

Biblioteca

Facultad de Bellas Artes



Universidad Complutense de Madrid



Nº  
FECHA

Octubre de 1996

Nº

1996/6

**CATÁLOGO DE LIBROS Y  
ESTAMPAS JAPONESAS DE  
LA FACULTAD DE BELLAS  
ARTES DE MADRID**

D O C U M E N T O S  
D E  
T R A B A J O

**CATÁLOGO DE LIBROS  
Y ESTAMPAS  
JAPONESAS DE LA  
BIBLIOTECA DE LA  
FACULTAD DE BELLAS  
ARTES DE MADRID**

Elaborado por:

Susana Lumbreras Manzano

Octubre 1996  
Biblioteca  
Universidad Complutense



LAMINA N° 1 DEL CATÁLOGO

Quiero dar las gracias a todos aquellos que, de una manera u otra, han colaborado para que este trabajo haya podido ser realizado y publicado, en especial a: mis Enriques, Angeles Vian Herrero (Directora de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes), Dra. Carmen García-Ormaechea y Quero (Facultad de Geografía e Historia), Marta Torres Santo Domingo (Directora de la Biblioteca de la UCM), Ana Santos Aramburo (Vicedirectora de la Biblioteca de la UCM), María Dolores Rodríguez del Alisal (Instituto de Japonología), Elena de Santiago (Biblioteca Nacional), Mercedes Martín (Museo del Pueblo Español), Señora Iwamoto e hija, Yuriko Aiba, Yuka Torii, Profesor Chen Guo Jian, Dra. Pilar Cabañas, Dr. Luis Caeiro, Monserrat Rosado, Jesús y Marta Lumbreras Insausti, María Rosa y Ernesto Durán Batalla, M<sup>a</sup> Jesús Lumbreras Manzano, Mateo Alemán de la Escosura y Elena Moreno de Nicolás.

# ÍNDICE

Página

---

INTRODUCCION . . . . .	5
------------------------	---

## PRIMERA PARTE: PROCEDENCIA DE LOS FONDOS JAPONESES DE LA BIBLIOTECA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MADRID.

I. EVOLUCIÓN DE LOS ESTUDIOS DE BELLAS ARTES EN MADRID. . . . .	8
II. ORIGEN DE LA BIBLIOTECA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES. . . . .	10
III. ASPECTOS ORGANIZATIVOS DE LA BIBLIOTECA QUE PERMITEN ESTABLECER HIPÓTESIS SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS FONDOS. . . . .	13
IV. HIPÓTESIS SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS FONDOS: EL DONATIVO CEBRIÁN. . . . .	18
V. DOCUMENTOS. . . . .	26

## SEGUNDA PARTE: LIBROS Y ESTAMPAS JAPONESAS EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MADRID

I. JAPON EN LOS SIGLOS XVII-XX. . . . .	33
I.A. Período de Edo: El shogunato Tokugawa (1600-1868). . . . .	34
Organización social. . . . .	35
Principales rasgos políticos y económicos. . . . .	38
Aspectos culturales. . . . .	41
I.B. Caída del shogunato. . . . .	42
I.C. La Era Meiji (1868-1912). . . . .	44
I.D. Panorama del arte. . . . .	45
. Escuela de Ukiyo-e. . . . .	49
. Escuela de Rinpa o decorativa de Sotatsu-Korin. . . . .	51
. Escuela de Bunjinga o Nanga. . . . .	51
. Escuela Naturalista . . . . .	54

II.	LIBROS Y ESTAMPAS JAPONESAS DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XX. . . . .	53
II.A.	El papel japonés. . . . .	53
II.B.	Origen de la estampa. . . . .	55
II.C.	Evolución de la xilografía. . . . .	56
II.D.	Agentes humanos. . . . .	58
II.E.	Temas de la estampa japonesa. . . . .	60
II.F.	El libro ilustrado japonés. . . . .	66
III.	CATALOGO . . . . .	71
IV.	<b>BIBLIOGRAFIA</b> . . . . .	106

## INTRODUCCION

Este catálogo es una primera aproximación al estudio de los fondos japoneses que existen en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid y ha sido realizado bajo la dirección de la Dra. Carmen García-Ormaechea y Quero, profesora titular de Arte Indio y del Extremo Oriente en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

La colección, muy heterogénea, cuenta con treinta y ocho libros, realizados e ilustrados con técnicas muy diversas; hay libros pintados a mano (probablemente únicos en España), estampas japonesas encuadernadas, volúmenes impresos mediante xilografía, revistas con encuadernación japonesa y un ejemplar chino.

Cuando accedí por primera vez a la colección me di cuenta de que se trataba más de objetos artísticos que de libros en el sentido usual del término. En aquel momento se abrían ante mi numerosos interrogantes y contestar a aquellas preguntas ha sido el objetivo de este trabajo. Por un lado, era necesario catalogarlos como objetos artísticos; por otro, como son libros, estamos ante un vehículo de cultura y lenguajes plásticos, tanto para el medio en que fueron realizados -Japón durante los períodos de Edo y Meiji- como para nuestra cultura. Enseguida la curiosidad me llevó a plantearme cómo habían llegado esos fondos a la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Por todo ello, el trabajo se divide en dos partes. La primera, es un aspecto secundario, pero obligado desde el punto de vista histórico: la procedencia de los fondos. Para verificarla, ha sido necesario profundizar en la historia de la Biblioteca y de la Facultad de Bellas Artes. En la segunda parte se analiza el marco histórico y artístico de Japón entre los siglos XVII y XX y se estudia cada obra en el catálogo. En el estudio de los fondos se ha tratado de establecer la relación que existe entre los libros con las escuelas de pintura japonesa, ya que hasta principios del presente siglo el libro ha sido, en Oriente y en Occidente, el principal vehículo de difusión de lenguajes plásticos.

El arte japonés, y el arte oriental, con frecuencia nos resulta un poco inteligible. Sin embargo, como todo arte, no deja de ser un retrato de costumbres, vestidos, leyendas e historias y por ello el libro japonés es una de las formas más adecuadas para familiarizarse con un arte que a veces resulta "abstracto". Resulta un poco sorprendente que el libro japonés haya sido poco estudiado en Occidente por historiadores de arte o especialistas en libros, sobre todo si tenemos en cuenta que el formato libro ha favorecido la conservación de obras de arte porque han quedado protegidas de la luz; esto no ha ocurrido con obras expuestas a la luz, por ejemplo las estampas, ya que los tintes naturales palidecen tras una prolongada exposición.

La escasez de estudios sobre libros japoneses y la dificultad que ofrece el idioma han sido los principales problemas que ha planteado esta investigación. La dificultad del idioma no ha venido dada tanto por la complejidad del japonés escrito, como por la antigüedad de la caligrafía empleada en algunos textos. Para ello he contado con la inestimable ayuda de la Sra. Iwamoto, especialista en caligrafía japonesa.

No quiero dejar de aprovechar esta ocasión para expresar mi gratitud a todo el personal de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, especialmente a su directora, Dña. Ageles Vian Herrero, que me ha brindado en todo momento un apoyo moral e intelectual sin el que este trabajo no se hubiera podido realizar.

**PRIMERA PARTE:  
PROCEDENCIA DE LOS FONDOS  
JAPONESES DE LA BIBLIOTECA DE  
LA FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DE MADRID**



カケナ  
儀ヨリ

細纒 六位以下  
武官用之

カヒカケ

是ハ非ナリ

國服ノ袍

白小袖

細纒ハ鯨也纒  
纒ノカクナ也武官ノ  
此輩六位以下是ナリ用之  
六位武藏人ナリ是用止持監

野  
尾  
對  
菊

三月ノ末

赤大口

手箱ノカケナリ

露ハ

目母貝緒

表袴

是ハ單ナ  
ナリ

LAMINA Nº 4 DEL CATÁLOGO

Desde el comienzo de la investigación con frecuencia asaltaba un interrogante sin respuesta: ¿Cómo ha llegado hasta la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes una colección de libros y estampas japonesas?.

Para encontrar una respuesta era necesario conocer el origen de la Biblioteca y, por supuesto de la Facultad. Por ello, fue obligado detenerse en la evolución de los estudios de Bellas Artes en Madrid con el fin de conocer en que momento la Biblioteca adquiere cierta importancia y comienza a ingresar fondos de forma más o menos regular. Después era necesario saber cómo había sido posible incorporar los fondos japoneses.

Conocida la historia de la Facultad y el origen de la Biblioteca, estábamos en condiciones de analizar las huellas de caucho y registros de biblioteca que arrojan alguna luz sobre procedencia de fondos. Por último en este capítulo se verifica la procedencia de los fondos japoneses mediante la documentación del archivo de la propia Facultad.

## **I. EVOLUCIÓN DE LOS ESTUDIOS DE BELLAS ARTES EN MADRID.**

Tras el incendio del Alcázar en 1734, Felipe V trae artistas extranjeros para trabajar en la Corte y es en este momento cuando se aprecia la necesidad de formar artistas españoles. Diez años más tarde, en 1744, se nombra una Junta Preparatoria para estudiar el proyecto de fundar una Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura. No obstante, a lo largo de estos diez años, fueron numerosos los intentos de crear una escuela de Bellas Artes. Los estudios artísticos en Madrid se inician en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en la Casa de la Panadería en 1752, bajo el patrocinio de Fernando VI.

En 1774 la Academia se traslada al Palacio de Goyeneche, en la calle de Alcalá número once, ubicación que mantiene hasta la actualidad. Las enseñanzas de bellas Artes se impartieron allí hasta 1967, momento en que la escuela se traslada a su actual emplazamiento en la Ciudad Universitaria (calle Greco s/n). Con el cambio de edificio todos los enseres y pertenencias se trasladan a la Ciudad Universitaria. Entre los bienes que se trasladan de la calle de Alcalá a la calle Greco, se encuentran el archivo y los fondos de

la Biblioteca, que en la actualidad forman parte del patrimonio de la Universidad Complutense de Madrid.

Durante los casi dos siglos que la actividad docente se desarrolla en el Palacio de Goyeneche, se suceden en la escuela diferentes denominaciones y planes de estudios, y depende de diferentes organismos. Antes de su adscripción a la Universidad Complutense de Madrid, por ejemplo, dependía de la "Dirección General de Bellas Artes, junto con los Conservatorios y Escuelas de Artes y Oficios, reunidas en una Subsecretaría de enseñanzas artísticas<sup>1</sup>.

Hasta 1857 la Academia tiene a su cargo la formación de arquitectos y artistas, pero la entrada en vigor de la Ley Moyano, separa estos estudios y crea las Escuelas de Bellas Artes (R.D. 7 OCT 1857). Nuestra Escuela, tras sucesivos cambios de nombre y dependencia administrativa, pasa a denominarse "Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado" en 1871 (R.D. 5 Mayo 1871) y se rige por el reglamento del mismo año, modificado en 1893 y 1899. En 1922 se redacta un nuevo reglamento que traza las líneas generales de organización hasta la Guerra Civil. Tras el paréntesis de la contienda y fiel al espíritu de la Dictadura, pasa a denominarse "Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando".

En 1970 la Ley General de Educación convertía las Escuelas de Bellas Artes en facultades universitarias, gracias a ello en 1977 los bienes procedentes de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando quedan definitivamente incorporados a la Universidad Complutense de Madrid.

---

<sup>1</sup> Recogido por ARAÑO GISBERT, J.C.: *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 1986. p. 355.

## II. ORIGEN DE LA BIBLIOTECA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES.

Como hemos visto, el origen de la Escuela de Bellas Artes está ligado a la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Algo parecido ocurre con el origen de la Biblioteca; si en el inicio de los estudios de Bellas Artes se utiliza la Biblioteca de la Academia, a partir de 1871 surge la necesidad de formar una biblioteca independiente para la Escuela que es el origen de la actual Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes.

Las primeras noticias sobre la formación de una biblioteca en la Academia las encontramos en Caveda, que vincula la formación de la colección de pinturas con el intento de "formar la Biblioteca, para uso de los académicos, los profesores y los alumnos"<sup>2</sup>, durante el último cuarto del S. XVIII. Bedat profundiza un poco más anotando que en 1793 tenía mil cuarenta y cinco volúmenes; en ese mismo año el rey crea un puesto de bibliotecario.

La biblioteca de la Academia se abre al público el 14 de Enero de 1794 y la Gaceta de Madrid informaba a sus lectores que podían consultarse las obras "los martes, miércoles y viernes de cada semana, siempre que no sean festivos, desde las nueve hasta la una"<sup>3</sup>. El primer bibliotecario fue Juan Pascual Colomer, que se mantuvo en el cargo hasta 1826 y "cuya principal labor al hacerse cargo del puesto fue inventariar"<sup>4</sup>.

La primera reglamentación sobre bibliotecas en las Academias podemos encontrarla en el R.D. de 31 de Octubre de 1849 que daba nueva organización a las Academias y estudios de las Bellas Artes en las provincias de la Monarquía. Los artículos 15: "El tesorero y el Bibliotecario serán nombrados por la Academia entre sus individuos" y 17: "El Bibliotecario cuidará de la conservación y arreglo de los libros, manuscritos, dibujos y planos de la Academia, proponiendo lo que estime oportuno para

---

<sup>2</sup> CAVEDA, J.: *Memorias para la Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1867. p. 166.

<sup>3</sup> BEDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* Madrid, 1989.

<sup>4</sup> *Ibidem*. p. 305.

su aumento y mejora"<sup>5</sup>, nos dan una idea de la organización que se pretendía.

En la práctica, parece que el funcionamiento de la biblioteca dejaba bastante que desear, según el testimonio de Caveda: "No es, sin embargo todavía lo que puede y debe ser en un establecimiento público de la importancia de la Academia. Ofrece sólo el núcleo de otra más numerosa y general, si cual existe actualmente, basta para el uso del profesorado y la enseñanza de los alumnos"<sup>6</sup>.

Para buscar los orígenes de la biblioteca de la facultad de Bellas Artes y ante la inexistencia de publicaciones, podemos establecer una comparación con la biblioteca de la Escuela Superior de Arquitectura, que como se verá más adelante, presenta ciertos paralelismos con la que ahora estudiamos. Una reseña de la biblioteca de Arquitectura, sitúa sus orígenes: "al constituirse con independencia, la Escuela comienza a formar su biblioteca con fondos procedentes de la Academia, donaciones y el donativo de D. Pedro Camporredondo en 1878"<sup>7</sup>.

Parece lógico pensar que en el caso de Bellas Artes, la biblioteca tenga unos orígenes similares. El Documento I, que podemos fechar hacia 1889 ya que menciona los presupuestos de 1887 y 1888, habla por sí solo. "No existe biblioteca, pero los alumnos para sus consultas y estudios utilizan la que tiene la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el mismo edificio. Esto se corrobora con el inventario de la Escuela de 1889, en el que no consta libro alguno<sup>8</sup>. Sin embargo, en el inventario de los libros y documentos obrantes en la secretaría en 1890, constan libros de carácter general, junto con libros de matrícula y actas. Cuando hablo de libros de carácter general, me refiero a títulos como La Ilíada, La Odisea o

---

<sup>5</sup> ARAÑO GISBERT, J.C.: Op. Cit. p. 37.

<sup>6</sup> CAVEDA, J.: Op. cit. p. 37.

<sup>7</sup> ARIÑO, F: *Catálogo del donativo de Cebrián*. Madrid, 1917.

<sup>8</sup> Caja nº. 173 Arch. Fac. BBAA.

la Sagrada Biblia, que se compran en el mes de Diciembre de 1874, según se desprende de los documentos de contabilidad<sup>9</sup>.

En 1909 una comunicación de la Escuela a la Superioridad nos da una idea de la distribución del edificio que ocupa. Sabemos que contaba con ocho salas y que en alguna se impartían hasta cuatro asignaturas. Una de esas salas se destinaba a secretaría y biblioteca<sup>10</sup>. El curso escolar 1911-12 no se imparte por la realización de obras de acondicionamiento. En una comunicación a la superioridad se solicita "Un sitio en el cual puedan conservarse, mientras dure la realización de dichas obras, el material artístico, bibliográfico y de oficina"<sup>11</sup>. En ese momento el responsable de los libros en la Escuela es el conserje. Se conserva un modelo de carta de reclamación de libros prestados, junto con recibos firmados por los profesores<sup>12</sup>. Aunque la carta no lleva fecha, podemos pensar que es posterior al año 1914, por ser el recibo más reciente de esta fecha. Por la existencia de una carta de reclamación de libros prestados, es lógico pensar que una vez realizadas las obras de acondicionamiento, la biblioteca tuviera un espacio propio, independiente ya de la secretaría y, una vez instalada, se procediera a hacer inventario.

Las Escuelas de Bellas Artes se organizaban mediante reglamentos, en ellos no se hace ninguna mención a la biblioteca en los años 1861, 1871, 1893 y 1899. Sólo el reglamento de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de 1922 (R.D. 21.4.1922) dedica el capítulo VIII al encargado del material bibliográfico, especificando:

"Artículo. 29: Hasta que la escuela tenga un bibliotecario perteneciente al Cuerpo de Bibliotecarios y Archiveros, el material bibliográfico estará a cargo de un profesor numerario y sus funciones serán: adquirir las obras que le indiquen los profesores de la Escuela como material bibliográfico para

---

<sup>9</sup> Caja nº. 173. Arch. Fac. BBAA.

<sup>10</sup> Fechado 1 Marzo 1909. Caja nº. 121 Arch. Fac. BBAA.

<sup>11</sup> Fechado 22 Mayo 1911. Caja nº. 121 Arch. Fac. BBAA.

<sup>12</sup> Caja nº. 200 Arch. Fac. BBAA.

sus clases, hacer un catálogo de las referidas obras y atender a su conservación.

Artículo. 30: El material bibliográfico será guardado en el lugar que el Claustro designe, pudiendo delegar el Profesor encargado de ese servicio en el conserje para la custodia y entrega de dichas obras, mediante recibo firmado por el profesor que las solicite para su clase.

Art.31: El material bibliográfico estará indistintamente al servicio de todos los profesores y de los alumnos en las horas en que esté abierta la biblioteca<sup>13</sup>.

Hasta este momento la biblioteca funciona embrionariamente, con dependencias adecuadas desde 1912, pero sin personal que la atendiera, ni fondos suficientes. Los libros eran para uso del profesorado, y los alumnos utilizaban la biblioteca de la Academia. En 1923, Alfonso XIII inaugura la nueva biblioteca. Del Archivo de la Facultad de Bellas Artes se desprende que durante el final de la primera década de este siglo y principios de la segunda, hay una gran actividad en lo relativo a la biblioteca. La persona que se encarga de poner en marcha la biblioteca es el entonces director de la Escuela D. Miguel Blay con la ayuda del profesor Rafael Domenech<sup>14</sup>.

### **III. ASPECTOS ORGANIZATIVOS DE LA BIBLIOTECA QUE PERMITEN ESTABLECER HIPÓTESIS SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS FONDOS.**

En una biblioteca existen una serie de elementos, que podríamos llamar herramientas del bibliotecario, para ordenar e inventariar los fondos. De estas herramientas, tres nos pueden aportar alguna información para establecer la procedencia de la colección: Los sellos de caucho, el libro de registro y el fichero -o catálogo- topográfico. Aunque los datos concretos que estos elementos aportan sobre cada libro constan en las fichas del

---

<sup>13</sup> ARAÑO GISBERT, J. C.: Op. cit. p. 420-421.

<sup>14</sup> Caja nº. 200 Arch. Fac. BBAA.

catálogo, es necesario analizarlos en conjunto para establecer y verificar la hipótesis de procedencia.

La mayor parte de los libros de la colección llevan la huella de distintos **sellos de caucho** que se han empleado para su clasificación. El análisis de estas huellas nos permite saber aproximadamente la fecha de clasificación, pero no podemos establecer con seguridad la fecha de ingreso (Documento II).

Sello nº 1: "Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Biblioteca". Esta denominación se emplea desde 1871 hasta 1931. Este sello aparece en veintiocho libros de los treinta y siete que consta la colección, por lo que es seguro que antes de 1931 el grueso de la colección se encontraba ya en la Escuela.

Sello nº 2: "Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. Madrid". Esta huella no aparece en ninguno de los ejemplares estudiados porque durante el curso académico 1931-32 la Escuela cambia de nombre en dos ocasiones: Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Febrero 1931) y Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado (Junio de 1931). Es probable que en este momento se selle indistintamente con los sellos nº. 2 y 3.

Sello nº 3: "Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado". Aunque se trata de una huella diferente a la anterior, es lógico pensar que se refiere a la misma época porque la denominación Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado se mantiene desde 1931 a 1940. La huella de este sello aparece en tres obras del total de las estudiadas.

Sello nº 4: "Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando. Madrid". Como ya se ha dicho, a partir de 1940 la Escuela toma esta denominación. La huella de este sello aparece sólo en una obra.

Sello nº 5: "Escuela de Bellas Artes. Biblioteca". Se trata de un sello moderno, ya que existe físicamente en la biblioteca, aunque está fuera de uso. Por ello, probablemente es el sello utilizado durante los últimos años

de docencia en la Academia y los primeros en la Ciudad Universitaria. La huella sólo aparece en un ejemplar.

Del análisis de los sellos se desprende que la mayor parte de la colección ingresa antes de 1931, entre ellos los ejemplares de más valor artístico. Plantean bastante dudas, en cuanto a ingreso, las estampas encuadernadas (nº catálogo 9 al 14) ya que la mayoría carecen de huella de caucho, y en otros aparecen los sellos 4 y 5. Es difícil pensar que el ingreso de los ejemplares con estampas sea posterior al año 1940, ya que la escasez de comercio durante la Dictadura no parece que permita la adquisición de estos ejemplares. Sólo cabe pensar en una donación, lo cual no se sostiene fácilmente ya que se habrían sellado todos los ejemplares. Más sencillo parece que las estampas japonesas tuvieran un ingreso anterior a 1931, pero que, considerados en su valor artístico y no tanto bibliográfico, se evitara estampar el sello sobre los propios grabados japoneses, ya que la encuadernación no permite dejar la huella fuera de las estampas.

Otra herramienta de bibliotecario que nos permite aclarar algunos puntos sobre la procedencia de la colección es el **libro de registro**. En él se anotan los libros asignando a cada uno, un número correlativo; posteriormente este libro permite al encargado de la Biblioteca hacer inventario. Además del número de registro, este libro puede aportar: Fecha de ingreso/ Título/ Edición/lugar y años de edición/ tamaño/ número de ejemplares/ Procedencia/ Observaciones. Con respecto a la colección de libros japoneses no se cumplimentaron todas las casillas. En términos generales se rellenaron:

- Número de registro: aparece en algunos casos repetido, ya que antiguamente se asignaba un mismo número de registro para dos ejemplares distintos de la misma obra. En el caso de nuestra colección a veces se asigna un mismo número a libros diferentes pero de aspecto parecido, lo cual es bastante lógico si pensamos en la dificultad que la lengua japonesa ofrecía al bibliotecario.

- Título: A los libros de la colección se les atribuye un título que describe el contenido de las ilustraciones.
- Tamaño: aparece en centímetros.
- Procedencia: en todos los ejemplares inscritos consta "antigua".

Además de estos datos en la primera página hay una nota manuscrita con correcciones, que aporta datos sobre la organización de la biblioteca y que creo necesario transcribir (Las interrogaciones que aparecen son las que constan en el texto y los encorchetados, a las correcciones del manuscrito).

"Este registro, que aparece sin fecha, parece ser que se inició con fondos anteriores hacia el año 1935(?). En 1948[9], después de varios intentos como el del año 1935(?) que por varios motivos, no especificados, se suspendían los trabajos, se iniciaron los trabajos [la labor] de reorganización definitiva y completa de la biblioteca. El registro de obras se ha hecho a la inversa [de lo corriente] con los libros de adquisiciones antiguas, es decir, que primero se han catalogado, clasificado, y colocado en los armarios y después se han ido marcando con una X marginal en su registro [antiguo correspondiente] con objeto de que pueda saberse lo que queda de lo registrado en este primer registro [el segundo] que se conoce. Por lo tanto los números que no tienen aspa, indica que han desaparecido antes del año 1948. Los libros que se han encontrado sin registrar se les ha dado un número a continuación de este registro y los de reciente adquisición se han ido ingresando también en este registro en cuanto han tenido entrada en la biblioteca, como se hace normalmente.

[En 1952 apareció el primitivo registro que dejó de inscribir obras desde marzo de 1934 con un total de 4420 números. Lo que prueba que ha habido una gran pérdida de obras, si bien en dicho registro hay algunas obras en publicación con diversos números de registro]".

El primer bibliotecario, que podemos situar cronológicamente en torno a 1948, habla del año 35 como fecha aproximada de inicio del registro; sin embargo, la primera obra que se anota con fecha es la n°. 434 (Mayo 1933). Por otro lado establece los criterios de registro, distintos a los

habituales, ya que pretende hacer a la vez un inventario. Es lógico pensar, por último, que en este momento se intercalan en las anotaciones las adquisiciones nuevas con los libros que ya existían.

El segundo bibliotecario, del año 52, corrige al anterior en el año de inicio de la reorganización añadiendo un 9 sobre el 8, porque efectivamente, se dejan de inscribir libros en Mayo de 1936 y se vuelve a hacer el 23 de febrero de 1949. También corrige al anterior bibliotecario sobre el primer registro que se conoce ya que da noticia de otro libro hasta marzo de 1934. Esto explica, en parte, que durante 1934 aparezcan sólo seis libros anotados en el libro de registro que ha llegado hasta nosotros.

Otro aspecto importante que se desprende de este libro de registro es el tipo de obras que existía en la biblioteca. Para el tema que nos ocupa es importante señalar que entre las primeras obras aparece el manual clásico de arte Extremo Oriental "Epochs of Chinese and Japanese art", de Fenollosa, editado en Londres en 1912. Este dato y la existencia de publicaciones europeas de las primeras décadas de siglo sobre japonismo dan idea de un gran interés por conocer aspectos del Arte Oriental, y difundir ese interés entre el alumnado.

Es importante dejar claro que en el libro de registro se pueden anotar las obras transcurrido un tiempo, a veces años, desde su ingreso. Un ejemplo lo encontramos en el libro "The Pictorial arts of Japan" de Audsley, que aparece como solicitado entre los años 1916-22<sup>15</sup> y existe en la biblioteca actualmente, pero se registra el 5 de Mayo de 1950.

Todos estos argumentos apoyan la idea ya expuesta sobre la procedencia conjunta de libros y estampas encuadernadas, pero estas últimas probablemente fueron dadas de alta con posterioridad.

Por último, el **fichero topográfico**, como catálogo que ordena los libros por signaturas correlativas, nos dá idea de los libros que se han perdido. Los datos que aporta este catálogo son: Signatura/ Autor/ título/

---

<sup>15</sup> Caja nº. 130 Arch. Fac. BBAA.

edición/ año de publicación y otros datos que varían según las obras. Es un fichero antiguo, pero los datos que contiene responden fielmente a la realidad.

Por lo que se refiere a los ejemplares que han desaparecido hay que anotar que el grueso de la colección se mantiene y se han perdido ejemplares de menor importancia, si bien es una pena que se hayan perdido algunos volúmenes de la Manga de Hokusai (números catálogo 17 a 20).

#### **IV. HIPÓTESIS SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS FONDOS: EL DONATIVO CEBRIÁN.**

El ingreso de libros en una biblioteca suele realizarse por compra y suscripción o donación. Si estudiamos el ingreso de obras en la biblioteca de la Academia, sabemos que se hace además por cambio oficial y por dedicatoria<sup>16</sup>. Si los fondos ingresan por compra o suscripción, los documentos contables permiten establecer la fecha aproximada de su ingreso, aunque no sea inmediato el registro. En el caso de los fondos que ingresan por donación o cambio, es bastante más difícil establecer fechas, puesto que depende de que el donante lo haga de forma organizada y de que el bibliotecario las registre y catalogue rápidamente.

En el caso de los fondos que estudiamos, sabemos que se registran en la década de los cincuenta y que en la procedencia se anotó "antigua". No sabemos si también estarían anotados en el libro de registro que menciona el bibliotecario de 1952, pero sí tenemos la certeza de que su ingreso es anterior a 1955.

Las principales donaciones realizadas antes de 1955 son tres: El donativo Cebrián, el del Marqués de la Vega Inclán y otra del Instituto Británico.

La del **Marqués de la Vega Inclán**, queda bastante bien definida en un borrador de carta que le dirige D. Manuel Blay: "Inaugurada solemnemente

---

<sup>16</sup> CAMARA, E. *Resúmenes de las Actas y Tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*. Madrid, 1864-65/1966-67/1868-69/1870-71/1873-74/1877-78.

la Biblioteca de esta Escuela, por la cual V. se ha interesado tanto, mucho le agradecería no la olvide, continuando favoreciéndola con el envío de nuevas publicaciones de la institución que con tanta actividad e inteligencia V. dirige"<sup>17</sup>. El Marqués le envía un telegrama de contestación afirmativa y la Comisaría Regia de Turismo, entidad que dirige, dona guías artísticas y de viajes<sup>18</sup>.

La donación del **Instituto Británico**, aunque no consta relación en el archivo, sabemos que se realiza en 1954 porque se anota en las casillas de procedencia del libro de registro. Se entregan libros sobre arte publicados en Gran Bretaña.

El **donativo Cebrián**, si embargo, está bastante menos claro en sus fechas y en su contenido. Para intentar demostrar que, si no todos, sí algunos de los libros proceden de este donativo, creo necesario detenernos en tres aspectos: la biografía de Juan Carlos Cebrián, la naturaleza de los donativos realizados por él y la correspondencia que mantuvo con D. Miguel Blay, director de la escuela.

Juan Carlos Cebrián nace en Madrid el 24 de Agosto de 1848. En 1864 ingresa en la Academia de Ingenieros de Guadalajara, de la que sale en 1868 con el empleo de teniente. Junto con su inseparable amigo Eusebio Molera, también ingeniero, decide viajar a París y después a Estados Unidos. En 1870 trabaja en California como ingeniero auxiliar. Durante los dos años siguientes trabajó en el trazado del ferrocarril del Norte del Pacífico. Después fue arquitecto municipal en Santa Bárbara (California), donde proyectó la primera iglesia de arquitectura española en la ciudad, que quedó destruida tras el terremoto de 1906.

En 1875 se independiza junto con Molera, abriendo una oficina en San Francisco, ciudad en la que intervienen en el trazado urbanístico. Se casó con Pepita Revenga, mejicana de padres españoles, con la que tuvo varios hijos. Durante estos años se va inclinando profesionalmente a la

---

<sup>17</sup> Sin fechar. Caja nº. 200 Arch. Fac. BBAA.

<sup>18</sup> Ibidem.

arquitectura y realiza con Molera la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en San Francisco.

"El consideró con gran acierto, que uno de los medios más eficaces para que América nos conociera y nosotros conociéramos a los americanos era establecer un intercambio entre ambos países, y tuvo el arranque de dedicar muchos cientos de miles de pesetas para hacer en diversas ocasiones importantes remesas de libros americanos a varias bibliotecas y centros culturales de España; de libros españoles a las bibliotecas americanas de Washington, del Museo Metropolitano de Nueva York, del Instituto de Arte de Chicago, de Boston, de Cincinnati y otras"<sup>19</sup>.

También fundó la Biblioteca española de la Universidad de Berkeley, con veinticinco mil volúmenes, y la de Stanford con cinco mil y creó, además, la sección española de la Biblioteca de la ciudad de San Francisco<sup>20</sup>.

Desde 1894 a 1904 viaja por Europa y "en sucesivos viajes regaló a la Escuela de Arquitectura de Madrid más de 3000 volúmenes"<sup>21</sup>. Además de esta donación, realiza otras: "a la [Escuela] de Pintura y Escultura, las de Ingenieros militares, las de las Academias de Madrid y las populares. Dona 200.000 volúmenes"<sup>22</sup>.

En 1920 fallece su esposa en San Francisco y desde ese año pasa largas temporadas en Madrid. En 1929 viaja por última vez a América, y reside desde ese año hasta su muerte el 20 de Febrero de 1935, en Madrid.

A su muerte tenía numerosas distinciones, entre ellas miembro honorario de las Academias de la Historia y de la de Bellas Artes de San

---

<sup>19</sup> VIVES: "Juan Carlos Cebrián" en *Boletín de la Sociedad Geográfica Nacional* nº. 53. Madrid, 1935. p. 139.

<sup>20</sup> s/a: *Anales de la Universidad de Madrid*. Tomo IV. Madrid, 1935.

<sup>21</sup> Enciclopedia Espasa voz: Juan Carlos Cebrián. Apéndice. Tomo 2.

<sup>22</sup> LOPEZ OTERO, M: "Biografía de D. Juan Cebrián y elogio de su obra" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº. 108. 4º Trimestre 1933. p. 139.

Fernando y miembro correspondiente de la Academia de la Lengua. Fue nombrado por el Presidente de la República arquitecto español Honoris Causa. Miembro de numerosas sociedades, tenía además la Encomienda y la Gran Cruz de Isabel la Católica y la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII.

Para analizar la naturaleza del donativo Cebrián es necesario detenerse en datos procedentes de la Escuela Superior de Arquitectura, ya que la escasa documentación del Archivo de la Facultad de Bellas Artes induce a pensar que se trata de donativos hechos de forma casi espontánea, propios de un filántropo. En el caso de la biblioteca de Arquitectura, sabemos que "de su biblioteca particular hace un primer envío de 700 volúmenes y un segundo de 500"<sup>23</sup>. Sabemos también que hace sucesivas entregas, y en la actualidad en esa Escuela se realiza un estudio en profundidad sobre las aportaciones de Cebrián, que podría arrojar algo de luz sobre nuestros fondos. Que realiza donaciones de fondos de su biblioteca particular es un extremo que confirmamos, con libros que existen en Bellas Artes y que tienen su nombre escrito o huella de sello de caucho con su nombre (Documento III).

En la Academia existe una nota manuscrita de Cebrián en la que notifica al bibliotecario "he mandado a un librero parisino que remita a la Academia la obra "Gregorio Vázquez" de R. Pizarro Restrepo, que considero poco conocido y de indiscutible mérito"<sup>24</sup>. Esta nota habla por sí sola de los cauces y circunstancias de envío de los libros. Como veremos más adelante, a veces envía libros junto con objetos personales, que deben ser guardados hasta que él llegue.

El archivo de la Facultad de Bellas Artes no aclara todos los libros donados por Cebrián, pero permite reconstruir la correspondencia entre éste y Miguel Blay y da idea de como Blay pone en marcha la Biblioteca<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> VELAZQUEZ BOSCO, R: *Prólogo al Catálogo del Donativo de Cebrián*, de Fernando Ariño. Madrid, 1917.

<sup>24</sup> Remitida desde París, lleva fecha 23.3.1927. Signatura 1-24/3. Arch. RABASF.

<sup>25</sup> Caja nº. 200 Arch. Fac. BBAA.

La primera carta que escribe el director de la Escuela está fechada en Madrid el 23 de Octubre de 1918:

"Sr. D. Juan Cebrián:

Muy Sr. mío y estimado compañero: En la sesión reglamentaria del lunes pp. mi querido amigo Lampérez nos dio la gran noticia de que V. le anunciaba un nuevo envío de libros, 400 para la biblioteca de nuestra Real Academia de Bellas Artes y 1000 para la Escuela Superior de Arquitectura y delante de tal esplendidez, que revela un amor tan profundo al Arte y a España, me acordé de la pobrísima biblioteca de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la cual acabo de ser nombrado director, por la (...)voluntad de mis compañeros del Claustro de profesores y ratificada por el Sr. Ministro y por S.M. el Rey.

Tan modesta es la colección de obras de arte que poseemos que hasta hoy sólo han servido de libros de consulta por los Sres. Profesores; pero yo opino y el Claustro también, que por poco que sea es preferible ponerlo cuanto antes a la disposición de la juventud artística que frecuenta nuestra Escuela y efectivamente así se hará tan pronto como comience el curso, cuya abertura ha sido retrasada con motivo de la epidemia de gripe reinante.

Es pues como profesor y como director de la escuela de Bellas Artes, que me atrevo, pensando en nuestros queridos discípulos, que son la esperanza del mañana artístico de nuestra Patria a pedir para Ellos un poquito de lo mucho y bueno que con una prodigalidad que merece los mayores aplausos, hace V. para las bibliotecas de la Academia y Escuela de Arquitectura.

Personalmente, en nombre del Claustro se lo agradecería con toda mi alma, no dudando que también los

alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Madrid le llamarán a Usted un Bienhechor, puesto que si accede a mi petición le deberán a V. el haber podido completar su educación artística.

Aprovecho tan grata ocasión para ofrecerme de V. como suyo muy afmo compañero y buen amigo de quien mande disponer.

Miguel Blay".

En 1920 el profesor responsable de la Biblioteca, Rafael Domenech, solicita a Blay crear el puesto de bibliotecario "para tener siempre la biblioteca bien ordenada y servida, por 90 pesetas mensuales<sup>26</sup>. La persona encargada de la biblioteca será Rafael Villaseca de Mendiolagoitia, quien escribe una carta a Miguel Blay (Documento IV), fechada el 5 de Febrero de 1920 que indica como eran los envíos de libros de Cebrián: "Me hice cargo para la biblioteca de la Escuela de dos paquetes de libros del donativo del Sr, Cebrián. La lista de ellos no iba dentro del envío de manera que están sin confrontar". El porqué de la inexistencia de relación alguna de libros hay que buscarlo en que, tratándose de libros que Cebrián adquiría o entregaba de su propia biblioteca, el hacer una lista muy larga llevaba tiempo, y es probable que no le resultara oportuno realizarla.

Blay no vuelve a tener noticias de Cebrián hasta 1920, a través de una carta escrita a Lampérez, director de la Escuela de Arquitectura, fechada en San Francisco el 31 de Marzo: "escribí a nuestro compañero D. Miguel Blay, y envié libros a su Escuela de París y de N.Y. Nada he sabido de él(!). Es que está ausente de Madrid?. Mucho agradeceré pregunte usted a él sobre el particular. Mañana por fin embarcaré 6 cajas de libros para nuestra Escuela y 11 para la de él".

De una carta de Blay a Cebrián de 1 de junio de 1920 se desprende que en la Escuela se habían recibido libros procedentes de diversos libreros

---

<sup>26</sup> Ibidem. Se da la circunstancia de que D. Rafael Domenech fue también director del Museo de Artes decorativas que se llamaba Museo de Artes Industriales, por lo que es muy probable que bajo su dirección ingresaran en ese museo, una parte al menos, de los fondos japoneses con que cuenta en la actualidad.

extranjeros. Uno de los envíos llegó con otro para la Escuela de Arquitectura. Blay se interesa por el envío de las once cajas que notificaba en la carta de Lampérez, le da las gracias y el pésame por la muerte de su esposa.

El 7 de agosto de 1920, Cebrián ya se encuentra en España y escribe a Blay desde el Balneario de Cestona. En la carta habla del envío de las once cajas, que dice haber enviado a la "Escuela de Bellas Artes, pero la donación es a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado". En una nota aclaratoria de la misma fecha, especifica: "De las once cajas dirigidas a la Escuela de Bellas Artes, siete son de libros y cuatro de objetos de arte. Algunos de estos son para la Escuela, para la Academia o para el Museo, según usted dispondrá; pero la mayor parte son objetos míos; y si me he atrevido a incluirlos en ese envío ha sido por causa de la Aduana: no para evitar pagar, si no para evitar el desempaque y vuelta a empacar dichos objetos, con lo que corren el riesgo de rotura y extravío".

El museo a que se refiere no queda claro cuál es, en esta carta ni en la correspondencia posterior, es probable que se trate del Museo de la Academia de Bellas Artes, pero puede también referirse al Museo de Artes Decorativas.

Al día siguiente vuelve Cebrián a enviar una carta a Blay, en la que dice: "Confío pues en ver a usted a principios de Octubre, y entonces examinaremos los libros, los distribuiremos, y hablaremos sobre la escuela y sus necesidades; para que yo pueda encargar otros libros u objetos que usted considere necesarios para el buen desarrollo de la Escuela. Los libros de Leipzig también los encargué yo: me alegro de tener noticia de ellos.."

El 10 de Agosto Blay le contesta, preguntándole sobre los trámites a seguir y de las once cajas, "que estarán en tránsito en Barcelona procedentes de San Francisco y serán abiertas en Madrid".

Además de este envío sabemos que se realizaron otros, pero el más importante para nosotros es, sin duda, el que procede de San Francisco, ya

que entre los libros catalogados aparece uno (nº. cat. 6) con una etiqueta pegada en la que consta el precio en centavos (¢).

La correspondencia posterior entre Cebrián y Blay es más bien de tipo personal y no arroja luz sobre libros donados a la biblioteca de la escuela. Sí sabemos que en 1921 el claustro de profesores y los alumnos solicitan al ministro conceda a Cebrián la Orden Civil de Alfonso XII, por sus donaciones a la biblioteca.

Los esfuerzos para organizar la biblioteca continúan y en 1923, Rafael Villaseca viaja a París y escribe a Blay mencionando el motivo del viaje: "he visitado repetidamente todas las bibliotecas de la especialidad de la nuestra y las principales casas editoriales de París de libros de arte"<sup>27</sup>.

Sin embargo, en 1924 la biblioteca se desmantela por obras en la Escuela y la prensa se hace eco del peligro que corren sus fondos: "...los libros quedan en un lugar húmedo y parece que la recentísima biblioteca corre peligro de destrucción"<sup>28</sup>.

Además de los donativos y compras en el extranjero, sabemos que hay compras y suscripciones a libreros madrileños sobre arte japonés. Una nota al director del Instituto de material científico es bastante ilustrativa de cómo y para qué se adquieren los libros sobre Japonismo: "No habiendo sido posible adquirir las ediciones de obras artísticas solicitadas a Francia, Alemania e Italia, con arreglo a la petición formulada a ese Instituto de Material Científico para la clase de Pintura Decorativa de esta escuela, el profesor de dicha enseñanza ha sustituido dichas obras por las no menos interesantes que a continuación se expresan: "(...) The Pictorial arts of Japan(...)". la nota incluye diez obras más en diferentes idiomas.

Sabemos también que en la época que se crea la biblioteca hay libreros en Madrid y Barcelona que venden libros japoneses. Uno de estos libreros madrileños es Leoncio de Miguel, que no duda en poner su etiqueta

---

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem. Fechado a mano: Febrero 1924.

comercial a libros semejantes a los estudiados que existen en el Museo de Artes Decorativas de Madrid<sup>29</sup>. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado tiene también a Leoncio de Miguel entre sus proveedores habituales, según se desprende de los documentos contables y bien pudiera ser que hubiera vendido a la Escuela alguno de los libros de la colección, aunque no podamos documentarlo. La imposibilidad de documentación es, a veces, fruto de la dificultad que la lengua japonesa ofrece a librerías y bibliotecarios, ya que resulta imposible hacer los registros habituales sin conocer japonés y su transcripción a alfabeto latino<sup>30</sup>.

Para concluir, sólo me resta añadir que si bien la procedencia de la colección queda suficientemente probada, es imposible descartar que algunos ejemplares hayan sido comprados directamente por la Escuela. En este sentido, los estudios que se están realizando en la Escuela Superior de Arquitectura y el Museo de Artes Decorativas podrían, por comparación, aportar nuevos datos y resolver estos pequeños interrogantes.

## V. DOCUMENTOS.

Documento I: Reseña

Documento II: Sellos

Documento III: Sello personal de Cebrian

Documento IV: Carta de Rafael Villaseca

---

<sup>29</sup> Testimonio de Monserrat Rosado, investigadora de la colección de libros y estampas japonesas en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. En las fotocopias que me mostró de los originales del museo, hay algunos ejemplares con la etiqueta de Leoncio de Miguel.

<sup>30</sup> En este sentido es interesante observar cómo en algunas bibliotecas, por ejemplo en la Academia, se clasificaban según las ilustraciones y en el título sólo consta: en japonés.

# Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado.

Precedencia histórica en que se da a conocer la creación de la Academia y los estudios de Bellas Artes en la misma, hasta la separación de ésta para denominarse con el título que se menciona y lleva hoy la Escuela.

Fundada la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el reinado de Felipe V. y constituida en 1.º de Septiembre de 1714, plantó sus enseñanzas en Julio de 1745, teniendo bajo su cargo las correspondientes a las de Pintura, Escultura y Grabado, hasta que por Real Decreto de 7 de Octubre de 1805 se creó la Escuela independiente de la Academia, con la denominación de Escuela de Bellas Artes; por el de 9 de Octubre de 1806 se cambió su denominación con la de Escuela Superior de Pintura y Escultura. Por el de 5 de Mayo de 1876, muy oportuno, se le dio el nombre de Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, separándose de la misma las clases elementales de Dibujo e incorporándose a la Escuela de Artes y Oficios, quedando en esta teniéndose las superiores que componen las siguientes asignaturas.

Historia y Evolución de las Bellas Artes, tempera, óleo y estambres de los diferentes pueblos de la antigüedad.  
 Perspectiva.

DOCUMENTO I

Academia pictórica

Dibujo del Antiguo y Rojajes

Dibujo del Natural

Dibujo (Secciones Elemental y Superior)

Dibujo y Modelado del Antiguo y Rojajes

Colorido

Composiciones } formar una sola salida.

Dibujo y Modelado del natural

Grabado en dulce

Grabado en burco

El Reglamento de 5 de Mayo de 1871 que derogó los de 1855, 1861, impuso a regir en 1.º de Julio de 1871, y hoy se halla vigente.

El presupuesto de esta Escuela según el general de 1885 a 1888, asciende a 77.250 pesetas en la forma siguiente:

Personal	Pesetas 67.250
Materiales y Oficinas	" 10.000

Para la enseñanza se utilizan todos los libros que existen en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y varias estatuas de la propiedad de la Escuela.

Existen cuatro modelos de planta y algunos suplentes para las clases de

- Dibujo del natural
- Colorido y composiciones
- Dibujo y modelado del natural

No existe biblioteca, pero los alumnos, para sus consultas y estudios utilizan la que tiene la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el mismo edificio.

El local no es apropiado para la Escuela, siendo sus clases pequeñas y con luz poco a propósito para las prácticas.

77.º 33.  
Carlos Luis de Ribera

El Secretario  
Antonio Aparicio

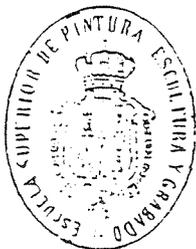
DOCUMENTO II



SELLO 1.



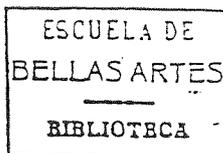
SELLO 2.



SELLO 3.



SELLO 4.



SELLO 5.

DOCUMENTO II



SELLO 1.



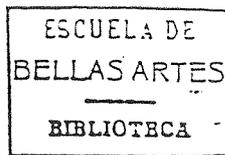
SELLO 2.



SELLO 3.



SELLO 4.



SELLO 5.

215

GUIDE  
TO THE PUBLIC COLLECTIONS OF  
CLASSICAL ANTIQUITIES IN ROME

BY

WOLFGANG HELBIG

TRANSLATED FROM THE GERMAN

BY

JAMES F. AND FINDLAY MUIRHEAD.

VOL. I.

THE SCULPTURES AT THE VATICAN. THE CAPITOLINE MUSEUM.  
THE LATERAN MUSEUM.

2 vols. 4 marks.

LEIPSIC: KARL BAEDEKER

1895  
J. C. Gebrüder,  
1801, Octavia St.,  
SAN FRANCISCO - CAL.

Exmo Sr Don Miguel Blay

*Biblioteca*

Mi respetado Director:

Me hice cargo para la Biblioteca de la Escuela del don paquete de libros del donativo del Sr. Cabrera. La lista de ellos no iba dentro del envío de manera que están sin confrontar.

Por si V dispone la construcción de los dos armarios para la Biblioteca, las medidas que me parecen convenientes son: el estante más bajo o caja del armario de 65 centímetros, el superior inmediato de 10 y los cuatro restantes de 33,33,25 y 20 en sucesivamente, que suman dejando poco espacio para molduras unos dos metros y medio que es la altura de la estantería actual y tienen una tubía más que ella. El adjunto gráfico

le determinará visiblemente la distribución de las medidas.

Me tomo la libertad de pedirle que me vendría bien según que me cobren el gratificación por meses vencidos así que me gustaría que el habilitado me lo facilitara, ya este mes, por el día Octubre próximo para los meses correspondientes.

Siempre a sus ordenes su afecto S. R.  
q. e. m.

*Rafael Villaseca*

Madrid-8-11-20

**SEGUNDA PARTE: LIBROS Y  
ESTAMPAS JAPONESAS EN LA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE  
MADRID**

鸚鵡



LAMINA Nº 26 DEL CATALOGO

## I. JAPON EN LOS SIGLOS XVII-XX.

Como los libros objeto de este estudio se sitúan cronológicamente entre mediados del siglo XVII y 1904, en este capítulo vamos a hacer un recorrido por los aspectos políticos, económicos y sociales más importantes de Japón durante ese período. Después veremos las características del arte japonés del momento para profundizar en las corrientes pictóricas.

Desde el punto de vista histórico entre el s. XVII y el comienzo del s. XX, Japón pasa de un sistema feudal al inicio de su apertura a Occidente. Los historiadores han establecido dos períodos de estudio:

- Período de Tokugawa o de Edo (1603-1868)<sup>31</sup>. Toma su nombre de la familia que dirige país. El primer jefe de este clan, Ieyasu Tokugawa (1542-1616), una de las primeras decisiones que toma es el cambio de capitalidad del estado desde Kioto, sede tradicional de la corte imperial, a Edo, actual Tokio.
- Período de Meiji (1868-1912): se llama así por el nombre que toma el emperador al subir al trono y asumir el control directo del país<sup>32</sup>. Esta etapa supone el inicio de la organización política, económica y social del Japón que actualmente conocemos.

---

<sup>31</sup> No existe unanimidad sobre la fecha de inicio del período. unos autores toman como comienzo la Batalla de Sekigahara (1600), otros, el nombramiento de Ieyasu Tokugawa como shogun (1603) y otros el momento en que los tokugawa consiguen el control efectivo del país (1615).

<sup>32</sup> Tradicionalmente en Japón, con la entronización de un nuevo emperador se iniciaba una era que tomaba el mismo nombre que el emperador durante el reinado. esto servía además para contabilizar los años; por ejemplo: año 32 Meiji es el año número 31 del reinado del emperador Meiji. Este sistema, calendario Nengo, se empleó hasta el s. XX para fechar cualquier documento y, por supuesto, también fue utilizado en los libros.

## I.A. Período de Edo: El shogunato Tokugawa (1600-1868).

La forma política que se había establecido en Japón desde el s. XII se denomina shogunato por ser la máxima autoridad política un shogun. El término shogun, en inicio, designaba un general durante el tiempo que desempeñaba una misión determinada. Una vez que terminaba la función se le retiraba el título. El título completo era "seitai-shogun" que venía a corresponder a la función de general en jefe o caudillo militar. El primer shogun fue Minamoto Yoritomo (1147-1499) que recibió el título en 1192. Posteriormente, el shogun adquirió poder político y un carácter dinástico.

El shogunato de la familia Tokugawa se inicia en 1603 con Ieyasu Tokugawa (1542-1616), tras resultar vencedor en la Batalla de Sekigahara (1600), que enfrentó a los sucesores de Hideyoshi Toyotomi (1535-98), anterior shogun. La dinastía Tokugawa se mantiene en el poder durante doscientos cincuenta años, dando al país doce shogunes. De ellos, unos se implican más en las tareas políticas y otros permanecen ocupados en actividades relacionadas con la cultura.

Uno de los rasgos más sobresalientes de estos dos siglos y medio es el aislamiento del país, -no podían, por ejemplo, construirse naves para hacer viajes a ultramar- aunque se mantienen algunas relaciones comerciales con China, Filipinas, Tailandia, y Holanda.

Otro aspecto importante es la reducción de la figura del emperador (Tenno) al papel de máxima autoridad religiosa del shinto<sup>33</sup>, pero sin ninguna relevancia política. En este sentido, el traslado de la capital desde Kioto a Edo, persigue además de un objetivo de reorganización

---

<sup>33</sup> Shinto (camino de los dioses). Religión animista de origen puramente japonés que justifica la raza, el archipiélago y al emperador japonés como descendientes directos de los dioses. Durante el período de Edo, se trató de recuperar como única religión carente de influencias extranjeras y hacia finales del s. XIX llegó a ser la religión oficial del estado. Después de la II Guerra Mundial, volvió a ser considerada como una religión entre las demás.

administrativa, mantener aislados al emperador y la corte de cualquier decisión política<sup>34</sup>.

### **Organización social.**

Durante la hegemonía Tokugawa, Japón se organizaba socialmente en una jerarquía cuya máxima autoridad política era el shogun y cada clase social se regía por un código de conducta. Este sistema social se denomina shi-no-ko-sho (guerrero, agricultor, artesano, mercader), ya que alude a las cuatro categorías sociales que existían.

El **emperador** (Tenno: soberano divino), despojado de poder político alguno, residía en Kioto con la nobleza cortesana (Kuge). La corte imperial estaba formada por unas ciento cuarenta familias reunidas en torno al palacio imperial. La anulación política de la corte se llevó a cabo mediante el sencillo sistema de entronizar emperadores muy jóvenes y destituirlos a los pocos años, momento en que pasaban a ser ex-emperadores. De esta manera no llegaban nunca a tener edad suficiente para tomar decisiones.

En dependencia directa del shogun estaban los **Daimyo**, nobleza feudal de residencia obligatoria. Los daimyo poseían y administraban los dominios (han<sup>35</sup>). En este grupo existían dos clases bien diferenciadas: los Fudai daimyo, vasallos más fieles y antiguos y los Tozama daimyo, sometidos en la batalla de Sekigahara, que aceptaron el vasallaje como un mal menor. Los tozama daimyo fueron enviados a los han más alejados, y aislados entre ellos mediante el establecimiento cercano de fudai daimyo. Ieyasu Tokugawa, al hacer ésto, creó un grupo de señores feudales implacablemente disidentes, que causaron problemas durante mucho tiempo hasta que acabaron derrotando a los Tokugawa y establecieron la Restauración Meiji.

---

<sup>34</sup> La monarquía japonesa, como institución imperial más antigua del mundo, tiene sus orígenes en torno al s. V a.c., sin embargo, ha sido bastante frecuente en la historia de Japón que el control directo del gobierno no haya sido ejercido por la institución monárquica.

<sup>35</sup> Los han fueron en inicio una unidad militar, pero durante el régimen Tokugawa se convirtieron progresivamente en unidades de administración local.

Los daimyo ejercían en los dominios todos los derechos establecidos en la concesión shogunal. Estos derechos se hallaban implícitos en el término han-seki (han: registros de la tierra; seki: registros del censo), lo cual indica que los daimyo tenían jurisdicción sobre la tierra y el pueblo de su dominio.

Las obligaciones de los daimyo eran dos: la residencia obligatoria en Edo en años alternos y el servicio militar, que en tiempo de paz era sustituido por aportaciones económicas. El gobierno podía trasladar a los daimyo de dominio, despojarles de sus cargos e incluso de sus propiedades. Subordinados a los daimyo, se encontraban los **Samurai**, vasallos que inicialmente tenían como única función la defensa militar de su señor.

Los samurai como elemento social quedan perfectamente definidos tras las invasiones de los Mongoles (1275-1281). Configuran la aristocracia provincial dedicada al oficio de las armas. Sus símbolos tradicionales eran "la espada (alma del samurai) y la flor del cerezo, cuyos pétalos caen al primer soplo de viento, de igual modo que el samurai da la vida a su señor sin pesar alguno"<sup>36</sup>. Esta aristocracia militar despreciaba de igual modo a la nobleza cortesana, por carecer de vigor, que a los mercaderes por estar corrompidos por el dinero.

Los samurai a medida que se afianza la paz ocupan puestos políticos y constituyen el sistema burocrático, encargándose de las funciones administrativas. Contaban con un código de conducta de clase (Bushido: camino del samurai) basado en el honor, la lealtad y la frugalidad y que mezclaba aspectos marciales con administrativos. Las funciones administrativas se consideraba que les eran dadas directamente por los dioses y les proporcionaron un sentido social. Las teorías confucianas<sup>37</sup> fueron un buen aliado para imponerse y justificarse; las tareas debían ser

---

<sup>36</sup> HALL, J.: *El Imperio japonés*. Madrid, 1984. p. 85.

<sup>37</sup> La moral confuciana, durante el Período Edo, fue divulgada como ideología oficial. Desde el punto de vista confuciano, la sociedad se organiza como un orden independiente de roles y jerarquías. La totalidad del sistema social debe trabajar correctamente para prosperar y el individuo tiene que conocer su lugar social y actuar siempre de acuerdo con sus obligaciones. Para la moral confuciana lo colectivo debe predominar sobre lo individual y la familia se utiliza como modelo para la sociedad entera. Las relaciones familiares se organizan jerárquicamente con cada generación y cada sexo en su lugar correspondiente.

ejercidas con responsabilidad y eficacia, cosa que consiguieron en gran medida.

Los samurai intentaron durante todo el período mantener sus posiciones y se convirtieron en consumidores. Sus mayores problemas llegaban cuando el daimyo al que servían caía en desgracia y el gobierno le quitaba sus propiedades, quedaban entonces reducidos a Ronin (samurai sin amo). Teniendo en cuenta que no podían ejercer oficio alguno, su economía se veía entonces bastante comprometida.

Los **sacerdotes** se organizaban en templos y los diversos templos de cada secta<sup>38</sup> debían subordinarse al control de un templo principal. Cada familia debía registrarse en un templo, lo cual implicaba un registro de población local y era un buen sistema para la detección de cristianos, que, como veremos más adelante, fueron perseguidos y expulsados del país.

Los **campesinos**, como clase social dedicada a producir alimentos, tenían mayor consideración que los demás sectores productivos. El principal cultivo del país era el arroz, aunque desde el gobierno se fomentó la diversidad de cultivos y actividades, lo que a largo plazo dio excelentes resultados en una economía autárquica. Como clase social, el campesinado fue protagonista de numerosas revueltas relacionadas sobre todo con el aumento de los impuestos.

Los residentes urbanos se denominaban **chonin** y se incluía en este grupo a artesanos y comerciantes. Al igual que los samurai, el chonin tenía su propio camino (chonin-do) que establecía una serie de principios éticos. Como comerciante, se le estimulaba a "trabajar diligentemente en busca de beneficios honestos, a dedicar sus afanes a su profesión y al enriquecimiento de su negocio"<sup>39</sup>. El artesano por su parte "estaba

---

<sup>38</sup> Además de la religión shintoísta, en Japón convive el budismo desde el s. VI, del cual existían numerosas sectas asentadas en templos. Una de las corrientes budistas más importantes para el arte japonés es el budismo zen, que a partir del s. XII, conjuga elementos budistas, taoístas y shintoístas.

<sup>39</sup> HALL, J: Op. cit. p. 207.

obligado a mantener la calidad de su arte específico"<sup>40</sup>. Los chonin generalmente eran personas que había abandonado áreas rurales, donde por lazos familiares y sociales tenían numerosas obligaciones. La gran ciudad suponía para ellos posibilidades de éxito y, sobre todo, un estilo de vida más libre. Estaban virtualmente exentos de obligaciones fiscales y, aunque con frecuencia ofrecían regalos al shogun y a los daimyos, su estilo de vida fue regulado mediante leyes suntuarias. Estas y la confiscación de bienes fueron utilizados para impedir el ascenso económico a los chonin, a pesar de lo cual, como no pagaban impuestos, pronto volvían a enriquecerse<sup>41</sup>.

Las clases sociales más bajas estaban formadas por los parias, **eta**, e **hinin** (no personas).

A pesar de ocupar uno de los rangos inferiores en la escala social, los chonin tuvieron un papel social y cultural muy importante, ya que los beneficios económicos obtenidos del comercio les permitieron realizar un mecenazgo liberal que estimuló y alimentó nuevas corrientes artísticas.

### **Principales rasgos políticos y económicos.**

Desde el punto de vista político, el rasgo más sobresaliente de la época Tokugawa es el aislamiento político del país. Las escasas relaciones con el exterior, obligan a una economía autárquica que, a pesar de todo, conoce un crecimiento notable tanto en áreas urbanas como rurales.

El inicio del aislamiento de Japón tuvo lugar en 1639, cuando el gobierno cierra todos los puertos. Esta situación, que se mantuvo hasta 1854, tenía el doble objetivo de suprimir el intercambio comercial con el exterior y de evitar la entrada de ideologías que cuestionaran el sistema socio-político.

---

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Al confiscar los bienes de los chonin, el gobierno pretendía, además de mantener las jerarquías y el orden social, saldar sus propias deudas, ya que con frecuencia mercaderes enriquecidos fueron prestamistas de la familia Tokugawa.

Con anterioridad al siglo XVII, Japón había mantenido relaciones comerciales con China, Filipinas, Tailandia y otras regiones del sur de Asia. Las mercancías japonesas empezaron a ser apreciadas en el mundo europeo e incluso llegaron a Méjico. Durante todo el período de Edo, los escasos contactos con el exterior, fundamentalmente con Holanda y China, se realizan a través de Dashima, en el puerto de Nagasaki. La influencia más destacada de la presencia holandesa fue quizá una tímida introducción, a mediados del s. XIX, de las ciencias y el pensamiento racional de la Europa moderna<sup>42</sup>.

El principal motivo para prohibir el comercio exterior tenía un marcado cariz político, ya que los daimyo podían enriquecerse gracias al comercio exterior, y permitirles comerciar era poner en peligro la hegemonía Tokugawa. Para mantenerse en el poder los Tokugawa evitaron también la entrada de cualquier ideología que cuestionara su sistema socio-político, por ello el cristianismo, fue una de las ideologías más perseguidas por el gobierno.

Durante el s. XVI había aumentado sustancialmente la entrada en los puertos de Asia de naves mercantes procedentes de Occidente. A Japón habían llegado fundamentalmente naves portuguesas y españolas y San Francisco Javier llegó en 1549 y permaneció allí más de dos años predicando el cristianismo. En 1587 se inician las primeras leyes restrictivas para la nueva religión con la censura de cualquier obra literaria cristiana, pero las medidas más drásticas se tomaron en 1612, cuando ciertas ideas y prácticas occidentales empezaron a filtrarse, sobre todo en estudios científicos, literatura y artes gráficas. En 1637-38 tiene lugar la rebelión de Shimabara, sublevación de trescientos mil católicos, que terminó con su exterminio<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Parece que la introducción del pensamiento europeo fue iniciada por un médico sueco que estaba al servicio de una casa comercial holandesa. "Su obra fue duradera, aún cuando se prohibió la difusión de sus ideas y se encarceló a sus alumnos". TOMOYA, M: **Japón**. Barcelona, 1971 p. 50.

<sup>43</sup> El ambiente de la persecución y exterminio de los cristianos queda muy bien reflejado en la obra de SUSAKU ENDO **Silencio** (Madrid, 1973).

El cristianismo alcanzó su mayor número de fieles durante la primera década de s. XVII y se rechazó porque tenía detrás a sus países de origen, mientras que las religiones que habían penetrado con anterioridad lo hacían con independencia de los gobiernos de sus países.

Desde el punto de vista económico, el período de Edo supone el paso de una economía de trueque, basada fundamentalmente en el arroz, a una economía monetaria. Es una era de paz en la que los soldados dirigen social y administrativamente a agricultores, comerciantes y mercaderes, aunque en realidad los mercaderes se convierten en el grupo social de mayor poder económico. En menos de un siglo la clase mercantil llegó a ser dueña de sumas tan importantes de dinero, que la economía de la nación dependía en gran parte de ella.

Con anterioridad al shogunato Tokugawa se pretendía que cada agricultor cultivara su propio trozo de tierra, si embargo en este momento se autoriza el arriendo y empleo de obreros con el fin de aumentar el rendimiento de las cosechas y cobrar más impuestos destinados a subvencionar a los guerreros. Numerosos arrendatarios, campesinos y jornaleros que no poseían haciendas acudieron a las ciudades para vender los productos agrícolas en los mercados, de forma que poco a poco se va configurando una nueva clase mercantil, dedicada a cubrir las necesidades urbanas, pero esta actividad no producía ningún rendimiento al gobierno, ya que el comercio no estaba sujeto a impuestos.

Una vez conseguida la paz social el número de guerreros inactivos crecía a diario, sobre todo cuando sus señores habían sido proscritos, ya que la legislación prohibía que los guerreros vagabundos cambiaran el estado militar por el de agricultor o comerciante. Así, la clase militar en época pacifista, se había convertido en una burocracia parásita de la clase labradora.

A pesar de los escasos horizontes del comercio exterior y los límites al comercio interior, la época Tokugawa tuvo un notable crecimiento económico en las áreas rurales y urbanas; las causas fundamentales de este

crecimiento fueron tres: la ausencia de guerras, el aumento de la productividad agrícola y la creciente demanda urbana.

### **Aspectos culturales.**

Como consecuencia del aislamiento político y económico, la cultura japonesa durante el Período de Edo se mantiene al margen de cualquier influencia externa y se nutre en gran parte de la tradición literaria nacional. Con frecuencia se recurre a temas del período de Nara (710-784) o de Heian (794-1185), bien en un sentido fiel de conocimiento y añoranza de un pasado glorioso, bien como reelaboraciones de temas sobradamente conocidos. Este interés por la tradición literaria se extendió fácilmente a la herencia histórica nacional gracias al confucionismo, cuya difusión favoreció el régimen Tokugawa desde el s. XVII<sup>44</sup>.

La era Genroku (1688-1703) es, culturalmente, una de las más fructíferas del período. En literatura, la era Genroku, conoce a tres de los grandes autores japoneses: Matsuo Basho (1644-94) en poesía, Ihara Saikaku (1642-93) en novela y Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) en dramaturgia. Cada uno de ellos realiza una auténtica renovación en los géneros que cultivan. Semejante florecimiento cultural se debe fundamentalmente a Tsunayoshi Tokugawa, shogun entre 1680 y 1709, que promovió todas las artes, pero al hacerlo agotó todos los recursos del shogunato<sup>45</sup>.

Desde el punto de vista geográfico, tradicionalmente los centros culturales más importantes eran Kioto y Osaka, pero durante la época Tokugawa, la ciudad de Edo (actual Tokio) tiene mayor importancia debido en gran parte a la obligatoriedad de residencia que tenían los daimyo, ya que para disponer de un sistema con que presionar a las provincias alejadas, el gobierno obligaba a los señores locales y a sus soldados a residir años

---

<sup>44</sup> El interés por la historia nacional se refleja en numerosos ámbitos. Por ejemplo, en el campo de los estudios históricos durante la época Tokugawa se fundaron numerosos archivos y bibliotecas que son el principal acervo de que se nutre hoy la investigación histórica moderna.

<sup>45</sup> Durante el gobierno de Tsunayoshi el estudio alcanzó niveles muy elevados, por ejemplo se recopiló el Dai-Nihon-shi, un enorme estudio histórico de Japón en más de 240 volúmenes.

alternos en Edo con carácter de rehenes para servir en la corte. Cuando dejaban la Corte para visitar sus tierras, debían dejar sumas de dinero. El gobierno sabía en todo momento los pasos que daban, tanto más cuanto que se instalaba inspectores oficiales cerca de ellos. Con todo ésto se produjo una inevitable desproporción entre la cantidad de hombres y de mujeres, ya que los soldados o empleados casados tenían que dejar a su familia en las provincias. Para aliviar este celibato forzoso, el gobierno autorizó en 1617 la creación de un barrio reservado. En el ambiente especial del barrio de Yoshiwara germinó la cultura de Edo, que inspiró a los artistas de Ukiyo-e.

### **I.B. Caída del shogunato.**

Los Estados Unidos toman la iniciativa de forzar la apertura de Japón, once años después de que Inglaterra hiciera lo mismo con China después de la guerra del Opio. El comodoro Matthew C. Perry en Julio de 1853 exigió al gobierno del shogun el establecimiento de relaciones comerciales con Norteamérica.

Este hecho sacude definitivamente el shogunato y en sólo quince años sucumbe como institución. La nobleza cortesana, los mercaderes enriquecidos y los tozama daimyo, aprovecharon la ocasión para reponer al emperador.

En 1858 comienza una política nacionalista cuyo núcleo principal es la corte de Kioto; en 1864 y 1868 las potencias Occidentales envían sus naves de guerra y bombardean las fortalezas de los daimyos resistentes. Se trató, sin duda, de una apertura forzada por Occidente. Durante estos primeros años de apertura se abren pocos puertos, y el comercio sólo podía realizarse bajo condiciones muy severas. Se modifica la conducta política del emperador y se lleva a cabo la lucha definitiva contra el shogunato. En 1868 se restaura el emperador con todos los derechos políticos.

Junto con la arrogante intervención de Estados Unidos, el shogunato cae porque se había perdido el sentido profundo después de un largo período de paz y las atribuciones y privilegios de los señores no

correspondían ya a contrapartida real alguna. La economía agraria cede ante la fuerza de los negociantes. El declive del shogunato no se inicia exclusivamente por parte de los Daimyo del suroeste, sino también con los jóvenes reformistas de la clase más modesta de los samurais. Los grandes comerciantes de Osaka y Kioto fueron quienes financiaron la empresa. Es en este momento cuando se da el paso de un régimen feudal a una sociedad moderna.

El gobierno imperial consiguió de los daimyo que habían decidido la restauración del mikado, la devolución de los feudos al emperador, renunciando a los derechos de soberanía que habían ejercido. En 1871 el gobierno suprime los últimos derechos feudales y privilegios nobiliarios. Los daimyo percibieron una indemnización y quedaron liberados de toda obligación económica para con los samurai. Sus antiguas fuerzas armadas quedaron a disposición del emperador y se refundieron en una organización militar nacional.

Las familias samurai tuvieron un destino más duro. El gobierno les exhortó a buscar otra forma de vida, al mismo tiempo que el estado se comprometía a pagarles una pequeña ayuda económica. Se encontraron con la opción de servir en un ejército nacional, en que el principio del servicio militar obligatorio les arrebatava el privilegio de las armas y se vieron obligados a vivir en una sociedad en la que cada uno debía manifestar sus talentos y laboriosidad para sobrevivir por lo que la mayoría constituyó una clase de descontentos.

Las clases bajas, sobre todo los campesinos, tuvieron un futuro incierto. El pequeño agricultor vende sus tierras, ya que es libre y puede elegir entre quedarse con la tierra y pagar sus impuestos en dinero o venderla y emigrar a las ciudades. La propiedad de la tierra pasa entonces a una clase de grandes campesinos y terratenientes domiciliados en las ciudades que introducen en los campos campesinos asalariados.

## I.C. La Era Meiji (1868-1912).

La abdicación del último shogun a favor del emperador, da paso al MEIJI TENNO (Epoca de la luz del Emperador), encarnada en la figura de Mutsu Hito. Durante su reinado, uno de los más fructíferos para el país, tiene lugar el nacimiento del Japón moderno. Una de las claves de la modernización son los hábiles ministros que rodean al emperador. Podemos establecer tres fases en el proceso de occidentalización, parejo al de modernización.

En el primer momento los esfuerzos políticos se orientan hacia la superación de la antigua estructura feudal, mediante la abolición de la servidumbre y la sustitución de la organización en feudos por una organización provincial. Se establece también la igualdad jurídica de todos los japoneses. El ejército se reestructura siguiendo los modelos francés y prusiano. La supresión de las pensiones a los samurai, junto con esta nueva organización, impulsará una revuelta en 1877 que finaliza con la derrota y abolición de la casta samurai. Junto con el ejército se reorganizan, siguiendo siempre patrones europeos, la policía, la prensa, el derecho, los ferrocarriles, la sanidad y la hacienda.

A partir de 1871 hay un gran interés por la instrucción pública, lo que tiene su lógica repercusión en la publicación de libros. A partir de este momento la cultura se hace accesible a todas las capas de la sociedad. La nueva enseñanza difundió el dominio de la lectura y la escritura por todo el país y capacitó al pueblo para vivir en medio de la civilización mecánico-científica importada. Por otro lado, se establece la concesión de becas para viajes de estudios al extranjero y se llama a técnicos y asesores europeos para trabajar en Japón. El deseo de recibir todo lo occidental por la mera razón de ser tal parecía insaciable, y todo lo que recordaba superficialmente a Asia despertaba los instintos más iconoclastas por parte de los reformadores.

Un segundo momento se caracteriza por la realización de reformas políticas internas, que culminan en la constitución de 1889. Por ella se establece un sistema de partidos que son más bien clanes familiares. El

emperador sigue siendo la suprema autoridad del Estado, pero se establece la monarquía constitucional hereditaria, con Cámara Alta y Cámara de diputados electiva.

La tercera fase, que concluye en 1910, se caracteriza por el intento de crear una gran potencia imperialista, lo cual se materializa en las guerras Chino-Japonesa (1894-1895), Ruso-Japonesa (1904-1905) y la anexión de Corea en 1910. Se puede decir que en este momento Japón ha imitado de tal manera a las potencias occidentales, que llega a asimilar rápidamente la ambición colonial de los que antes forzarán su apertura. La actitud oficial japonesa evolucionó, entre 1868 y 1912, desde la autoprotección a un ansia insaciable de dotarse de los métodos para poder igualarse a las principales potencias.

En el terreno artístico se deja ver claramente la influencia occidental. Todo el énfasis que tradicionalmente se había puesto en imitar las artes de China o en valorar la tradición japonesa, se cambió ahora en un deseo ilimitado de seguir las corrientes occidentales. Esta revolución estética deja una huella muy profunda en Japón. Después aparecerán corrientes de renovación tradicional, pero ya siempre junto a una tendencia occidentalista.

#### **I.D. Panorama del arte.**

El arte japonés durante los siglos XVII y XX presenta una enorme vitalidad que, unida a la tradición previa, le permite hacer una de las grandes contribuciones a la Historia del Arte: la estampa japonesa. Durante la apertura a occidente, la curiosidad ante todo lo extranjero tras más de dos siglos de aislamiento hace que Japón asimile rápidamente nuevos lenguajes plásticos y quede incorporado a un arte internacional.

Antes de profundizar en aspectos concretos de arte japonés, es necesario mencionar los tres conceptos básicos de la teoría del arte japonés: *sabi*, *wabi* y *shibuni*.

SABI: En su sentido etimológico encierra la idea de soledad y apartamiento. En el arte japonés es sugerir con el sentido de ausencia, que se traduce plásticamente en la valoración del vacío.

WABI: Etimológicamente significa pobreza, carencia de bienes aparentes o simplicidad. En arte es la ausencia de lo ficticio y ornamental que dificulta la expresión de la auténtica belleza, de la interioridad. Plásticamente supone buscar el mayor efecto con los mínimos recursos posibles.

SHIBUMI o SHIBUI: Significa áspero, rudo, inacabado y en arte se consigue a través de la asimetría, irregularidad y cierta sensación de inacabado.

En arquitectura, la obra más significativa del período es la construcción del Palacio de Katsura, cerca de Kioto, durante el s. XVII. Se caracteriza por la simplicidad, el diseño geométrico y el uso funcional de los materiales, elementos que posteriormente se incorporan a la arquitectura occidental contemporánea. Es un tipo de arquitectura abierta hacia el jardín, pero el efecto visual que produce es más bien la incorporación del jardín al interior de la casa. Los jardines en este momento no tratan de acercarse a la naturaleza de una forma filosófica, sino simplemente poner en contacto al hombre con la naturaleza.

Durante el período de Edo destacan también en arquitectura las casas de Té (Chashitsu), que llegaron a tener gran popularidad. Las casas tienen el aspecto de una sencilla cabaña con el fin de alcanzar la serenidad interior en contacto con la naturaleza circundante.

La pintura japonesa entre los siglos XVII y XX presenta una desbordante vitalidad que se manifiesta en la convivencia de estilos tradicionales con nuevas escuelas y consigue una renovación profunda en todos los géneros.

La pintura Extremo Oriental establece relaciones muy estrechas entre caligrafía, poesía y pintura. El origen de la pintura está en la caligrafía, y

ésta es considerada como auténtico arte mayor. Además de la transmisión de un texto, la caligrafía contiene valores plásticos que transmiten el alma de su autor; el espectador, entonces, busca tanto el mensaje poético como la forma que toma. La ilustración realizada para un texto, se enraíza con él a fin de producir en el espectador la empatía del momento que lo inspiró<sup>46</sup>. Por ello, deberíamos utilizar la expresión "Arte del pincel" para referirnos a la pintura Extremo-Oriental.

La pintura japonesa entre los siglos IX y XVI tiene dos corrientes principales: una nativa, denominada Yamato-e (Yamato: nombre de Japón, e: pintura) que se asocia a la escuela de Tosa, y otra china, que es la pintura a la tinta monocroma o Sumi-e (Sumi: tinta negra, e: pintura). La primera emplea líneas de contorno muy definidas y tinta plana en vivos colores; la segunda emplea la mancha de color de forma más difusa y utiliza los matices del pincel en función de la cantidad de agua empleada para diluir la tinta. En el s. XV aparece la escuela de Kano que toma los rasgos chinos, pero utilizando el colorido y otros recursos puramente japoneses.

La **escuela de Tosa** se remonta al s. XIII. Su presunto fundador Tsunetaka, adoptó el nombre de Tosa. De género puramente japonés, la escuela de Tosa, se adjuntó a las distintas escuelas yamatizantes. Se convirtió en escuela oficial de la Corte y se especializó en retratos de personajes de la aristocracia. Muchos de sus representantes fueron nobles. Es un arte que insiste en los detalles, para lo cual emplean un pincel muy fino. Tomaron del arte búdico algunos de sus colores claros y fondos de oro, que hacían resaltar más la composición. Tiene un colorido claro, intenso y brillante. En los s. XV y XVI los pintores de la escuela de Tosa recibieron, al parecer, la influencia persa, que se cree les llegó a través de China. A partir del s. XVI comienza su decadencia, iniciándose un estilo semipopular denominado Nara-e (pinturas de Nara).

Uno de los fundadores de la escuela de Tosa fue Tosa Mitsunobu (1434-1525) que llevó la escuela a la consagración oficial. El shogun le

---

<sup>46</sup> Con frecuencia, el propietario de una pintura solía poner en ella su sello personal, no tanto para dejar constancia de su posesión, como para manifestar que había captado la idea que el artista quería transmitir.

nombró jefe del E-dokoro, oficina de pintura de la Corte. Supo crear un estilo particular, a mitad de camino entre el de la escuela de Song-Yuan y el de los Tosa. Empleó frecuentemente las aplicaciones de oro; sus procedimientos influyeron después en la ornamentación a base de oro de las lacas (maki-e).

**Sumi-e o Suiboku:** Pintura a tinta. Su origen se remonta a la China de la dinastía Tang (s. VII-X). Sus primeros maestros chinos fueron Wu Dao-Zhen (700-760) y Wang Wei (698-759). Cuando este género se desarrolla realmente es bajo la dinastía Song (960-1279), gracias a pintores de paisaje que intentaban expresar la vida espontánea, tal como podía ser sentida en Japón por el adepto a la secta Zen. Lo más característico de las pinturas sumi-e es su extrema desnudez, su ausencia de simetría y su absoluto desdén por toda forma de procedimiento o ley<sup>47</sup>. El sumi-e apareció en Japón en el s. XIV y conoció su mejor maestro, Sesshu (1420-1506) a mediados del s. XV.

La **escuela de Kano** apareció a principios del s. XV. Se opuso a la pintura de la escuela de Tosa, pues mientras ésta se hallaba reservada a los emperadores, la escuela de Kano fue más bien la de los shogun y se desarrolló sobre todo en Edo. Evidenció numerosas influencias chinas y produjo, especialmente, pintores de paisaje. Todo lo que el arte de Tosa tenía de analítico y propenso a captar los mínimos detalles, lo tiene el arte de Kano de sintético con tendencia a evocar, mediante un dibujo vigoroso y sobrio, en algunos trazos cursivos, ámplios y conjuntos. Los pintores de Kano, al contrario que los de Tosa, utilizaban preferentemente el blanco y el negro, a los cuales añadían a veces, un poco de gris o verde. El fundador de la escuela es Kano Masanobu (1434-1530) y como miembros importantes presenta a Kano Monotobu (1476-1559) y Kano Eitoku (1543-1590).

---

<sup>47</sup> El artista de sumi-e utiliza sólo tinta negra, presentada en barritas sólidas, que se frota sobre una piedra plana, mientras se va mezclando con agua hasta obtener la intensidad de color negro deseada; estas barritas son un compuesto negro de carbón y existen en todos los tonos y calidades; ciertas barritas se guardaban celosamente durante mucho tiempo, pues está probado que la tinta adquiere con el tiempo un tono imposible de imitar. El pintor utiliza para dibujar un pincel engastado en una caña de bambú, que sostiene en el aire sin apoyar la muñeca en el papel. Algunas veces, el pincel de pelo fino era sustituido por una pluma de pájaro, e incluso, por un ala entera cuyas plumas se mojaban en tinta. El movimiento de la mano del pintor debe ser muy seguro, pues en la agilidad del ademán reside la belleza de la línea, que no acusa la menor vacilación.

El panorama pictórico durante los siglos XVII-XIX es bastante complejo, ya que perviven las tendencias tradicionales de las escuelas de Kano y Tosa con nuevas escuelas y un retorno a las fuentes chinas. Durante el s. XVIII la influencia china retrocede a favor de las escuelas de Ukiyo-e, sobre todo en las clases medias, que ya cuentan con recursos económicos suficientes para realizar un mecenazgo liberal.

### **Escuela de Ukiyo-e.**

Se trata sin duda de la más importante del Período de Edo, su importancia deriva no tanto de estar entre las principales escuelas oficiales, antes al contrario, como de ser la corriente que tiene un mayor número de hallazgos y aportaciones a la pintura japonesa del momento, y el ser la corriente que más influencia tenga en los creadores occidentales de finales del s. XIX y principios de s. XX. Socialmente, Ukiyo-e, comienza en las capas medias para conquistar después estamentos más altos, aunque nunca tuvo la consideración que ha alcanzado con posterioridad. Con frecuencia se dice que el arte de Ukiyo-e es un arte "popular", lo cual es cierto sólo parcialmente ya que se produjeron un gran número de estampas para las masas urbanas, pero también se hicieron pinturas y estampas para las personas más cultivadas de la clase media alta y pinturas para la aristocracia.

Ukiyo-e o pintura (E) del mundo (Yo) flotante (Uki) es un término que para la mentalidad japonesa tiene un doble significado: el concepto más antiguo que nunca se llegó a perder, expresa el concepto budista de tristeza ante lo pasajero, la naturaleza transitoria de la existencia. Hacia 1680 "El mundo flotante" llegó a ser un particular estilo de vida: la existencia holgazana del hedonismo y la naturaleza transitoria de sus placeres. Sugiere vivir el momento no preocupándose de lo que el mañana pueda traer.

El origen de Ukiyo-e es poco conocido. La expresión Ukiyo-e hizo su aparición por primera vez en literatura a través de la novela de género

titulada "Koshoku-Ichidai-Otoko" de Ihara Saikaku, publicada en 1682<sup>48</sup>. Aplicado a pintura, es un término que designa un género profano y realista que describe la vida cotidiana de los hombres. Se aplica a la escuela popular que apareció a mediados del s. XVII con Hishikawa Monorobu y termina en el s. XIX con el fin del shogunato. Ukiyo-e se asocia al arte de la estampa, ya que sus logros van muy unidos a la evolución del grabado, aunque sus inicios hay que buscarlos en la pintura.

Se ha afirmado que la escuela de Ukiyo-e en su origen se inspiró directamente en las Otsu-e, pinturas que eran especialidad del pueblo de Otsu, cerca de Kioto durante el s. XVII; sin embargo, otros autores ven sus orígenes en los últimos representantes de la escuela de Tosa durante el período Momoyama y en las decoraciones de la escuela de Kano. En la pintura del s. XVI, ya se encuentran ejemplos en pintura del tema de la vida cotidiana de la gente común, si bien son escenas secundarias a otra principal que relata actividades de la nobleza.

Los Nambam Byobu (Biombos de los bárbaros del sur) en los que aparecen pintados los primeros occidentales que llegan a Japón en el s. XVI, son ya una adaptación de las tradiciones pictóricas a un tema completamente nuevo y es una pintura de género sobre un tema que despierta la curiosidad del artista.

La pintura de Ukiyo se caracteriza por un diseño dotado de cierta abstracción que encaja con la tradición japonesa, un colorido rico y lleno de vitalidad y la idealización de las figuras. El éxito que alcanzó entre las capas medias de la sociedad, se debe a la adaptación de lo mejor del arte clásico japonés a una nueva época. Esta adaptación se traduce plásticamente en elegancia y viveza.

---

<sup>48</sup> El título ha sido traducido al castellano de diferentes maneras: "Hombre lascivo y sin linaje", "Ocurrencias de un ocioso", "Vida de un licenciado"... En la obra se relatan los amores del protagonista con todo tipo de mujeres y es sobre todo, reflejo del ambiente de cortesanas y geishas.

### **Escuela de Rinpa o decorativa de Sotatsu-Korin.**

La denominación Rinpa se refiere a la última sílaba de Korin y la sílaba pa (escuela). Sus principales representantes son Tawaraya Sotatsu (act. 1615-1635) fundador y Ogata Korin (1658-1716).

De Sotatsu tenemos pocos datos. Sabemos que empezó a firmar con su nombre en 1630 y desaparecen las referencias hacia 1643. Modeló su estilo siguiendo a Kano Eitoku. Korin realiza numerosas obras que han llegado hasta nosotros y se le considera maestro indiscutible en este estilo.

### **Escuela de Bunjinga o Nanga.**

Bunjinga o "Pintura de gentes letradas" es un retorno a la pintura monocroma china, si bien se diferencia de ella en una mayor espontaneidad, utilizando a veces deliberadamente las irregularidades de la línea y las salpicaduras de la tinta. Geográficamente se localiza en Kioto. Aparece a mediados del período de Edo, bajo la influencia de la pintura china, entre los aficionados y es un intento de retorno a las fuentes de la pintura a tinta. Este interés nació en Japón a semejanza de un movimiento análogo, el "Wen-jen-hua", que manifestaron los letrados chinos de la dinastía Ming y del que toma su nombre. El término Nanga se refiere a pintura del sur, una vez que los pintores profesionales aceptaron el estilo Bunjinga. Se denomina así para distinguirlos de la escuela china del norte, que seguía realizando la tinta monocroma tradicional.

Las características esenciales son una libertad y espontaneidad de expresión, a veces con rasgos humorísticos. La manifestación de las emociones y del espíritu se hace por medio de la inclusión de poemas escritos en la parte superior del cuadro. Se utiliza casi siempre, aunque no exclusivamente, tinta monocroma con el fin de lograr una perfecta armonía entre pintura y caligrafía. Por último, hay una gran influencia de principios estéticos del Zen, en técnicas y textos.

El fenómeno de la renovación de la influencia china, se puede justificar en dos sentidos; en primer lugar por la recepción de pinturas

chinas a principios del s. XVIII a través del puerto de Nagasaki. Eran especialmente apreciados los paisajes de la dinastía Ming (1368-1644), que los aficionados solían copiar directamente. Por otro lado el estilo Bunjinga coincidía en sus planteamientos con la difusión de la filosofía confuciana y fue muy practicado entre los samurais por el sentido sintético que subrayaba el pensamiento que animaba la pintura.

Parece que los primeros pintores de este estilo tenían una inspiración independiente y que sólo querían practicar y desarrollar su habilidad en la pincelada de estilo chino. Sin embargo una segunda generación se distanció bastante del primer acercamiento, y entre ellos había artistas a quienes se podía llamar con propiedad profesionales. Esta segunda generación encontró la forma de trasladar el paisaje chino a un escenario japonés.

Los principales representantes de esta escuela son Hakuin (1685-1768) y Sengai (1751-1837). Ambos son monjes de la secta zen que logran fusionar las características Bunjinga con el espíritu de la secta budista. Otros artistas destacados fueron Ikeno Taiga (1723-76) y Yosa Buson (1716-83). Estos artistas se relacionaban a menudo entre sí, y a veces colaboraban, entre ellos aunque no había un organismo formal para la transmisión del estilo. Tenían un individualismo encomiable, su único elemento de cohesión era la fascinación por la pintura china, a la que aplicaban el habitual ejercicio intelectual japonés. La utilización de este estilo de pintura para ilustración de libros fue empleada fundamentalmente por seguidores de los grandes maestros.

### **Escuela Naturalista.**

Es otra escuela popular que utiliza la pintura a tinta con una paleta restringida. La metodología que empleaba era la copia del natural, despreciando la copia de los maestros antiguos como sistema de aprendizaje (empleado por las escuelas de Tosa y Kano). La observación minuciosa de la naturaleza permite a los artistas representación fidedigna. Cada hierba y cada insecto tienen el mismo valor temático para el artista, que tratará de plasmarlos en su momento más característico, captando su

espíritu. Lógicamente la escala utilizada es pequeña. Sintetiza rasgos orientales, y occidentales que conoce a través de Nagasaki.

Los principales representantes de la escuela naturalista son Maruyama Okio (1733-1795) Y Matsumura Goshun (1752-1811) ambos trabajaron en Kioto. También se conoce esta escuela como Maruyama Shijo, por el nombre de su fundador y la calle de Kioto en la que Goshun tenía su estudio. La escuela naturalista, junto con Bujinga se oponen a la de Ukiyo, más representativa, de moda en Edo.

Además de realizar pinturas, las diferentes escuelas que hemos visto, van a dedicarse también a la ilustración de libros, sobre todo desde finales del s. XVIII, momento en que existe demanda suficiente y los libros pueden ser producidos de forma comercial. Los libros reflejan la cultura estética del momento, pero también hay que decir que es, precisamente gracias a los libros, como se divulgan y se dan a conocer estas escuelas.

## **II. LIBROS Y ESTAMPAS JAPONESAS DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XX.**

La principal forma de imprimir sobre papel en Japón fue el grabado en madera o xilografía (en japonés, Hanga). Una vez que Japón se abre a Occidente y conoce otras técnicas, se utilizan también la litografía y el aguafuerte, aunque la forma tradicional siguió siendo la más empleada.

### **II.A. El papel japonés.**

La manufactura del papel tiene su origen en China en torno al año 100 d.c. En un principio se realizaron a partir de trapos, pero después fueron abandonados por distintas fibras naturales: morera, bambú, cáñamo o paja de arroz<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> La principal diferencia entre el papel chino y el japonés reside en el largo de las fibras, que en China es menor, lo que disminuye su resistencia. Sin embargo, la alta capacidad de absorción y la blancura del papel chino, ha conseguido darle justa fama como soporte empleado en pintura y caligrafía. El papel japonés, por su parte, sigue siendo uno de los más apreciados como soporte de obra gráfica.

En Japón, el papel empleado en la mayoría de libros y estampas era el denominado Kozo (en japonés, morera). El desarrollo de una industria papelería de importancia que tiene lugar durante el período de Edo, va ligada a una serie de ingredientes imprescindibles para su fabricación. Estos ingredientes son: agua fresca y corriente de las montañas, suelo adecuado para el crecimiento de la morera y de la planta denominada Tororo-aoi, y mano de obra abundante para la manufactura. Tanto el agua como los elementos vegetales se producían en las montañas, generalmente bajo condiciones climáticas bastante rigurosas en invierno.

Los tallos jóvenes de las moreras eran cortados durante el invierno antes de que tuvieran las fibras demasiado gruesas, que darían al papel una calidad inferior. Los tallos jóvenes de la morera se ataban en fardos y se dejaban en la corriente helada de los arroyos con el fin de ablandar la corteza exterior, que era después retirada a mano sumergiendo los tallos en la corriente. Las ramas descortezadas eran entonces hervidas para que se fueran deshaciendo y limpiando a la vez. En este momento del proceso se entresacaban cuidadosamente las impurezas que todavía quedaban.

Las fibras se troceaban dando golpes con unos bastones especiales, ya que debían quedar suficientemente largas para dar al papel la resistencia necesaria.

El Tororo-aoi, mediante un proceso parecido, era transformado en mucílago, ingrediente esencial para "tejer" las fibras de morera y extenderlas uniformemente. Mezclando la pulpa de morera con el mucílago, estaba lista la pasta de papel. La adición de mucílago permitía que la absorción de las tintas en el momento de imprimir fuera rápida y sobre todo perfecta, impidiendo que las tintas se corrieran o mezclaran. Se pasaba entonces, la pasta de papel, a una bandeja en la que se ponían esterillas de ratán que daban forma de lámina a la pasta. De nuevo se lavaba el papel en agua corriente, y el proceso finalizaba con el secado al sol de los pliegos, que les daba un aspecto duro pero frágil.

El resultado que se obtenía era un papel semitransparente, de un color semiblanco y con una marca de agua que no era más que la huella de

la esterilla de ratán que le había dado forma. El papel realizado por este sistema era absorbente pero fuerte, ya que las numerosas fibras entreteljadas muy juntas en todas direcciones, aportaban una fortaleza que no permitía el rasgado fácil; visualmente la suavidad era como la de un tejido, y era muy ligero de peso.

## **II.B. Origen de la estampa.**

El origen de la estampa Extremo oriental podemos encontrarlo en los caracteres de madera tallada empleados por los chinos a partir del s. VI. Durante la dinastía Tang (618-906) abundaron las xilografías de una sola hoja; la mayoría eran textos budistas, pero algunas tenían dibujos. En Japón sabemos que Kobo Daishi, nombre póstumo del bonzo Kukai (774-835), imprimía figuras de santos en el siglo VIII. La xilografía oriental arcaica precede en unos siete siglos a su homóloga europea, que se sitúa a caballo entre los s. XIV y XV.

De los siglos XII y XIII se conservan en Japón numerosas estampas budistas, derivadas de sus análogas de China e Indochina. El dibujo de estas primeras estampas conservadas se caracteriza por la ausencia de sombras y perspectiva. Las primeras producciones masivas de grabados japoneses datan de los siglos XIV y XV. También de temática religiosa, los Yuzunembutsu- engi, son rollos ilustrados que explican la evolución de la secta budista Yuzunembutsu-shu; en ellos no se empleaba una única plancha para la composición de una escena, sino varias con diferentes figuras que, yuxtapuestas, componían la escena. Al igual que en Europa más tarde, estos primeros grabados estaban ligados al espíritu religioso, y poseían cierto primitivismo expresivo. A los grabados sueltos se sucedieron con el tiempo ilustraciones para libros. Sin embargo, el grabado pictórico no se asentó hasta principios del siglo XVII. Desde el siglo XVII la producción comercial de libros obliga a introducir ilustraciones, sobre todo cuando se comienzan a publicar novelas de Ukiyo, pero hay que esperar hasta finales del s. XVIII para que la xilografía japonesa alcance su mayor nivel técnico.

## II.C. Evolución de la xilografía.

La xilografía es una técnica de grabado en relieve<sup>50</sup>, es decir, en la plancha sobre la que se imprimirá se vacían los espacios que después conformarán las tintas planas. En la plancha o taco de madera las líneas de contorno deben quedar perfectamente perfiladas ya que cualquier error se manifestará al imprimir sobre el papel. En Japón la madera más utilizada para tallar los tacos de madera fue la de cerezo, por su facilidad para la talla y la resistencia para soportar numerosas estampaciones.

La primera obra china ilustrada con grabados de madera es Kwayin sutra (1331) y la primera japonesa el Ise Monogatari de 1608. El primer artista xilógrafo japonés cuyo nombre conocemos es Moronobu (1638-1714). Shiguenaga inventó el grabado en madera a dos colores, probablemente en el año 1743 y apenas diez años más tarde ya está introducida la plancha del tercer color. En los años setenta del s. XVIII se producen grabados netamente policromos, impresos con un considerable número de planchas.

Las primeras xilografías, realizadas con una sola plancha y tinta negra se denominan Sumizuri-e. Posteriormente estos grabados se coloreaban aplicando un pigmento rojo (tan) con pincel, son los llamados Tan-e. Más adelante, las impresiones se realizan a dos colores, mediante la utilización de dos planchas, además de la plancha matriz. Se llaman Beni-e o Benizuri-e porque en ellos se daban preferencia al Beni, un rosa azafranado, aunque se utilizaba también el Soroku, un verde hierba. tanto al Tan-e, de finales del s. XVII, como al Beni-e a comienzos del s. XVIII, se les podía aplicar una pequeña cantidad de cola sobre las áreas de color negro; con este sistema, denominado Urushi-e, se conseguía un brillo como de laca y un efecto de mayor riqueza.

A partir de 1764 aparece un método de registro para los diferentes tacos que se denomina Kento. El mecanismo era muy sencillo: poniendo dos

---

<sup>50</sup> La xilografía se diferencia de otras técnicas de grabado por la inexistencia de huella de contorno sobre el papel y, si la estampación se ha realizado de forma manual, en el revés del papel aparece cierto brillo.

señales en el bloque principal y otras dos en cada uno de los bloques empleados para cada color, el papel para la impresión podía alinearse con la seguridad de que cada zona de color coincidiría con su contorno del bloque principal. Además de perfeccionar el grabado policromo, el Kento permitió hacer económicamente rentable la edición de estampas y libros.

Poco a poco se aumenta el número de planchas y el colorido se hace cada vez más amplio y refinado. Nishiki-e es el nombre que reciben las estampas realizadas con varias planchas diferentes, que podían llegar a diez. Este avance técnico es posible gracias al Kento, y supone para el grabado japonés una superación técnica definitiva respecto a los antecedentes chinos y la apertura de un camino de creación en xilografía, no igualado en ningún país del mundo. El término Nishiki-e se traduce por estampa de brocado, tomaron este nombre para causar la impresión entre el público de que las estampas tenían tanto brillo como si realmente fueran de brocado de seda. Más adelante se agregan tonalidades metálicas: oro, plata y polvo de mica, fundamentalmente. Para la obtención de tonos más suaves y cálidos se escoge papel color tabaco, o se prepara ex profeso.

Existen otros recursos técnicos que, aunque no requieren nuevas habilidades, enriquecen artísticamente el grabado japonés. Si la estampación se realiza aplicando tinta negra para el fondo y las formas son dadas con el blanco del papel, se obtiene un efecto parecido al de nuestros negativos fotográficos. Estas estampas, llamadas Ishizuri-e, imitaban modelos chinos y fueron muy empleadas para dar a conocer los discursos del emperador. La caligrafía blanca sobre el fondo negro realzaba gráficamente la solemnidad del mensaje.

La estampación en seco o gofrado se hacía imprimiendo la hoja de papel sobre la plancha sin entintar. Con este recurso los tejidos blancos, por ejemplo, daban una sensación de mayor realismo ya que se reproducía la sensación del brocado mediante relieve, no a través de la tinta.

## II.D. Agentes humanos.

El proceso de elaboración de una xilografía requiere gran habilidad de todos los agentes humanos que intervienen. El dibujante o pintor (eshi) realiza un boceto previo<sup>51</sup> y después un dibujo definitivo en el que tiene en cuenta el efecto de inversión que se produce durante el proceso de estampación. Para adaptar el dibujo al efecto de inversión utiliza un espejo para ver la imagen en conjunto.

El grabador (horishi) actúa por medio de la gubia o el cuchillo sobre el taco bien aplanado, sacando los vacíos que producirán la imagen, no directamente sobre ella. En el caso de que la estampación se vaya a realizar con tintas de diferentes colores, se tallará un bloque para cada color a utilizar, teniendo en cuenta las superposiciones y combinaciones de diferentes tintas. Del horishi depende la calidad final del dibujo.

El impresor (surishi) es el encargado de el color y de realizar la estampación. De él depende la calidad cromática del grabado. La hoja de papel que después será una estampa o una página de un libro, es puesta sobre los tacos de madera tallados. Primero se aplica sobre el bloque que dibuja los contornos o bloque matriz. Las sucesivas estampaciones sobre el mismo papel deben ser cuidadosamente realizadas, ya que de no hacerlo así, los colores quedarán sobrepuestos en los bordes del contorno. El papel se coloca sobre el taco o los tacos de madera y la estampación manual se realiza frotando con una almohadilla llamada baren. A veces un área determinada es impresa con diferentes tintas para conseguir un tono determinado, o bien se utilizan dos planchas diferentes, para conseguir una forma sobre un fondo<sup>52</sup>.

En la producción de grabados hay un agente humano fundamental, el editor (saishu), que actuaba como coordinador de los demás agentes humanos y materiales. Su trabajo era aproximadamente el mismo que el de

---

<sup>51</sup> En Japón este boceto se realiza siempre sobre papel, mientras que en Occidente algunos artistas utilizan directamente el taco de madera oscurecido.

<sup>52</sup> Este sistema se empleó mucho para reproducir el estampado de los Kimonos.

un editor occidental<sup>53</sup>, realizaba los encargos al dibujante y al calígrafo, coordinaba los trabajos de artesanos y artistas, proporcionando los materiales necesarios para la realización de las obras, y vendía el producto terminado<sup>54</sup>. El editor, además de correr con los riesgos económicos de las ediciones, debía conocer las demandas del público, satisfacerlas y ofrecer novedades.

Hay, por último, dos agentes humanos cuyo papel es más difícil de evaluar en todo este proceso: el gobierno y el público. El shogunato, como forma política en la que se regulan muchas actividades de las distintas clases sociales, delega su función de control en los censores (aratame), y en algunos momentos hace recomendaciones o promulga leyes tratando de limitar la producción y venta de libros y estampas. Con frecuencia estas limitaciones lejos de conseguir su propósito, sólo contribuyeron a estimular el ingenio de editores y artistas. El público por su lado, el papel más importante que tuvo fue el hacer posible el incremento de la producción y de la calidad técnica y artística mediante el aumento de la demanda. Cómo el cliente percibía y apreciaba cada una de estas obras es difícil de saber; aparte de la estratificación social existente, que limita a la clase media-alta la recepción del mensaje artístico de Ukiyo-e, es lógico que el comprador de una estampa viera en las imágenes del mundo flotante un medio de acercarse a un ambiente al que no tenía acceso, o recordarlo y mostrarlo a su círculo social si de alguna manera participaba en él.

---

<sup>53</sup> Se cree que el total de editores activos entre principios del s. XVII y 1868 eran alrededor de 1200, localizados en Kioto, Edo y Osaka. Se trataba de pequeñas empresas familiares, de las cuales las más importantes se localizaron en Edo hacia la mitad del s. XVII. En época Meiji aparecen ya casas editoriales capaces de producir mayores tiradas.

<sup>54</sup> En muchos casos editor y grabador son la misma persona, lo cual explica en parte que algunos grabados se reediten pasados los años sin modificar las fechas de edición.

## II.E. Temas de la estampa japonesa.

### Bijinga.

El término Bijinga (bi, belleza, jin, persona y ga, pintura o imagen) se puede definir como imágenes de mujeres bellas. Es un tema en relación directa con el amor romántico. Hasta la aparición de Ukiyo-e, el amor se había representado plásticamente como tema literario pero los artistas del mundo flotante plasman ya sus sentimientos acerca del amor liberados de la presión de la literatura.

Hacia mediados del Período de Edo las autoridades permitieron la existencia de un barrio licencioso en cada ciudad de cierta importancia. Estos barrios eran un mundo peculiar en el que existían algunas normas específicas de comportamiento y estaban poblados no sólo por las cortesanas, sino también por una pléyade de personajes relacionados con ellas. Los barrios de placer más conocidos son: Yoshiwara (Edo). Shinmachi (Osaka), Gion (Kioto) y Maruyama (Nagasaki). El barrio de Yoshiwara, era sin duda el más importante de todos, ya que tenía clientela más segura que los demás debido a las normas del gobierno que obligaban a daimyos y samurais a residir un año de cada dos junto al shogun.

Desde un punto de vista histórico, estos barrios son el resultado de normas sociales que no satisfacían los anhelos aventureros y románticos de los varones. Tradicionalmente, el matrimonio japonés se concertaba por las familias de los contrayentes siguiendo criterios económicos o de rango social; una salida para estos matrimonios de conveniencia, que se convertían en fracasos personales, eran los barrios de placer<sup>55</sup>.

Las casas verdes eran los edificios donde se podía conocer y disfrutar de la compañía y de la belleza de las cortesanas. Las estampas de cortesanas, además de mostrar la belleza femenina, son un documento en

---

<sup>55</sup> Los matrimonios concertados en Japón retrocedieron mucho tras la apertura a Occidente. Sin embargo, en la actualidad algunos jóvenes japoneses recurren a sus familias para buscar pareja definitiva porque consideran que el aspecto económico de sus futuros matrimonios debe quedar asegurado.

el que se reflejan los hábitos sociales del momento, aspectos de las ciudades, nombres de cortesanas y casas verdes famosas.

La cortesana japonesa tenía una educación y una cultura que le permitían ejercer su oficio, ofrecían a los clientes compañía y entretenimiento; con frecuencia sabían cantar, bailar y tocar instrumentos. Dominaban el arte de la conversación y juegos de mesa. No era fácil llegar a geisha, ya que exigía entrenamiento, disciplina y mantener un costoso guardarropa. Tenían libertad para escoger a sus amantes, ya que, aunque sus relaciones se basaban en el dinero, no podemos establecer equivalencia con la prostituta occidental. Es más semejante a la hetaira griega que a nuestro concepto de prostituta. Se hallaban libres de toda sanción moral porque eran entregadas a esta vida antes de los diez años, a cambio de dinero. La entrega suponía para la familia de la cortesana evitar la ruina económica y por haberse dado, la cortesana era tomada como modelo de amor filial.

En una sociedad tan jerarquizada como hemos visto al analizar las clases sociales, las cortesanas no escapaban a la jerarquización y cada una se situaba en un determinado status profesional. Las cortesanas de mayor rango se denominaba Oiran o Tayu. Estas eran acompañadas por las Kamuro, jóvenes que aprendían la profesión hasta debutar hacia los dieciséis o diecisiete años y servían de séquito a las Oiran. Las Kekoro eran cortesanas que no tenían licencia para ejercer y no seguían las normas dictadas por el shogun.

Los elementos del atavío de las cortesanas que más captaron la atención de los artistas de Ukiyo-e fueron el peinado y los Kimonos, sin embargo los rostros tienen pocas variaciones. Las estampas son auténticos repertorios de formas de recoger el cabello y colocar las largas pinzas (Kanzashi) que lo sujetan. Había hasta doscientas formas diferentes de peinado. El Kimono, gracias a las estampas de brocado, fue representado con toda su magnificencia. Desde 1741, las cortesanas debían anudar su Obi (faja larga que sujeta el kimono) en la parte delantera para diferenciarse de las demás mujeres. También el kimono de las mujeres casadas se

diferenciaba del de las solteras en la manga, que era más corta y estrecha<sup>56</sup>.

Además de la evocación de los placeres mundanos, las bijinga tienen la función social de moderar los criterios estéticos de indumentaria femenina. En su momento debieron ser algo parecido a las actuales revistas del corazón o los figurines de moda.

Dentro de esta temática, pero como género casi independiente, debemos citar las escenas eróticas. Conocidas como Shunga-e (imágenes de primavera) o Makura-e (pinturas de almohada) algunos autores sitúan los orígenes de la estampa de Ukiyo-e en este género. En las Shunga tenía cabida cualquier fantasía sexual, desde el erotismo a la pornografía. Sin embargo, el desnudo, tal como se expresa en Occidente, nunca tuvo un desarrollo temático independiente en el arte japonés. El desnudo se emplea en la estampa japonesa más como sugerencia erótica que como manifestación del culto a la belleza derivado de la cultura griega que nosotros conocemos.

### **Yakusha.**

Se emplea el término Yakusha (lit: "imágenes de actores") para designar las estampas o libros de temática teatral. El teatro clásico japonés, el teatro Noh, durante el período de Edo se mantiene como teatro oficial para la clase militar. El teatro Kabuki (ka: cantando, bu: danzando, ki: actuando) junto con el teatro de marionetas Bunraku (nombre que deriva del nombre del principal teatro para marionetas en Osaka) son los géneros más populares durante el período de Edo.

El origen del teatro Kabuki tiene dos vertientes. Por un lado, las obritas cómicas que se interpretaban en los entreactos del teatro Noh, similares a nuestros entremeses, que se denominaban Kyogen (palabras locas). En algunas ocasiones las kyogen se representaban

---

<sup>56</sup> Las cortesanas no son las únicas mujeres representadas en las Bijinga, también se representaron esposas de chonin que destacaban por su belleza, si bien el número de estas estampas es mucho menor.

independientemente y podían tener algún contenido social. El otro antecedente del kabuki se encuentra en la danza; en los templos budistas y sintoístas tenían lugar representaciones de danzas con fines benéficos. Una de las bailarinas que actuaba en el santuario de Izumo, Okuni, llegó a tener gran popularidad a principios del s. XVII y posteriormente, formó un grupo de bailarinas en Kioto; el mérito de Okuni fue la introducción de elementos vanguardistas que dieron lugar a la formación del kabuki.

Las cortesanas de Kioto copiaron rápidamente las innovaciones de Okuni, aunque cambiaron los fines de la representación. Estas cortesanas llegaron a provocar desórdenes públicos a causa del empleo del teatro para ejercer la prostitución una vez finalizada la representación. Estos hechos dieron lugar a una disposición en 1629 por la que se prohibía la representación teatral a las mujeres, debiendo ser interpretados todos los papeles del reparto por hombres. Los papeles femeninos fueron encargados entonces a jóvenes actores homosexuales o bisexuales que seguían ejerciendo la prostitución. Hubo que tomar nuevas medidas entre 1648 y 1652 y se prohibió la actuación de actores jóvenes.

Los papeles Onnagata, también denominados Oyama (actores especializados en papeles femeninos), fueron interpretados por actores maduros que debían llevar la cabeza rapada para evitar confusiones sobre su sexo. Hacia la década de 1660 se crean diferentes categorías de actores, basadas en la especialización en diferentes papeles: comediantes, bandidos, fantasmas, ancianos, mujeres...

En el teatro kabuki de este momento hay dos áreas geográficas que tienen características específicas. En la región de Kamigata (Osaka-Kioto) se crea un estilo de actuación denominado Wagoto o jitsugoto, que consiste en una mayor delicadeza y romanticismo. Los argumentos de las obras son de amantes y suicidios por amor. El autor Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) junto al actor Sakta Tojuro I, (1647-1709) fueron los creadores del estilo Wagoto. Desde finales del s. XVII, en Edo, se crea un estilo de actuación denominado Aragoto, cuya principal diferencia con el estilo Wagoto reside en una mayor dureza temática, con papeles bélicos, de aventuras, más violentos y fantásticos. Su creador fue el actor Ichikawa

Danjuro I (1660-1704). Las estampas de Yakusha fueron para el teatro una especie de convenciones de kabuki y contribuyeron de forma importante a establecer la tradición de kabuki.

### **Sumo.**

La lucha tradicional japonesa (sumo) fue una de las diversiones preferidas durante el período de Edo. Los combates tienen lugar en un cuadrilátero de arena, el objetivo de los adversarios es desterrar al contrario del Dohyo (plataforma de tierra donde tiene lugar el combate). Los sumotori (luchadores de sumo) eran tan conocidos y populares como las cortesanas o los actores. En la actualidad los sumotori compiten en popularidad con las estrellas de rock.

Las primeras estampas en las que se reproducían retratos de los sumotori más famosos se realizan en la década de 1760. Las realizan artistas de primera fila, como Buncho (1763-1840). Las escenas reproducidas pueden presentar notables variaciones. El luchador aparece solo o rodeado de otros sumotori. Las representaciones más frecuentes son en el dohyo y en el momento de realizar la primera carga violenta (taishiai). Una de las variantes de estas estampas está constituida por los retratos Okubi-e, esto es, sumotori acompañados por cortesanas o por actores de teatro kabuki.

### **Musha y Sensoga.**

El nombre genérico para referirse a las imágenes con escenas marciales es Musha-e (imágenes de guerreros); sin embargo, en un sentido más restrictivo musha-e se debería aplicar solo a los retratos de guerreros famosos y el término sensoga-e se emplearía para las escenas que representan a los guerreros en el momento de la lucha.

Las estampas musha, tienen como fuentes la historia y la literatura. Si toman la historia como fuente, suelen ser bastante fidedignas. La literatura y el teatro, aunque resten rigor histórico al relato, aportan más

tensión y mantienen el interés. Por último, las de leyenda o mito tienen su origen en la épica japonesa.

La demanda de musha-e durante la vigencia del estilo de Ukiyo no es muy alta, pero se mantiene constante durante el período<sup>57</sup>. Sólo en los momentos en que una situación social provoca el nacionalismo, aumenta la demanda. Ocurre esto en 1854 ante la presencia del Comodoro Perry en la Bahía de Uraga y durante las guerras con China (1894-1895) y Rusia (1904-1905). En este sentido hay que tener en cuenta también que como la figura del reportero de guerra es moderna, las estampas tenían una función divulgativa en el desarrollo de las contienda.

### **Meisho.**

Aunque el término japonés que describe el paisaje al estilo Occidental es Fukeiga, la palabra meisho se adapta mejor al concepto de paisaje en el Ukiyo-e, puesto que se traduce como lugar célebre o famoso. Las restricciones impuestas por el shogunato para viajar por Japón, dieron lugar a un enorme aumento de la demanda de estampas de paisaje. Las Mitate e imágenes de comparación, se utilizaron para sugerir por analogía remota lugares y acontecimientos famosos en relación con las estampas Bijinga

Uno de los precedentes del paisaje de Ukiyo-e hay que buscarlo en los paisajes Uki-e (imágenes con perspectiva). La introducción de este concepto pictórico en Japón se produce por la influencia de los grabados en cobre holandeses o de la pintura china que llegaban a Japón vía Deshima.

---

<sup>57</sup> Las causas fundamentales de la aceptación de Musha-e y sensoga-e son, por un lado, el predominio de valores marciales durante el período de Edo, y, por otro la adopción del confucianismo como moral social; para el confucianismo los héroes del pasado encarnaban virtudes morales que debían ser tomadas como modelo.

## **Kachoga.**

Tomado en su sentido literal, Kachoga (ka: flor, cho: pájaro, ga: imagen o pintura) tiene un sentido muy restrictivo. En general se designa kachoga a los estudios de la naturaleza, cuyo principal interés se centra en la representación de las estaciones del año, celebraciones, festivales o alusiones poéticas.

E-goyomi, son series de estampas que tienen como tema las estaciones del año, o las horas del día.

### **II.F. El libro ilustrado japonés.**

Los libros japoneses se comienzan a leer por nuestro final, ya que la lengua se escribe de arriba a abajo y de derecha a izquierda. Un tejuelo exterior puede indicar el título y el número que hace del total de volúmenes que componen la obra. En las últimas páginas, según la forma de lectura japonesa, pueden especificarse fecha, autor y editor, entre otros datos.

La pintura tradicional japonesa influye directamente en los libros, sobre todo por lo que se refiere a la forma física que toman y los recursos artísticos empleados en la ilustración. Antecedentes del formato y la encuadernación japonesa se encuentran entre los diferentes soportes empleados en la pintura tradicional, y muchos de los recursos artísticos ya habían sido utilizados por los pintores varios siglos antes.

Como vimos, la historia de la pintura japonesa se debate entre la influencia continental y las tendencias autóctonas. La entrada del budismo en el siglo VI lleva consigo la importación de técnicas pictóricas, temas nuevos y un mayor dinamismo en las composiciones, para contribuir a la difusión del nuevo ideal religioso. De las nuevas aportaciones, probablemente las más importantes sean las de orden técnico: utilización de soportes desconocidos en las islas -seda y papel- y el empleo de tinta negra.

En el s. VIII se comienza a utilizar en Japón Kakemono y Emakimono, formatos que ya se empleaban en China. El kakemono era una seda o papel pintado, vertical -aproximadamente de dos metros de alto por unos setenta centímetros de ancho- con barras de madera o hueso en los extremos superior e inferior, que permitían que la superficie pictórica quedara perfectamente extendida. Los kakemono se utilizaban para decorar interiores y el efecto que producían era muy similar a nuestros cuadros.

Los emakimono se realizaban en papel, con formato horizontal; podían tener varios metros de longitud y hasta algo menos de un metro de anchura. Como antecedente inmediato de los libros, relataban una historia a través de un texto, imágenes o ambas cosas<sup>58</sup>. A diferencia del kakemono, los emakimono obligaban a una contemplación más íntima de la pintura, puesto que para apreciarlos era necesario ir desenrollando el papel de derecha a izquierda; para ello contaban con barras rígidas en los extremos. Kakemono y emakimono se conservaban enrollados, por lo que las partes exteriores solían decorarse, también se podían conservar en cajas o fundas de tela ricamente decoradas.

Además del kakemono y emakimono, el artista japonés realiza decoraciones con pincel en abanicos, relicarios y utensilios domésticos. Entre estos últimos, el biombo<sup>59</sup> y las fusuma<sup>60</sup>, puertas corredizas, tienen una gran tradición como soporte de pintura. Ambos, biombo y fusuma, como eran un soporte pictórico fragmentado, obligan a secuencializar las escenas. El artista trabajaba entonces sobre cada secuencia tomándola como parte de un todo, para que la escena completa fuera captada una vez desplegadas las hojas. Algo parecido va a ocurrir en la ilustración de libros, en la cual el artista se encuentra limitado por aspectos técnicos (el formato y la encuadernación) que condicionan de forma decisiva la composición y el dibujo.

---

<sup>58</sup> Muchas obras de la literatura clásica japonesa, ilustradas o no, han llegado hasta nosotros en emakimono. Esto apoya la idea de globalidad que se da entre pintura y literatura en Extremo Oriente que sintetiza perfectamente la expresión "Arte del pincel".

<sup>59</sup> Sobre biombos japoneses, una obra fundamental es: GRILLI, E: **The art of japanese screen**. Nueva York, 1971.

<sup>60</sup> Las fusuma, también llamadas shoji, son elementos característicos de la arquitectura doméstica japonesa y son empleadas para ampliar o acotar espacios.

El libro japonés (bon), realizado en su totalidad manualmente, utiliza un formato en el que caben distinguir dos aspectos: la disposición de texto e ilustración y las medidas. La disposición puede ser horizontal (Yoko-e) o vertical (Tate-e). Según las dimensiones, los libros japoneses se pueden clasificar genéricamente en:

Chubon	18 x 12 cm.
Hashibon	23 x 16 cm.
Obon	27 x 19 cm.
Yokobon	11 x 17 cm. <sup>61</sup>

La encuadernación es otro aspecto técnico muy cuidado por los editores japoneses, que consiguen a través de sus libros satisfacer la demanda, en contenidos, calidad artesana y valores estéticos, de un público exigente.

A partir del s. XVII las encuadernaciones que se emplean son dos: Orihon o Cho y Fukuro-Toji o Hon<sup>62</sup>.

La encuadernación orihon, destinada a un público culto y restringido, consiste en una sucesión de páginas, dobladas hacia adentro en la mitad y pegadas por los filos derecho e izquierdo. Una vez pegadas, las páginas se protegían con cubiertas y el libro presentaba entonces un aspecto similar a un acordeón cerrado. Esta forma de encuadernar tiene en su origen un significado simbólico, por cuanto el doblar hacia afuera de las hojas recuerda la postura que adoptan las manos al rezar<sup>63</sup>. Para resolver los

---

<sup>61</sup> NAVARRO POLO, S.: *Obra gráfica japonesa de los períodos Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona*. Tesis doctoral. Zaragoza, 1987. p. 30.

<sup>62</sup> No existe unanimidad entre los autores por lo que se refiere a encuadernación: Hillier habla de cho y hon (*Japanese prints 300 years of albums and books*. Londres, 1988 págs. 14,29). y Brown los denomina orihon y fukuro-toji (*japanese book illustration*. Londres, 1988 p. 7).

<sup>63</sup> "The folding of the pages being symbolical of the folding of the hands in prayer, the orihon really meaning "praying book". ANDERSON, L.N.: *Block printing and book illustration in Japan*. Ginebra, 1973 p. 13.

problemas derivados del plegado de las hojas los artistas emplearon muchas veces las soluciones compositivas que ya se habían utilizado en los biombos y fusuma (por ejemplo, la continuación de diagonales de un panel a otro).

El fukuro-toji presenta la novedad de que la impresión de dos páginas se realiza en la misma plancha y en la misma hoja de papel. Después las páginas se doblaban dejando las impresiones al exterior y todos los filos se cosían junto con cubiertas flexibles decoradas. De esta manera uno de los cantos del libro era rígido y le aportaba la consistencia suficiente para ser leído con comodidad. Esta era la forma de encuadernación más frecuente, pero planteaba más problemas al ilustrador, ya que el libro una vez abierto presentaba un hueco central que suponía una barrera visual para la continuidad de la imagen entre las dos páginas<sup>64</sup>.

Las cubiertas formaban parte de la decoración del libro y podían estar realizadas en tela -para orihon, generalmente- o papel. En una cartela exterior (daisen) se podía poner el título, que con frecuencia no coincide con el que consta en el interior (nadai). Los tejidos empleados para decorar las cubiertas eran de seda o algodón<sup>65</sup>. Cuando una obra constaba de varios volúmenes se empleaban unas sobrecubiertas que, a modo de envoltorio, los agrupaban<sup>66</sup>.

La ilustración comienza a ser parte importante de los libros durante el s. XVII. A principios de siglo, una novela podía tener unas cuantas ilustraciones, pero es durante el período Genroku (1688-1703) gracias al desarrollo de la literatura y al incremento del nivel de instrucción, cuando se generaliza la costumbre de ilustrar. A partir de 1764 las técnicas de

---

<sup>64</sup> Esta necesidad de continuar la imagen entre una página y otra es posible que tenga su origen en los emakimono ya que por su formato y por la forma en que se leían, las imágenes se "deslizaban" ante la vista del contemplador.

<sup>65</sup> Las sedas más empleadas eran damascos y brocados. Entre estos últimos los más frecuentes se denominaban Kinran, si los motivos eran realizados con hilo de oro, Ginran, de plata, o Nishiki, de varios colores. Las sedas lisas también se empleaban, podían tener motivos y la trama más fina que la urdimbre (shike) o carecer de ellos y tener trama y urdimbre flojas (nanako). Sobre este tema, es muy interesante la obra de ILLOUZ, C: **Les septs tresors du lettré**. Puteaux, 1985.

<sup>66</sup> El antecedente de estas sobrecubiertas son las fundas que se utilizaban para kakemono y emakimono, su función era tanto protegerlos como presentarlos adecuadamente, algo parecido a la utilización del marco para el cuadro en Occidente.

reproducción ya han alcanzado su máximo desarrollo y la producción de libros ilustrados en serie resulta rentable para satisfacer una demanda creciente. Los libros en los que la imagen acompaña al texto (ehon) suelen tener menos valor artístico que los que utilizan sólo imágenes (eirihon) o el dibujo específico de un artista (gafu). Los libros podían ser impresos o pintados directamente, en ambos casos el artista debía tener en cuenta el soporte que tendría su obra, y sobre todo la encuadernación a emplear.

Un libro encuadernado en orihon no impone, en principio, más limitación para el trabajo de un artista que la situación del texto, a veces inexistente y generalmente bastante breve. La apariencia del dibujo, una vez abierto el libro, es muy similar a una lámina. La aproximación al dibujo era compositivamente muy libre y favorecía la máxima expresividad del pincel. Esta encuadernación presentaba problemas cuando se requerían más de dos secuencias para representar una escena completa, lo cual ocurrió a veces con las estampas (una escena podía constar de hasta cinco estampas). Para resolverlo, se aprovechaba la encuadernación que, como un acordeón, permitía extender las secuencias y se podía entonces contemplar la escena completa de un solo golpe de vista.

Si la encuadernación se realizaba en Fukuro-toji, el artista que afrontaba la ilustración encontraba varias limitaciones. Por un lado, el libro una vez abierto, se dividía en dos mitades con sendas curvaturas naturales, lo que influía en el primer impacto visual que recibía el lector. Por otro lado, el libro abierto tenía un hueco en el centro -consecuencia del canto que se cosía al encuadernar- que actuaba como una barrera visual en el caso de que la ilustración abarcara las dos páginas. Por último, la utilización de una línea de enmarque para cada página era un mecanismo muy útil para grabadores y encuadernadores, pero contribuía a subrayar el hueco central<sup>67</sup>.

Durante mucho tiempo se emplearon, en China y Japón ilustraciones en una sola página, situando el texto en la contigua. Los artistas de Ukiyo-e

---

<sup>67</sup> El origen de este marco parece estar en los primeros grabados chinos, que empleaban una línea de enmarque para alinear mejor los textos.

fueron los primeros en extender la ilustración a doble página, tratando de amortiguar la presencia de la barrera central y la verticalidad de las líneas de enmarque. Isikawa Moronobu (1615-1694) es el artista que vuelve los ojos hacia las escuelas tradicionales buscando un diseño que disminuyera el impacto de las verticales. Monorobu resolvió este problema gracias al dibujo de la escuela de Tosa que recogiendo la tradición de Yamato-e, utilizaba numerosas líneas curvas para la indumentaria y las cabelleras de las figuras femeninas. Las diagonales descendentes de derecha a izquierda fueron también muy empleadas en la perspectiva japonesa<sup>68</sup> y otra solución al problema de la verticalidad en la ilustración de libros. Los artistas de Ukiyo-e consiguieron hacer desaparecer el impacto de la barrera central, dando mayor tamaño a las figuras, lo cual refleja también una apreciación diferente del ser humano.

### III. CATALOGO

La calidad artística, la variedad y la antigüedad de los fondos estudiados inducen a pensar que nos encontramos ante una de las colecciones de libros y estampas japonesas más importantes de España. Se ha comparado la colección con las existentes en el Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo del Pueblo Español y Biblioteca Nacional y existen claras similitudes con la del Museo de Artes Decorativas. Esta relación tiene su origen en el profesor Rafael Domenech, que es también director en la década de los años veinte del Museo Nacional de Artes Industriales, antecedente del Museo de Artes Decorativas.

Existe aún otra coincidencia, el profesor Domenech fue el responsable de la Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes hasta que existió un bibliotecario. Por ello, lo más probable es que ambas colecciones tengan una procedencia similar y que un estudio minucioso entre las dos colecciones permita completar obras.

---

<sup>68</sup> Tal como apunta ARHEIM, R.: (*Arte y percepción visual*. Madrid, 1985) la perspectiva japonesa o isométrica de dos direcciones, posee, cierto carácter inquietante; este carácter inquietante aportaba a la ilustración cierto matiz dramático.

Respecto a la colección del Museo del Pueblo Español, consta de once volúmenes y son de calidad inferior, por ilustración, edición y encuadernación, a los fondos que existen en Bellas Artes. Sí existen similitudes entre las colecciones de los Museos de Artes Decorativas y del Pueblo Español, aunque la procedencia de los fondos de este último es una donación de un particular y los volúmenes tienen sello comercial de una librería de Barcelona.

Respecto a la colección de estampa japonesa que posee la Biblioteca Nacional, la de la Facultad de Bellas Artes es numéricamente superior y más heterogénea.

Por todo ello, sería deseable realizar un análisis exhaustivo de los fondos de libros y obra gráfica japonesa en las colecciones madrileñas y establecer las conexiones de procedencia y complementariedad de unas obras con otras.

La realización de las fichas de catálogo se ha organizado en tres bloques: el primero incluye los ejemplares pintados o realizados a mano (números de catálogo 1 a 8); segundo bloque se compone de estampa japonesa encuadernada (números 9 a 16) y por último, libros de divulgación (números 17 a 37). Se ha empleado un número para cada ejemplar, excepto en el número 8, por tratarse de una obra en dos volúmenes protegidos por sobrecubierta.

Las traducciones de **autores** y **títulos** han sido realizadas por: Yuka Torii, Yuriko Aiba, Sra. Iwamoto e hija y por el profesor Chen Guo Jian. Los **volúmenes** pueden ser: completos o únicos (cuando la obra se edita en un solo ejemplar), dobles (cuando la obra consta de dos volúmenes unidos por sobrecubierta) o primero, segundo, tercero...(cuando forma parte de una obra con varios volúmenes). Cuando aparecen las **fechas** se dan en Nengo (periodización japonesa que corresponde aproximadamente al tiempo de permanencia de un emperador en el trono, utilizada hasta el siglo XX) y entre paréntesis su correspondencia con el calendario gregoriano. En las **dimensiones** el alto precede al ancho (si aparecen entre corchetes, se refieren a las dimensiones de la ilustración) y el **número de estampas** se da

sólo en los ejemplares de estampa encuadernada. El **formato** se refiere a la verticalidad (tate-e) u horizontalidad (yoko-e) de texto e ilustraciones. La primera **signatura** que aparece es la que tienen en la actualidad, entre paréntesis consta la signatura antigua y entre corchetes, el número de registro. Los **sellos** son las huellas de sellos de caucho de la Biblioteca que tiene cada ejemplar (ver primera parte).

<b>Nº:</b>	1
<b>Autor:</b>	No consta
<b>Título:</b>	No consta
<b>Volúmen:</b>	Unico
<b>Fecha:</b>	Med. s. XVII
<b>Dimensiones:</b>	34 x 26 [29 x 20'2]
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Tema:</b>	Literatura tradicional japonesa
<b>Signatura:</b>	J-A 10 [2179]
<b>Sellos:</b>	1
<b>Descripción:</b>	Orihon ilustrado con pincel y tinta al agua que sigue fielmente las características de la escuela de Tosa. Las ilustraciones se han realizado en ambos sentidos de lectura. Algunas escenas incluyen aplicaciones doradas. Carece de texto.

Se trata de un magnífico ejemplar, tanto por su belleza y virtuosismo técnico como por el escaso número de ejemplares conocidos fuera de Japón.

La inexistencia de texto es significativa por cuanto remite a alguna obra de la literatura tradicional japonesa. Podría tratarse de la segunda parte de Genji Monogatari<sup>69</sup> o de otro monogatari. No se puede descartar la posibilidad de que se trate de dos partes o capítulos de diferentes obras literarias, ya que contemplándolo en cada uno de los sentidos de lectura japonesa, el relato no parece tener conexión entre sí.

---

<sup>69</sup> TSUNEYOSHI TSUDZUMI: *El arte japonés*. Barcelona, 1932, p. 234.

La datación es orientativa; se ha realizado por comparación bibliográfica sobre un estudio realizado por Brown en el cual se fechan a mediados del siglo XVII ejemplares de idénticas características existentes en Londres<sup>70</sup>, aunque también puede tratarse de un ejemplar posterior realizado siguiendo fielmente las técnicas tradicionales.

Desde el punto de vista técnico, las diecinueve ilustraciones con que cuenta esta obra aportan como novedades principales la minuciosidad de ejecución y el uso del color. El proceso de realización de las ilustraciones de la escuela de Tosa comenzaba cuando el artista dibujaba a tinta con un pincel muy fino los contornos de las figuras sobre un papel sólido, suave y absorbente. Después se aplicaba una imprimación blanca, realizada con polvo de concha marina; esta imprimación, además de aportar dureza al papel es el material que da blancura a los rostros y opacidad a los demás colores empleados. A continuación se aplicaban las manchas de color que procedían de minerales molidos; los colores más vistosos, verdes, azules y naranjas se obtenían de polvo de malaquita, azurita y plomo, respectivamente.

El último color que se aplicaba era el negro (tanto para la mancha de color como para delimitar las líneas de contorno). Por último se decoraban con un pincel muy fino las manchas de color previas y, si era necesario, los detalles dorados y/o plateados.

Desde el punto de vista compositivo, la utilización de perspectiva isométrica transmite la simultaneidad de escenas narradas y cierta sensación de misterio o inquietud, además de aportar un fuerte dinamismo que se ve realzado por la continuidad de escenas entre páginas y el tratamiento ondulante de las largas cabelleras femeninas.

---

<sup>70</sup> BROWN, Y.Y.: *Japanese book illustration*. Londres, 1988.

**Nº:** 2  
**Autor:** No consta  
**Título:** No consta  
**Volumen:** No consta  
**Fecha:** S. XVIII  
**Dimensiones:** 34'5 x 20'8  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Repertorio de enseñas de grupos para combate  
**Signatura:** J-A 11( 308) [2181]  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Orihon de las distintas enseñas que utilizaba cada militar para ser identificados durante el combate. Pintado con pincel y tinta al agua. Algunas ilustraciones están realizadas con gofrado previo y otras con pintura dorada. Lectura en un único sentido.

**Nº:** 3  
**Autor:** No consta  
**Título:** No consta  
**Volumen:** No consta  
**Fecha:** S. XVIII  
**Dimensiones:** 34'5 x 20'8  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Repertorio de enseñas de grupos para combate  
**Signatura:** J-A 12 (¿998?) [2181]  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Presenta las mismas características que el número 2 de este catálogo.

Ambos ejemplares son repertorios o catálogos de sashimono utilizados por cada unidad militar a las órdenes de un daimyo. No podemos saber si se trata de dos volúmenes de una colección más extensa o si los dos volúmenes completan el repertorio, ya que el único texto que contienen es el nombre de cada familia junto al sashimono.

El sashimono era una banderilla de tela en la que se exhibía el símbolo familiar o personal durante el combate. La banderilla tenía diferentes formas y se montaba sobre un asta ligera de bambú. Algunas veces el asta formaba en la parte superior un ángulo recto; éste permitía al tejido mantenerse estirado si era de forma rectangular. Para mantenerlos visibles eran portados a la espalda por un soldado de caballería y quedaban fijados mediante pasadores. Los daimyo portaban sashimono de mayor tamaño con su emblema personal, mientras que los samurai a su servicio llevaban uno similar, pero de dimensiones más reducidas<sup>71</sup>. El origen del sashimono está en la China de la dinastía Ming, donde se utilizaba para mantener a las tropas en el orden establecido, tanto en la toma de posiciones como en el ataque. En Japón fueron introducidos en 1573 y se utilizaron hasta el final del período de Edo.

Ambos libros responden al intento de algunos daimyo de recopilar los anales familiares, tratados geográficos o de historia local, una vez que la paz está afianzada. Una de las recopilaciones más importantes es el "Kansei Choshu Sokafu" (Genealogías comparadas de la época de Kansei) que contiene los anales familiares de todos los daimyo y de los seguidores del shogun, fue completada en 1812. La datación de estos ejemplares se ha realizado por comparación con nº 7 del catálogo.

Desde el punto de vista artístico estos libros tienen el valor de estar bien realizados técnicamente y presentan una asombrosa variedad de diseños. Es interesante constatar también cómo el libro japonés coordina la encuadernación, en este caso sobria y artesanal, con el tema que trata, militar en este caso.

---

<sup>71</sup> VVAA: Enciclopedia ragionata delle armi. Milán 1979.

**Nº:** 4  
**Autor:** Nagai Naomasa (o Naotada)  
**Título:** No consta  
**Volumen:** Unico  
**Fecha:** Bunsei, 11 Febrero (1828)  
**Dimensiones:** 24'8 x 24'5  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Indumentaria masculina, probablemente de la corte imperial  
**Signatura:** J-A/22 (308) [2162]  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Orihon con cubierta de Kinran verde. Ilustraciones realizadas a mano con pinturas tipo crayon, tinta al agua y aplicación de dorados.

Se trata de un repertorio de quince dibujos de indumentaria ceremonial masculina con indicaciones sobre su descripción o arreglo. Puede tratarse de la indumentaria que empleaban los nobles cortesanos de alto rango para presentarse ante el emperador en la festividad de Año Nuevo. La ceremonia se denominaba "pequeña reverencia" y en ella los nobles, formalmente vestidos con sus atuendos presentaban sus respetos al emperador, vestido de blanco para la ocasión.

Este ejemplar presenta una encuadernación muy cuidadosa con tapas de damasco de seda verde con dibujo dorado (Kinran).

Desde el punto de vista artístico su principal valor viene dado por la antigüedad y puede resultar interesante para estudios minuciosos de indumentaria japonesa. El dibujo presenta una gran calidad técnica, si bien por ser una descripción carece de la audacia que presentan otros ejemplares de esta colección.

<b>Nº:</b>	5
<b>Autor:</b>	Nanriou
<b>Título:</b>	Dibujé al principio del invierno
<b>Volumen:</b>	Unico
<b>Dimensiones:</b>	28 x 12
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Signatura:</b>	J-B/8 (312) [2168]
<b>Sellos:</b>	1
<b>Descripción:</b>	Orihon encuadernado con tapas forradas de seda Nanako pintado a mano según características de la escuela de Bunjinga. Carece de texto.

Este ejemplar es un magnífico exponente de las características de la escuela de Bunjinga y de cómo la encuadernación en Japón consigue una unidad expresiva entre interior y exterior. La decoración exterior, sobria pero sugerente, está realizada en cartón azul forrado con gasa de seda (nanako) que presagia la suavidad y el estilo evocador de los dibujos interiores. Estos dibujos tienen como temas fundamentales la figura humana en diferentes situaciones y algunos aspectos de la naturaleza.

El artista de la escuela de Bunjinga iniciaba este tipo de pinturas concentrando toda su atención en el objeto o escena que quería representar con el fin de adquirir su conocimiento profundo que le permitiera reproducirlo. Ya ante el papel, meditaba hasta que la composición entera surgía claramente en su imaginación. En seguida, con la primera pincelada fijaba un punto central y predominante de la composición (a veces se trata de un detalle secundario, el ojo de un animal por ejemplo). Rápida y resueltamente completaba el resto del asunto a grandes pinceladas. En esta forma de pintar no se pueden realizar refinamientos ni retoques porque la superficie delicada y absorbente del papel no lo admite. Cada rasgo queda trazado en el papel y, aunque el resultado pueda ser una obra maestra, el trabajo sólo dura escasos minutos.

Artísticamente, el enorme poder de sugerencia de este estilo de pintura viene dada por la matización de colores y por la valoración que se hace del vacío. A esta capacidad evocadora contribuye de forma decisiva

la captación de la figura humana de espaldas o de medio lado. La palabra que mejor resume lo que el artista intenta transmitirnos en este libro es melancolía. Si a ello unimos el título que le dio: Dibujé al principio del invierno, comprendemos la idea de empatía que el artista persigue al utilizar esta forma tan absolutamente personal de expresión plástica.

<b>Nº:</b>	6
<b>Autor:</b>	Sekka
<b>Título:</b>	No consta
<b>Volumen:</b>	Unico
<b>Fecha:</b>	2ª mitad s. XIX
<b>Dimensiones:</b>	29'5 x 26'5
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Tema:</b>	Producción de seda, porcelana, té y arroz en Japón
<b>Signatura:</b>	J-B/9
<b>Sellos:</b>	1
<b>Descripción:</b>	Orihon con cubiertas de brocado e ilustraciones realizadas en tela. Carece de texto.

Las doce escenas que componen el libro están realizadas sobre un cartón al cual se ha adherido una tela estampada que compone el fondo para las figuras. Estas han sido realizadas con trozos de tejido de seda para aportar mayor relieve a la escena.

La realización de figuras de tela era un pasatiempo habitual de mujeres y niños durante los períodos de Edo y Meiji. Un trozo de algodón se recubría con trozos de tela de colores que, cosidos, le daban una apariencia humana. Después las figuras se montaban sobre un palito de maderas y se utilizaban para jugar de forma parecida a nuestras marionetas. En la actualidad esta técnica se utiliza para realizar decoraciones domésticas.

La firma que aparece en cada escena parece que corresponde con la de un artista de la escuela decorativa, Kamisaka Sekka (1866 - 1949). De él sabemos que trabajó en la ilustración de numerosos libros y que utilizó con acierto los colores procedentes de anilinas, introducidos en Japón tras la apertura a Occidente.

Este libro no parece estar destinado al mercado interior japonés, sino más bien al mercado exterior, ya que el tema es divulgativo (productos que Japón exporta) y la forma de expresión que utiliza es la artesanía tradicional japonesa.

<b>Nº:</b>	7
<b>Autor:</b>	No consta
<b>Título:</b>	No consta
<b>Volumen:</b>	Unico
<b>Fecha:</b>	Kioujo Yuichi hen hinoeuma (Año once de Kiouyo, bisiesto, marzo) 1726
<b>Dimensiones:</b>	27'2 x 18'5
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Tema:</b>	repertorio de Kirimon
<b>Signatura:</b>	J-B/10 (308) [2161]
<b>Sellos:</b>	1
<b>Descripción:</b>	Fukuro-Toji pintado a mano.

Este libro es un registro de samurais (samurai-cho: literalmente, libro de samurais) con sus cargos y el Kirimon que utilizaba cada uno de ellos. En el texto están ordenados los samurais con el cargo escrito en la parte superior, el nombre en la parte inferior, el kirimon que correspondía a cada uno de ellos y, en algunos casos, el sashimono que utilizaban durante el combate. El kirimon es una prenda de encima parecida a una bata corta y amplia, en la cual se colocaban los emblemas familiares o gremiales en la espalda.

Como vimos en el capítulo tercero los daimyo tenían jurisdicción sobre los han (tierra y pueblo de su dominio). La administración se realizaba por medio de un grupo de adeptos (kashidan) que habían sido reunidos en

el cuartel general. Los kashidan se organizaban por rangos, según las dimensiones del feudo o el volumen de su retribución. Todos estaban unidos al daimyo mediante juramento e inscritos en el registro de los hombres del daimyo o samurai-cho. Los seguidores de más categoría eran los karo (ancianos) que como grupo eran asesores del daimyo e individualmente actuaban como sus delegados. A continuación se encontraban los jefes de los sectores más importantes del daimyo: mandaban unidades del ejército y vigilaban funciones de la administración civil. En un nivel medio se encontraban los adeptos que servían en puestos más específicos: administración, recaudación, policía... En el rango más bajo se encontraban los soldados, pajes y criados.

Este volumen presenta características muy similares en cuanto a tema e ilustración con los números 2 y 3 de este catálogo.

<b>Nº:</b>	8
<b>Autor:</b>	No consta
<b>Título:</b>	No consta
<b>Volumen:</b>	Doble
<b>Dimensiones:</b>	21'2 x 15'5
<b>Formato:</b>	tate-e
<b>Tema:</b>	Frutos y aves
<b>Signaura:</b>	J-C/9 (312) [2164]
<b>Sellos:</b>	1
<b>Descripción:</b>	Dos orihon con sobrecubierta pintados a mano.

Estos ejemplares, aunque no poseen una decoración externa que lo indique, son concebidos como libros muy apreciados ya que utilizan sobrecubierta para contener y proteger los dos ejemplares.

Estilísticamente siguen características de la escuela de Bunjinga (ver nº 5 catálogo) aunque presentan también influencia de la escuela naturalista por el tratamiento del color, más opaco y variado, y la observación minuciosa que hacen de la naturaleza (las aves, por ejemplo, son tomadas en vuelo y vistas desde abajo). También tiene influencia de la obra "Jardín tan pequeño como un grano de mostaza" publicada por primera vez en

China en 1679; esta obra fue concebida como un manual para el aprendizaje de la pintura y, aunque se desconoce en qué momento llega a Japón, se sabe que fue muy imitada por pintores de la escuela de Bunjinga. Los manuales de dibujo y pintura son muy frecuentes hasta finales del período Meiji, si bien durante el s. XIX la calidad de dibujo e impresión es muy desigual, durante el s. XVIII la reproducción de motivos se hace directamente con pincel.

Al igual que en el nº 5 del catálogo las imágenes se extienden a las dos páginas una vez abierto el libro. Por ello y por las características técnicas del dibujo, creo que se puede incluir en la producción japonesa del s. XVIII. esto se corrobora con la generalización de la impresión de libro, que tiene lugar durante el último cuarto del s. XVIII.

**Nº:** 9  
**Autores:** Toyokuni, Kunisada, Kuniyoshi y Kunimori  
**Título:** ¿Adsuma?. Nishiki-e  
**Volumen:** Completo  
**Dimensiones:** 35'5 x 24'5  
**Nº de estampas:** 161  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Bijinga y Yakuza  
**Signaura:** J-A/13 (315) [1149]  
**Sellos:** No constan  
**Descripción:** Orihon con cubiertas de cartón y estampas pegadas.

**Nº:** 10  
**Autores:** Toyokuni, Kunisada, Kunichika, Yoshikazu y Kunisato  
**Título:** Haru no akebono (Amanecer de primavera)  
**Dimensiones:** 36'5 x 25  
**Nº de estampas:** 127  
**Formato:** Tate-e y yoko-e  
**Tema:** Bijinga y yakusha  
**Signaura:** J-A/14 [2180]  
**Sellos:** No constan  
**Descripción:** Orihon con estampas pegadas.

**Nº:** 11  
**Autores:** Toyokuni y Kuniyoshi  
**Título:** Hana kurabe (Comparación de flores)  
**Dimensiones:** 36'5 x 25'7  
**Nº de estampas:** 114  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Bijinga y yakusha  
**Signaura:** J-A/15 [2169]  
**Sellos:** 4  
**Descripción:** Orihon con estampas pegadas. El título es una referencia poética a los principales actores del momento.

**Nº:** 12  
**Autores:** Kochosei, Toyokuni, Ichiyusai, Ichusai y Kuniyoshi  
**Título:** Susumi choo chin sakari no nanakusa (Frescura, lámpara, prosperidad de siete hierbas)  
**Dimensiones:** 36'5 x 25'7  
**Nº de estampas:** 114  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Bijinga y yakusha  
**Signaura:** J-A/16 [2177]  
**Sellos:** No constan  
**Descripción:** Orihon con estampas pegadas. El título hace referencia a siete actores de kabuki muy conocidos.

**Nº:** 13  
**Autores:** Kunisada, Yoshitora, Chicashigue, Kunichica, Sadahiro, Yoshichica, Kuniteru, Toyokuni, Ikumura  
**Título:** No consta  
**Dimensiones:** 36'3 x 25  
**Nº de estampas:** 56  
**Formato:** Tate-e y Yoko-e  
**Tema:** Bijinga, yakusha, sumo y sensoga  
**Signaura:** J-A/17 (314) [2178]  
**Sellos:** No constan  
**Descripción:** Orihon con estampas pegadas.

**Nº:** 14  
**Autores:** Kunisada, Yoshichica, Kunichika, Kuniteru, Toyokuni, Hiroshigue  
**Título:** No consta  
**Fecha:** Keio, 3 (1867)  
**Dimensiones:** 35'5 x 24'7  
**Nº de estampas:** 119  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Bijinga, yakusha, sumo, mitate  
**Signaura:** J-A/18 (315) [2170]  
**Sellos:** No constan  
**Descripción:** Orihon con estampas pegadas

Estos seis volúmenes constituyen la parte más importante de la colección por lo que se refiere a estampa japonesa. En total suman más de seiscientas estampas por lo que requieren un estudio más pormenorizado.

En líneas generales, además de lo ya dicho acerca de la estampa japonesa, un aspecto que llama la atención es que estas estampas están todas encuadradas en orihon. Las estampas habitualmente se vendían sueltas, bien para ser expuestas, bien para ser coleccionadas. A veces los editores, con estampas sueltas o series de estampas componían un libro cuya encuadración se hacía en orihon. Pero también podía ocurrir que un coleccionista privado coleccionara estampas pegándolas en una

encuadernación orihon, de forma similar a nuestras colecciones de cromos pegados en un álbum. El título que existe en el exterior de los números de catálogo 9, 10, 11 y 12 induce a pensar que fueron vendidos ya como conjunto; ésto se ve apoyado por la homogeneidad de temas y autores con que cuentan. Sin embargo los números 13 y 14, de calidad inferior y temas dispares, no tienen cartela exterior con título, por lo que probablemente se trata de colecciones realizadas de forma más personal.

Técnicamente son estampas de brocado (Nishiki-e), algunas de ellas con gofrado y degradado de tonos. En algunos casos forman conjuntos completos de dos, tres o cinco estampas en los que la escena continúa de una estampa a otra. Estas series no siempre las realizaba el mismo artista; así el tríptico de la nieve (en nº catálogo 10) está realizado por Toyokuni e Hiroshigue (estampa central). En él se aprecian los cerezos en flor nevados durante la noche; la temprana floración de los cerezos tiene en Japón un valor simbólico de anuncio de la primavera<sup>72</sup>. Por otro lado, los cerezos se valoran como árboles muy resistentes ya que soportan bien las nevadas y heladas una vez florecidos. En el ambiente de Edo la costumbre de las cortesanas de visitar los cerezos en flor durante la noche era designada con el término Yokuzama.

La temática de estas estampas es muy variada, actores, cortesanas, fiestas populares como Hinamatsuri (fiesta de las chicas) o año nuevo, luchadores de sumo, lugares famosos.....

Dentro de la temática teatral hay estampas con noticias de la muerte de actores con versos de despedida de este mundo, actores en la ceremonia de presentación de un nuevo actor. A veces los actores son representados en el punto culminante de una escena (mie), que se anunciaba agitando carracas. El actor quedaba en una pose expresiva, recogía las mangas de su kimono o alargaba el brazo extendiendo la mano y giraba lentamente la cabeza mientras dirigía ambas pupilas hacia la nariz. Cuando contemplamos

---

<sup>72</sup> En la actualidad en los noticieros televisados de Japón se incluyen noticias e imágenes de la floración de los cerezos en las distintas regiones del país, lo cual es también indicativo de una actitud especial hacia la naturaleza.

estas estampas nos produce la sensación de haber sido retratada una persona bizca.

Dentro de la temática de teatro no sólo encontramos actores de kabuki, también aparecen actores de joruri en las shosagoto (pantomimas), que se hacían acompañar por una orquesta de instrumentos situada en la parte trasera del escenario, sobre un pequeño estrado.

Hay también estampas en las que aparecen figuras femeninas y masculinas en barcas o junto a un río. Uno de los ríos que atravesaba Edo y que fue muy popular durante el período Tokugawa era el río Sumida, en cuyas riberas había casas de té y casas verdes con terrazas para contemplar el río y en sus embarcaderos se podían alquilar botes para remar. Hay una escena muy curiosa que debo mencionar no tanto por su calidad artística como por su temática. Se trata de un tríptico con un tren atravesando un río sobre un puente y aparecen algunas personas con indumentaria occidental y otras con indumentaria japonesa. En ellas el artista parece haber querido reflejar los cambios que tienen lugar durante el período de Meiji, y tienen relación con el aspecto popular y divulgativo del arte de Ukiyo-e<sup>73</sup>.

En conjunto, se puede decir que la colección de estampas a pesar de ser bastante heterogénea, por su número, por tener una calidad técnica y artística en algunos casos excepcional y por la variedad de temas y autores con que cuenta, es sin duda una de las más importantes de España.

---

<sup>73</sup> Estéticamente tiene poco que ver con las llamadas Nagasaki-e y Yokohama-e que han atraído a apasionados grupos de coleccionistas. Las Nagasaki-e se produjeron entre finales del s. XVIII y principios del XIX y se vendían como recuerdo del único puerto que tenía comunicación con el extranjero. Describían escenas con figuras chinas y holandesas, pero estaban impresas según los métodos tradicionales. Las Yokohama-e describían a los primeros extranjeros en ese puerto después de la apertura de Japón. Las figuras mezclaban elementos de indumentaria oriental y occidental.

<b>Nº:</b>	15
<b>Autor:</b>	Yushichika
<b>Título:</b>	Taiheiki Eiden (cuentos de héroes de Taiheiki)
<b>Fecha:</b>	No consta
<b>Volumen:</b>	Unico
<b>Dimensiones:</b>	17'8 x 24'2
<b>Nº de estampas:</b>	82
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Tema:</b>	Musha
<b>Signaura:</b>	J-C/7 [1151]
<b>Sellos:</b>	1
<b>Descripción:</b>	Orihon de estampas con cubiertas forradas de un tejido similar al terciopelo.

Se trata de un texto de carácter didáctico destinado a público infantil. Taiheiki (historia de la gran paz) narra toda una larga serie de historias y luchas sangrientas que tuvieron lugar en japon entre 1318 y 1367. El texto original se atribuye a Kogima (muerto en 1374) y su valor histórico es relativo ya que tiene varios trozos de contenido lírico y un profundo sentido religioso penetra toda la obra.

Taiheki tuvo gran influencia posterior sobre todo en indumentaria militar y enseñanzas tácticas. Por ello y por la exaltación del heroísmo, la justicia y la fidelidad fue una de las lecturas preferidas de los samurai durante el período de Edo. Algunos episodios se han hecho famosos porque inspiraron dramas y novelas durante el período de Edo.

**Nº:** 16  
**Autor:** Tamazakura Yoshitoshi  
**Título:** Biyu suiko den (Belleza valiente fantástica)  
**Fecha:** Keioo, 3 (1867)  
**Dimensiones:** 23'6 x 18  
**Nº de estampas:** 18  
**Formato:** Tate-e  
**Temática:** Musha  
**Signaura:** J-B/6 [2158]  
**Sellos:** 3 y 5

De características similares al anterior, no posee la calidad técnica y artística de aquél. En este ejemplar los héroes aparecen luchando contra animales o fuerzas fantásticas.

Las estampas de guerreros tuvieron su fuerte incremento de demanda hacia mediados del s. XIX por las reformas de la época Tempo (1841-1843), en las que el gobierno trató, mediante edictos de austeridad, de limitar las ediciones demasiado extensas o elaboradas de estampas de actores y muchachas. El resultado fue un aumento de la demanda de estampas de carácter histórico y de guerra.

**Nº:** 17  
**Autor:** Hokusai  
**Título:** Hokusai manga ni hen  
**Volumen:** Segundo  
**Fecha:** Meiji, 11 (1878)  
**Dimensiones:** 22'7 x 15'8 (Hashibon)  
**Formato:** Tate-e  
**Temática:** Repertorio de dibujos  
**Signaura:** J-C 13-6  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Manga de Hokusai con encuadernación fukuro-toji.

**Nº:** 18  
**Autor:** Hokusai  
**Título:** Hokusai manga ni hen  
**Volumen:** Quinto  
**Fecha:** Meiji, 11 (1878)  
**Dimensiones:** 22'7 x 15'8 (Hashibon)  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Repertorio de dibujos  
**Signaura:** JC 13-5  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Manga de Hokusai con encuadernación fukuro-toji.

**Nº:** 19  
**Autor:** Hokusai  
**Título:** Hokusai manga ni hen  
**Volumen:** Decimo tercero  
**Fecha:** Meiji, 11 (1878)  
**Dimensiones:** 22'7 x 15'8 (Hashibon)  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Repertorio de dibujos  
**Signaura:** JC 13-4  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Manga de Hokusai con encuadernación fukuro-toji.

**Nº:** 20  
**Autor:** Hokusai manga ni hen  
**Volumen:** Decimo cuarto  
**Fecha:** Meiji, 11 (1878)  
**Dimensiones:** 22'7 x 15'8 (Hashibon)  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Repertorio de dibujos  
**Signaura:** JC 13-7  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Manga de Hokusai con encuadernación fukuro-toji.

Katsusika Hokusai (1760-1849) es uno de los autores de la escuela de ukiyo-e más conocidos fuera de Japón, hasta tal punto que a principios de siglo en Europa se le consideró el artista que consolida la escuela, lo cual no es cierto; si lo es la consideración de genio del dibujo y consolidador del paisaje como género independiente de la estampa que ha tenido posteriormente

Fue considerado por sus contemporáneos como un personaje extravagante del cual se cuentan infinidad de anécdotas. Cambió de residencia en noventa y tres ocasiones y parece que nunca estuvo satisfecho. Pintó más de treinta mil obras a lo largo de su vida, lo que da un promedio de dos obras por día. Una de las anécdotas que se cuentan de él es la que relata cómo un enviado del shogun fue al estudio del artista para un encargo, sin duda importante. Hokusai estaba entretenido tratando de limpiar las pulgas de sus ropas y contestó al enviado que estaba muy ocupado para atenderle y que debía de esperar a que terminara la desinfección. Cuando ésta finalizó Hokusai se presentó ante la visita con un dibujo que contenía una pregunta sobre la condición del estudio y el enviado del shogun respondió que era un modelo de limpieza.

Anécdotas aparte, sí parece que fue un personaje muy peculiar y con gran sentido del humor según la nota autobiográfica que ha llegado hasta nosotros: "Desde la edad de seis años, tuve siempre la manía de esbozar las formas de las cosas. Desde que cumplí los cincuenta, he producido cierta cantidad de dibujos; sin embargo, creo que, hasta la edad de sesenta, no produje nada verdaderamente notable. A la edad de sesenta y tres, llegué a comprender finalmente algo de la verdadera cualidad de los pájaros, los animales, los insectos, los pescados, así como la naturaleza vital de las yerbas y de los árboles. Por tanto, a los ochenta fui poco a poco haciendo algunos progresos; a los noventa habré logrado penetrar incluso más en el profundo sentido de las cosas; a los cien me habré convertido en verdaderamente maravilloso, y a los ciento diez, cada tilde, cada línea que trace habrá de poseer vida por sí mismos. Sólo pido que los caballeros de vida suficientemente longeva tengan cuidado de anotar mis palabras"<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Citado por LANE, R.: **Maestros de la estampa japonesa. Su mundo y su obra.** Barcelona, 1967, p. 260.

Durante su etapa de formación, hasta 1795, después de ejercer diversos trabajos comienza a realizar estampas en las que se deja influenciar por sus contemporáneos y descubre las diferentes tendencias en pintura japonesa (escuelas de Tosa, Kano y Korin), china (sumi-e) y occidental (a través de las poquísimas estampas y pinturas occidentales que llegaban a Dashima). Este eclecticismo le permite consolidar un estilo muy personal y a lo largo de la siguiente década realiza estampas de mujeres, frágiles e idealizadas, que se hicieron muy populares. Este tipo de mujeres, frágiles y pensativas se denominó "estilo sori", ya que sori fue uno de los más de treinta seudónimos que empleó a lo largo de su vida. Durante esta etapa también realiza guías poéticas de viajes, que le permiten enfrentarse al paisaje de forma totalmente nueva. En el género de estampas de paisaje, la obra de Hokusai supone la asimilación y la culminación del arte tradicional japonés. A él y a Hiroshigue se debe la consolidación del paisaje como género independiente en la estampa japonesa. En las treinta y seis vistas del monte Fuji (1823), la montaña sagrada japonesa es captada en todas las estaciones y momentos y vista desde cualquier distancia y ángulo, lo cual supone una auténtica revelación para el lenguaje Ukiyo-e. Posteriormente realiza las cien vistas del monte Fuji (1834) que no tuvieron ya el éxito de la serie anterior.

Hokusai comienza a publicar la manga en 1814 y se prolonga hasta después de su muerte. Corresponde a una de sus épocas más fecundas en lo que se refiere a ilustración de libros. Colaboró con novelistas importantes como Bakin (1767-1848) que es considerado por algunos japoneses como el más grande novelista de su historia.

La palabra manga significa algo así como "bocetos fortuitos" o "miscelánea de bocetos" y es un repertorio de dibujos fecundos, pero sin orden ni coherencia interna. Tiene algo de antología de todas las cosas e hizo ganar popularidad a Hokusai entre el público de Edo, porque entre los quince volúmenes hay algo para todos los gustos. Dibujó hombres y mujeres en los cuales los compradores se podían reconocer a sí mismos. La gente veía en los dibujos personas y lugares conocidos para los que no necesitaban títulos de identificación. Todos los dibujos no tienen orden ni intención concreta, solamente divertir y entretener.

El origen de la manga parece estar en un viaje que realizó Hokusai a Nagoya en 1812. Allí pasó una temporada en casa de su amigo el artista Gekkotei Bokusen y dibujó más de trescientos bocetos de todas las cosas (Budas, sabios, mujeres, árboles, pájaros, hierbas...) tratando de captar el espíritu de cada cosa con el pincel. Bokusen tenía buenas relaciones con un editor de Nagoya y parece que fue quien convenció a Hokusai para que publicara estos bocetos desordenados como texto para los estudiantes de arte. El éxito de la obra fue tal que se hicieron numerosas ediciones, algunas con colaboración de artistas allegados a Hokusai. La fama de la manga no se limitó a Japón y en Europa fueron reproducidos mediante litografía en 1831 los once volúmenes publicados hasta ese momento. Hokusai influyó mucho en el dibujo de los artistas de las vanguardias tanto con esta obra, que fue bastante conocida, como a través de exposición que se celebró en 1925 en Londres en la que se reunieron dibujos, pinturas, grabados y libros ilustrados por Hokusai.

A pesar de ser una obra muy conocida no puede ser considerada la obra maestra de Hokusai desde el punto de vista artístico, aunque sí es verdad que representa el inicio de un género menor dentro de la literatura artística.

<b>Nº:</b>	21
<b>Autor:</b>	Hiroshigue
<b>Título:</b>	O uta awase (recopilación d versos)
<b>Volumen:</b>	Completo
<b>Fecha:</b>	Meiji, 13 (1880)
<b>Dimensiones:</b>	17'6 x 12'2 (Chubon)
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Tema:</b>	Mujeres de diferentes clases sociales realizando actividades diversas
<b>Signaura:</b>	JD-2 [2189]
<b>Sellos:</b>	1
<b>Descripción:</b>	Xilografías encuadradas en orihon con ilustraciones en un sólo sentido de lectura.

**Nº:** 22  
**Autor:** Hiroshigue  
**Título:** No consta  
**Volumen:** Completo  
**Fecha:** Meiji, 9 (1876)  
**Dimensiones:** 17'6 x 12 (Chubon)  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Vistas famosas de Edo  
**Signaura:** JD-3 [2190]  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Xilografías encuadernadas en orihon con ilustraciones en los dos sentidos de lectura.

**Nº:** 23  
**Autor:** Hiroshigue  
**Título:** Dai nihon bussan tzu kai (Productos de Japón)  
**Fecha:** Meiji, 10 (1877)  
**Dimensiones:** 17'6 x 12'2 (Chubon)  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Actividades marítimas, agrícolas e industriales de Japon  
**Signaura:** JD/4-1  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Xilografías encuadernadas en orihon con ilustraciones en los dos sentidos de lectura.

**Nº:** 24  
**Autor:** Hiroshigue  
**Título:** Dai nihon bussan tzu kai (Productos de Japón)  
**Fecha:** Meiji, 10 (1877)  
**Dimensiones:** 17'6 x 12 (Chubon)  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Actividades marítimas, agrícolas e industriales de Japón  
**Signaura:** JD/4-2 [2186]  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Xilografías encuadernadas en orihon con ilustraciones en los dos sentidos de lectura.

Estos cuatro volúmenes, con una calidad de impresión bastante deficiente, responden al intento de dar a conocer Japón a otros países una vez que se ha producido el inicio de la apertura a Occidente.

Ando Hiroshigue (1797-1858) era hijo de un miembro de la corte del shogun en el castillo de Edo. De su padre heredó el empleo pero lo transmitió a su hijo tan pronto como le fue posible. Comenzó su carrera artística produciendo estampas de guerreros y actores y durante esta primera etapa también ilustró libros. Hacia los veinticinco años se orientó hacia el paisaje y la naturaleza y, en cierto sentido, continuó y superó la obra que Hokusai había iniciado con el paisaje japonés como género independiente.

En 1831 realiza las primeras estampas de paisaje con estilo propio, la serie de "Vistas de Edo", diez estampas que hicieron famoso a Hiroshigue en una semana. En 1833 realiza su serie de estampas más famosa "Cincuenta y tres estaciones del Tokaido". El Tokaido era la carretera que enlazaba Edo con Kioto, trayecto que se tardaba en realizar algo más de dos semanas. Las estaciones del Tokaido eran las paradas que habitualmente se hacían a lo largo del camino. Parece que Hiroshigue había realizado este trayecto estando a las órdenes del shogun.

Otras series de estampas que realizó fueron las "Ocho vistas del lago Biwa", "Seis vistas del Monte Fuji" y "Cien vistas de Edo"; desde 1833 realizó numerosas estampas de pájaros y flores.

Artísticamente la obra Hiroshigue tiene influencia de las escuelas de Kano, Bunjinga y naturalista. El colorido que emplea es uno de sus mayores encantos, pero con frecuencia ocurrió que los colores se perdieron mucho por el uso que hicieron los editores de las planchas, ya que tiraron millares de estampas, incluso después de que se hubieran desgastado. En los últimos años de Hiroshigue aumentó mucho su producción, pero, en general, decayó su calidad artística.

En Recopilación de Versos (cat. nº 21) se hace un recorrido por las actividades femeninas de las diferentes clases sociales. Las mujeres de la

corte imperial, reconocibles por tener dos pares de cejas, aparecen en momentos de ocio. Otras mujeres aparecen en la ceremonia del Té, practicando caligrafía, tocando instrumentos o realizando actividades de tejido y costura.

Los libros sobre lugares (nº cat. 22) se realizaron desde el s. XVII, pero es en el s. XIX cuando van a tener una mayor demanda. Cuando Hiroshigue realizó la serie de paradas del Tokaido, el camino ya tenía un aura de leyenda que la publicación no hizo sino aumentar. En él se "retrataban" los lugares más importantes, las costumbres de cada región y aquello que pudiera resultar curioso al viajero. Esta serie de estampas contribuyó a dar un nuevo desarrollo a los libros de viajes. En el caso de este libro, lo que se persigue es dar a conocer los lugares más famosos de Edo y sus alrededores, por ejemplo los cerezos en flor en Ueno, el río Sumida... Probablemente carece de título porque la serie de estampas "Vistas de Edo" fueron muy divulgadas y conocidas; esta obra sería entonces una reelaboración de las realizadas en 1831.

Más divulgativas que estas dos obras son las números 23 y 24, en las cuales el objetivo es dar a conocer las actividades de Japón. En las imágenes se describen las principales industrias del Japón: pesca (submarina y de bajura), seda, cultivo de té, minería, fabricación de abanicos, industria maderera.... Tienen alguna relación con los folletos turísticos, ya que la última imagen que aparece es la de dos mujeres en una terraza contemplando plácidamente un paisaje junto a utensilios de tomar té y abanicos.

Para concluir, podemos decir que se trata de obras menores de Hiroshigue, publicadas después de su muerte y que corresponden a una faceta del artista, la ilustración de libros, que no es muy extensa ni, desgraciadamente, está muy estudiada.

**Nº:** 25  
**Autor:** Kouno Bairei  
**Título:** Bairei hyaku cho gafu (Cien dibujos de pájaros de Bairei)  
**Volumen:** Primero  
**Fecha:** Meiji 14 (1881)  
**Dimensiones:** 24'9 x 16'5  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Kachoga  
**Signatura:** J-B/16  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Fukuro-toji con estudios de aves.

**Nº:** 26  
**Autor:** Kouno Bairei  
**Título:** Bairei hyaku cho gafu (Cien dibujos de pájaros de Bairei)  
**Volumen:** Segundo  
**Fecha:** Meiji, 14 (1881)  
**Dimensiones:** 24'9 x 16'5  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Kachoga  
**Signatura:** J-B/12 [2182]  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Fukuro-toji con estudios de aves.

**Nº:** 27  
**Autor:** Kouro Bairei  
**Título:** Kogyo tzu siki (¿Muestra de dibujos de industrias?)  
**Volumen:** Primero  
**Fecha:** Meiji, 16 (1883)  
**Dimensiones:** 18 x 12'1 (Chubon)  
**Formato:** Yoko-e  
**Tema:** Repertorio de dibujos  
**Signaura:** JE/1  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Fukuro-toji de repertorio de dibujos para artes industriales.

Kouro Bairei (1843-1895), nacido en Kioto, fue uno de los ilustradores modernos más famosos de Japón. Estudió con Nakajima Raisho (seguidor de la escuela naturalista, muerto en 1871) y con Siokawa Bunrin (pintor de paisajes de la escuela naturalista, muerto en 1877) y él mismo dejó gran número de seguidores que fueron muy conocidos en las décadas de los años veinte y treinta. Firmó también con los nombres de Chokuho y Shijun<sup>75</sup>.

Los números 25 y 26 son los dos primeros volúmenes de la obra Cien dibujos de pájaros de Bairei que se editó en 1881 en tres volúmenes. Posteriormente, en 1884 se publicaron otros tres volúmenes con el mismo título que eran una continuación de la primera obra. En ellos la influencia de la escuela naturalista es manifiesta, ya que las aves han sido tomadas en todos sus momentos: en vuelo, posadas, solitarias, en grupo, jugando, capturando presas, alimentándose... Todo ello es captado con una delicadeza que parece querer transmitir el alma de las aves, más que propiamente describirlas.

En las composiciones, el hueco central entre dos páginas no existe, el dibujo se continúa de una página a otra de forma natural. La calidad del dibujo y del grabado y la sutileza en el color empleado hicieron de esta obra

---

<sup>75</sup> BROWN, L. N.: *Block printing and book illustration in Japan*. Nueva York, 1924, pág. 199.

una de las más apreciadas por los coleccionistas de arte europeos de principios de siglo.

La tercera obra de Bairei (nº catálogo 27) que existe en la colección es uno de tantos repertorios que hicieron diferentes artistas e ilustradores para ser utilizados para aprender a dibujar y para decoración de cerámica, tejidos, abanicos, etc. Es, en su concepción muy similar a la manga de Hokusai (nº cat. 17 a 20).

**Nº:** 28  
**Autor:** Takizaba Kiyoshi  
**Título:** Senriu do gafu (Repertorio de dibujos de dragón escondido)  
**Volumen:** Primero  
**Fecha:** Meiji, 13 (1880)  
**Dimensiones:** 22'5 x 15'2  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Kachoga de animales marinos  
**Signaura:** JC 14-2 [2183]  
**Sellos:** 1

**Nº:** 29  
**Autor:** Takizaba Kiyoshi  
**Título:** Senriu do gafu (repertorio de dibujos de dragón escondido)  
**Volumen:** Tercero  
**Fecha:** Meiji, 14 (1881)  
**Dimensiones:** 22'5 x 15'2  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Kachoga de plantas e insectos  
**Signaura:** JC 16 [2183]  
**Sellos:** 1

Estos dos volúmenes son parte de los cinco de que consta la obra completa editada a lo largo de varios años. El primer volumen son dibujos de animales y plantas marinas, el segundo está dedicado a las flores y los

pájaros. El tercer a hierbas, flores e insectos, el cuarto a montañas y ríos y el último a seres humanos y animales diversos. En conjunto, la obra trata de hacer un recorrido por toda la naturaleza, dando el mismo valor a cualquier parte de ésta, sea ser animado o inanimado. Esta valoración de la naturaleza está presente en todos los artistas de la escuela de Maruyama-shijo, también llamada naturalista por su sistema de aprendizaje. Tradicionalmente el artista que quería aprender debía aprender de los maestros antiguos de la escuela en que se iniciaba (Kano, Tosa, Sumi-e). Los pintores naturalistas desprecian esta forma de aprendizaje y proclaman la naturaleza como única maestra, en un intento de captar su alma. En este sentido, el título es ilustrativo de la actitud hacia la naturaleza: "Dibujos de dragón escondido", en cada parte de la naturaleza, podemos añadir. Sería algo así como el dragón, la fuerza o "el alma" que existe detrás de cada partícula de naturaleza.

Como otras obras del catálogo, artísticamente es deudora de la Manga de Hokusai, aunque Takizaba Kiyoshi tiene relativa importancia en el panorama de la ilustración de libros japoneses del momento.

<b>Nº:</b>	30
<b>Autor:</b>	Fukuya kourin
<b>Título:</b>	Kiosui Tzuan (Repertorios de diseños de Kioto)
<b>Volumen:</b>	Ultimo
<b>Fecha:</b>	Meiji, 31 (1898)
<b>Dimensiones:</b>	24'3 x 16'5
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Tema:</b>	Repertorio de dibujos para artes industriales
<b>Signaura:</b>	J-B/17 (732)
<b>Sello:</b>	3
<b>Descripción:</b>	Fukuro-toji con ilustraciones de motivos para artes industriales.

<b>Nº:</b>	31
<b>Autor:</b>	Tsuda Seifu
<b>Título:</b>	Senshoku Tzuan (Ideas para el diseño y teñido de tejidos)
<b>Volumen:</b>	Tercero
<b>Fecha:</b>	Meiji, 37 (1904)
<b>Dimensiones:</b>	18 x 12'6
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Tema:</b>	Repertorio de diseños para tejidos
<b>Signaura:</b>	747/38
<b>Sello:</b>	3
<b>Descripción:</b>	Fukuro-toji con diseños para tejidos.

Ambos libros son volúmenes sueltos de obras para diseño de tejidos que en el caso del nº 30 pudieron emplearse también para decoración de papel. Los dos están publicados en Kioto, centro textil de Japón. Se sabe que desde el siglo XVII los tintoreros de Kioto pagaban grandes sumas a los artistas para que realizaran modelos de kimono, lo que demuestra además una fuerte interrelación entre los pintores e ilustradores y las artes industriales.

El número 30 presenta una edición muy cuidada tanto en ilustración como en encuadernación. El elemento más destacado de la ilustración es, además de la calidad del dibujo, la aplicación de tintas doradas y plateadas. En encuadernación la novedad que presenta es incluir una falsa página interior entre anverso y reverso de cada página, que, como vimos, están realizadas en una misma hoja. Esta falsa página además de reducir la transparencia en la ilustración aporta al libro japonés una mayor fortaleza.

El número 31 tiene una encuadernación menos cuidada, pero la ilustración sorprende por la variedad de colorido, que incluye dorados y plateados y cada diseño puede llegar a tener más de diez colores.

Este tipo de libros fueron muy apreciados en la Europa de principios de siglo y tuvieron mucha influencia en los artistas y diseñadores industriales y textiles. En este sentido, por ejemplo, el diseño del kimono

fue tomado como modelo de una prenda femenina para estar en casa que se denominó bata japonesa.

**Nº:** 32  
**Autor:** Sensai Eitaku  
**Título:** Ban-butzu hina-gata gafu (Repertorio de dibujos de modelos de todas las cosas)  
**Volumen:** Primero  
**Fecha:** Meiji, 13 (1880)  
**Dimensiones:** 22 x 15  
**Formato:** Tate-e  
**Tema:** Repertorio de dibujos (Kachoga)  
**Signaura:** JC 14-1 (387) [2184]  
**Sello:** 1  
**Descripción:** Fukuro-toji con ilustraciones yuxtapuestas de todo tipo de objetos, personas y elementos de la naturaleza.

**Nº:** 33  
**Autor:** Katsusika  
**Título:** Kacho sansui tzu siki (Colección de imágenes de paisaje: flor, pájaro, montaña, río)  
**Volumen:** Segundo.Fecha: ¿1741?  
**Dimensiones:** 18 x 12 (Chubon)  
**Formato:** Yoko-e  
**Tema:** Repertorio de dibujos de la naturaleza (Kachoga)  
**Signaura:** J-E/2-2 [2187]  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Fukuro-toji con ilustraciones yuxtapuestas de diferentes aspectos de la naturaleza.

Ambos volúmenes forman parte de obras que podemos denominar "libros de modelos". En la colección ya hemos analizado libros semejantes que se comenzaron a editar a finales del s. XVII y se mantuvieron en boga hasta mediados de la década de 1930. estos libros de modelos abarcan obras muy diversas, desde libros sencillos para artesanos y comerciantes de industrias textiles, lacas, cerámicas, abanicos... pensados como

herramientas de diseño, hasta libros concebidos como obras de arte y producidos como técnicas más sofisticadas. Estos últimos iban destinados tanto a artistas como a un público exquisito, entre el cual eran con frecuencia un regalo costoso y de buen gusto para admirar en reuniones sociales.

El número 32 es el volumen primero de una obra de cuatro, cuyo tema son los diferentes tipos de paisaje. El número 33, mucho más variado en los temas, tiene una caligrafía muy difícil ya que imita modelos antiguos. Por ello, y por la apariencia física que ofrece, no es posible que la fecha de edición que consta responda a la realidad.

**Nº:** 34  
**Autor:** No consta  
**Título:** The magazine of Japanese art  
**Fecha:** Mayo 1897  
**Dimensiones:** 22'5 x 16 (Hashibon)  
**Formato:** Tate-e  
**Signaura:** JC-12-3 (383)  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Revista divulgativa sobre arte japonés en edición bilingüe inglés-japonés con encuadernación fukuro-toji.

**Nº:** 35  
**Autor:** No consta  
**Título:** The magazine of Japanese art  
**Fecha:** Mayo 1897  
**Dimensiones:** 22'5 x 16 (Hashibon)  
**Formato:** Tate-e  
**Signaura:** JC-12-5 (386)  
**Sellos:** 1  
**Descripción:** Revista divulgativa sobre arte japonés, en edición bilingüe inglés-japonés con encuadernación fukuro-toji.

<b>Nº:</b>	36
<b>Autor:</b>	No consta
<b>Título:</b>	The magazine of Japanese art
<b>Fecha:</b>	Agosto 1897
<b>Dimensiones:</b>	22'5 x 16 (Hashibon)
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Signaura:</b>	J-C-12-6 (389)
<b>Sello:</b>	1
<b>Descripción:</b>	Revista divulgativa sobre arte japonés en edición bilingüe inglés-japonés con encuadernación fukuro-toji.

Estos tres ejemplares, a diferencia del resto de la colección, presenta un aspecto muy similar a nuestros libros y no utilizan la xilografía como técnica, sino la imprenta. Se incluyen en este catálogo porque fueron incorporados a la colección desde el inicio.

Son revistas de arte que se realizaron en edición bilingüe inglés-japonés, por lo cual son representativas de los aspectos artísticos que Japón quiso divulgar en Occidente.

Su presentación está muy cuidada y la encuadernación es la que se utilizaba tradicionalmente en Japón para libros de divulgación, fukuro-toji. Contienen numerosas ilustraciones en blanco y negro fundamentalmente pintores y escultores antiguos y modernos y reproducciones de sus obras. Entre los antiguos hay maestros chinos y japoneses de colecciones públicas y privadas japonesas. Los artistas contemporáneos eran seleccionados por su participación en exposiciones y las medallas obtenidas.

Gracias a este tipo de revistas el arte japonés comienza a ser divulgado en Europa y Estados Unidos, y ese conocimiento despierta un interés muy fuerte por Japón que se manifiesta sobre todo en la participación en exposiciones universales y en las exposiciones monográficas sobre Japón que se realizan en Londres y París. Todo ello va

a tener una gran influencia en los artistas del momento que se manifiesta en lo que se ha denominado japonismo<sup>76</sup>.

<b>Nº:</b>	37
<b>Autor:</b>	No consta
<b>Título:</b>	Tian yieden yi zao ren xn (Encendiendo faroles para alumbrar a los transeuntes)
<b>Dimensiones:</b>	23 x 13'4
<b>Formato:</b>	Tate-e
<b>Tema:</b>	Relato moralizante
<b>Signaura:</b>	JC 14-3
<b>Sello:</b>	1
<b>Descripción:</b>	Relatos chinos de orientación confuciana con encuadernación fukuro-toji e ilustraciones de signos del zodiaco chino y diversos objetos chinos.

Las dificultades de traducción que presentaba este ejemplar desde el principio hicieron pensar que se trataba de un ejemplar chino o coreano. Efectivamente, después se comprobó que la caligrafía corresponde a la China de las dinastías Ming (1370-1650) ó Qing (1744-1912).

La ilustración presenta rasgos de cierta antigüedad: disposición de texto en la parte superior de cada página y la ilustración en la parte inferior, utilización de una sola tinta (roja, negra o azul) para la impresión y rigidez en el dibujo. Todo ello conduce a pensar que se trata de un ejemplar del siglo XIX, probablemente realizado con métodos anteriores a la aparición.

Ya el título, Encendiendo faroles para alumbrar a los transeuntes, remite a principios confucianos para iluminar a los "peatones" de la vida. Como ya vimos, las teorías confucianas fueron un buen instrumento del gobierno Tokugawa para mantener el orden social establecido. La moral confuciana utiliza la tradición familiar y la sociedad rural como medio de relaciones sociales. Tradición familiar y sociedad rural están basadas en la solidaridad de sus miembros para la consecución de intereses comunes;

---

<sup>76</sup> Sobre japonismo, la obra más completa es: WICHMANN, S.: *Japonisme*. París, 1982.

para ello emplean la jerarquía y la autoridad formal. Las jerarquías, familiares y sociales, se organizan de mayor a menor edad y de sexo masculino a sexo femenino. El confucianismo considera entonces la jerarquía como resultado natural de la experiencia.

Este tipo de obras ofrecen las reglas de comportamiento social y respeto debido a los padres y, aunque la influencia de textos confucianos en la escuela de Ukiyo-e fue relativa, sabemos que en Japón tuvieron mucha vigencia los Nijushi-ko (veinticuatro ejemplares chinos de piedad filial) entre los literatos y artistas de Ukiyo-e.

#### IV. BIBLIOGRAFIA

##### ACADEMIA DE BELLAS ARTES - FACULTAD DE BELLAS ARTES.

VVAA: El libro de la Academia. Madrid, 1991.

ARAÑO GISBERT, J.C.: La enseñanza de las Bellas Artes en España. Valencia, 1986 (Tesis Doctoral).

ARIÑO, F: Catálogo del donativo Cebrián. Madrid, 1917.

BEDAT, C.: La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Madrid, 1989.

CAMARA, E. DE LA: Resúmenes de las Actas y Tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid, 1864-65/ 1866-67/ 1868-69/ 1870-71/ 1873-74/ 1877-78.

CAVEDA, J: Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando y de las Bellas Artes en España. Madrid, 1877.

CEBRIAN, J.C.: "Comunicación leída en la sesión del 10 de Diciembre de 1926" en Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1926.

ESTEVE BOTEY, F: La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1950.

LOPEZ OTERO, M.: "Biografía de D. Juan Cebrián y Elogio de su obra en Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 108". Madrid, 1933.

PEVSNER, N.: Las Academias de Arte, pasado y presente. Madrid, 1982.

QUINTANA MARTINEZ, A.: La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774). Madrid, 1983.

VELAZQUEZ BOSCO, R.: Prólogo al Catálogo del donativo de Cebrián, de Fernando Ariño. Madrid, 1917.

VIVES, ? : "Juan Carlos Cebrián" en Boletín de la Sociedad Geográfica Nacional, nº 53. Madrid, 1935.

S/A: Anales de la Universidad de Madrid. Tomo IV. Madrid, 1935.

## ARTE Y CULTURA JAPONESA.

VVAA: Enciclopedia of Japan. Tokio, 1983.

VVAA: Le Japon artistique. s/f. París.

VVAA: El teatro del más allá. Méjico, 1992.

ADACHI, F.: Japanese design motifs. Nueva York, 1972.

AMBROSE, A.S.: Japanese textile desings. Maryland, 1986.

AMSTUTZ, W.: Japanese emblems and desings. Zurich, 1970.

ANDERSON, W.: The pictorial arts of Japan. Londres, 1886.

ARHEIM, R.: Arte y percepción visual. Madrid, 1985.

AUDSLEY, G.A.: Gems of japanese art and handcraft. Londres, 1931.

AUDSLEY, G.A.: The grammar of Japanese ornament. Londres, 1989.

BARNET, S. y BURTON, W.: Zen ink paintings. Tokio, 1982.

BENEDICT, R.: El crisantemo y la espada. Madrid, 1974.

BLACKER, J.: The ABC of japaneses art. Filadelfia s/f.

BORRAS, M.L.: Arte del objeto japonés. Barcelona, 1969.

BOWERS, F.: Theatre in the East. Nueva York, 1960.

BRIESSEN, F.: The way of the brush. Painting techniques of China and Japan. Tokio, 1962.

CABEZAS, A.: Literatura japonesa. Madrid, 1990.

CAVAYE, R.: Kabuki. A pocket guide. Tokio, 1993.

COLLKUT, JANSEN Y KUMAKURA: Japón. El Imperio del sol naciente. Barcelona, 1990.

DICK, S.: Artes y oficios del antiguo Japón. Madrid, ¿1920?.

ERNEST, E.: The Kabuki Theatre. Nueva York, 1956.

ESPINOSA, C.: "Japón de la tradición a la modernidad" en El público nº 48. Madrid, 1987.

FENOLLOSA, E.: Epochs of Chinese and Japanese art. Londres, 1912.

GARCIA - ORMAECHEA, C.: Las claves del arte del Extremo Oriente. Barcelona, 1988.

GRILLI, E.: The art of the japanese screen. Nueva York, 1971.

GROSSE, E.: Le lavis en extreme Orient. París, s/f.

GUTIERREZ, F.G.: Arte del Japón. Madrid 1.967

"Influencias mutuas entre el arte japonés y el occidental" en Goya nº 103. Madrid, 1971.

Japón y Occidente. Sevilla, 1990.

HAYASHI, T.: Objets d'art du Japon et de la Chine. París, 1902.

HALL, J.: El Imperio Japonés. Madrid, 1984.

HEMPER, R.: The Heian civilization of Japan. Oxford, 1983.

L'age d'or du Japon. Friburgo, 1983.

- HIRAYAMA, H.: La aguada japonesa. Sumi-e. Barcelona, 1984.
- HISAMATSU, S.: Zen and fine arts. Tokio, 1982.
- HUMBERT, A.: Viaje al japon. Madrid, 1983.
- HUTT, J.: Arte japonés. Madrid, 1990.
- IHARA SHAIKAKU: Hombre Lascivo y sin linaje. Madrid, 1989.
- KEENE, D.: Literatura japonesa. Méjico, 1956.
- KEYES, R.: The art of surimono. Londres, 1985.
- KIDDER, J.E.: Japon Naissance d'un art. Friburgo, 1965.
- KIDDER, J.E.: El Arte del Japon. Madrid, 1985.
- KIM LEE, SUE-HEE: La presencia del arte de Extremo Oriente en España a fin. s, XIX y pp. s. XX. Tesis doctoral. Madrid, 1988. Universidad Complutense.
- KIPING, R.: Viaje al japon. Barcelona, 1988.
- KOKURITSU, H.: Painting 6th-14th Centuries. Tokio, 1957.
- LESOUALC'H, TH.: Pintura Japonesa. Madrid, 1969.
- LUZZATO-BILITZ, O.: Oriental Lacker. Londres, 1969.
- MALM, W.P.: Japanese music and musical instruments. Vermont, 1978.
- MASUDA, T.: Japon. Barcelona, 1971.
- MATSUO BASHO: Haiku de las cuatro estaciones. Madrid, 1983.
- Sendas de Oku. Barcelona, 1981.
- MONREAL, L.: Extremo Oriente. Barcelona, 1986.

- MORRISON, A.: The painters of Japan. Londres, 1911.
- MURASAKI, S.: Romance de Genji. Barcelona, 1941.
- The tale of Genji. Suffolk, 1981.
- MUTER, J.: El fin del shogunato y el Japón Meiji. Barcelona, 1972.
- OKAKURA, K.: El libro del té. Barcelona, 1978.
- PARIBATRA, M.: "Un manual de pintura china del s. XVIII" en Goya nº 31. Madrid.
- RACIONERO, L.: Oriente y Occidente. Barcelona, 1993.
- RIVIERE, J.: "Los extraños dibujos del monje zen Sengai". en Goya nº 85. Madrid, 1968.
- ROWLEY, G.: Principios de la pintura china. Madrid, 1981.
- SECKEL, D.: Emaki. L'art clasique des roleux peints japonais. París, 1959.
- SEIROKU, N.: The art of Japan. Tokio, 1970.
- SHIMIZU, C.: El arte japonés. Barcelona, 1986.
- SUSAKU ENDO: Silencio. Madrid, 1973.
- SUZUKI, D.T.: Conferencias sobre budismo zen. Madrid, 1964.
- Introducción al budismo zen. Buenos Aires, 1973.
- SVANASCINI, O.: Breve historia del arte oriental. Buenos Aires, 1989.
- SVANASCINI, R.: La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés, Buenos Aires, 1979.
- TABARES, M.: Murasaki Shibuki. La fujitiva de Chujo. Buenos Aires, 1977.
- TAMBURELLO, A.: Japón. Valencia, 1971.

- TAZABA, Y.: Biographical dictionary of japanese art. Tokio, 1981.
- TERRY, CH.S.: Masterworks of japanese art. Tokio, 1960.
- TERUZAKU, A.: La peinture japonaise. Ginebra, 1977.
- TOMOYA, M.: Japón. Barcelona, 1971.
- TSUNEYOSHI TSUZUMI: El arte japonés. Barcelona, 1932.
- TUER, A.W.: Japanese stencil desings. Nueva York, 1967.
- WAKATSUKI, F.: Tradiciones japonesas. Madid, 1943.
- WATSON, W. y A.V.: The Great japan Exhibition. Art of the Edo Period 1600-1868. Londres, 1981.
- WATTS, A.: El camino del zen. Buenos Aires, 1961.
- Las formas del zen. Buenos Aires, 1977.
- WICHMANN, S.: Japonisme. París, 1982.
- ZOPELLO, M.: Manual práctico de pinturas sobre tela. Barcelona, 1993.
- LIBROS Y ESTAMPAS JAPONESAS.**
- VVAA: Ukiyo-e: grabados japoneses de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1993.
- ALLEN, J.: The designer's guide to japanese patterns. Londres, 1988.
- BROWN, L.N.: Block printing and book illustration in Japan. Nueva York, 1924.  
(Reimpresión: Ginebra, 1973).
- BROWN, Y.Y.: Japanese book ilustration. Londres, 1988.
- CABO DE LA SIERRA, G.: Grabados, litografías y serigrafías. Técnicas y procedimientos. Madrid, 1981.

- CIRICI PELLICER, A.: La estampa japonesa. Barcelona, 1963.
- CHAMBERLAIN, W.: Grabado en madera y técnicas afines. Madrid, 1988.
- CHIBBETT, D.: The history of japanese printing and book illustration. Tokio, 1977.
- DURET, T.: Livres et albums illustrés du Japon. París, 1900.
- FORRER, M.: Hokusai. París, 1988.
- GRAY, B.: Grabados japoneses en madera. Madrid, 1975.
- HILLIER, J. y SMITH, L.: Japanese prints. 300 years of albums and books. Londres, 1988.
- HILLIER, J.: The art of the japanese book. Londres, 1987.
- Japanese colour prints. Oxford, 1978.
- Hokusai. Paintings, drawings and woodcuts.  
Oxford, 1978.
- The art of Hokusai in book illustration. Londres, 1980.
- Utamaro. Hokusai. Londres, 1954.
- HOKUSAI, K.: One hundred of views of mount Fuji. Londres, 1988.
- ILLOUZ, C.: Les septes tresors du lettré. Puteaux, 1985.
- ILLING, R.: Japanese prints. Londres, 1989.
- JENKYNS, D.: Ukiyo-e. printings and paintings of the primitive period 1680-1745.  
Chicago, 1971.
- KEYES, R.: The art of Surimono. Londres, 1985.
- KITaura, Y.: "Ukiyo-e hanga o grabados japoneses en madera" en Goya nº 119.  
Madrid, 1974.

- KOBAYASHI, T.: Ukiyo-e. Tokio, 1982.
- KOJIRO, I.: Japanese book binding. Toki, 1988.
- KREJKA, A.: Las técnicas de grabado. madrid, 1980.
- LANE, R.: Maestros de la estampa japonesa. Su mundo y su obra. Barcelona, 1967.
- LEMOISNE, P.A.: L'estampe japonaise. París, 1934.
- MELOT, M., GRIFFITH S.A. y ootros: Histoire d'un art. L'estampe. Ginebra, 1981.
- NAGASSE, T.: La figure humaine dans les estampes japonaises. París, 1934.
- NAVARRO POLO, S.: Obra gráfica japonesa de los periodos Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona. Zaragoza, 1987. (Tesis Doctoral).
- OSTIER, J.: Estampa japonesa. Barcelona, 1981.
- PAIREAU, F.: Papiers japonais. París, 1991.
- ROBINSON, B.W.: Kuniyoshi: The warrior print. Oxford, 1982.
- SECKEL, D.: Emaki. L'art clasique des rolleux peints japonais. París, 1959.
- SEIDLITZ, W de: Les estampes japonaises. París, 1911.
- SMITH, L.: The japanese prints since 1900. Londres, 1983.
- STATLER. O.: Modern japanese prints, an art reborn. Rutland, 1980.
- STEWART, B.: A guide to japanese prints and their sujet matter. Nueva York, 1979.
- STRANGE, E.: Las estampas coloridas del japon. Madrid, 1910.
- TORRALBA SORIANO, F.: Cien años de gráfica japonesa: Ukiyo-e (1800-1900). Zaragoza, 1982.

TURK, F.A.: The prints of Japan. Londres, 1966.

S/A: El grabado japonés. Madrid, 1966. Esc. Sup. de Bellas Artes de S. Fernando.