *A dictionary of artists who have exhibited in the principal London exhibitions from 1760 to 1893*, Londres, Henry Graves & Co., 1895.

HAWKS, F. L., *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan: Performed in the Years 1852, 1853 and 1854 under the Command of Commodore M. C. Perry*, Washington, 3. Vols. Congress of United States, 1856.

HUMBERT-DROZ, A., *Le Japon Illustré*, Paris, 2 vols., L. Hachette, 1870.

“Jornadas pelo mundo”, *O Antonio Maria*, Lisboa, 23 de diciembre de 1895, p. 134.

MACEDO DE OLIVEIRA, J. A., “Pelo Mundo Fóra. Notas d’um curioso. A morte de Mutsu-hito, imperador do Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1210, 10 de agosto de 1912, pp. 171-174.

MALHEIRO, C., *Cartas de Lisboa*, Livraria Clássica Editora de A.M., 1905-1906.

MARQUES, F. M., *Viagem da corveta Dom João I á capital do Japão no anno de 1860*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1863.

MORAES, W., *Traços do Extremo Oriente*, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, 1895.

MORAES, W., *Dai Nippon (o grande Japão)*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897.

- MORAES, W., *Cartas do Japão I. Antes da guerra (1902-1904)*, Oporto, Livraria Magalhães & Moniz, 1904.
- MORAES, W., *Cartas do Japão II. Um anno da guerra (1904-1905)*, Oporto, Livraria Magalhães & Moniz, 1905.
- MORAES, W., *O culto do chá*, Kobe, Kobe Herald y grabados de Gotō Seikōdō, 1905.
- MORAES, W., *A vida japonesa. Terceira serie de cartas do Japão*, Oporto, Lello & Irmão editores, 1905-1906.
- MORAES, W., *Paisagens da China e do Japão*, Lisboa, Livraria Viúva Tavares Cardoso, 1906.
- MORAES, W., *Cartas do Japão I, 2ª Serie*, Lisboa, Arthur Brandão & C.^a, 1907-1908.
- MORAES, W., *Cartas do Japão II, 2ª Serie*, Lisboa, Arthur Brandão & C.^a, 1909-1910.
- MORAES, W., *Cartas do Japão III, 2ª Serie*, Lisboa, Arthur Brandão & C.^a, 1911-1913.
- MORAES, W., *O “Bon-Odori” em Tokushima*, Oporto, Livraria Magalhães & Moniz, 1916.
- MORAES, W., *Ko-haru*, Oporto, Separata de O Comercio do Porto, 1917.
- MORAES, W., *Fernão Mendes Pinto no Japão*, Lisboa, Livraria Castro e Silva, 1920.
- MORAES, W., *Ó-Yoné e Ko-Haru*, Oporto, Edição de A «Renascença Portuguesa», 1923.
- MORAES, W., *Relance da história do Japão*, Oporto, Edição de Maranus, 1924.
- MORAES, W., *Os serões no Japão*, Lisboa, Arthur Brandão & C.^a, 1926.
- MORAES, W., *Relance da alma japonesa*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1928.
- MORAES, W., *Osoroshi*, Lisboa, Livraria Castro e Silva, 1933.
- MORAES, W., *Cartas íntimas*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1944.
- “No Japão”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 245, 1 de enero de 1908, p. 135.
- NUNES, E., “O retrato do barão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1268, 20 de marzo de 1914, p. 88.
- “O Japão, um peixe raro”, *A Parodia: Comédia Portuguesa*, Lisboa, n.º 59, 25 de febrero de 1904, p. 1.
- “Os Caminhos de Ferro no Mundo”, *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 16, 16 de septiembre de 1900, p. 6.

O Occidente, Lisboa, n.º 892, 10 de octubre de 1903, p. 1.

PESSANHA, C., *Clepsydra*, Lisboa, Edições Lusitania, 1920.

PINTO, A., “Viagem de circumnavegação do cruzador «S. Gabriel», *O Occidente*, Lisboa, n.º 1178, 20 de septiembre de 1911, pp. 202-203.

PINTO, A., “Viagem de circumnavegação do cruzador «S. Gabriel», *O Occidente*, Lisboa, n.º 1180, 10 de octubre de 1911, p. 219-222.

PINTO, A., “Viagem de circumnavegação do cruzador «S. Gabriel», *O Occidente*, Lisboa, n.º 1181, 20 de octubre de 1911, p. 227.

R., “A guerra entre o Japão e a Russia”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 907, 10 de marzo de 1904, pp. 51-52. “A Guerra entre a Russia e o Japão”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 912, 30 de abril de 1904, pp. 89/92.

SÃO JANUÁRIO, V., “Architectura Japoneza”, *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes* 2, Lisboa, n.º 5, 1878, pp. 67-69.

TEIXEIRA GOMES, M., *Inventario de Junho*, Lisboa, Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1903.

TEIXEIRA GOMES, M., *Agosto Azul*, Lisboa, Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1904.

TEIXEIRA GOMES, M., *Gente Singular*, Lisboa, Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1909.

TEIXEIRA GOMES, M., *Cartas a Columbano*, Lisboa, Seara Nova, 1932.

TEIXEIRA GOMES, M., *Novelas Eróticas*, Lisboa, Seara Nova, 1934.

TEIXEIRA GOMES, M., *Carnaval Literario*, Lisboa, Seara Nova, 1939.

THYRSO, “N’ um kakemono a Sadda Yacco”, *A Parodia: Comedia Portuguesa*, Lisboa, n.º 123, 21 de mayo de 1902, p. 161.

“Trinta annos de desenvolvimento dos caminos de ferro japônêses (parte 1/3)” *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 100, 1 de julio de 1903, p. 128.

“Trinta annos de desenvolvimento dos caminos de ferro japônêses (parte 2/3)” *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 101, 10 de julio de 1903, p. 136.

“Trinta annos de desenvolvimento dos caminos de ferro japoneses (parte 3/3)” *A Construção Moderna*, Lisboa, n.º 103, 1 de agosto de 1903, pp. 151-152.

“4.º Centenario de S. Francisco Xavier, Apostolo das Indias”, *O Occidente*, Lisboa, n.º 1006, 10 de diciembre de 1906, pp. 269-270.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *100 Anos de Património. Memória e Identidade: Portugal 1910-2010*, Lisboa, Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, 2010.

AA. VV., *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, Vol. 1, Lisboa, Assembleia da República, 2013.

ALMAZÁN, V. D., “La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 23, vol. 3, 1999, pp. 717-732.

ALMAZÁN, V. D., “Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX”, *Artígrama*, n.º 13, 1999, pp. 331-346.

ARMITAGE, J., *História do Brasil*, Itatiaia, São Paulo, Belo Horizonte, 1981.

COUTO, J. M., “The Rediscovery of Japan: the Critical Reception of Japanese Architecture in Portugal after the opening of Japan to the West”, *Athens Journal of Architecture*, vol. 9, n.º 1, enero, 2023, pp. 55-82. 3

FELDMANN, H., *Venceslau de Morais e o Japão*, Macao, Instituto Cultural de Macau, 1992.

FERNANDES, A., “O Reencontro”, en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 89-113.

FERNANDES, A., “Os Diplomatas”, en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 134-145.

FUNG, B. Y., *Macau: a General introduction*, Hong Kong, Joint Publishing, 1999.

GAIVÃO DE TAVARES, M. J., “O Japão no Palácio de Ajuda”, en *Uma história de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133.

Galerie Sevogel: Historische Wertpapiere, Zürich, Vol. 3. NZZ Verlag, 1984.

GAMEIRO, L., *António Pinheiro: Subsídios para a história do teatro português*, Lisboa, Universidad de Lisboa, Faculdade de Letras, 2011, pp. 122-123.

GONÇALVES, R. A., “Para além da Pintura. Alguns apontamentos sobre as outras coleções do conde Dupias”, *MIDAS*, 2020, pp. 1-18.

LEANDRO, S., “Ásias a rir: o Oriente desenhado pelo humor entre os séculos XIX e XX”, *Carnet de l'École Doctoral Histoire del'Art et Archeologie*, n.º 124, 2018, pp. 1-35.

LIMA, T. I., *O leilão da coleção Arroyo e o mercado de arte em Portugal no final da monarquia*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, Universidad de Lisboa, 2015.

MARTINS, A., *O jardim do encanto perdido*, Oporto, Livraria Simões Lopes, 1956, pp. 39-40.

MARTINS, A., *Peregrino*, Lisboa, Tipografia Ideal, 1962.

PIRES, D., *A Imagem e o Verbo. Fotobiografia de Camilo Pessanha*, Macao, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, 2005.

SÁNCHEZ, R. M., *A família Arroio-Rezola. Um percurso musical no Porto oitocentista*, Oporto, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Universidad de Oporto, 2015

SECO, J. D., "A colecção de frascos de rapé de Manuel Teixeira Gomes", en Amara, A. M. y Martins, D., *Estudos sobre China*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências sociais e políticas, 2002, pp. 495-528.

SECO, J. D., "Subsídios para o estudo do patrimonio artístico de Coimbra a colecção de frascos de rapé de Manuel Teixeira Gomes", *Munda. Revista do grupo de arqueología e arte do centro*, n.º 45-46, 2003.

SECO, J. D., "A Colecção Manuel Teixeira Gomes", en Calvão, J. (coord.), *Presença portuguesa na Asia*, Lisboa, Fundação Oriente, 2008, pp. 392-429.

VEIGA DE OLIVEIRA, C., *Camilo Pessanha o jurista e o homem*, Macao, Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1993.

WEBGRAFÍA

<https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/434-album-palacio-do-conde-de-burnay-1933>, (fecha de consulta: 17-VIII-2022).

<http://artgitato.com/rafael-bordalo-pinheiro-les-ceramiques-ceramica/> (fecha de consulta: 27-VII-2022).

<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/53> (fecha de consulta: 03-VIII-2022).

14. CONCLUSIONES DE LA TESIS DOCTORAL

Tras haber analizado y expuesto todos los artículos, informaciones e ilustraciones de las publicaciones periódicas españolas objeto de estudio en este trabajo, podemos afirmar que la prensa española del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX es una fuente de estudio indispensable para abordar la imagen de Japón y su influencia, tanto cultural como artística. Cada uno de los diarios, revistas, boletines y almanaques ofrecen un tratamiento propio y particular de los temas nipones. Las relaciones hispano-japonesas no fueron tan intensas como en otros territorios de Europa, pero sí gozaron de una notable relevancia. Muchos de los escritos que trataron temas del archipiélago japonés fueron difundidos en la prensa de la época. Esta fue la vía más accesible para el gran público y, por tanto, la más influyente debido a su gran difusión. Desde el punto de vista cronológico, nuestra tesis se inicia con la apertura de la era Meiji (1868-1912), momento en el que da comienzo la rápida modernización de Japón. En poco tiempo, Japón pasó de ser un territorio aislado a una potencia militar mundialmente reconocida. Este crecimiento en la esfera internacional, coincidió con la progresiva pérdida de las colonias españolas en la región del Pacífico, que tiene su punto de inflexión con la independencia de Filipinas en 1898. Como sucedió en Europa y América, hubo en España un descubrimiento y acercamiento hacia el País del Sol Naciente, percibiéndose esta cultura como fascinante y exótica. Entre los diversos aspectos que tuvo la fascinación por de este país, destaca la gran atracción que hubo por los objetos artísticos, de refinada estética, los cuales hechizaron escritores, críticos, artistas y coleccionistas. El interés y acercamiento hacia estas nuevas formas desde diversas disciplinas y ámbitos desembocó en lo que conocemos como *Japonismo*, vocablo empleado para hacer referencia a la influencia ejercida por el arte japonés en el arte occidental durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX, fechas que coinciden con los artículos presentados en esta tesis. Un completo estudio de las noticias mostradas en las publicaciones periódicas en España, nos permite afirmar que los lectores pudieron acceder a textos de calidad sobre el arte nipón, estando estos muchas veces al mismo nivel que los que fueron publicados en otros países, ya que en algunas ocasiones estos eran traducciones de aquellos presentados en las publicaciones periódicas pertenecientes a los ámbitos francófonos y angloparlantes.

Previamente a tratar las conclusiones de este trabajo, hemos de hacer una serie de consideraciones. Esta tesis ha sido realizada gracias a la consulta de hemerotecas digitales que han digitalizado ejemplares de prensa histórica española. Por ello, y debido al crecimiento constante de los repositorios, no excluimos futuras ampliaciones que nos proporcionen nuevos datos y ayuden a completar los resultados obtenidos en el actual estudio. Además, esta tesis no

pretende cerrar el tema del conocimiento de Japón y su influencia en España, sino que quiere actuar como un complemento para el resto de investigaciones realizadas, independientemente de la disciplina a la que estén adscritas. Con este propósito, hemos intentado presentar con claridad toda la información obtenida mediante un sistema basado en el orden cronológico y temático, incluyendo ilustraciones de cada publicación relacionadas con el tema, completándose esta panorámica mediante unos anexos en los que se exponen datos concluyentes. De este modo, esperamos que la presente investigación sea una herramienta que contribuya al desarrollo y ampliación de los estudios japoneses en nuestro país, considerando esta empresa como los cimientos para abordar el estudio del fenómeno de la difusión del arte japonés en España y su contexto cultural.

Las conclusiones obtenidas como fruto de la elaboración de la tesis doctoral han sido las que se exponen a continuación:

1. Las publicaciones periódicas españolas, compuestas por diarios, revistas, boletines, folletines y almanaques, fueron una de las principales vías de difusión para Japón y el arte japonés. En este estudio han sido identificadas 89 publicaciones periódicas que recogen en sus páginas artículos, noticias e imágenes de arte nipón. Esta difusión la podemos cuantificar en 246 textos, entre los que se encuentran informaciones, reportajes, relatos, críticas y anuncios. Este tipo de publicaciones a través de sus escritos y sus imágenes, por su difusión y popularidad, contribuyeron de manera decisiva al proceso de conformación de Japón y su arte, generándose así una determinada visión acerca del País del Sol Naciente en España. No obstante, no todas tuvieron la misma relevancia, habiendo una mayor presencia en los diarios y revistas de *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *Abc*, *La Gaceta Industrial*, *La Ilustración*, *Blanco y Negro*, *Alrededor del Mundo*, *Hojas Selectas* y *La Ilustración Artística*, tal y como han demostrado los datos aquí recogidos.

2. La imagen proyectada por el arte japonés resultante de lo publicado en la prensa española se corresponde con una visión agradable, positiva y exótica, que se recrea en una nueva estética que sirve como fuente de inspiración a artistas e intelectuales durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Este fenómeno de admiración supuso un interés hacia lo nipón, el cual con el paso del tiempo va siendo más profundo, generando así informaciones más completas y comprendiendo mejor esas nuevas formas procedentes del Extremo Oriente. Hay que añadir que la abundancia de los textos tendió a coincidir con acontecimientos históricos relevantes. En 1904, hemos localizado 21 textos que versan sobre objetos artísticos nipones, concordando

así con la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905), fenómeno bélico que situó al Imperio Japonés como una de las potencias militares más potentes del panorama internacional. Dicho suceso hizo que todas las miradas se dirigiesen hacia el País del Sol Naciente, siendo esto una consecuencia directa en el aumento por el interés de Japón y sus manifestaciones artísticas. Por otro lado, también destacó el año de 1911 mediante la aparición de 13 textos. Esta fecha está relacionada con la Exposición Anglo-Japonesa de 1910 y se aproxima al final del reinado del emperador Meiji, que falleció el 30 de julio de 1912. En consonancia con este motivo, en 1913 y con la reciente inauguración de la era Taishō (1912-1926) y la subida al poder del nuevo emperador, aparecieron en las publicaciones periódicas españolas 13 escritos sobre el arte japonés. Podemos decir que, durante los momentos previos al cambio dinástico japonés, se publicó un número destacado de textos que hacían referencia a objetos artísticos nipones. También debemos de destacar el año de 1923, ya que se incorporaron entre las paginas de la prensa nacional 14 textos que presentaron arte nipón. Esto coincide con la catástrofe natural del gran terremoto de Kantō, el cual causó un gran número de muertes y provocó la destrucción de lugares ciertos lugares simbólicos del archipiélago japonés, teniendo este fenómeno una repercusión internacional notoria. Por último, localizamos 11 textos en 1926, año en el que finalizó el periodo Taishō, fecha que establece el límite de nuestro estudio.

3. Todos estos artículos fueron escritos por intelectuales, de una enorme variedad de disciplinas y oficios, comprendiéndose entre ellas a artistas, literatos, periodistas, diplomáticos, críticos de arte, historiadores, arqueólogos, científicos, ingenieros, empresarios, empleados de aduanas, sacerdotes y políticos. Lamentablemente, 121 de las 246 noticias carecen de firma, siendo imposible identificar la autoría del texto. En muchas ocasiones, eran escritos por el equipo de redacción de la propia publicación. No obstante, hemos podido reconocer la firma de 79 escritores que hablaron sobre arte japonés, firmando en ocasiones mediante su seudónimo. Entre todos ellos, destacó un elenco que fue crucial para la difusión del conocimiento del arte japonés en España, encontrándose entre estos nombres como José Jordana y Morera (1836-1906), Rafael Doménech Gallisá (1874-1929), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), Antonio García Llansó (1854-1924) o Feliú Elias i Bracons (1878-1948). Mostrando todos estos eruditos un profundo interés por las piezas artísticas niponas, el cual fue decisivo para el descubrimiento de la estética japonesa.

4. Las manifestaciones artísticas tratadas en las publicaciones periódicas son muy variadas, destacando así arquitectura y jardines, pintura y grabado, escultura, lacas, marfiles, armas y armaduras y cerámica, siendo las categorías las que han articulado los capítulos de la

presente tesis. Todos los textos que se encuentran en cada uno de los apartados no gozan de la misma calidad, presentando variaciones entre una visión más superficial o profunda que, probablemente, estuviese condicionada por el interés del autor hacia el tema.

Las primeras noticias que tenemos respecto a la arquitectura y el jardín japonés se englobaban dentro de lo que sería una explicación general de las artes japonesas, con el paso del tiempo ambas manifestaciones fueron tratadas con más entidad y en conjunto, resaltando el santuario de Nikkō, lugar que será considerado como uno de los ejemplos más representativos de la arquitectura nipona. También surgieron artículos que abordaron ambas por separado, aunque normalmente los jardines más reseñables se encontraban contiguos a construcciones destacadas. Por ello, a lo largo de tiempo se ha generado la premisa de que, en Japón, tanto las construcciones como los jardines se encuentran insertados en la naturaleza armónicamente. Además, también se reprodujeron imágenes de lugares famosos como el Kinkakuji, del cual se pudieron observar tanto sus jardines como su construcción. Asimismo, aparecieron numerosos ejemplos gráficos que ayudaron a difundir el estilo arquitectónico nipón y la delicadeza de sus jardines.

Una de las manifestaciones artísticas que llamó más la atención fueron la pintura y el grabado. Su temprano descubrimiento en el contexto europeo hizo que pronto se popularizase también en las publicaciones periódicas españolas. Su difusión estuvo muy ligada al coleccionismo del arte nipón, tanto del ámbito público como privado. Confirmándose así la existencia de un comercio sólido de este tipo de obras de arte durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Las noticias trataron gran cantidad de aspectos de la pintura japonesa como fue el *suibokuga* o las famosas escuelas de Tosa y Kanō, representativas de las altas esferas del País del Sol Naciente. Sin embargo, y aunque en el campo de la pintura se llegó a profundizar bastante, lo que realmente fascinó a nuestros intelectuales fueron los grabados nipones o *ukiyo-e*. Inicialmente sorprendió sobremanera la finura de su técnica y la gran delicadeza que cada una de estas estampas presentaba. Lo cual derivó en un acelerado descubrimiento de los grandes maestros Utamaro, Hiroshige y Hokusai, siendo este último el más relevante. Así, Katsushika Hokusai y sus obras adquirieron una relevancia sin parangón en las revistas y diarios de la época, al pintor japonés se le consideró como un genio que estaba a la altura de los grandes maestros del arte europeo, alabanza que facilitó la difusión de su obra en particular y del arte japonés en general. Asimismo, piezas de su serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* o su popular *Manga* serán mencionadas o incorporadas con asiduidad en la prensa española. También aparecieron imágenes correspondientes a otros maestros de la estampa o pintores reconocidos, pudiéndose apreciar un variado conjunto de obras relacionadas con la pintura y el grabado japonés. El deseo

por la obtención de algún ejemplar que estuviese realizado por alguno de los nombres aquí mentados hizo que en España hubiese ricas colecciones de arte nipón. Un ejemplo de ello son la colección Ferriol o la colección Mansana, las cuales se conformaron en la sociedad española finisecular del XIX y tuvieron una importante trascendencia en el público de la época, considerándose las verdaderos centros de peregrinación para poder observar obras de arte japonesas, faceta que se vio reflejada en diversas noticias de nuestro país.

Por el contrario, la escultura japonesa no gozó de gran popularidad en las publicaciones periódicas. En estudios generales hubo algunas referencias a esculturas budistas. No obstante, hay que decir que se advierte cierto interés por la escultura nipona moderna, hija directa del proceso de modernización ocurrido durante el periodo Meiji. De ellas se valoró más su calidad técnica que su originalidad.

Las lacas, gracias a su profundo brillo, también fueron piezas que destacaron. Las noticias aparecidas en nuestras publicaciones periódicas que trataron objetos lacados fueron abundantes. El interés por estas no solo se debía a su estética, habiendo también un interés científico, donde ramas como la química o la botánica se preocuparon por los procesos de cultivo y extracción del *urushi*. También tenemos testimonios que denotan un temprano coleccionismo de estas obras artísticas gracias a la fascinación que produjeron en la aristocracia y la burguesía. Desde este momento, las piezas lacadas fueron incorporadas en todo tipo de ocasiones, ya sea en una mención en una dote, un relato de ficción que ambientaba un salón de las clases altas. Esta clase de objetos fueron tan demandados que se intentaron realizar multitud de imitaciones producidas fuera del archipiélago japonés, aunque estos nunca llegaban a tener la calidad de las auténticas lacas niponas. En algunas ocasiones, se incorporaban a los textos fotografías que mostraban a los lectores la variedad en cuanto a cantidad piezas y tipologías que se englobaban bajo la denominación de lacas, correspondiendo estas imágenes a objetos realizados durante los periodos Edo y Meiji.

Las delicadas piezas de marfil japonés también tuvieron éxito entre los lectores y coleccionistas españoles. En las noticias recogidas se observa una evolución, ya que los autores manifestaron una preocupación en cuanto a documentarse acerca de este tipo de objetos artísticos. Sin embargo, y pese a esa documentación generalizada, hay artículos que presentaban informaciones muy superficiales. Otros eran profundos estudios de colecciones especializadas. Las pequeñas figurillas japonesas conocidas como *netsuke*, llevaron a un fenómeno de especialización que tuvo como principal objetivo la diferenciación entre las piezas generadas en

la antigua tradición artística y las nuevas piezas elaboradas destinadas para la exportación. Todo ello conllevó a una profundización en la materia que permitió descubrir y difundir temas sobre su función, elaboración y simbolismo. En el ámbito catalán el impacto de esta clase de objetos fue especialmente notorio, ya que se encontraban exquisitas obras en fondos privados, como la colección Ferriol. Asimismo, las imágenes que se encontraban reproducidas en la prensa española, procedían mayoritariamente de este tipo de colecciones particulares.

La figura del samurái fascinó sobremanera, así pronto comenzó a surgir un gusto hacia las armas y armaduras niponas. En este sentido, también empezaron a coleccionarse este tipo de obras, conformándose así una pasión y un fervor que estuvo presente en algunas esferas sociales del momento. Fiel reflejo de esto son los textos incluidos en las publicaciones periódicas españolas del presente estudio, donde se pudieron leer informaciones y observar objetos del mundo del guerrero tan representativos como la *katana*, el *wakizashi*, la *tsuba* o el *kabuto*. Siendo esto un fiel reflejo de la pasión que despertaba el mundo del guerrero y todo lo relacionado con el mismo entre los lectores de nuestro país durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Las cerámicas fueron de los primeros objetos exportados hacia Occidente, encontrándose tanto en comercios especializados como en Exposiciones Universales, surgiendo así un temprano coleccionismo. Pese a ello, esta manifestación artística no ocupó un lugar destacado en las páginas de nuestras revistas y diarios, al contrario de lo ocurrido con la pintura, el grabado o las lacas. No obstante, si que hay algunos ejemplos notorios en los que se realiza un estudio profundo de las producciones cerámicas japonesas, explicándose con detenimiento los diferentes tipos de cerámica japonesa, destacándose algunos centros productores como los de Satsuma y Kutani.

5. Como contrapunto de las informaciones presentes sobre arte japonés en las publicaciones periódicas de nuestro país, tenemos los artículos que se interesaron sobre la etnia de los ainu. Estos fueron tratados en las informaciones desde un punto de vista colonialista, percibiéndose como algo primitivo. No obstante, pese a esta visión que pudiera resultar peyorativa suscitaban el interés de diversos viajeros, científicos, escritores e intelectuales durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Testimonio de ello es que en la prensa española se han localizado un total de 41 textos. Entre los autores identificados que trataron el tema se encuentran Alfonso Moreno Espinosa (1840-1905), Arnold Henry Savage Landor (1865-1905), Carlos Iñigo y Gorostiza (1863-1924), Francisco Coello de Portugal y Quesada (1822-1898), Iliá Méchnikoff (1845-1916), John Batchelor (1855-1944), José María Álvarez (1871-1937), Josep María Folch i Torres (1880-1950), Masana Maeda (1850-1921), Manuel Alhama Montes (1857-

1910), Ramiro de Maetzu (1874-1936) y Reginald Crundall Punnet (1875-1967). Además, destacó sobre todos los diarios, revistas y boletines la publicación *Alrededor del Mundo*, la cual contó con 9 escritos que aportaban datos sobre la cultura y el arte de esta particular etnia, encontrándose en ocasiones acompañados de fotografías, fuente fundamental en el papel del descubrimiento e inmersión de la cultura y el arte de este pueblo. Un ejemplo lo podemos ver en el artículo que llevó por título “El pueblo más antiguo del mundo: los ainos y sus costumbres”, publicado en esta revista en el año de 1903. Dicho examen ha permitido contrastar el contenido de las noticias de arte japonés con lo que se decía sobre esta particular etnia, analizándose ambos objetos estudios desde perspectivas diferentes pese a que los dos convivían en el mismo territorio, siendo los ainu la cara menos conocida del País del Sol Naciente.

6. Con el objetivo de enriquecer los estudios del descubrimiento de Japón y el arte japonés en la Península Ibérica se decidió analizar la presencia de este en Portugal. Aquí se han constatado piezas japonesas y analizado la influencia que ejerció el país nipón durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX, suceso que se produjo gracias a una serie de hitos y personalidades, que a su vez atesoraron una serie de colecciones y obras. Por ello, se han localizado entre las páginas de las publicaciones periódicas portuguesas *A Parodia: Comedia Portuguesa*, *O Occidente*, *A Construção Moderna* y *A Ilustração Portuguesa* una serie de artículos que contienen informaciones o muestras de arte japonés o Japonismo. En ellas aparecieron informaciones de todo tipo, pero pese a esto, lo que más destaca es la influencia que tuvo el arte japonés en el mundo gráfico y de la caricatura, encontrándose composiciones que se nutren claramente de modelos nipones. Entre las personalidades que debieron conocer el arte japonés y que manifestó de forma clara su influencia fue el artista Raphael Bordalo Pinheiro (1854-1929), quien seguramente conocía algunas de las obras más representativas del arte nipón como el *Manga* de Katsushika Hokusai. No obstante, hay que advertir que las muestras de arte japonés localizadas en los diarios y revistas portuguesas son mucho menos abundantes y más superficiales de las fueron realizadas en España. Por el momento, parece ser que en el país Luso se hubo una influencia limitada, pero no inexistente. Asimismo, el caso de Portugal nos da la suficiente perspectiva para poder analizar las dos realidades presentes en la Península Ibérica durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Japón y el Japonismo en la prensa portuguesa es un tema que hemos comenzado a estudiar, pero que todavía está por explorar.

Por último, y previamente al fin de estas conclusiones, nos gustaría exponer una serie de consideraciones. Este estudio más que ser un cierre pretende servir de base para afrontar futuras investigaciones en el campo del arte japonés y el Japonismo, actuando como punto de partida

dentro del progreso de nuestra carrera investigadora. Por ello, tenemos intención de publicar los resultados obtenidos del estudio entre los especialistas mediante la elaboración de artículos, realización de exposiciones y presentación del tema en congresos nacionales e internacionales, además de en diferentes plataformas, internet y diversos medios de comunicación. En un futuro, nos gustaría aumentar el repertorio con la consulta de otros repositorios o archivos que contengan fuentes de hemeroteca, así como profundizar en el análisis de las relaciones artísticas entre Japón y la Península Ibérica, con el fin, sobre todo, de establecer la trayectoria de las colecciones de arte japonés y de sus coleccionistas. También nos interesa seguir investigando sobre los autores que escribieron y publicaron sobre arte japonés en España, para poder establecer así nuevas conexiones.

14. CONCLUSÕES DA TESE DE DOUTORAMENTO

Depois de analisar e apresentar todos os artigos, informações e ilustrações das publicações periódicas espanholas estudadas neste trabalho, podemos afirmar que a imprensa espanhola do último terço do século XIX e das primeiras décadas do século XX é uma fonte de estudo indispensável para abordar a imagem do Japão e a sua influência, tanto cultural como artística. Cada um dos jornais, revistas, boletins e almanaques oferece um tratamento particular dos temas nipónicos. As relações hispano-japonesas não foram tão intensas como noutros territórios europeus, mas tiveram uma relevância notável. Muitos dos escritos que tratavam do arquipélago japonês foram publicados na imprensa da época. Este era o canal mais acessível ao grande público e, por conseguinte, o mais influente devido à sua grande circulação. De um ponto de vista cronológico, a nossa tese começa com a abertura da era Meiji (1868-1912), quando se inicia a rápida modernização do Japão. Num curto espaço de tempo, o Japão passou de um território isolado a uma potência militar reconhecida mundialmente. Este crescimento na esfera internacional coincidiu com a perda progressiva das colónias espanholas na região do Pacífico, que atingiu o seu ponto de viragem com a independência das Filipinas em 1898. Tal como aconteceu na Europa e na América, houve uma descoberta e uma aproximação à Terra do Sol Nascente em Espanha, que era vista como uma cultura fascinante e exótica. Entre os vários aspectos do fascínio por este país, destaca-se a grande atracção pelos objectos artísticos de estética apurada, que encantavam escritores, críticos, artistas e coleccionadores. O interesse e a aproximação a estas novas formas, a partir de diferentes disciplinas e domínios, conduziram ao que conhecemos como *Japonismo*, termo utilizado para designar a influência exercida pela arte japonesa na arte ocidental durante o último terço do século XIX e as primeiras décadas do século XX, datas que coincidem com os artigos apresentados nesta tese. Um estudo completo das notícias apresentadas nos periódicos em Espanha permite-nos afirmar que os leitores tiveram acesso a textos de qualidade sobre a arte japonesa, muitas vezes ao mesmo nível dos publicados noutros países, uma vez que, em algumas ocasiões, eram traduções dos apresentados nos periódicos pertencentes às esferas francesa e inglesa.

Antes de abordar as conclusões deste trabalho, é necessário fazer uma série de considerações. Esta tese foi realizada graças à consulta de bibliotecas de jornais digitais que digitalizaram exemplares da imprensa histórica espanhola. Por esta razão, e devido ao constante crescimento dos repositórios, não excluímos futuras extensões que nos possam fornecer novos dados e ajudar a completar os resultados obtidos no presente estudo. Por outro lado, esta tese não pretende encerrar o tema do conhecimento do Japão e da sua influência em Espanha, mas

sim servir de complemento ao resto da investigação realizada, independentemente da disciplina a que esteja ligada. Com este objectivo, tentámos apresentar de forma clara toda a informação obtida através de um sistema baseado numa ordem cronológica e temática, incluindo ilustrações de cada publicação relacionada com o tema, completando esta visão geral através de anexos nos quais são apresentados dados conclusivos. Desta forma, esperamos que a presente investigação seja uma ferramenta que contribua para o desenvolvimento e expansão dos estudos japoneses no nosso país, considerando este empreendimento como as bases para abordar o estudo do fenómeno da difusão da arte japonesa em Espanha e o seu contexto cultural.

As conclusões obtidas na sequência da elaboração da tese de doutoramento são apresentadas em seguida:

1. As publicações periódicas espanholas, constituídas por jornais, revistas, boletins, newsletters e almanaques, foram um dos principais canais de divulgação do Japão e da arte japonesa. Neste estudo, foram identificadas 89 publicações periódicas que incluem artigos, notícias e imagens de arte japonesa nas suas páginas. Esta divulgação pode ser quantificada em 246 textos, entre informações, reportagens, contos, críticas e anúncios. Este tipo de publicações, através dos seus escritos e imagens, devido à sua circulação e popularidade, contribuiu decisivamente para o processo de formação do Japão e da sua arte, gerando assim uma certa visão do País do Sol Nascente em Espanha. No entanto, nem todas tiveram a mesma relevância, com maior presença nos jornais e revistas *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *Abc*, *La Gaceta Industrial*, *La Ilustración*, *Blanco y Negro*, *Alrededor del Mundo*, *Hojas Selectas* e *La Ilustración Artística*, como demonstram os dados aqui recolhidos.

2. A imagem projectada pela arte japonesa resultante do que foi publicado na imprensa espanhola corresponde a uma visão agradável, positiva e exótica, recriada numa nova estética que serviu de fonte de inspiração para artistas e intelectuais durante o último terço do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Este fenómeno de admiração levou a um interesse pela arte japonesa, que se foi aprofundando com o passar do tempo, gerando uma informação mais completa e uma melhor compreensão destas novas formas do Extremo Oriente. Acrescente-se que a abundância de textos tende a coincidir com acontecimentos históricos importantes. Em 1904, encontrámos 21 textos sobre objectos de arte japoneses, coincidindo com a Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), uma guerra que fez do Império Japonês uma das potências militares mais poderosas da cena internacional. Este acontecimento fez com que todos os olhares se voltassem para a Terra do Sol Nascente, o que teve como consequência directa um aumento do interesse

pelo Japão e pelas suas manifestações artísticas. Por outro lado, o ano de 1911 foi também marcante pelo aparecimento de 13 textos. Esta data está relacionada com a Exposição Anglo-Japonesa de 1910 e aproxima-se do final do reinado do Imperador Meiji, falecido a 30 de Julho de 1912. Em 1913, e com a recente inauguração da era Taishō (1912-1926) e a ascensão ao poder do novo imperador, surgem 13 escritos sobre arte japonesa em periódicos espanhóis. Podemos dizer que, nos momentos anteriores à mudança dinástica japonesa, foi publicado um número notável de textos referentes a objectos de arte japoneses. Também devemos destacar o ano de 1923, quando 14 textos apresentando a arte japonesa foram incluídos nas páginas da imprensa nacional. Este ano coincide com a catástrofe natural do grande terramoto de Kantō, que causou um grande número de mortos e levou à destruição de alguns lugares simbólicos do arquipélago japonês, tendo o fenómeno uma notória repercussão internacional. Por fim, localizámos 11 textos em 1926, ano em que terminou o período Taishō, data que estabelece o limite do nosso estudo.

3. todos estes artigos foram escritos por intelectuais de diversas disciplinas e profissões, incluindo artistas, escritores, jornalistas, diplomatas, críticos de arte, historiadores, arqueólogos, cientistas, engenheiros, homens de negócios, funcionários aduaneiros, padres e políticos. Infelizmente, 121 das 246 notícias não têm assinatura, o que impossibilita a identificação da autoria do texto. Em muitos casos, foram escritas pela redacção da própria publicação. No entanto, foi possível reconhecer as assinaturas de 79 escritores que escreveram sobre arte japonesa, por vezes usando pseudónimos. Entre todos eles, há um grupo que foi crucial para a disseminação do conhecimento da arte japonesa em Espanha, incluindo nomes como José Jordana y Morera (1836-1906), Rafael Doménech Gallisá (1874-1929), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), Antonio García Llansó (1854-1924) e Feliú Elias i Bracons (1878-1948). Todos estes estudiosos demonstraram um profundo interesse pela arte japonesa, o que foi decisivo para a descoberta da estética nipónica.

4. As manifestações artísticas tratadas nos periódicos são muito variadas, sendo a arquitectura e os jardins, a pintura e a gravura, a escultura, a laca, o marfim, as armas e armaduras e a cerâmica as categorias que articularam os capítulos desta tese. Os textos encontrados em cada uma das secções não são todos da mesma qualidade, apresentando variações entre uma visão mais superficial ou mais profunda, provavelmente condicionada pelo interesse do autor pelo tema.

As primeiras notícias que temos sobre a arquitectura japonesa e o jardim japonês foram incluídas no que viria a ser uma explicação geral das artes japonesas, com o passar do tempo

ambas as manifestações foram tratadas com mais entidade e como um todo, destacando-se o santuário Nikkō, local que será considerado um dos exemplos mais representativos da arquitectura japonesa. Houve também artigos que trataram dos dois separadamente, embora os jardins mais notáveis estivessem normalmente localizados junto a edifícios de destaque. Assim, ao longo do tempo, desenvolveu-se a premissa de que, no Japão, tanto os edifícios como os jardins estão harmoniosamente inseridos na natureza. Para além disso, foram também reproduzidas imagens de locais famosos como o Kinkakuji, cujos jardins e construções podiam ser vistos. Surgiram também numerosos exemplos gráficos que ajudaram a divulgar o estilo arquitectónico do Japão e a delicadeza dos seus jardins.

Uma das manifestações artísticas que mais chamou a atenção foi a pintura e a gravura. A sua descoberta precoce no contexto europeu fez com que rapidamente se tornassem populares também nos periódicos espanhóis. A sua difusão esteve intimamente ligada ao coleccionismo de arte japonesa, tanto no âmbito público como no privado. Este facto confirma a existência de um sólido comércio deste tipo de obras de arte durante o último terço do século XIX e as primeiras décadas do século XX. As notícias abrangem muitos aspectos da pintura japonesa, como o *suibokuga* e as famosas escolas de Tosa e Kanō, representativas dos escalões superiores do País do Sol Nascente. No entanto, embora o domínio da pintura tenha sido explorado em grande profundidade, o que realmente fascinou os nossos intelectuais foram as gravuras japonesas ou *ukiyo-e*. Inicialmente, o requinte da sua técnica e a grande delicadeza de cada uma dessas gravuras eram impressionantes. Isto levou a uma descoberta acelerada dos grandes mestres Utamaro, Hiroshige e Hokusai, sendo este último o mais importante. Assim, Katsushika Hokusai e as suas obras adquiriram um destaque ímpar nas revistas e jornais da época, sendo o pintor japonês considerado um génio ao nível dos grandes mestres da arte europeia, elogio que facilitou a divulgação da sua obra em particular e da arte japonesa em geral. Da mesma forma, as obras da sua série *Trinta e seis vistas do Monte Fuji* e do seu popular *Manga* foram regularmente mencionadas ou incluídas na imprensa espanhola. Apareciam também imagens de outros mestres da gravura ou de pintores conhecidos, e era possível ver uma colecção variada de obras relacionadas com a pintura e a gravura japonesas. O desejo de obter um exemplar de um dos nomes aqui mencionados levou à existência de ricas colecções de arte japonesa em Espanha. Exemplos disso são a colecção Ferriol e a colecção Mansana, que se estabeleceram na sociedade espanhola de finais do século XIX e que tiveram um importante impacto no público da época, sendo consideradas verdadeiros centros de peregrinação para ver obras de arte japonesas, facto que se reflectiu em várias notícias no nosso país.

Em contrapartida, a escultura japonesa não era muito popular nas publicações periódicas. Nos estudos de carácter geral, há poucas referências a esculturas budistas. No entanto, é preciso dizer que houve algum interesse pela escultura moderna japonesa, resultado directo do processo de modernização que ocorreu durante o período Meiji. Estas esculturas eram valorizadas mais pela sua qualidade técnica do que pela sua originalidade.

As lacas, graças ao seu brilho profundo, são também peças que se destacam. Nas nossas publicações periódicas, abundam as notícias sobre objectos lacados. O interesse por estes objectos não se devia apenas à sua estética, havia também um interesse científico, em que ramos como a química e a botânica se ocupavam dos processos de cultivo e extracção do *urushi*. Há também indícios de um coleccionismo precoce destas obras de arte, graças ao fascínio que exerciam sobre a aristocracia e a burguesia. A partir desta época, as peças lacadas foram integradas em todo o tipo de ocasiões, quer se tratasse de uma menção num dote, quer de uma história fictícia que ambientasse uma sala de visitas das classes altas. A procura deste tipo de objectos era tão grande que foram tentadas muitas imitações produzidas fora do arquipélago japonês, embora nunca tenham conseguido igualar a qualidade da autêntica laca japonesa. Ocasionalmente, foram incluídas fotografias nos textos para mostrar aos leitores a variedade em termos de número de peças e tipos que foram incluídos sob a designação de laca, correspondendo estas imagens a objectos fabricados durante os períodos Edo e Meiji.

As delicadas peças de marfim japonesas também eram populares entre os leitores e coleccionadores espanhóis. Nas notícias recolhidas, é possível observar uma evolução, uma vez que os autores manifestaram uma preocupação em documentar este tipo de objectos artísticos. No entanto, apesar desta documentação generalizada, alguns artigos apresentavam informações muito superficiais. Outros eram estudos aprofundados de colecções especializadas. As pequenas estatuetas japonesas conhecidas como *netsuke* conduziram a um fenómeno de especialização, cujo principal objectivo era diferenciar as peças produzidas na antiga tradição artística das novas peças produzidas para exportação. Tudo isto levou a um estudo aprofundado do tema, que permitiu descobrir e difundir informação sobre a sua função, produção e simbolismo. Na Catalunha, o impacto deste tipo de objectos foi particularmente notório, uma vez que se encontravam obras requintadas em colecções privadas, como a colecção Ferriol. Da mesma forma, as imagens reproduzidas na imprensa espanhola provinham principalmente deste tipo de colecções privadas.

A figura do samurai fascinava muitos, e o gosto pelas armas e armaduras japonesas não tardou a surgir. Neste sentido, este tipo de obras também começou a ser coleccionado, criando assim uma paixão e um fervor que estava presente em algumas esferas sociais da época. Um reflexo fiel disso são os textos incluídos nos periódicos espanhóis deste estudo, onde podemos ler informações e observar objectos do mundo do guerreiro tão representativos como a *katana*, a *wakizashi*, a *tsuba* ou a *kabuto*. Este é um reflexo fiel da paixão que o mundo do guerreiro e tudo o que com ele se relaciona despertou entre os leitores do nosso país durante o último terço do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

A cerâmica foi um dos primeiros objectos a ser exportado para o Ocidente, encontrando-se tanto em lojas especializadas como em Exposições Universais, dando assim origem a um coleccionismo precoce. Apesar disso, esta manifestação artística não ocupou um lugar de destaque nas páginas das nossas revistas e jornais, ao contrário da pintura, da gravura ou da laca. No entanto, existem alguns exemplos notáveis em que é feito um estudo aprofundado da produção cerâmica japonesa, explicando em pormenor os diferentes tipos de cerâmica japonesa, destacando alguns centros de produção como os de Satsuma e Kutani.

5. Como contraponto às informações sobre a arte japonesa nos periódicos do nosso país, temos os artigos sobre a etnia Ainu. Tratados de um ponto de vista colonialista, eram vistos como primitivos. No entanto, apesar desta visão potencialmente pejorativa, despertaram o interesse de vários viajantes, cientistas, escritores e intelectuais durante o último terço do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Prova disso é o facto de se ter encontrado um total de 41 textos na imprensa espanhola. Entre os autores identificados que trataram do tema estão Alfonso Moreno Espinosa (1840-1905), Arnold Henry Savage Landor (1865-1905), Carlos Iñigo y Gorostiza (1863-1924), Francisco Coello de Portugal y Quesada (1822-1898), Iliá Méchnikoff (1845-1916), John Batchelor (1855-1944), José María Álvarez (1871-1937), Josep María Folch i Torres (1880-1950), Masana Maeda (1850-1921), Manuel Alhama Montes (1857-1910), Ramiro de Maetzu (1874-1936) e Reginald Crundall Punnet (1875-1967). Para além disso, a publicação *Alrededor del Mundo* destacou-se de todos os jornais, revistas e boletins, que incluíam nove artigos que forneciam dados sobre a cultura e a arte deste grupo étnico em particular, por vezes acompanhados de fotografias, uma fonte fundamental no papel de descoberta e imersão na cultura e arte deste povo. Um exemplo disso é o artigo intitulado "O povo mais antigo do mundo: os Ainos e seus costumes", publicado nesta revista em 1903. Este exame permitiu contrastar o conteúdo das notícias sobre a arte japonesa com o que se dizia sobre este grupo étnico em particular, analisando ambos os

objectos de estudo sob perspectivas diferentes, apesar de ambos viverem no mesmo território, sendo os Ainu o rosto menos conhecido da Terra do Sol Nascente.

6. Com o objectivo de enriquecer os estudos sobre a descoberta do Japão e da arte japonesa na Península Ibérica, decidiu-se analisar a sua presença em Portugal. Aqui identificamos peças japonesas e analisamos a influência exercida pelo Japão durante o último terço do século XIX e as primeiras décadas do século XX, um acontecimento que se deu graças a uma série de marcos e personalidades que, por sua vez, valorizaram uma série de colecções e obras. Por isso, nas páginas dos periódicos portugueses *A Parodia: Comédia Portuguesa*, *O Occidente*, *A Construção Moderna* e *A Ilustração Portuguesa*, foram localizados uma série de artigos com informações ou amostras da arte japonesa ou do Japonismo. Contêm informações de todo o género, mas o que mais se destaca é a influência que a arte japonesa exerceu no mundo do grafismo e da caricatura, com composições que se inspiram claramente em modelos nipónicos. Entre as personalidades que devem ter estado familiarizadas com a arte nipónica e que demonstraram claramente a sua influência está o artista Raphael Bordalo Pinheiro (1854-1929), que certamente conheceu algumas das obras mais representativas da arte japonesa, como a *Manga de Katsushika Hokusai*. No entanto, é de notar que as amostras de arte japonesa encontradas nos jornais e revistas portuguesas são muito menos abundantes e mais superficiais do que as produzidas em Espanha. Para já, parece que a influência em Portugal foi limitada, mas não inexistente. O caso português dá-nos também uma perspectiva suficiente para podermos analisar as duas realidades presentes na Península Ibérica durante o último terço do século XIX e as primeiras décadas do século XX. O Japão e o japonismo na imprensa portuguesa é um tema que começámos a estudar, mas que ainda está por explorar.

Finalmente, e antes de terminar estas conclusões, gostaríamos de fazer algumas considerações. Este estudo pretende servir de base para futuras investigações no domínio da arte japonesa e do Japonismo, mais do que uma conclusão, funcionando como um ponto de partida para o progresso da nossa carreira de investigação. Assim, pretendemos divulgar os resultados do estudo junto dos especialistas através da escrita de artigos, da realização de exposições e da apresentação do tema em conferências nacionais e internacionais, bem como em diferentes plataformas, na internet e em vários meios de comunicação social. No futuro, gostaríamos de aumentar o repertório, consultando outros repositórios ou arquivos com fontes periódicas, bem como aprofundar a análise das relações artísticas entre o Japão e a Península Ibérica, com o objectivo, sobretudo, de estabelecer a trajectória das colecções de arte japonesa e dos seus

coleccionadores. Também nos interessa continuar a investigar os autores que escreveram e publicaram sobre a arte japonesa em Espanha, a fim de estabelecer novas ligações.

15. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV., *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana XXXIX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1920.

AA. VV., *Apel·les Mestres: 1854-1936: en el cinquantenari de la seva mort 1936-1986*, Barcelona, Fundació Jaume I, 1985.

AA. VV., *Catalogue of the Van Gogh Museum's collection of japanese prints*, Amsterdam, Waanders Publishers, 1991.

AA. VV., *An Illustrated Encyclopedia of Japan*, Tokio, Kodansha, 1993.

AA. VV., *Fabrés y su tiempo, 1854-1938*, Ciudad de México, INBA, Museo de San Carlos, 1994.

AA. VV., *Santiago Rusiñol. La era de los impresionistas*, Madrid, Globus Comunicación, 1996.

AA. VV., *Japón: un enfoque comparativo*, Actas del III y IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Asociación de Estudios Japoneses en España, Valladolid, 25 y 26 de octubre de 1992 y Santander, 26 y 27 de septiembre de 1997.

AA. VV. *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, Catálogo de exposición. Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, marzo-mayo de 1999, Madrid, Dirección general de Bellas Artes y Bienes Culturales D.L, 1999.

AA.VV., *Gérôme & Goupil: Art and Enterprise*, Paris, Réunion de musées nationaux, 2000.

AA.VV., *HizōKapitan no Edo korekushon: Orandajin no Nihon shumii: Nichi-Ran kōryū 400-shūnen kinen*, Tokio, Edo Tōkyō Hakubutsukan, 2000.

AA. VV., *La magie des estampes japonaises*, Paris, Hermann, 2003.

AA.VV., *100 Anos de Património. Memória e Identidade: Portugal 1910-2010*, Lisboa, Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, 2010.

AA.VV., *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, Vol. 1, Lisboa, Assembleia da República, 2013.

AA. VV., *Japonismo: la fascinación por el arte japonés*, Barcelona, Obra Social "La Caixa", 2013.

- AA. VV., *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, Londres, BMP, 2013.
- AA. VV. *Arte japonés y Japonismo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014.
- ABADÍA, I., *Japón y el Japonismo en el diario La Vanguardia (1881-1912)*, Trabajo de Fin de Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte (dirección: Elena Barlés y David Almazán), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Curso 2017-2018.
- ADBURGHAM, A., *Liberty's: A Biography of a Shop*, Londres, George Allen & Unwin, 1975.
- AITKEN, G. y DELAFON, M., *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, París, Bibliothèque des Arts, 1983.
- ALAGÓN, J. M., "La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales", en Gómez Aragón, A. (ed.), *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, pp. 627-634.
- ALCOCK, R., *Arts and art industries of Japan*, Londres, Virtue & Company, 1878.
- ALMAZÁN, D. y ARAGUÁS, M. P., "El Japón Meiji (1868-1912) y el Japonismo en la revista L'illustrazione Italiana", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 21, 2006, pp. 747-768.
- ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., Japón en las Revistas Ilustradas del siglo XIX y primeras décadas del XX: El caso de la Ilustración Española y Americana, *II Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 2, 3, y 4 de noviembre de 1995.
- ALMAZÁN D. y BARLÉS, E., "La huella de Hokusai en España: valoración crítica, coleccionismo y exposiciones", en San Ginés, P. (coord.), *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Universidad de Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 527-552.
- ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., "El Celeste Imperio en la vida De Otal y Ric, porcelana" en Luque, M. (coord.), *Imágenes del Mundo. Enrique de Otal y Ric, diplomático y viajero*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2009, pp. 400-403.

ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., "Hiroshige, maestro del paisaje del grabado japonés: fortuna crítica y coleccionismo en España", en Álvaro, M. I., Lomba, C. y Pano, J. L. (coords.), *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 79-98.

ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E. (et. al.), *Noh-Kabuki. Escenas del Japón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza, 2014.

ALMAZÁN, D., "Japón y el japonismo en 'La Ilustración Artística'", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 12, 1996-1997, pp. 706-709.

ALMAZÁN, D., "Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 13, 1998, pp. 331-346.

ALMAZÁN, D., "El Japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)", en *Arte e identidades culturales. Homenaje a D. Carlos Cid Priego, actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, CEHA, 1998, pp. 41-50.

ALMAZÁN, D., "La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del s. XIX y primeras décadas del XX", *Revista española del Pacífico*, n.º 8, 1998, pp. 403-434.

ALMAZÁN, D., "La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 23, vol. 3, 1999, pp. 717-732.

ALMAZÁN, D., "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. Actas de la Asociación de Estudios japoneses en España*, Barcelona, Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 45-50.

ALMAZÁN, D., "Antes de Kurosawa: primeras noticias sobre el cine japonés en España", *Stadium: Revista de humanidades*, n.º 7, 2000, pp. 7-22.

ALMAZÁN, D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, vols. I-XII, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000.

ALMAZÁN, D., "La occidentalización de la escultura japonesa en el periodo Meiji (1868-1912): difusión y crítica en España", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 15, 2000, pp. 495-516.

ALMAZÁN, D., "La seducción de Oriente: de la "chinoserie" al "Japonismo"", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 18, 2003, pp. 83-106.

ALMAZÁN, D., "Geisha, esposa y feminista: imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936)", *Studium: Revista de humanidades*, n.º 10, 2004, pp. 253-268.

ALMAZÁN, D., "Imagen naval japonesa e ilustración gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la guerra ruso-japonesa (1904-05)", en Almazán, D. (coord.), *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 317-330.

ALMAZÁN, D., "Mikimoto y las perlas cultivadas: un símbolo de la modernización del Japón de la era Meiji", en Almazán, D. (coord.), *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 305-316.

ALMAZÁN, D., "Primitivismo versus Japonismo: el pueblo Ainu frente al moderno Japón", *Studium: Revista de humanidades*, n.º 11, 2005, pp. 75-92.

ALMAZÁN, D., "Ecos del Celeste Imperio. Arte chino en España en tiempos de crisis (1908-1936)", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22, Zaragoza, 2007, pp. 791-809.

ALMAZÁN, D., "Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China", en Álvaro, M. I. (coord.), *Las exposiciones internacionales: Arte y progreso*, Zaragoza, Departamento de la Universidad de Zaragoza, Expo-Zaragoza 2008, 2007, pp. 85-104.

ALMAZÁN, D., "Canales y difusión del fenómeno del Japonismo en España", en *Actas del XV del Congreso Nacional Historia del Arte (CEHA, 2004): Modelos, intercambios y recepción artística. De las rutas marítimas a la navegación en red*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 567-578.

ALMAZÁN, D., “Las japonesas que no lo parecen: estudio de la imagen de la mujer ainu en la época del Japonismo”, en Almazán D. y Barlés, E. (coords.), *La mujer japonesa: realidad y mito*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 913-932.

ALMAZÁN, D., “Ocio, fama y moda. El grabado ukiyoe desde la perspectiva de la cultura de masas”, en CID, F. (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 537-556.

ALMAZÁN, D., “El grabado "Ukiyoe" como reflejo de los valores de la cultura japonesa”, *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, n.º extra, Cáceres, 2013, pp. 1-17.

ALMAZÁN, D., *Katsushika Hokusai. Cien vistas del monte Fuji*, Bilbao, Sans Soleil Ediciones, 2016.

ALMAZÁN, D., “El arquitecto Frank Lloyd Wright y el arte japonés”, en Almazán, D. y Wright, F. R. (autores), *Frank Lloyd Wright. La estampa japonesa*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2018.

ALVARADO, M., *Netsuke, arte sobre marfil*, Madrid, Museo de Artes Decorativas, 2014.

AMSDEN, D. y VON SEIDLITZ, W., *Ukiyo-e*, New York, Parkstone International, 2014.

ANDERSON, W., *A History of Japanese Art*, Yokohama, Transactions of the Asiatic Society of Japan, 1879.

ANDERSON, W., *Japanese wood engravings: their history, technique and characteristics*, London, Seeley, 1895.

ANDREU, A., *Galdós y la literatura popular*, Bilbao, Sociedad general española de librería, 1982.

ANÍA, P., *El impacto de Hokusai en España en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX a través de las publicaciones periódicas*, Trabajo de Fin de Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte (dirección: Elena Barlés y David Almazán), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Curso 2017-2018.

ANÍA, P., “El arte japonés a través de la prensa española de finales del siglo XIX y principios del XX: una aproximación a los marfiles nipones”, en Gracia, J. A., Asión, A., Ruiz, L., Andrés, E. y Juberías, G., (coords.), *III Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

ANÍA, P., "Hokusai y su obra en la prensa española: un modelo a reproducir", en Almazán, D. y Barlés, E., *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 111-150.

ANÍA, P., "La presencia de Hokusai en la prensa española (1868-1912): biografía, obra y valoración crítica", *Mirai. Estudios japoneses*, n.º 3, 2019, pp. 143-163.

ANÍA, P., "Mariano Fortuny y Marsal y el arte japonés", *Ecos de Asia*, mayo, 2018. ANÍA, P., "El Japonismo de Mariano Fortuny y Marsal", *Ecos de Asia*, octubre, 2018. ISSN 2341-0817.

ANÍA, P., "Tsuba: algunos testimonios de la fascinación por las armas del Japón en la prensa española (1868-1926)", *IV Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, en Andrés, E., Anía, P., Escudero, I., Espada, D., Juberías, G., Martín, J., Ruiz, L., Sanz, A. y Torralba, B. (coords.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 293-301.

ARAGUÁS, M. P., "El Japón Taisho (1912-1926) y el Japonismo en la revista L'illustrazione Italiana", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 22, 2007, pp. 811-824.

ARAGUÁS, M. P., "Japón y el Japonismo en L'illustrazione Italiana (1873-1945)", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 27, 2012, pp. 622-624.

ARAGUÁS, M. P., "La ópera Madama Butterfly a través de la revista L'illustrazione italiana (1904-1945)", *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 20, 2012.

ARAGUÁS, M. P., *Japón y el Japonismo en L'illustrazione Italiana (1873-1945)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2012.

ARIAS, A. y MEJÍAS, A., "La prensa del siglo XIX como medio de difusión de la literatura hispanoamericana", *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 8, n.º 2. 1998, p. 241.

ARIAS, M. R., "Siete samuráis en el Museo del Ejército de Madrid", *Goya: Revista de arte*, n.º 292, 2003, pp. 35-50.

ARIAS, M. R., "Militares y armaduras japonesas en el museo del ejército de Madrid", en Almazán, D. (coord.), *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 89-96.

ARIAS, M. R., "La cerámica japonesa", en Barlés, E. y Almazán, D. (eds.), *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba y CAI, 2008, pp. 105-110.

ARIAS, M. R., "La armadura del samurái: de valiosos regalos a estímulos de la imaginación", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichô*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 231- 248.

ARMITAGE, J., *História do Brasil*, Itatiaia, São Paulo, Belo Horizonte, 1981.

ARRANZ, R., "De la manufactura gráfica a la industria. La imprenta de Lluís Tasso", en Vélez, P. (ed.), *L' exaltació del llibre al Vuitcents: art, indústria i consum a Barcelona*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2008, pp. 13-32.

ASANO, S. y CLARK, T., *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, Londres, BMP, 1995.

ASO, N., *Public Properties. Museums in Imperial Japan*, Durham y Londres, Duke University Press, 2014.

BABA, Y., "A study in minority-majority relations: the ainu and Japanese in Hokkaidô", *The Japan Interpreter*, vol. 13, n.º 1, 1980, pp. 60-92.

BAIRD, C., "'Au Mikado': A Tea, Coffee and 'Oriental' Art Emporium in Vienna", *Journal of Design History*, vol. 24, n.º 4, The Design History Society, 2011, pp. 359-373.

BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D., *Estampas Japonesas. Historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza, CAI y Fundación Torralba, 2007.

BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D. (eds.), *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente, El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*, Zaragoza, Fundación Torralba, Museo de Zaragoza, 2012.

BARLÉS, E., "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 18, 2003, pp. 23-82.

BARLÉS, E., "El arte del jardín japonés y su introducción en Occidente durante el periodo Meiji (1868-1912)", en Cid Lucas, F. (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2009, pp. 579-603.

BARLÉS, E., "Jūkyūseiki kōhan kara nijū seiki zenhan ni kaketenō nissei bijutu bunka kōryū" (Relaciones artísticas y culturales entre España y Japón durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX), en Bando, S. y Kawanari, Y., (eds.), *Nihon Spain kōryūsi*, (Historia de las relaciones entre Japón y España), Tokio, Renga Shobō, 2010, pp. 154-171.

BARLÉS, E., "El descubrimiento en Occidente de Japón y de sus artes durante la Era Meiji (1868-1912)", en Barlés, E. y D. Almazán (eds.), *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente, El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*, Zaragoza, Fundación Torralba, Museo de Zaragoza, 2012, pp. 95-156.

BARLÉS, E., "Presencia e impacto del arte japonés en España en la época del Japonismo (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX). Un estado de la cuestión", discurso con motivo de su ingreso como Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, *Boletín de Bellas Artes*, XL Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 2012, pp. 77-142.

BARLÉS, E., "Los textos e impresos como testimonios de un encuentro. Libros occidentales relativos al periodo *Namban* en España y su contribución a la creación de la imagen de Japón", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichō*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 163-202.

BARLÉS, E., "El temprano descubrimiento del jardín japonés en Occidente", en Gras, M. (dir.), *El jardín japonés, qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, Madrid, Tecnos, 2015, pp. 391-424.

BARLÉS, E., "Nikkō, "la Alhambra japonesa", en la mirada de los viajeros occidentales del periodo Meiji (1862-1912)", en Gómez, A. (ed.), *Japón y Occidente: el patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua libros, 2016, pp. 615-626.

BASIL, CH., *Cosas de Japón*, Gijón, Satori, 2014.

BATCHELOR, J., *The ainu of Japan*, Londres, Religious Tract Society, 1892.

BAYOU, H., *Hokusai, 1760-1849: "l'affolé de son art", d'Edmond de Goncourt à Norbert Lagane*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2008. pp. 14-35.

BEASLEY, W. G., *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

- BEASLEY, W. G., *La Restauración Meiji*, Gijón, Satori Ediciones, 2008.
- BENNET, T., CORTAZZI, H. y HOARE, J., *Japan and The Illustrated London news: complete record of reported events, 1853-1899*, Folkestone, Global Oriental, 2006.
- BING, S. (ed.), *Le Japon Artistique. Documents d'Art et d'i, Dustrieréunis par Bing*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888-1891.
- BIRD, I. L., *Unbeaten tracks in Japan. An account of travels in the interior including visits to the aborigines of Yezo and the shrines of Nikkô and Isé*, Londres, vol. I y II, John Murray, 1880.
- BIRD, I. L., *Japón inexplorado*, Rubio, C. (trad.), Madrid, La Línea del Horizonte Ediciones, 2018.
- BIRK, M. (ed.), *Frank Lloyd Wright's Fifty Views of Japan: The 1905 Photo Album*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996.
- BONET, V., "Antonio Muñoz Degraín o la fascinación del color", *Saitabi*, n.º 44, 1994, pp. 255-266.
- BOXER, C. R., *The Christian Century in Japan: 1549-1650*, California, University of California Press, 1951.
- BOZAL, V., *Historia del Arte. El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Grupo 16, 1989.
- BOZÓ, T., "Characteristics of japanese art and its influence on impressionism and post-impressionism", en *Vedecký Zborník , Metamorfozy, transformácie a vektory posunu centra a periférie v priestoroch umenia a kultúry*, Bratislava, Univerzitna Kniznica, 2015, p. 181.
- BREGANTE, J., *Diccionario Espasa de Literatura Española*, Madrid, Espasa, 2003.
- BROC, N., *Dictionnaire des explorateurs français du XIXe siècle: Asie*, vol. 2, Paris, Comite Des Travaux Historiques Etscientifiques, 1992.
- BROCKHAUS, A., *Netsuke: Versuch einer Geschichte der Japanischen Schnitzkunst*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1905.
- BRU, R., "Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona 1868-1887", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 21, Barcelona, 2008.
- BRU, R., "Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro", *Goya: Revista de arte*, n.º 328, 2009, pp. 236-250.

BRU, R., "El comerç d'art japonès a Barcelona, 1887-1915", *Locus Amoenus*, Barcelona, 2009-2010, pp. 259-277.

BRU, R., "Francesc Ferriol i l'art japonès", *Revista de Catalunya*, n.º 263, 2010, pp. 61-90.

BRU, R., *La presència del Japó a les arts de la Barcelona del vuit-cents (1868-1888)*, Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2010.

BRU, R., "Ukiyo-e en Madrid. Las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte Moderno y su legado en el Museo Nacional del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 19, n.º 47, Madrid, 2011, pp. 153-170.

BRU, R., "Hokusai a Catalunya", *Serra d'or*, n.º 629, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, pp. 31-35.

BRU, R., "Richard Lindau y el Museo de Arte Japonés de Barcelona", *Archivo Español de Arte*, LXXXV, n.º 337, 2012, pp. 55-74.

BRU, R., "El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya: 1868-1936", en Bassegoda, B. y Doménech, I. (coords.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Barcelona, Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 51-86.

BRU, R., "Marià Fortuny and Japanese art", *Journal of Japonisme*, volume 1, issue 2, 2016, pp. 155-185.

BURTY, P., *Chefs- d'oeuvre des Arts industriels*, París, Paul Ducrocq, 1866.

CABAÑAS, P., "Museos y colecciones de arte de Asia Oriental desaparecidos en España", *RdM*, n.º 66, 2016, pp. 29-43.

CABAÑAS, P., *Marfiles japoneses en las colecciones españolas*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1993.

CABLE, K. J., *Australian dictionary of biography*, vol. 6, Melbourne, Melbourne University Press, 1976.

CALDERÓN, A., *Presencia e impacto del jardín japonés en Gran Bretaña durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2015.

CALVO, L., *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*, Barcelona, Labor, 1992.

CALZA, G. C., *Hiroshige. Il maestro della natura*, Milán, Skira, 2009. SCHLOMBS, A., *Hiroshige*, Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 2010.

CALZA, G., SUDA, S. y MASUJIMA, M., *Hokusai*, Tokio, Faidon, 2005.

CAMPBELL, J., *Las máscaras de dios: mitología primitiva*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 380-385.

CARPENTER, J. T., *Hokusai and his age*, Amsterdam, Hotei Publising, 2005.

CASORRÁN, M., "González Bravo, Luis (1811-1871)", en Baasner, F., Acero, F. y Gehrig, S. (coords.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario bibliográfico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) e Instituto de la Lengua Española, 2007, pp. 445-447.

CASTELLANO, P., "Semblanza de Pablo Salvat Espasa", en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2015.

CAYUELA, J. G., "Los capitanes generales de Cuba: elites coloniales y elites metropolitanas (1823-1898)", *Historia contemporánea*, n.º 13-14, 1996, pp. 197-222.

CHANG, T., "Collecting Asia: Théodore Duret's Voyage en Asie and Henri Cernuschi's Museum", *Oxford Art Journal*, vol. 25, Issue 1, enero 2002, pp. 17-34.

CHECKLAND, O., *Japan and Britain after 1859. Creating cultural bridges*, Londres, Routledge Curzon, 2003.

CHESNEAU, E., *L'Art Japonais*, París, A. Morel, 1869.

CHESNEAU, E., *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Librairie Academique Didier Et Cie, 1868.

CID, F., "El hombre que nos trajo Japón: Ernest F. Fenollosa Habla sobre teatro Noh", *Estudios de Asia y África*, vol. XLVI, n.º 3, México, septiembre-diciembre, 2011, pp. 687-707.

CLUTTON-BROCK, A., *William Morris*, Londres, Parkstone International, 2015.

- COLLIA-SUZUKI, G., *The Complete Woodblock Prints of Kitagawa Utamaro: A Descriptive Catalogue*, Londres, Nezu Press, 2009.
- CONANT, E., "Refractions of the Rising Sun: Japan's Participation at International Exhibitions 1862-1910", en Satō, T. y Watanabe, T. (ed.), *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930*, Londres, Lund Humphries, Barbican Art Gallery, Setagaya Art Museum, 1991, pp. 79-92.
- COUTO, J. M., "The Rediscovery of Japan: the Critical Reception of Japanese Architecture in Portugal after the opening of Japan to the West", *Athens Journal of Architecture*, vol. 9, n.º 1, enero, 2023, pp. 55-82. 3
- DARÍO, R., *Autobiografía, oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990.
- DAVEY, N. K., *Netsuke: a comprehensive study based on the M.T. Hindson Collection*, Nueva York, Sotheby Parke Bernet, 1974.
- DAWSON, C., *Lafcadio Hearn and the Vision of Japan*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- DE FRUTOS, E. P., "El Japonismo en la obra artística de la Familia Masriera (Josep Masriera i Manovens, Francesc Masriera i Manovens y Lluís Masriera y Rosés)", en Ruiz, L., Gracia, J., Asión, A. (coords.), *Diálogos con arte. La investigación tras los proyectos en Historia del Arte*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2018.
- DE FRUTOS, E. P., "Una aproximación a la colección de arte japonés de los Masriera, saga de artistas catalanes de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX", en Asión, A., Castán, A., Gracia, J. A., Lacasta, D., Ruiz, L., Andrés, E. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón: II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 171-182.
- DE FRUTOS, E. P., "Los Masriera: vías de conocimiento del arte japonés y su influencia en la producción artística familiar", en Gracia, J. A., Asión, A., Ruiz, L., Andrés, E., Juberías, G. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón: III Jornadas de investigadores predoctorales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 155-162.
- DE FRUTOS, E. P., *Japón y los Masriera, una saga de creadores catalanes de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2021.

- DE GARIS, F. y SAKAI, A., *We Japanese*, Londres, Routledge, 2013.
- DE LA CUESTA, C., "Santiago Rusiñol y el arte japonés" en ALMAZÁN, D. (coord.), *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 107-110.
- DE MOYA, M., *La imagen de Japón en España. Prensa, propaganda y cultura (1890-1945)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2019.
- DE SALCEDO, M., *Ramón María Narváez (1799-1868)*, Madrid, Homo Legens, 2012.
- DEVYNCK, D., *Toulouse-Lautrec et le japonisme*, Panayrac, D. Briand, 1999.
- DOMENECH, R., MUÑOZ DUEÑAS y PÉREZ-DOLZ, F., *Tratado de técnica ornamental*, Madrid, A. de Ángel Alcoy, 1920.
- DUNCAN, D., *The life and letters of Herbert Spencer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- DURANT, S., Christopher Dresser, London, Academy Editions; Berlín, Ernst & Sohn, 1993.
- DURET, T., *Livres & albums illustrés du Japon réunis et catalogues*, París, Ernest Leroux, 1900.
- ESGUEVA, M. A., "Don José de Echegaray, dramaturgo", en *Primeras Jornadas de Bibliografía celebradas los días 24 al 26 de mayo de 1976 en la Fundación Universitaria Española*, Madrid, La Fundación, 1876, pp. 197-212.
- ESMEIN, S., *Hugues Krafft au Japon de Meiji: photographies d'un voyage, 1882-1883*, París, Hermann, 2003.
- ESPINAR, E., *La presencia de Japón en Buenos Aires (1916-1930). El Japonismo en las revistas Caras y Caretas, El Hogar y Plus Ultra*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2016.
- EZAMA, Á., "Zoila Ascasíbar Artola", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2021.
- EZAMA, M. A., "El cuento japonés en la literatura española", *Notas y Estudios Filológicos*, n.º 9, 1994, pp. 91-104.
- FAHR-BECKER, G., *Grabados japoneses*, Köln, Taschen, 1999.
- FELDMANN, H., *Venceslau de Morais e o Japão*, Macao, Instituto Cultural de Macau, 1992.

- FENOLLOSA, E., *Hokusai and His School* (Cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1893.
- FENOLLOSA, E., *The Masters of Ukiyoe: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School*, Nueva York, Knickerbocker, 1896.
- FENOLLOSA, E., *Epochs of Chinese and Japanese Art*, London, William Heineman, 1912.
- FERNANDES, A., "O Reencontro", en *Uma historia de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 89-113.
- FERNANDES, A., "Os Diplomatas", en *Uma historia de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 134-145.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., "Las fuentes y lugares del Japonismo", *Anales de Historia del Arte*, n.º 11, 2001, pp. 329-356.
- FERRERA, J. C., *Segismundo Moret: una biografía política*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001.
- FOCILLON, H., *Hokousai*, París, Librairie Félix Alcan, 1914.
- FOCILLON, H., *L'art bouddhique*, París, Henri Laurens, 1921.
- FOCILLON, H., *L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIX siècle*, París, Comunnication présentée au congrès d'histoire de l'art, 26 septembre-5 octobre de 1921.
- FORRER, M., *Hokusai*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1996.
- FRÉDÉRIC, L., *Japan Encyclopedia*, Cambrigde, Harvard University Press, 2002.
- FUJIHARA, S., "L'Extrême-Orient d'Henri Focillon", en AA. VV., *La vie des formes: Henri Focillon et les arts*: [exposition, Musée des beaux-arts de Lyon, 22 janvier-26 avril 2004] , Gand, Snoeck, 2004. p. 241-247.
- FUNG, B. Y., *Macau: a General introduction*, Hong Kong, Joint Publishing, 1999.
- GAGO, M. P., "O feminismo de Emilia Pardo Bazán", *Eduga: revista galega do ensino*, n.º 81, 2021.
- GAIVÃO DE TAVARES, M. J., "O Japão no Palácio de Ajuda", en *Uma historia de assombro*, Lisboa, Palacio Nacional de Ajuda, 2018, pp. 114-133.

GAMEIRO, L., *António Pinheiro: Subsídios para a história do teatro português*, Lisboa, Universidad de Lisboa, Faculdade de Letras, 2011, pp. 122-123.

GARCÍA LLANSÓ, A., *Dai Nipon*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, 1906.

GARCÍA LLANSÓ, A., *Dai Nipón*, Gijón, Satori Ediciones, 2020.

GARCÍA LLANSÓ, A., *La primera Exposición Universal española*, Barcelona, Luís Tasso Serra, 1888.

GARCÍA, A., *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2005.

GARCÍA, F., *Arte de Japón*, Madrid, Espasa Calpe, 1967. Colección Summa Artis, vol. XXI.

GARCÍA, F., "Presentación", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichô*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 19-24.

GARCÍA-MONTÓN, I., "El ingeniero José Jordana y Morera: un visitante de la exposición universal de Filadelfia, 1876", en Armillas, J. A., *VII Congreso Internacional de Historia de América*, Vol. 2: España en América del Norte, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1998, pp. 1023-1030.

GAYA, J. A., *Juan Gris*, Barcelona, Polígrafa D. L., 1985.

GÓMEZ, M., "Colecció Oriental", en Trullén, J. M., (dir.) *Biblioteca Museu Víctor Balaguer. Guia de les Col·leccions del Museu*, Vilanova i la Geltrú, Organisme Autònom BMVB, 2001, p. 71.

GÓMEZ, M., "Las manufacturas cerámicas para la exportación", en Almazán, D. y Barlés, E., (coords.), *La fascinación por el Arte del Sol Naciente. El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, 2012, pp. 214-233.

GONÇALVES, R. A., "Para além da Pintura. Alguns apontamentos sobre as outras coleções do conde Dupias", *MIDAS*, 2020, pp. 1-18.

GONCOURT, E., *Outamaro. Le peintre des maisons vertes*, París, Bibliothèque Charpentier, 1891.

GONCOURT, E., *Hokousai: l'art japonais au XVIIIe siècle*, París, Académie Goncourt, 1895. También publicó: GONCOURT, E., "Hokousai – ses albums traitant de la peinture et du dessin avec ses préface", *Gazette des Beaux-Arts*, T XIV, 1er décembre 1895, p. 441-452.

- GONSE, L., *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883.
- GONZÁLEZ, C., y MARTÍ, M., *Pintores españoles en París 1850-1900*, Barcelona, Sammer, 1989.
- GONZÁLEZ, J. M., "La literatura de Emilia Pardo Bazán", en González, J. M. (coord.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Coruña, Real Academia Galega, 2009, pp. 19-40.
- GONZÁLEZ, J. R., "Ortega Munilla, José (1856-1922)", en Baasner, F., Acero, F. y Gehrig, S. (coords.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario bibliográfico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) e Instituto de la Lengua Española, 2007, pp. 612-615.
- GONZÁLEZ, P. C., "José Calvo Sotelo", *Razón española: Revista bimestral de pensamiento*, n.º 135, 2006, pp. 70-77.
- GOWLAND, W., "The Art of Casting Bronze in Japan", en *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution*, Washington, Government Printing Office, Julio de 1894, pp. 609-652.
- GUTH, Ch. M. E., *Hokusai's great wave biography of a global icon*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2015.
- GUTIÉRREZ, M., "Una aproximación a la presencia de Ningyō en la prensa española", en Asión, A., Castán, A., Gracia, J. A., Lacasta, D., Ruiz, L. y Andrés, E. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón: II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, Zaragoza, Prensas, Universitarias de Zaragoza, 2018, pp. 183-190.
- GUTIÉRREZ, M., "Diplomacia de las muñecas japonesas en los siglos XIX y XX: prensa, intercambios y exposiciones", *Mirai. Estudios Japoneses*, n.º 3, 2019, 165-176.
- HALL, J. W., "La apertura de Japón y el final del sistema Tokugawa", en *El Imperio Japonés, Siglo XXI*, Madrid, 1987, pp. 232-250.
- HALL, J. W. (ed.), *Cambridge History of Japan*, Vol. IV. Early Modern Japan, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- HALL, M., "The Phoenix Hall at Uji and the Symmetries of Replication", *Art bulletin*, vol. 77, n.º 4, 1995, pp. 647-672.

HANSEN, W., *When Tengu Talk: Hirata Atsutane's Etnography of the Other World*, Honolulu, University of Hawaii, 2009, pp. 213-214.

HERRIES, A., *Japanese Gardens in Britain*, Londres, Shire Publications, 2001.

HILLIER, J., *Art of Hokusai in Book Illustration*, London, Sotheby Publications, 1980.

HOLMES, C.J., *Hokusai*, Nueva York, 1901. Previamente había escrito: HOLMES, C. J., *Hokusai. The Artist's Library*, n.º 1. Londres, 1899.

HUEZO, M., "Toño Salazar", *Guaragua*, v. 9, n.º 21, 2005, pp. 267-272.

HUGUET, F. y NOGUÈS, B., "Les professeurs des facultés des lettres et des sciences en France au XIXe siècle (1808-1880)", *Laboratoire de Recherche Historique*, junio de 2011.

HUXLEY, T., *On the origin of species: or, the causes of the phenomena of organic nature. A course of six lectures to working men*, Nueva York, Appleton and Company, 1863.

HWANG, J., *Vida y obra de Eduardo Zamacois*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1996.

IMAI, Y., "Changes in French Tastes for Japanese Ceramics", *Japan Review*, 2004, n.º 16, pp. 101-127.

INAGA, S., "Théodore Duret et le Japon", *Revue de l'art*, vol. 79, n.º1, 1988, pp. 76-82.

INAGA, S., "The making of Hokusai's reputation in the context of japonisme", *Japan Review*, n.º 15, Kioto, International Research Center for Japanese Studies, 2003, pp. 77-99.

INIESTA, P., "Jerónimo Bécker y González: una obra histórica entre la Historia diplomática y la Historia de las relaciones internacionales", en *La historia de las relaciones internacionales: una visión desde España*, Madrid, British Council: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Comisión Española de Historia de las Relaciones Internacionales, 1996, pp. 263-272.

IROKAWA, D., *The Culture of the Meiji Period*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

IRVINE, G. (ed.), *Japonisme and the rise of the Modern Art Movement. The Arts of the Meiji Period*, Londres, Thames & Hudson, 2013.

JACOBSON, D., *Chinoiserie*, Londres, Phaidon Incorporated Limited, 1993.

JAHSS, M. y JAHSS, B., *Inro and other miniature forms of Japanese lacquer art*, Tokio, Tuttle, 1981.

JANSEN, M. B. y ROZMAN, G., *Japan in transition: From Tokugawa to Meiji*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

JANSEN, M., *The making of modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

JOLY, H. L., *Legend in Japanese art: a description of historical episodes, legendary characters, folklore myths, religious symbolism illustrated in the arts of old Japan*, Londres, John Lane The Bodley Head, 1908.

JOLY, H. L., *H. Seymur Trower collection*, Londres, Glendining & Co., 1913.

JOLY, H. L., *W. L. Behrens collection*, Nueva York, Paragon Book Reprint Corp., 1966.

JORDANA, J., *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, Imp. y Fundación de M. Tello, 1879.

KAWAMURA, Y. (ed.), *Lacas Namban. Huellas de Japón en España -IV centenario de la Embajada Keicho-*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Fundación Japón, 2013.

KAWAMURA, Y., "Laca japonesa *urushi* de estilo *Namban* en España", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichô*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 249-296.

KAWAMURA, Y., "Lo cotidiano. El arte de la laca *urushi*", en *Arte japonés y Japonismo*, Bilbao, Bilboko Arte Ederren Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, pp. 341-502.

KAZUO, N., y KAZUO, H., *What is the Japanese architecture? a survey of traditional Japanese architecture*, Tokio, Kodansha international, 1985.

KIKUCHI, T., "Ainu ties with ancient cultures of northeast of Asia", en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, pp. 47-51.

KIM LEE, S., *La presencia del Arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del XX*, Colección Tesis doctorales, n.º 270/88, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

- KITAZAWA, N., *Me no Shinden. Bijutsu juyōshi nōto*, Tokio, Bijutsu Shuppansha, 1989.
- KORIYAMA, N., y ALLEN, B. (trad.), *Japanese tales from time past. Stories of fantasy and folklore from the Konjaku Monogatari Shu*, Vermont, Tuttle Publishing, 2015.
- KOYAMA-RICHARD, B., *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasu*, Tokio, Kokushokankōkai, 2001.
- KOYAMA-RICHARD, B., *Japon rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, París, Hermann, 2001.
- KOYAMA-RICHARD, B., "Le marchand d'art Hayashi Tadamasu (1853-1906): un lien entre le Japon et l' Occident", *Nouvelles de l'estampe*, n.º 189, 2003, pp. 7-21.
- KUITERT, W., "Japonaiserie in London and The Hague: A history of the Japanese gardens at Sheperd's Bush (1910) and Clingendael (c.1915)", *Garden History: the Journal of the Garden History Society*, vol. 30, n.º 2, Garden History Society, 2002, pp.221-238.
- LA FARGE, J., *Hokusai: A talk about Hokusai, the Japanese Painter, at the Century Club, March 28, 1896*. The Century Co., Nueva York, 1897.
- LACASTA, D., "La Colección de Cerámica Satsuma del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla", en Castán, A. (ed.), *Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 299-309.
- LACASTA, D., "Coleccionismo de cerámica japonesa Satsuma y Kutani en España", en Asión, A., Castán, A., Gracia, J., Lacasta, D. y Ruiz, L. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón: II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018 pp. 187-193.
- LACASTA, D., "El agua en la cerámica Satsuma", en Almazán, D. (coord.), *Japón y el Agua. Actas V Congreso del Grupo de investigación Japón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 173-184.
- LACASTA, D., *Cerámica Satsuma y porcelana Kutani de las eras Meiji (1868-1912) y Taishō (1912-1926) en las colecciones públicas españolas*, Zaragoza, vol. I, II y III, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2022.

- LAFUENTE, E., "Recuerdo de Teodoro Miciano (1903-1974) ", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 38, Madrid, Primer semestre 1974, pp. 17-36.
- LANCASTER, C., "Japanese Buildings in the United States before 1900: Their Influence upon American Domestic Architecture", *The Art Bulletin*, vol. 35, 1953, pp. 217-224.
- LANE, R., *Hokusai: Life and Work*, London, E.P. Dutton, 1989.
- LANGA-NUÑO, C., "Juan Carretero y Luca de Tena, periodista sevillano, director del ABC de Sevilla (1890-1952)", en Esteban, L. (coord.), *Perfiles de periodistas contemporáneos*, Madrid, Fragua, 2016, pp. 173-186.
- LAVERRIÈRE. S. (dir.), *Les missions catholiques: bulletin hebdomadaire de l'Oeuvre de la propagation de la foi*, n.º 1439-1491, París, 1897.
- LEANDRO, S., "Ásias a rir: o Oriente desenhado pelo humor entre os séculos XIX e XX", *Carnet de l'École Doctoral Histoire del'Art et Archeologie*, n.º 124, 2018, pp. 1-35.
- LEDUC, A., "Hugues Krafft's Midori-no-sto: the art of bringing zen to the west", en Ten-Doesschate, D. y Dixon, L. (eds.), *Twenty-first-century perspectives on nineteenth-century art*, Cranbury, Associated University Presses, 2008, pp. 162-170.
- LIMA, T. I., *O leilão da coleção Arroyo e o mercado de arte em Portugal no final da monarquia*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, Universidad de Lisboa, 2015.
- LÓPEZ, M., "Biografía de Don Juan Cebrián y elogio de su obra", *Boletín Oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 108, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1933, p. 139.
- LUMBRERAS, S., *Catálogo de libros y estampas japonesas de la Facultad de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 1996.
- MABUCHI, A., "Cernuschi et sa collection d'Okimono", *Ebisu - Études Japonaises*, n.º 19, 1998, pp. 107-122.
- MACE, F. y MACE, M., *Le Japon d'Edo*, Paris, Belles Lettres, 2006.

MAESTRE, J., "Francisco Silvela y su liberalismo regeneracionista", *Revista de estudios políticos*, n.º 187. 1973, pp. 191-226.

MAINER, J. C., "Bohemios, periodistas, intelectuales, acerca de Rodrigo Soriano", en Ferré, F. T. (coord.), *En el país del arte: 2º Encuentro Internacional: Literatura y arte en el entresiglos XIX-XX*, 2002, Valencia-Roma, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 229-247.

MARÉS DEULOVOL, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, Bachs, 1977.

MARÍAS, J., "Ramón María del Valle-Inclán", *Cuadernos Cervantes de la lengua española*, n.º 1, 1995, p. 73.

MARQUET, Ch., "La découverte de la Manga de Hokusai en France au XIXe siècle", *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2008, nº 29, p. 37-49.

MARTÍN, V., *Eduardo Dato*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 1993.

MARTÍNEZ DE SAS, M. T. y PAGÈS, P. (eds.), *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 2000.

MARTÍNEZ, E., *Coleccionismo privado de ukiyo-e en España desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Una aproximación a su estudio*, Trabajo DEA, dirigido por la Dra. Elena Barlés, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008.

MARTINS, A., *O jardim do encanto perdido*, Oporto, Livraria Simões Lopes, 1956.

MARTINS, A., *Peregrino*, Lisboa, Tipografia Ideal, 1962.

MAS, R., *Els artistes catalans i la publicitat (1888-1929)*, Barcelona, Parsifal Edicions, 2002.

MASON, P., *History of Japanese Art*, Nueva York, Harry N. Adams, 1993.

MATSUGI, H., "Jardin japonais en France: exotisme, adaptation, invention", *Projets de paysage: revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, n.º 6, 2011, pp. 1-7.

MENDOZA, C. y MENDOZA, E., *Barcelona modernista*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 93.

MÍGUEZ, A., "El Mon. Una breve historia de la heráldica japonesa", *Historia y Genealogía*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 3, 2013, pp. 195-218.

MIZOGUCHI, K., *The Archaeology of Japan: From the Earliest Rice Farming Villages to the Rise of the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

MOOS, M., "Classical Western writings on East Asian archaeology and anthropology 1: two essays on Japanese archaeology by Edward S. Morse", *Bulletin of the Society for East Asian Archaeology*, vol. 1, 2007, pp. 57-76.

MORSE, E., *Shell mounds of Omori*, Tokio, University of Tokio, 1879.

MUNSTERBERG, H., *Dictionary of Chinese and Japanese Art*, Nueva York, Hacker Art Books, 1982.

MUÑOZ, O., *Los rincones de la vida. Mujeres comprometidas: Magdalena de Santiago-Fuentes*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

MUÑOZ, Y., *La literatura de resistencia de las mujeres ainu*, México, El Colegio de México, 2008.

MURRAY, J., *On the origin of species*, Londres, John Murray, 1859.

NAGASE, Y., *La cristalización del Japón contemporáneo y la imagen de los japoneses en las revistas misionales españolas (1914-1923)*, Bilbao, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2007.

NAGAYAMA, K., *The Connoisseur's Book of Japanese Swords*, Tokyo, Kodansha International, 1997.

NAUNDOR, G., "Münsterberg, Oskar", en *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Band 18, Berlin, Duncker & Humblot, 1997.

NAVARRO POLO, S., "La colección de ukiyo-e del Museu del Cau Ferrat (Sitges)", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 3, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 335-348.

NAVARRO POLO, S., *Obra gráfica japonesa de los periodos Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona*, Zaragoza, tomos I y II., Universidad de Zaragoza, 1987.

NAVARRO POLO, S. "Arte japonés en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y el Japonismo en Cataluña", en *Actas del IV Congreso de Hispanistas de Asia*, Seúl, 1996, pp. 805-809.

NAVARRO, C., "Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma", *Locus Amoenus*, n.º 9, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007-2008, pp. 319-349.

NAVARRO, S. y VIAN, A., *Flores de Edo. Samuráis, artistas y geishas. Grabados y libros japoneses de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

NELSON, J., *Utamaro and the Spectacle of Beauty*, Londres, Reaktion Books, 2021.

NITOBÉ, I., *Bushido: el código ético del samurái y el alma de Japón*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2005.

NUTE, K., "Frank Lloyd Wright and Japanese Art, Ernest Fenollosa: The Missing Link", *Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, n.º 34, 1991, pp. 224-230.

OCAMPO, E., "José Canalejas Méndez y Ferrol", *FerrolAnálisis: revista de pensamiento y cultura*, n.º 27, 2012, pp. 304-310.

OLMOS, V., *Historia del ABC*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002.

ONO, Y., "Ainu homeland: natural history from ice age to modern times", en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, pp. 32-39.

OSSORIO, M., *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903.

PEDREIRA, E., "La prensa política en el Sexenio Democrático", *Aportes: Revista de historia contemporánea*, n.º 48, 2022, pp. 14-28.

PEREDA, A., *La colección Palacio. Arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1998.

PIERSON, S. J., *Private collecting, exhibitions and the shaping of art history In London*, Nueva York, Routledge Taylor & Francis Group, 2017.

PIRES, D., *A Imagem e o Verbo. Fotobiografia de Camilo Pessanha*, Macao, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, 2005.

POLLOCK, G., *Mary Cassatt: painter of modern women*, Londres, Thames & Hudson, 1998.

PONSONBY-FANE, R., *The Imperial House of Japan*, Kioto, The Ponsonby Memorial Society, 1959.

PRO, J., "Juan Bravo Murillo", en Lama, J. M. (dir.), *Los primeros liberales españoles: la aportación de Extremadura, 1810-1854 (biografías)*, Badajoz, Diputación Provincial Badajoz, 2012, pp. 575-596.

RAINES, J. A., *The 95 th. (the Derbyshire) regiment in central India*, Londres, Swan Sonnenschein & Co., 1900.

RANKIN, A., *Seppuku: A History Of Samurai Suicide*, New York, Kodansha America, 2018.

RENARDY, C., *Liège et L'Exposition Universelle de 1905*, Bruselas, Le Renaissance du Livre, 2005.

REQUENA, E., *Cecilio Pla. Su vida y su obra*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 1991.

REVON, M., *Etude sur Hokousai*, París, Oudin et Cie, 1896.

REVON, M., *Histoire de la Civilisation Japonaise*, París, Armand Colin & Cie, 1900.

REVON, M., *Anthologie de la littérature Japonaise des origines au XX siècle*, París, Librairie Ch. Delagrave, 1910.

RIBAUD, M., *Japonais et ainos dans le Yeso (Hokkaido), un été au Japon boréal*, París, Delhomme et Brigue, 1897.

ROBERT, L., *A Dictionary of Japanese Artist*, Tokio y Nueva York, Weatherhill, 1986.

ROCA, J. M., "Francisco López Acebal", en *Boletín de Estudios Asturianos*, año XXI, n.º 60, 1967, pp. 31-62.

RODRIGUEZ, J., *Ramón Gómez de la Serna: autobiografía y recurrencia*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1993.

RODRÍGUEZ, L., *E. Rodríguez R. de la Escalera*, Santander, 1956.

ROSSELL, D., *Antoni García Llansó, crític d'art, historiador i divulgador de la cultura japonesa (1854-1914)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

ROTHSCHILD, M., GARTON, K. y ROTHSCHILD, L., *The Rothchild Gardens*, Londres, Gaia Books, 1996.

RUBIO, C. y MORATALLA, M. (trad.), *Kojiki: Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Madrid, Trotta Editorial, 2008.

RUBIRA, R., "Los usos comerciales de la caricatura en Cuba: Conrado Walter Massaguer y la revista "Cinelandia" como dispositivo para la construcción de la hegemonía del "star system" hollywoodense en la isla", *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, vol. 1, n.º 1, 2011, pp. 145-169.

RUJILLO, A., "Las colecciones de estampa japonesa en Madrid. Estado de la cuestión", Madrid, *RdM*, n.º 65, Asociación Española de Museólogos, 2016, pp. 79-93.

RYBALKO, S., "Bronze okimono of the Meiji era in museums collections of Ukraine: Miyao Company", *Shidnij svit*, n.º 3, 2022, pp. 98–117.

SAGASTE, D., *Origen y evolución de las colecciones de Arte de Asia Oriental en los museos públicos españoles (1771-1948)*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, enero de 2016, pp. 421-441.

SAINZ DE ROBLES, F. C., "Gregorio Martínez Sierra (1881-1947)", *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, n.º 70, 1981, pp. 32-36.

SAINZ, D. y SEOANE, M. C., *Historia del periodismo en España*, Madrid, Alianza Universidad, 1990.

SALA, M., *Tōsōgu: lugares en el metal. Monturas de sables japoneses en colecciones españolas*, Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 2019.

SALA, M., "Yoroi: Las armaduras", en Fernández González, J. (ed.), *Japón: El archipiélago de la cultura*, Barcelona, Mediatres Estudio Editorial, 2020, pp. 148-157.

SÁNCHEZ, R. M., *A família Arroio-Rezola. Um percurso musical no Porto oitocentista*, Oporto, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Universidad de Oporto, 2015.

SANDBERG, J., "'Japonismo' and Whistler", *The Burlington Magazine*, vol. 106, n.º 740, 1964, pp. 500-507.

SANZ, M., *Antonio Maura*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1976.

SASAKI, S., "Trading brokers and partners whit China, Russia and Japan", en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, pp. 86-91.

SASTRE, D., "Recuperando el discurso sobre su propia Historia del Arte: la participación japonesa en las Exposiciones Universales de París (1867) a Chicago (1893)", *Comillas Journal as International Relations*, n.º 17, 2020, pp. 53-80.

SATŌ, D., *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*, Los Angeles, Getty Research Institution, 2011.

SATŌ, T., AMANO, T., ISHIDA, H., KODERA, H., MATSUMURA, H., YONEDA, M. y MASUDA, R., "Origins and genetic features of Okhost people, revealed by ancient mitochondrial DNA analysis", *Journal of Human Genetics*, n.º. 52, 2007, pp. 618-627.

SAVAGE, A. H., "Fresh light on the ainu", *Nature*, vol. 49, n.º. 1263, Londres, 11 de enero de 1894, pp. 248-249.

SÉCHE, A., *Émile Faguet*. París, Sansot, 1904.

SECO, J. D., "A coleção de frascos de rapé de Manuel Teixeira Gomes", en Amara, A. M. y Martins, D., *Estudos sobre China*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências sociais e políticas, 2002, pp. 495-528.

SECO, J. D., "Subsídios para o estudo do patrimonio artístico de Coimbra a coleção de frascos de rapé de Manuel Teixeira Gomes", *Munda. Revista do grupo de arqueología e arte do centro*, n.º 45-46, 2003.

SECO, J. D., "A Coleção Manuel Teixeira Gomes", en Calvão, J. (coord.), *Presença portuguesa na Ásia*, Lisboa, Fundação Oriente, 2008, pp. 392-429.

SEGRELLES, J., *José Segrelles Albert, su vida y su obra*, Valencia, Albaida, 1986.

SERRANO, J., "Solo, altivo y pobre: la polémica modernista de Valle-Inclán con Francisco Navarro Ledesma (1903)", *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, n.º 12, 2006, pp. 129-156.

SHIRIASHI, M., "Exposición Universal de Barcelona, 1888. Sección de Japón", en Altamir, M. y Shiriashi M. (ed.), *Japón hacia el siglo XXI: un enfoque pluridisciplinario y multicultural en el avance del conocimiento*, *Actas del V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Barcelona, Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 93-102.

SHIRAIASHI, M., *Análisis del Japonismo en Cataluña 1888-1950. La percepción y la recepción en el ámbito intercultural*, Barcelona, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

SHIVELY, D. H., *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

SHUBERT, A., *Espartero, el pacificador*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.

SICHEL, P., *Notes d'un bibeloteur au Japon*, París, Libraire-editor E. Dentu, 1883.

SIDDLE, R., *Race, resistance and the ainu of Japan*, Sheffield, Routledge, 2014.

SLANDEN, D., *A Japanese marriage*, Londres, Adam and Charles Black, Nueva York, Macmillan & Co., 1895.

SMYERS, K., *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.

SOTELO, M., "Más noticias sobre el epistolario entre Emilia Pardo Bazán y Luis López Ballesteros, director de El Imparcial (1906-1915)", *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n.º 4, 2006, pp. 203-214.

SPANG, W. Ch. y WIPPICH, R. H., *Japanese-German Relations, 1895-1945: War, Diplomacy and Public Opinion*, New York, Routledge, 2007.

SPEIDEL, M., "The Presence of Japanese Architecture in German Magazines and Books 1900-1950", en Adachi, H. (ed.), *Dreams of the Other*, Kobe, Kobe University, 2007.

SPRESATI, C., "Las metamorfosis estéticas de Pérez Dolz", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo V, Castellón de la Plana, 1924, pp. 250-254.

- STEWART, D., *Arts and crafts of old Japan*, London, T. N. Foulis, 1906.
- STEWART, D., *Artes y oficios del antiguo Japón*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1930.
- SULLIVAN, M., *The meeting of eastern and western art*, California, Universidad de California, 1997.
- SUNAGA, A., *Historia de la literatura fantástica en Japón*, Tokio, Hakusuisha, 1993.
- SUNYER, M., "Apel·les Mestres, l'artista total", *Recull de treballs*, n.º 15, 2014, pp. 7-10.
- SUZUKI, H., "The Buddha of Kamakura and the "Modernization" of Buddhist Statuary in the Meiji Period", *Transcultural Studies*, n.º 1, enero de 2011, pp. 140-158.
- SUZUKI, J., "Le jardinier japonais de Robert de Montesquiou – ses évocations dans les milieux littéraires", *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n.º 18, 2011, pp. 103-112.
- SWALE, A., *The Meiji restoration: monarchism, mass communication and conservative revolution*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2009.
- TACHIBANA, S., DANIELS, S. Y WATKINS, CH., "Japanese gardens in Edwardian Britain: landscape and transculturation", *Journal of Historical Geography*, vol. 30, n.º 2, 2004, pp. 364-394.
- TAKEDA, I., MIYOSHI, S. y NAMIKI, S., *Chiushingura; or The Loyal League*, DICKINS, F. (trad.), Londres, Allen & Co., 1876.
- TANABE, T., *Hokusai*, Madrid, Anaya, 1993.
- TANIGAWA, M., *Measured Drawings of Wright's Japanese Work*, Tokio, Shokōsha, 1995.
- THION, D., "Emilia Pardo Bazán y Francisco Fernández Villegas, "alias" Zeda, en Fine, R., Goldberg, F. F. y Hasson, O. (coords.), *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI*, Jerusalén, vol. 2, AIH Jerusalén, 2019, p. 39.
- THIRIONSEM, Y., "Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 3, n.º 1, 1961, pp. 117-130.
- TORO, J., DEL CASTILLO, P., AZCONA, J. M. y AZKUNA, I., *El gobierno del general Serrano y el sitio de Bilbao*, Bilbao, Sociedad El Sitio, 2000.

TORRE, J., "Victor de la Serna: viajero aquiescente del franquismo", *Anuari de Filologia. LLengües i Literatures Modernes*, n.º 5, 2015, pp. 99-114.

TRUJILLO, A., "Rutas, viajes y encuentros entre Japón y España", en *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV centenario de la embajada Keichô*, Madrid, Fundación Japón, 2013, pp. 25-46.

TSE, H., *Spectacles of authenticity: The emergence of transnational entertainments in Japan and America, 1880-1905*, Standford, Standford University, 2011.

TSUCHIYA, N., *Netsuke: 100 miniature masterpieces from Japan*, Londres, The British Museum, 2014.

UEMURA, J., *Kita no kōekishatachi. Ainu minzoku no shakai keizaishi*, Tokio, Sōfūkan, 1998

UTAGAWA, H., *Ainu bunka no seiritsu*, Sapporo, Shuppan Kikaku Sentai, 2004.

VAN NIEKERKEN, B., "A history lesson from the Buddha at SF's Japanese Tea Garden", *San Francisco Chronicle*, San Fancisco, 10 de diciembre de 2018.

VAN TILBORGH, L., *Van Gogh et le Japon*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2006.

VEIGA DE OLIVEIRA, C., *Camilo Pessanha o jurista e o homem*, Macao, Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1993.

VÉLEZ, P., *Frederic Marès, una vocació d'escultor al servei del col·leccionisme*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi, 2001.

VILLALBA, M., *José Francés, crítico de arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

VILLALBA, M., "Rafael Doménech y el museo nacional de artes decorativas. Génesis de una colección", *Revista on-line de artes decorativas y diseño*, Madrid, n.º 1, 2015, p. 46.

VILLAREJO, N., *Práxedes Mateo-Sagasta y Escolar (1825-1903): análisis bio-bibliográfico y documental*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

VIVES, R., "Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny", *Archivo español de arte*, t. 66, n.º 261, 1993, pp. 23-34.

WALKER, B., "Reappraising the "Sakoku" paradigm: the Ezo trade and the extension of Tokugawa political space into Hokkaidō", *Journal of Asian History*, vol. 30, n.º. 2, 1996, pp. 169-192.

WAYMAN, D. G., *Edward Sylvester Morse: A Biography*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1942.

WEBER, V. F., *Ko-ji hō-ten: dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, Nueva York, Hacker Art Books, 1965.

WEISBERG, G. P., BECKER, E. y PÓSSEMÉ, E. (ed.), *Los orígenes de l'art nouveau: el imperio de Bing*, Barcelona, Lunweg editores, 2004.

WEISGERBER, L., *Le docteur Frédéric Weisgerber, 1868-1946: médecin, administrateur, pionnier du Maroc modern*, Strasbourg, Université Louis Pasteur, 1982.

WICHMANN, S., *Japonisme: the japanese influence on western art since 1858*, Londres, Thames and Hudson, 1981.

WILSON, D. M., *The British Museum: a history*, Londres, British Museum Press, 2002.

WITTMANN, B., "Edouard Manet, porträt, Emile Zola", *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, n.º 12, Colonia, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis GmbH & Co., 2004, p. 30.

YAMAGUCHI, S., *Ernest Francisco Fenollosa. A Life Devoted to the Advocacy of Japanese Culture*, Tokio, 2 vols., Sanseido, 1982.

YAMAMOTO, T., "Ezo nōkō kinshi kō", *Monbetsu Shiritsu Kyōdo Hakubutsukan Hōkoku*, n.º. 5, 1992, pp. 18-33.

YAMAMURA, K. y USHIRO, H., "Prehistoric Hokkaido and ainu origins", en Fitzhugh, W. y Dubreuil, C. (eds.), *Ainu: spirit of a northern people*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1999, p. 39-46.

YASUMARO, O. (autor) y ASTON, W. (trad.), *The Nihongi: chronicles of Japan from the earliest times to A.D. 697*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Pub, 2013.

YEOLAND, R. M., *La contribution litteraire de Camille Maclair au domaine musical parisien*, Nueva York, Edwin Mellen Press, 2009.

YONEMURA, A., *Hokusai*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2006.

16. ANEXOS

16. 1. ANEXO I. DISPOSICIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS, REPORTAJES, CRÓNICAS, NOTICIAS, RELATOS, ANUNCIOS Y OTRO TIPO DE TEXTOS RELACIONADOS CON EL ARTE JAPONÉS PRESENTES EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS

La elección de una ordenación cronológica del conjunto de informaciones, artículos, crónicas, relatos y anuncios publicados en periódicos, revistas de toda clase, boletines, folletines o almanaques que aportaron información visual, textual o ambas en España entre 1868 y 1926 sobre el arte japonés. Nuestra intención es presentar de manera ordenada todos estos artículos para así poder facilitar su consulta como fuente documental.

El sistema escogido para citar este tipo de fuentes se inicia con el nombre del autor, en caso de que firme con su nombre aparecerá este, en el caso de que figure con su seudónimo respetaremos este nombre y será el que se coloque al inicio de la referencia. Todo ello en versales, colocando en primer lugar el apellido y a continuación la inicial del nombre. En el caso de que el artículo figure como anónimo la referencia iniciará directamente con el título del artículo. Tras el nombre aparece el título del texto, reportaje, crónica, noticia, relato o anuncio. En caso de que no tuviese título no se le asignaría ninguno. A continuación, figura el nombre del periódico, revista, boletín, folletín o almanaque, siempre en cursiva. Seguidamente, aparecen los datos bibliográficos característicos de una cita bibliográfica por este orden, lugar en que fue editada la publicación, el volumen (en caso de que tuviese), el número, la fecha en la que fue publicada y las páginas que abarca (si se conocen).

1872

FULGOSIO, F., "Gusto artístico de ciertas épocas en relación con la industria", *Almanaque del Museo de la Industria*, Madrid, 1872, pp. 41-49.

1874

IRON, "Manufacturas de metales en el Japón", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 397, 26 de febrero de 1874, pp. 2-3.

"La japonesa", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 6222, 15 de diciembre de 1874, p. 4.

"La japonesa", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 6224, 17 de diciembre de 1874, p. 7.

"La japonesa", *El Imparcial*, Madrid, n.º 2727, 18 de diciembre de 1874, p. 4.

“La japonesa”, *El Imparcial*, Madrid, n.º 2730, 21 de diciembre de 1874, p. 2.

1876

ANGOT, A., “La nueva era en el Japón”, *Revista Europea*, Barcelona, n.º 107, 12 de marzo de 1876, pp. 74-78.

PARODY, F., “Filadelfia 1.º de junio de 1876. Sr. D. Feliciano Herreros de Tejada”, *La Producción Nacional*, Madrid, n.º 4, 17 de junio de 1876, pp. 58-59.

PLÁ, E., “Crónica Científica”, *La Época*, Madrid, n.º 8692, 23 de agosto de 1876, p. 4.

1878

“Las lacas del Japón”, *Crónica de la Industria*, Madrid, n.º 88, 30 de agosto de 1878, pp. 252-253.

ATIENZA, M., “Jardín de aclimatación de Málaga”, *Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento*, Madrid, n.º 8, 30 de septiembre de 1878, pp.674-684.

1879

JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte primera”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 8, 25 de abril de 1879, pp. 122-125.

JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte segunda”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 9, 10 de mayo de 1879, pp. 138-140.

JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Sección II”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 11, 10 de junio de 1879, pp. 170-173.

JORDANA, J., “La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Sección II”, *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 14, 25 de julio de 1879, pp. 218-221.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878)", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 16, 25 de agosto de 1879, pp. 250-252.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón: Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). (Continuación)", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 17, 10 de septiembre de 1879, pp. 266-270.

JORDANA, J., "La agricultura y la industria en el Japón. Noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878). Parte cuarta", *La Gaceta Industrial*, Madrid, n.º 18, 25 de septiembre de 1879, p. 278.

VILLANUEVA, M., "La manufactura de la laca en Cantón", *El Imparcial*, Madrid, n.º 4415, 22 de septiembre de 1879, p. 4.

1880

LÓPEZ, M., "El trabajo en España. - La agricultura en el Japón", *Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento*, Madrid, n.º 14, enero-marzo 1880, pp. 1-10.

"Aprovechamiento de la laca", *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, Madrid, n.º 11, 12 de diciembre de 1880, p. 7.

1882

"Barniz Japonés", *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, Madrid, n.º 71, 5 de febrero de 1882, pp. 65-66.

"Joyas del Arte", *La Niñez*, Madrid, n.º 3, marzo de 1882, p. 21.

1883

"Variedades. El Arte Japonés", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, n.º 334, 30 de noviembre de 1883, p. 3.

1884

"Artes y Ciencias. El arte japonés", *La Iberia*, Madrid, n.º 841, 28 de enero de 1884, pp. 2-3.

IBERIA, "El Arte Japonés", *Crónica de Cataluña*, Barcelona, n.º 49 (edición de la tarde), 29 de enero de 1884, pp. 4-6.

"El arte japonés", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, n.º 50, Madrid, 19 de febrero de 1884, p. 3.

"Revista Extranjera. Literatura y Artes", *Revista de España*, Madrid, n.º 98, mayo de 1884, pp. 141-150.

1885

MÉLIDA, J., "Historia de la careta", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 5, 8 de febrero de 1885, pp.71-74.

SOLER, C., "El Extremo Oriente. Estudio de los países donde ha tenido origen la actual guerra de Francia contra el Celeste Imperio (Continuación)", *Revista Contemporánea*, Madrid, n.º 57, mayo-junio de 1885, pp. 74- 90.

1886

"VII. Fenómenos psicológicos", *La Novela Ilustrada*, Madrid, n.º 39, 20 de enero de 1886, pp. 310-312.

TÁRRAGO, T., "Gran viaje universal alrededor del mundo descrito bajo la dirección de D. Torcuato Tarrago y Mateos", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 10370, 13 de agosto de 1886, p. 4.

1887

"La producción de varios países.- IV.-", *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, Madrid, n.º 362, 4 de septiembre de 1887, pp. 105-106.

1888

OHNET, G., "Voluntad", *La Época*, Madrid, n.º 12.833, 28 de abril de 1888, p. 4.

GARCÍA LLANSÓ, A., "La Exposición Universal de Barcelona. VII. La Instalación Japonesa.", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 392, 6 de mayo de 1888, pp. 294-295.

GARCÍA LLANSÓ, A., "La Exposición Universal de Barcelona. VIII. La Instalación Japonesa.", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 393, 13 de mayo de 1888, pp. 307-308.

MENDOZA, C., "Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona. La instalación japonesa", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 284, 9 de junio de 1888, pp. 354-355.

MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición Universal de Barcelona. Sección japonesa", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 43, 22 de noviembre de 1888, p. 291.

1889

"La dama del bosque de Bolonia", *La Iberia*, Madrid, n.º 11.189, 6 de mayo de 1889, p. 3.

"Nuestros grabados", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 334, 25 de mayo de 1889, p. 334.

GARCÍA LLANSÓ, A., "El Japón tal cual es. I. Bellas Artes. Pintura", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 452, 30 de junio de 1889, pp. 406-407.

PÉREZ CABALLERO, J., "Adiós al Japón", *El Nuevo Ateneo*, Toledo, n.º 18, 15 de noviembre de 1889, p. 137.

1890

BAYET, C., "Resumen de la Historia del Arte", *La Época*, Madrid, n.º 13423, 5 de enero de 1890, pp. 1-2.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 482, 26 de enero de 1890, pp.60-61.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 492, 6 de abril de 1890, pp. 220-21.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 494, 20 de abril de 1890, pp. 252-253.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Museo armería de Don José Estruch", *La Ilustración*, Barcelona, n.º 495, 27 de abril de 1890, pp. 269.

La Ilustración Artística, Barcelona, n.º 435, 28 de abril de 1890, p. 548.

1891

"Nuestros grabados. Cerámica japonesa", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 433, 18 de abril de 1891, pp. 250-251.

"El pintor japonés Hokusai", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 454, 12 de septiembre de 1891, p. 587.

1892

TUSSET, J., "Recuerdos del Japón: conversación con un bonzo de la secta shin", *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, Madrid, n.º 487, 30 de enero de 1892, pp. 3-4.

SORIANO, R., "Oberländer", *La Época*, Madrid, n.º 14275, 5 de junio de 1892, p. 2.

CONSTANT, M., "La vida en el Japón. (Conclusión)", *España y América*, Madrid, n.º 35, 28 de agosto de 1892, p. 395.

1893

GARCÍA LLANSÓ, A., "Colección japonesa de Herr. Richard Lindau cónsul general de Alemania", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 3507, 11 de febrero de 1893, p. 4.

BASSEGODA, B., "La cerámica en la exposición Nacional d' Industrias artísticas de 1892", *La Ilustració Catalana*, Barcelona, n.º 303, 28 de febrero de 1893, pp. 50- 51.

"Teatro español. El Beneficio de Vico", *El Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 848, 28 de febrero de 1893, p. 2.

"El Beneficio de Vico", *El Imparcial*, Madrid, 28 de febrero de 1893, p. 2.

BLANCO, R., "Exposición histórico-natural y etnográfica", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n.º 545, 10 de junio de 1893, pp. 358-359.

1894

EL ABATE FARIA, "Noticias de sociedad", *El Día*, Madrid, n.º 5013, 6 de abril de 1894, p. 3.

"Arte japonés", *El Álbum Ibero Americano*, Madrid, n.º 14, 14 de octubre de 1894, p. 165.

1895

"Teatro principal", *La Dinastía*, Barcelona, n.º 5329, 15 de enero de 1895, p. 2.

1896

"Miscelanea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 747, 20 de abril de 1896, p. 298.

1897

"Barcelona", *La Renaixensa*, Barcelona, n.º 7478, 7 de enero de 1897, p. 129.

"Barcelona", *La Renaixensa*, Barcelona, n.º 7480, 9 de enero de 1897, p. 171.

"Una boda", *La Dinastía*, Barcelona, n.º 6102, 25 de febrero de 1897, p. 2.

"Crónica local", *La Dinastía*, Barcelona, n.º 6148, 12 de abril de 1897, p. 1.

MONTE-AMOR, "Edición de la noche. La boda de la Srta. de Fuenclara", *La Época*, Madrid, n.º 17061, 3 de diciembre de 1897, p. 2.

1898

"Ecos de sociedad. Una boda aristocrática", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 14806, 17 de agosto de 1898, p. 1.

"Información comercial. Comercio con el Japón", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, n.º 360, 28 de diciembre de 1898, p. 1.

1899

MAUCLAIR, C., "Ensayo sobre la perversidad", *La Escuela Moderna*, Madrid, n.º 96, marzo de 1899, pp. 186-204.

1900

"El obstáculo", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 945, 5 de febrero de 1900, pp. 99-101.

FISCHER, A., "Las Bellas Artes en el Japón: los secesionistas", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 978, 24 de septiembre de 1900, pp. 61-62.

REPARAZ, G., "El arte japonés en la Exposición", *La Época*, Madrid, n.º 18080, 10 de octubre de 1900, p. 1.

1901

“Los grandes pintores extranjeros desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días”, *Almanaque de Bailly-Bailliere*, Madrid, 1901, pp. 331-344.

1902

BRUNING, A., “Influencia de China y del Japón en el arte europeo”, *Hojas Selectas*, Madrid-Barcelona, n.º 1, enero de 1902, pp. 513- 528.

R., “La industria artística japonesa”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1045, 6 de enero de 1902, pp. 30-31.

“Colecciones de botellas”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 149, 10 de marzo de 1902.

1903

CONTRERAS, E., “Historia de la careta”, *Hojas Selectas*, Madrid- Barcelona, n.º 2, 1903, pp.139-148.

“Arte extranjero”, *La lectura: Revista de Ciencias y de Artes*, Madrid, vol. 2, julio de 1903, pp. 528-531.

“Fiestas en Valencia. La batalla de flores”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 16614, 3 de agosto de 1903, p. 2.

BRINCKMANN, J., “Fabricación de papel en el Japón”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1132, 7 de septiembre de 1903, pp. 589-590.

“Extranjero: Un adulterio”, *El Día*, Barcelona, n.º 8184, 10 de diciembre de 1903, p. 2.

BALSA DE LA VEGA, R., “Á través de Europa. Impresiones de viaje. VI. Berlín.- - de Berlín á Ámsterdam”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 46, 15 de diciembre de 1903, pp. 362-366.

1904

“Obras de Arte japonés”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 452, 1904, pp. 234-235.

MENCARINI, J., "El imperio del Japón", *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, Madrid, tomo 46, enero de 1904, p. 44.

MENCARINI, J., "El Imperio Japonés", *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 109, 1 de febrero de 1904, pp. 137-147.

UN DIPLOMÁTICO, "El espíritu y el arte de los japoneses", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 16802, 7 de febrero de 1904, p. 2.

MORAÍS, D., "La Careta", *La Crónica Meridional*, Almería, n.º 13672, 16 de febrero de 1904, p. 2.

GÓMEZ CARRILLO, E., "Los pintores japoneses en el museo del Louvre", *El Liberal*, Madrid, n.º 8694, 18 de febrero de 1904, p. 3.

CUENCA, C. L., "Japón: vistas de Tokio y Nagasaki", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 7, 22 de febrero de 1904, p. 99.

MORAIS, D., "La Careta", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 5198, 1 de marzo de 1904, p. 3.

G. D. F. "Cosas del Extremo Oriente. Historia de un mono y un cangrejo", *La Opinión de la Provincia*, Tarragona, n.º 58, 10 de marzo de 1904, p. 1.

"La edad del genio", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 10011, 24 de marzo de 1904, p. 2.

"Postres variedades. Japonés patriota", *Las Provincias*, Valencia, n.º 13746, 15 de abril de 1904, p. 3.

QUIQUET, "Art japonés", *Baluart de Sitges*, Sitges, n.º 142, 24 de abril de 1904, pp. 1-2.

"La edad del genio", *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 3516, 2 de mayo de 1904, p. 2.

"Las espadas y el heroísmo de los japoneses", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 259, 19 de mayo de 1904, pp. 311-312.

GEARE, R., "Breve noticia de las porcelanas japonesas", Barcelona, *Hojas Selectas*, n.º 30, junio de 1904, pp. 492-498.

"La pintura y el dibujo en el Japón", *La Ilustración Obrera*, Barcelona, n.º 24, 30 de julio de 1904, p. 375.

“El Japón Moderno”, *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 16273, 31 de julio de 1904, p. 1.

“Saqueo artístico”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 5008, 8 de agosto de 1904, p. 2.

“Los tibores de la iglesia de Puente de la Reina”, *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 553, 11 de agosto de 1904.

CRITÓN, “El Japón de Kipling”, *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 564, 27 de octubre de 1904.

COSMÓPOLIS, “El país del mikado”, *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 119, diciembre de 1904, pp. 537-547.

1905

GEARE, R., “Bronces artísticos japoneses”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905, pp. 212-217.

“Parques y jardines: la naturaleza embellecida por la mano del hombre”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 37, enero de 1905, pp. 866-876.

BLANCO-BELMONTE, R., “Arte japonés”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 2, 15 de enero de 1905, pp. 28-29.

SOLIVERES, V., “El Japón (apuntes de un viaje)”, *La Correspondencia Militar*, Madrid, n.º 8390, 19 de julio de 1905, p. 1.

RÚSTICO, “La agricultura en el Japón”, *El Guadalete*, Jerez de la Frontera, n.º 15539, 16 de agosto de 1905, pp. 2-3.

GÓMEZ CARRILLO, E., “En el Japón, la religión de la espada”, *El Liberal*, Madrid, n.º 9492, 13 de octubre de 1905, p. 1.

GÓMEZ CARRILLO, E., “En el Japón. Sinfonía en Rojo y Blanco”, *La Correspondencia de Alicante*, Alicante, n.º 7506, 18 de octubre de 1905, p. 1.

1906

“Mascarillas de marfil”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 516, 1906, pp. 109-110.

GÓMEZ CARRILLO, E., "Sables japoneses", *La Correspondencia Militar*, Madrid, n.º 8634, 1 de mayo de 1906, p. 1.

GÓMEZ CARRILLO, E., "Sables japoneses", *La Correspondencia Militar*, Madrid, n.º 8635, 2 de mayo de 1906, p. 2.

PARDO BAZÁN, E., "Goya", *La Lectura: Revista de Ciencias y Artes*, Madrid, n.º 65, mayo de 1906, pp. 233-252.

PALLAVICINI, A., "El Japón histórico", *Juventud Ilustrada*, Barcelona, n.º 23, 5 de mayo de 1906, pp. 4-6.

WEISGERBER, F., "El Bouchido", *La Nación Militar*, Madrid, n.º 401, 1 de septiembre de 1906, pp. 290-292.

GÓMEZ CARRILLO, E., "Los jardines del Japón", *Nuestro Tiempo*, Madrid, n.º 87, 10 de noviembre de 1906, p. 208-216.

PARDO BAZÁN, E., "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1301, 3 de diciembre de 1906, p. 778.

1907

"La industria de la laca en el Japón", *Heraldo Toledano*, Toledo, n.º 491, 5 de febrero de 1907. pp. 3-4.

"Informaciones. El árbol de la laca cultivado en España", *La ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 9, 8 de marzo de 1907, p. 144.

"Por esos mundos... La laca del japon", *Heraldo Toledano*, Toledo, n.º 536, 2 de abril de 1907, p. 3.

"El Japón", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6258, 9 de septiembre de 1907, p. 3.

"El Japón", *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 607, 9 de septiembre de 1907, p. 3.

"El Japón", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6259, 10 de septiembre de 1907, p. 3.

"El Japón", *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 608, 10 de septiembre de 1907, p. 3.

“El Japón”, *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6260, 11 de septiembre de 1907, p. 3.

“El Japón”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 608, 11 de septiembre de 1907, p. 3.

“El Japón”, *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 6261, 12 de septiembre de 1907, p. 3.

1908

GARRIDO, J., “Legación de España en Tokio. Memoria comercial correspondiente al año de 1907”, *Memorias Diplomáticas y Consulares e Informaciones*, Madrid, n.º 183, 1908, pp. 1-22.

GEARE, R., “Lacas Japonesas”, *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 73, enero de 1908, pp. 205-207.

FITER, J., “Labor Provechosa”, *Mercurio*, Barcelona, n.º 83, 1 de octubre de 1908, pp. 1679-1682.

SANTIAGO-FUENTES, M., “O. Toyo”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 40, 30 de octubre de 1908, pp. 247-251.

1909

“Laca japonesa”, *Madrid Científico*, Madrid, n.º 620, 1909, p. 50.

“Laca del Japón ó Uruschi”, *Los Progresos de las Ciencias*, Madrid, n.º 3, 1 de febrero de 1909, p. 45.

“Floricultores”, *El imparcial*, Madrid, n.º 15071, 25 de febrero de 1909, p. 4.

“Regalo”, *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 17935, 29 de marzo de 1909, p. 1.

G., “El Japón y sus jardines”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1427, 3 de mayo de 1909, p. 301.

“Noticias. Para la tómbola de la doctrina cristiana”, *La Regeneración*, Gerona, n.º 153, 26 de junio de 1909, pp. 15-16.

1910

DE MAEZTU, R., “Desde Londres: pinturas de la «season»”, *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 859, 23 de junio de 1910, p. 4.

MICROMEAS, "Notas de Viaje. Japonerías", *El Noroeste*, La Coruña, n.º 5383, 14 de agosto de 1910, p. 1.

1911

MORAIS, D., "De colaboración. La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana", *Diario de Córdoba*, Córdoba, n.º 18626, 25 de febrero de 1911, p. 1.

MORAIS, D., "La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana. (De colaboración)", *La Unión*, Guadalajara, n.º 172, 25 de febrero de 1911, p. 2.

MORAIS, D., "Del Carnaval. La careta y sus orígenes", *El Adelanto*, Salamanca, n.º 8186, 25 de febrero de 1911, p. 2.

MORAIS, D., "La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana. (De colaboración)", *El Telegrama del Rif*, Melilla, n.º 2761, 26 de febrero de 1911, p. 1.

MORAIS, D., "La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana", *Las Provincias*, Valencia, n.º 16233, 27 de febrero de 1911, p. 1.

MORAIS, D., "La careta. Sus orígenes.- Sus aplicaciones y su historia.- La japonesa y la americana", *El Cantábrico*, Santander, n.º 5729, 27 de febrero de 1911, p. 1.

"Granja de S. Juan. Zaragoza" *El Popular*, Almería, n.º 363, 7 de marzo de 1911, p. 3.

S., "Japón: industria de la seda, cerámica, cultivo del arroz", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 1525, 27 de marzo de 1911, pp. 208-209.

"Templos japoneses. Donde se llama a los dioses con campana", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 617, 29 de marzo de 1911.

"Como se trabaja en el Japón", *La Tarde*, Palma de Mallorca, n.º 2569, 24 de abril de 1911, p. 1.

"La Laka japonesa", *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 906, 18 de mayo de 1911.

ROSNY, J., "La Coleccionadora. Novela original de J. H. Rosny.- Ilustraciones de Simont. (Continuación)", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1554, 9 de octubre de 1911, p. 664.

DOMENECH, R., "La vida artística: los pintores de Carlos V y Felipe II", *El Liberal*, Madrid, n.º 11745, 15 de diciembre de 1911, p. 2.

1912

“Arte japonés contemporáneo: bronce y jarrones artísticos”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1569, 22 de enero de 1912, p. 69.

“¿Fue japonés Gengis Jan?”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 679, 5 de junio de 1912, pp. 452-453.

“Del país nipón. Una pagoda típica”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 683, 3 de julio de 1912.

“Primera lista de objetos reunidos”, *El Imparcial*, Madrid, n.º 16316, 31 de julio de 1912, pp. 1-2.

“Japón Moderno”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 30, 15 de agosto de 1912, p. 86.

FRANCÉS, J., “Los modernos escultores japoneses”, *Mundo Gráfico*, Madrid, n.º 43, 21 de agosto de 1912, p. 7.

VEHILS, R., “Del japon Moderno. Sus miras respecto de América. Secretario general del Instituto de Estudios Americanistas y la Cámara Americana de relaciones comerciales de la Casa de América de Barcelona”, *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 212, 1 de septiembre de 1912, pp. 262-269.

GÓMEZ CARRILLO, E., “París: Monsieur Xaudaró, professeur”, *El Liberal*, Madrid, n.º 12094, 15 de diciembre de 1912, p. 3.

1913

“Puentes Célebres”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 3, 22 de enero de 1913.

“Hokusai-Forain”, *El Poble Catalá*, Barcelona, n.º 2910, 27 de febrero de 1913, p. 3.

“La ‘kermesse’ de parisiana”, *La Época*, Madrid, n.º 22473, 22 de junio de 1913, p. 2.

DOMENECH, R., “Notas de Arte. El Japonismo: cartas a un pintor”, *ABC*, Madrid, n.º 2969, 1 de agosto de 1913, p. 5.

DOMENECH, R., “Notas de arte: Japonismo, cartas a un pintor”, *ABC*, Madrid, n.º 29172, 4 de agosto de 1913, p. 8.

DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2994, 26 de agosto de 1913, p. 4.

DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 2998, 30 de agosto de 1913, p. 6.

DOMENECH, R., "Notas de Arte. Japonismo: cartas a un pintor", *ABC*, Madrid, n.º 3004, 5 de septiembre de 1913, p. 7.

HARADA, J., "Tendencias de la escultura japonesa moderna", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1652, 1 de septiembre de 1913, pp. 582-583.

"La ornamentación japonesa", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 725, 26 de octubre de 1913, p. 329.

KUTSCHMANN, M., "El esmalte japonés", *La ilustración Artística*, Barcelona, n.º 1663, 10 de noviembre de 1913, pp. 742-743.

1914

P., "Exposició d'art japonès a Girona", *La il·lustració Catalana*, Barcelona, n.º 554, 18 de enero de 1914, pp. 45-46.

IGLESIAS, P., "Los grandes ladrones", *El Duende*, Madrid, n.º 15, 8 de febrero de 1914, pp. 1-3.

"Templo budista japonés", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 774, 29 de marzo de 1914.

"Notable puente de Jarakuni", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 775, 5 de abril de 1914.

GAUDENCIO, P., "El comercio en el Extremo Oriente", *España y América*, Madrid, n.º 13, 1 de julio de 1914, pp. 41-55.

SACS, J., "La pintura moderna japonesa", *Nova*, Barcelona, n.º 21, 27 de agosto de 1914.

SACS, J., "L' escola japonesa "Toça" de pintura", *Nova*, Barcelona, n.º 28, 15 de octubre de 1914, pp. 3-4.

1915

SACS, J. "Exposició d'Art Japonès Antic", *Vell i Nou*, n.º 4, 3 de abril de 1915, p. 10.

SACS, J., "L' Art de l' extrem orient: les "tsubes" japoneses", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 5, 10 de abril de 1915, pp. 3-4.

SACS, J., "L' art de l' extrem orient. Netskes i estampes", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 6, 17 de abril de 1915, pp. 2-3.

DOMENECH, R., "Información general de bellas artes. La exposición: Muñoz Degraín", *ABC*, Madrid, n.º 3635, 2 de junio de 1915, p. 14.

"Instrumentos músicos del Japón", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 164, agosto de 1915, pp. 733-736.

TORRENTS, D., "Tórtola V, ritme... rima", *Themis*, Villanova i Geltrú, n.º 7, 5 de octubre de 1915, pp.1-2.

1916

DOMENECH, R., "La estampa japonesa", *Summa*, Madrid, n.º 7, 15 de enero de 1916, pp. 42-44.

"Anuncio", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21186, 13 de febrero de 1916, p. 8.

"Anuncio", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21192, 19 de febrero de 1916, p. 8.

"Anuncio", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21199, 26 de febrero de 1916, p. 8.

"Anuncio", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 21200, 27 de febrero de 1916, p. 8.

1918

ALFONSO ACUÑA, M., "Crónicas madrileñas. Canastilla de boda de la duquesa de Algete", *La Época*, Madrid, n.º 24210, 10 de marzo de 1918, p. 2.

LA DAMA BLANCA, "La Vida del Gran Mundo", *La Acción*, Madrid, n.º 741, 10 de marzo de 1918, p. 5.

RODRÍGUEZ, E., "En el palacio de los duques de Aliaga", *El Imparcial*, Madrid, n.º 18375, 6 de abril de 1918, p. 3.

SACS, J., "El Sant Joan Evangelista de la col.lecció Fuçó", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 65, 15 de abril de 1918, p. 149.

"Las lacas japonesas", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1006, 9 de septiembre de 1918.

1919

"Hokkei", *Vell i Nou*, Barcelona, n.º 89, 15 de abril de 1919, pp. 149-150.

"La religión de los hijos del Sol Naciente", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1043, 26 de mayo de 1919.

"Los paisajistas japoneses", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1602, 6 de octubre de 1919.

"En el país de los crisantemos", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1072, 29 de diciembre de 1919.

1920

"Platos del día", *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 22823, 17 de septiembre de 1920, p. 11.

1921

"Conferencias: El señor Doménech en el Museo de Artes Industriales", *La Época*, Madrid, n.º 25344, 23 de marzo de 1921, p. 2.

"Lecturas y conferencias: la decoración japonesa", *ABC*, Madrid, n.º 5681, 23 de marzo de 1921, pp. 13-14.

"Muebles de diferentes estilos", *La Moda Elegante*, Madrid, n.º 12, 30 de marzo de 1921, pp. 19-20.

"Información artística. La talla del marfil", *Hojas Selectas*, Barcelona, n.º 235, junio de 1921, pp. 610-616.

1922

"Canastilla y regalos de boda", *La Época*, Madrid, n.º 25738, 26 de junio de 1922, p. 1.

"La exposición de arte chino y japonés", *La Acción*, Madrid, n.º 2075, 26 de junio de 1922, p. 3.

DOMENECH, R., "Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, n.º extraordinario, 16 de julio de 1922, p. 15.

1923

“Las artes chinas y japonesas”, *Almanaque Bailly-Bailliere*, Madrid, 1923, pp. 306-310.

“Galerías Bayón”, *La Acción*, Madrid, n.º 2253, 22 de enero de 1923, p. 4.

“El mobiliario laca. Una antigua novedad decorativa”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1233, 3 de febrero de 1923, pp. 9-11.

“El «stand» de la casa Vergelia”, *La Esfera*, Madrid, n.º 432, 31 de marzo de 1923, p. 12.

MOTA, F., “El Japón, tierra remota y misteriosa”, *La Esfera*, Madrid, n.º 491, 2 de junio de 1923, p. 17.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., “La vida: el guiñol de Massaguer”, *El Sol*, Madrid, n.º 1833, 24 de junio de 1923, p. 2.

“Japón: Ciudades desaparecidas”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1686, 9 de septiembre de 1923.

DR. HOKUSAI, “Después del cataclismo sísmico”, *La Hormiga de Oro*, Barcelona, n.º 37, 15 de septiembre de 1923, p. 586-591.

ROS RAFALES, R., “De arte nipón”, *Flores y Abejas*, Guadalajara, n.º 1515, 16 de septiembre de 1923, p. 2.

“Bushido, el alma del Japón”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1266, 22 de septiembre de 1923.

GÓMEZ CARRILLO, E., “Por las calles de Tokio”, *ABC*, Madrid, n.º 6461, 19 de septiembre de 1923, p. 3.

“Tokio, visto por un español. Impresiones de un viajero”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1266, 22 de septiembre de 1923.

“Del japon que desaparece: Templos y santuarios”, *La Esfera*, Madrid, n.º 509, 6 de octubre de 1923.

“Curiosidades. El Toko moderno”, *La Unión Ilustrada*, Madrid / Málaga, n.º 747, 30 de diciembre de 1923, p. 40.

1924

“Escultura moderna japonesa”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1281, 5 de enero de 1924, p. 13.

"Leyendas.-Costumbres creencias.-Origenes. El Japón, tierra remota y misteriosa", *La Unión Ilustrada*, Málaga, 13 de julio de 1924, p. 40.

"El arte de los marfilistas japoneses", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1313, 16 de agosto de 1924, pp. 160-161.

"Las nuevas casas cubistas de Tokio", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1314, 23 de agosto de 1924.

FAUSTO, "Japonerías en Europa", *Elegancias*, Madrid, n.º 21, septiembre de 1924, p. 29.

1925

MÉNDEZ CASAL, A., "la Exposición de Arte chino y japonés", *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1796. 18 de octubre de 1925.

FERNÁNDEZ, C., "El Arte del Extremo Oriente", *La Época*, Madrid, suplemento del n.º 26655, 30 de mayo de 1925, pp. 1-2.

REVESZ, A., "Un matrimonio sentimental en el Japón", *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1786, 9 de agosto de 1925.

"Armadura japonesa que data del siglo XIII", *Alrededor del Mundo, Madrid*, n.º 1370, 19 de septiembre de 1925, p. 267.

"El milagro oriental de la laca", *El Mundo en Auto*, Barcelona, n.º 18, octubre-noviembre de 1925, pp. 309-312.

MÉNDEZ, A., "La Exposición de Arte chino y japonés", *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1796, 8 de octubre de 1925.

"Exposición de arte chino y japonés en Madrid", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 19238, 16 de octubre de 1925, p. 10.

LARRAYA, T. G., "Exposición de Artes decorativas de París. Reproducción de una casa japonesa", *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1800, 15 de noviembre de 1925.

1926

AD. S., "Conciertos", *El Sol*, Madrid, n.º 2710, 13 de abril de 1926, p. 4.

MICIANO, T., "La pintura japonesa: Hokusai", *Revista del Ateneo*, Jerez de la Frontera, n.º 22, 15 de mayo de 1926, p. 124-127.

"De Sociedad. Regalos de boda", *El Imparcial*, Madrid, n.º 20720, 11 de junio de 1926, p. 2.

GÓMEZ CARRILLO, E., "Toño Salazar, príncipe de los caricaturistas", *ABC*, Madrid, n.º 7330, 29 de junio de 1926, p. 3.

"Kioto, la reliquia del budismo", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1417, 14 de agosto de 1926.

"Arte Oriental. La historia de la pintura japonesa", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1419, 28 de agosto de 1926, pp. 283-285.

"El veraneo regio", *El Siglo Futuro*, Madrid, n.º 5960, 6 de octubre de 1926, p. 2.

"El regreso de la familia Real a Madrid", *La Época*, Madrid, n.º 27067, 6 de octubre de 1926, p. 1.

"Regreso de los Reyes", *El Imparcial*, Madrid, n.º 20281, 7 de octubre de 1926, p. 1.

"Noticiari d' Art", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, n.º 9520, 2 de diciembre de 1926, p. 8.

"Vida artística. Crónica general: Visita a una colección de arte oriental", *La Vanguardia*, Barcelona, n.º 19591, 3 de diciembre de 1926, p. 14.

16. 2. ANEXO II. TABLA DE ARTÍCULOS Y/O ANUNCIOS SOBRE ARTE JAPONÉS PUBLICADOS ANUALMENTE EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS

Año de publicación	N.º de artículos y/o anuncios presentes en las publicaciones periódicas sobre arte japonés
1872	1
1874	5
1876	3
1878	2
1879	8
1880	2
1882	2
1883	1
1884	4
1885	2
1886	2
1887	1
1888	5
1889	4
1890	6
1891	2
1892	3
1893	5
1894	2
1895	1
1896	1
1897	5
1898	2
1899	1
1900	3
1901	1
1902	3
1903	6
1904	21
1905	7
1906	8
1907	10
1908	4
1909	6
1910	2
1911	13
1912	8
1913	11
1914	7
1915	6
1916	5
1918	5
1919	4

1920	1
1921	4
1922	3
1923	14
1924	5
1925	8
1926	11
	Total: 246

16. 3. ANEXO III. TABLA DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS DONDE APARECIERON ARTÍCULOS Y/O ANUNCIOS SOBRE ARTE JAPONÉS Y NÚMERO DE LOS MISMOS

N.º asignado	Título de la publicación	N.º de artículos y/o anuncios de arte japonés presentes en la publicación
1	<i>ABC</i>	10
2	<i>Almanaque de Bailly-Bailliere</i>	2
3	<i>Almanaque del Museo de la Industria</i>	1
4	<i>Alrededor del Mundo</i>	21
5	<i>Baluart de Sitges</i>	1
6	<i>Blanco y Negro</i>	5
7	<i>Boletín de la Real Sociedad Geográfica</i>	1
8	<i>Crónica de Cataluña</i>	1
9	<i>Crónica de la Industria</i>	1
10	<i>Diario de Córdoba</i>	3
11	<i>Diario de Tenerife</i>	5
12	<i>Diario Oficial de Avisos de Madrid</i>	3
13	<i>El Adelanto</i>	1
14	<i>El Álbum Ibero Americano</i>	1
15	<i>El Cantábrico</i>	1
16	<i>El Día</i>	2
17	<i>El Duende</i>	1
18	<i>El Guadalete</i>	1
19	<i>El Heraldo de Madrid</i>	2
20	<i>El Imparcial</i>	9
21	<i>El Liberal</i>	4
22	<i>El Mundo en Auto</i>	1
23	<i>El Noroeste</i>	1
24	<i>El Nuevo Ateneo</i>	1
25	<i>El Poble Catalá</i>	1
26	<i>El Popular</i>	1
27	<i>El Progreso</i>	3
28	<i>El Siglo Futuro</i>	1
29	<i>El Sol</i>	2
30	<i>El Telegrama del Rif</i>	1
31	<i>Elegancias</i>	1
32	<i>España y América</i>	2
33	<i>Flores y Abejas</i>	1
34	<i>Gaceta Agrícola del Ministerio de Fomento</i>	2
35	<i>Heraldo Toledano</i>	2
36	<i>Hojas Selectas</i>	8
37	<i>Juventud Ilustrada</i>	1
38	<i>La Acción</i>	3
39	<i>La Correspondencia de Alicante</i>	1
40	<i>La Correspondencia de España</i>	11
41	<i>La Correspondencia Militar</i>	3
42	<i>La Crónica Meridional</i>	1
43	<i>La Dinastía</i>	3

44	<i>La Época</i>	12
45	<i>La Gaceta Industrial</i>	8
46	<i>La Escuela Moderna</i>	1
47	<i>La Esfera</i>	3
48	<i>La Hormiga de Oro</i>	1
49	<i>La Iberia</i>	2
50	<i>La Ilustració Catalana</i>	2
51	<i>La Ilustración</i>	7
52	<i>La Ilustración Artística</i>	12
53	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	10
54	<i>La Ilustración Ibérica</i>	5
55	<i>La Ilustración Obrera</i>	1
56	<i>La Lectura: Revista de Ciencias y de Artes</i>	2
57	<i>La Moda Elegante</i>	1
58	<i>La Nación Militar</i>	1
59	<i>La Niñez</i>	1
60	<i>La Novela Ilustrada</i>	1
61	<i>La Opinión</i>	1
62	<i>La Opinión de la Provincia</i>	1
63	<i>La Producción Nacional</i>	1
64	<i>La Regeneración</i>	1
65	<i>La Renaixensa</i>	2
66	<i>La Tarde</i>	1
67	<i>La Unión</i>	1
68	<i>La Unión Ilustrada</i>	2
69	<i>La Vanguardia</i>	4
70	<i>La Veu de Catalunya</i>	1
71	<i>Las Dominicales del Libre Pensamiento</i>	1
72	<i>Las Provincias</i>	2
73	<i>Los Progresos de las Ciencias</i>	1
74	<i>Madrid Científico</i>	3
75	<i>Memorias Diplomáticas y Consulares e Informaciones</i>	1
76	<i>Mercurio</i>	1
77	<i>Mundo Gráfico</i>	1
78	<i>Nova</i>	2
79	<i>Nuestro Tiempo</i>	1
80	<i>Nuevo Mundo</i>	4
81	<i>Por Esos Mundos</i>	3
82	<i>Revista Contemporánea</i>	1
83	<i>Revista de España</i>	1
84	<i>Revista del Ateneo</i>	1
85	<i>Revista Europea</i>	1
86	<i>Revista Popular de Conocimientos Útiles</i>	3
87	<i>Summa</i>	1
88	<i>Themis</i>	1
89	<i>Vell i Nou</i>	5
		Total: 246

16. 4. ANEXO IV. TABLA DE AUTORES Y NÚMERO DE ARTÍCULOS PUBLICADOS EN LOS QUE SE MENCIONA ARTE JAPONÉS

N.º asignado	Autores	N.º de artículos en los que se menciona arte japonés
0	Anónimos	121
1	Adolph Fischer (1858-1887)	1
2	"A. Pallavicini"	1
3	"Ad. S."	1
4	Adolf Brüning (1867-1912)	1
5	Agustín Retortillo "El Abate Faria" (1870-1931)	1
6	Alfred Angot (1848-1924)	1
7	Alfredo Opisso y Viñas "Carlos Mendoza" (1847-1924)	1
8	André Révész (1896-1970)	1
9	Antonio García Llansó (1854-1914)	8
10	Antonio Méndez Casal (1884-1940)	2
11	Bonaventura Bassegoda i Amigó (1862-1940)	1
12	C. L. Cuenca	1
13	Camille Mauclair (1872-1945)	1
14	Carlos Fernández Cuenca (1904-1977)	1
15	Carlos Soler y Arqués (1836-1896)	1
16	Charles Bayet (1849-1918)	1
17	"Cosmópolis"	1
18	"Critón"	1
19	D. Morais	7
20	D. Torrents	1
21	"Dr. Hokusai"	1
22	Emilia Pardo Bazán (1851-1921)	2
23	Emma Marie Jeanne Dupont Delporte "Joséphine Brinckmann" (1808-?)	1
24	Enrique Contreras y Camargo (1872-1939)	1
25	Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)	9
26	Eugenio Plá i Rave (1849-1887)	1
27	Eusebio Martínez de Velasco (1836-1893)	1
28	"F. Mota"	1
29	Fausto Gastañeta Espinoza (1872-1945)	1
30	Feliu Elias "Joan Sacs" (1878-1948)	6
31	Fernando Fulgoso Carasa (1831-1873)	1
32	Francisco Javier Parody (¿?)	1
33	Frédéric Weisgerber (1868-1946)	1
34	"G. D. F."	1
35	Gaudencio Castrillo (1870-1945)	1
36	Georges Ohnet (1848-1918)	1
37	Gonzalo de Reparaz Rodríguez (1860-1939)	1
38	"Iberia"	1
39	"Iron"	1

40	J. H. Rosny (colectivo belga de escritores, 1856-1940)	1
41	Jiro Harada	1
42	Joan Estelrich i Artigues "R. Vehils" (1896-1958)	1
43	José Fiter e Inglés (1857-1915)	1
44	José Francés (1883-1964)	1
45	José Jordana y Morera (1836-1906)	7
46	José Ramón Mérida (1856-1933)	1
47	José Tusset Gayó	1
48	Juan Mencarini (1860-1939)	2
49	Juan Pérez Caballero (1861-1951)	1
50	Justo Garrido Cisneros	1
51	"La Dama Blanca"	1
52	"M. Alfonso Acuña"	1
53	"M. Constant"	1
54	"M. Kutschmann"	1
55	Magdalena Santiago-Fuentes Soto (1873-1922)	1
56	Maximino Villanueva	1
57	Melitón Atienza y Sirvent (1827-1890)	1
58	"Micromegas"	1
59	Miguel López Martínez (1825-1904)	1
60	"Monte-Amor", Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera (1856-1933)	1
61	"P."	1
62	Prudencio Iglesias Hermida (1884-1919)	1
63	"Quiquet"	1
64	"R."	1
65	Marcos Rafael Blanco Belmonte (1871-1936)	2
66	Rafael Balsa de la Vega (1859-1913)	1
67	Rafael Doménech Gallisá (1874-1929)	9
68	Rafael Vehils (1886-1959)	1
69	Ramiro de Maeztu (1874-1936)	1
70	Ramiro Ros Ráfales (1871-1927)	1
71	Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)	1
72	Randolph llyd Geare	3
73	Rodrigo Soriano (1868-1944)	1
74	"Rústico"	1
75	Teodoro Nicolás Miciano (1903-1974)	1
76	Tomás Gutiérrez Larraya (1886-1968)	1
77	Torcuato Tárrego y Mateos (1822-1889)	1
78	"Un Diplomático"	1
79	Vicente Soliveres	1
		Total: 246

16. 5. ANEXO V. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS, REPORTAJES, CRÓNICAS, NOTICIAS, RELATOS, ANUNCIOS Y OTRO TIPO DE TEXTOS SOBRE AINU PRESENTES EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS

La elección de una ordenación cronológica del conjunto de informaciones, artículos, crónicas, relatos y anuncios publicados en periódicos, revistas de toda clase, boletines, folletines o almanaques que aportaron información visual, textual o ambas en España entre 1868 y 1926 sobre los ainu. Nuestra intención es presentar de manera ordenada todos estos artículos para así poder facilitar su consulta como fuente documental.

El sistema escogido para citar este tipo de fuentes se inicia con el nombre del autor, en caso de que firme con su nombre aparecerá este, en el caso de que figure con su seudónimo respetaremos este nombre y será el que se coloque al inicio de la referencia. Todo ello en versales, colocando en primer lugar el apellido y a continuación la inicial del nombre. En el caso de que el artículo figure como anónimo la referencia iniciará directamente con el título del artículo. Tras el nombre aparece el título del texto, reportaje, crónica, noticia, relato o anuncio. En caso de que no tuviese título no se le asignaría ninguno. A continuación, figura el nombre del periódico, revista, boletín, folletín o almanaque, siempre en cursiva. Seguidamente, aparecen los datos bibliográficos característicos de una cita bibliográfica por este orden, lugar en que fue editada la publicación, el volumen (en caso de que tuviese), el número, la fecha en la que fue publicada y las páginas que abarca (si se conocen).

1877

COELLO, F., "El progreso de los trabajos geográficos", *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, Madrid, n.º 11, 10 de mayo de 1877, p. 379.

1878

MAEDA, M., "La sociedad japonesa por un notable japonés", *La Mañana*, Madrid, n.º 782, 24 de agosto de 1878, p. 1.

1882

MÉCHNIKOFF, I., "Academia de Ciencias de París. Sesión del día 16 de enero de 1882", *Crónica Científica: Revista Internacional de Ciencias*, Barcelona, vol. V, n.º 100, 10 de febrero de 1882, p. 89.

1883

“Nuestros grabados”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 79, 2 de julio de 1883, pp. 211 y 216.

ALHAMA, M., “Alrededor del mundo”, *El Noticiero Balear*, Palma de Mallorca, n.º 797, 27 de julio de 1883, p. 1.

1886

“Gran viaje universal alrededor del mundo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 10389, 1 de septiembre de 1886, p. 4.

1892

SAVAGE, A., “Los ainus velludos del Japón”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.º 566, 31 de octubre de 1892, p. 710.

1893

ALHAMA, M., “Alrededor del Mundo”, *El Diluvio*, Barcelona, n.º 219, 7 de agosto de 1893, p. 5.

ALHAMA, M., “El pueblo más antiguo del mundo”, *El Mundo de las Aventuras*, Barcelona, n.º 45, agosto de 1893, p. 719.

ALHAMA, M., “De todo y de todas partes”, *La Crónica de Huesca*, Huesca, n.º 486, 5 de octubre de 1893, pp. 6-7.

1894

“Por ambos mundos”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º 41, 8 de noviembre de 1894, p. 278.

1895

MORENO, A., “El año biográfico”, *El País*, Madrid, n.º 3063, 17 de noviembre de 1895, p. 2.

1898

ÍÑIGO, C., “La isla de Yeso y los aborígenes del Japón”, *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, n.º 19, 1 de febrero de 1898, pp. 59-62.

El Mundo Naval Ilustrado, Madrid, n.º 19, 1 de febrero de 1898, p. 72.

“El teatro en provincias”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 14610, 5 de febrero de 1898, p. 4.

“Movimiento bibliográfico”, *El Correo Militar*, Madrid, n.º 6678, 8 de febrero de 1898, p. 3.

1902

“Los vellos del cuerpo humano”, *Nuestro Tiempo*, Madrid, n.º 20, agosto de 1902, p. 266.

1903

“Preguntas y respuestas”, *Alrededor del Mundo*, n.º 202, Madrid, 17 de abril de 1903, p. 248.

“El pueblo más antiguo del mundo: los ainos y sus costumbres”, *Alrededor del Mundo*, n.º 212, Madrid, 26 de junio de 1903, pp. 411-412.

1904

“El imperio japonés”, *Por esos Mundos*, Madrid, n.º 109, 1 de febrero de 1904, p. 139.

“La Exposición de San Luis”, *El Cantábrico*, Santander, n.º 3292, 31 de mayo de 1904, p. 3.

“El Japón antiguo y el Japón moderno”, *Iris*, Barcelona, n.º 265, 4 de junio de 1904, pp. 9-10.

1905

FOLCH, J. M., “El Japón”, *Sóller*, Palma de Mallorca, n.º 932, 11 de febrero de 1905, p. 2.

MAETZU, R., “El colapso de Rusia”, *La Correspondencia de España*, Madrid, n.º 17301, 24 de junio de 1905, p. 1.

“Las Chafarinas rusas”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 318, 6 de julio de 1905, pp. 1-2.

1907

“Modos raros de casarse”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 397, 9 de enero de 1907, pp. 22-23.

1909

“Costumbres de los ainos”, *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 795, 1 de abril de 1909.

1910

CABRERA, A., "Japón en Europa. La exposición japonesa de Londres", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 590, 21 de septiembre de 1910, pp. 229-231.

"Tipos Japoneses", *Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 853, 12 de mayo de 1910, p. 4.

1911

J. R., "Postales de todas partes", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 632, 12 de julio de 1911, p. 25.

1914

"Revista de revistas: a través de la América desconocida", *Nuestro Tiempo*, Madrid, n.º 187, julio de 1914, pp. 123-126.

1915

"Japón", *Información Militar del Extranjero*, Madrid, n.º 1, enero de 1915, pp. 227- 240.

"Rusia", *Información Militar del Extranjero*, Madrid, n.º 1, enero de 1915, pp. 245- 263.

1916

REGINAL, C., "El continente de Oceanía que se hundió en el mar", *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 254, marzo de 1916, pp. 300-310.

1917

"Bibliografía", *Iberia*, Barcelona, n.º 100, 3 de marzo de 1917, p. 12.

"El origen de los japoneses", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 939, 28 de mayo de 1917, p. 432.

1918

"Los hombres más velludos", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1022, 30 de diciembre de 1918, p. 16.

1923

ÁLVAREZ, J. M., "Descripción geográfica de la isla de Formosa", *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, Madrid, n.º 64, 1923, pp. 387-455.

BATCHELOR, J., "Los japoneses que no lo parecen: los ainos", *Alrededor del Mundo*, Madrid, n.º 1249, 26 de mayo de 1923.

1926

"La erupción de un volcán causa 2.000 muertos en Japón", *ABC*, Madrid, n.º especial, 26 de mayo de 1926, p. 26.

"La erupción del volcán Takohachi", *El Magisterio Español*, Madrid, n.º 7483, 31 de mayo de 1926, pp. 658-659.

16. 6. ANEXO VI. TABLA DE ARTÍCULOS SOBRE AINU PUBLICADOS ANUALMENTE EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS

Año de publicación	N.º de artículos presentes en las publicaciones periódicas sobre Ainu
1877	1
1878	1
1882	1
1883	2
1886	1
1892	1
1893	3
1894	1
1895	1
1898	4
1902	1
1903	2
1904	3
1905	3
1907	1
1909	1
1910	2
1911	1
1914	1
1915	2
1916	1
1917	2
1918	1
1923	2
1926	2
	Total: 41

16. 7. ANEXO VII. TABLA DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS DONDE APARECIERON ARTÍCULOS SOBRE LOS AINU Y NÚMERO DE LOS MISMOS

N.º asignado	Título de la publicación	N.º de artículos en los que se mencionan los Ainu presentes en la publicación
1	<i>ABC</i>	1
2	<i>Alrededor del Mundo</i>	9
3	<i>Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid</i>	2
4	<i>Crónica Científica: Revista Internacional de Ciencias</i>	1
5	<i>El Cantábrico</i>	1
6	<i>El Correo Militar</i>	1
7	<i>El Diluvio</i>	1
8	<i>El Magisterio Español</i>	1
9	<i>El Mundo de las Aventuras</i>	1
10	<i>El Mundo Naval Ilustrado</i>	2
11	<i>El Noticiero Balear</i>	1
12	<i>El País</i>	1
13	<i>Iberia</i>	1
14	<i>Información Militar del Extranjero</i>	2
15	<i>Iris</i>	1
16	<i>La Correspondencia de España</i>	3
17	<i>La Crónica de Huesca</i>	1
18	<i>La Ilustración Artística</i>	2
19	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	1
20	<i>La Mañana</i>	1
21	<i>Nuestro Tiempo</i>	2
22	<i>Nuevo Mundo</i>	2
23	<i>Por Esos Mundos</i>	2
24	<i>Sóller</i>	1
		Total: 41

16. 8. ANEXO VIII. TABLA DE AUTORES Y NÚMERO DE ARTÍCULOS PUBLICADOS EN LOS QUE SE MENCIONA A LOS AINU

N.º asignado	Autores	N.º de artículos en los que se menciona a los Ainu
0	Anónimos	24
1	A. Cabrera	1
2	Alfonso Moreno Espinosa (1840-1905)	1
3	Arnold Henry Savage Landor (1865-1924)	1
4	Carlos Íñigo y Gorostiza (1863-1925)	1
5	Francisco Coello de Portugal y Quesada (1822-1898)	1
6	Iliá Méchnikoff (1845-1916)	1
7	J. R.	1
8	John Batchelor (1855-1944)	1
9	José María Álvarez (1871-1937)	1
10	Josep Maria Folch i Torres (1880-1950)	1
11	Masana Maeda (1850-1921)	1
12	Manuel Alhama Montes "Wanderer" (1857-1910)	4
13	Ramiro de Maeztu (1874-1936)	1
14	Reginald Crundall Punnet (1875-1967)	1
		Total: 41