



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Grado en Historia del Arte

Trabajo de Fin de Grado

DEL YAMATO-E AL NIHONGA

Aproximación a la pintura japonesa

Natalia Agraso Fábregas

Autora

Juan Manuel Monterroso Montero

Tutor

Santiago de Compostela

2021

Resumen

El arte en Japón, en origen, derivó del legado artístico chino. Con el tiempo, encontraron su propia identidad, desarrollando una producción japonesa per se, el *yamato-e*.

Con la llegada de los portugueses a Kyūshū en el siglo XVI se produjo un proceso de evangelización y aculturación que impregnó todo el arte tradicional. Los artistas japoneses dejaron en desuso sus técnicas centenarias a favor de las novedades llegadas de Occidente. Esta situación generó una crispación entre un grupo de artistas que avalaban las virtudes de lo autóctono y promovían su recuperación. Esto dará lugar al *nihonga* o pintura propiamente japonesa.

En el siglo XIX, cuando el País del sol naciente se abre al exterior y penetra en Europa, los occidentales se quedan fascinados con su cultura. Los mismos que habían destruido una tradición, imponiendo la suya, ahora se sienten atraídos por lo exótico, adoptando sus técnicas y formas en su pintura vanguardista.

Palabras clave: *Nihonga* | *Yōfūga* | *Nanban* | Pintura Japonesa | Japonismo | Ernest Fenollosa | Okakura Kakuzō | Era Meiji

Resumo

A arte en Xapón, na súa orixe, derivou do legado artístico chino. Co tempo, atoparon a súa propia identidade, desenvolvendo unha produción xaponesa per se, o *yamato-e*.

Coa chegada dos portugueses a Kyūshū no século XVI, produciuse un proceso de evanxelización e aculturación que impregnou toda a arte tradicional. Os artistas xaponeses deixaron en desuso as súas técnicas centenarias a prol das novidades chegadas de Occidente. Esta situación xerou crispación entre un grupo de artistas que avalaban as virtudes do autóctono e promovían a súa recuperación. Isto dará lugar ao *nihonga* ou pintura propiamente xaponesa.

No século XIX, cando o País do sol nacente se abre ao exterior e penetra en Europa, os occidentais quedan fascinados coa súa cultura. Os mesmos que tiñan destruído unha tradición, imponendo a súa, agora séntense atraídos polo exótico, adoptando as súas técnicas e formas na súa pintura de vangarda.

Palabras chave: *Nihonga* | *Yōfūga* | *Nanban* | Pintura Xaponesa | Xaponismo | Ernest Fenollosa | Okakura Kakuzō | Era Meiji

Abstract

The art in Japan, at the beginning, derived from the Chinese artistic legacy. As time goes by, they found their own identity, developing a Japanese production per se, the *yamato-e*.

With the arrival of the Portuguese missionaries to Kyūshū in the 16th century, a process of evangelization and acculturation took place that permeated all traditional art. Japanese artists put their centuries-old techniques into disuse in favour of the innovations from the West. This situation generated the agitation between a group of artists who endorsed the virtues of the autochthonous and promoted its recovery. This will give rise to the *nihonga*.

In the 19th century, when Japan opened to the outside and penetrated Europe, Westerners were fascinated by its culture. The same people who had destroyed a tradition, imposing their own, are now attracted to the exotic, adopting its techniques and forms in their avant-garde painting.

Key Words: *Nihonga* | *Yōfūga* | *Nanban* | Japanese Painting | Japonisme | Ernest Fenollosa | Okakura Kakuzō | Meiji Era

ÍNDICE

I. Planteamiento Metodológico	1
1.1. Objetivos.....	1
1.2. Metodología.....	2
II. Conceptos Básicos sobre el Arte Japonés	4
III. La Estética del Arte en Japón.....	7
IV. La Pintura Japonesa	10
4.1. Etapas de la Pintura Japonesa	10
4.2. Rasgos Formales	11
V. Evolución de la Pintura	14
5.1. Inicios <i>Yamato-e</i>	14
5.2. Desembarco Nagasaki (1543) <i>Nanban</i>	15
5.3. Período Edo (1603-1868) <i>Ukiyo-e</i>	19
5.4. Era Meiji: Apertura De Japón A Occidente <i>Yōga</i>	22
5.5. Recuperación De La Tradición Japonesa <i>Nihonga</i>	25
VI. La Creación de Escuelas Tradicionales	29
VII. Encuentro entre ambas Culturas.....	31
7.1. Occidentalización	32
7.2. Japonismo y Artistas Influidos	33
VIII. Conclusiones	36
IX. Referencias Bibliográficas	37
X. Recursos en la Red.....	41
XI. Anexo de Imágenes.....	42

I. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

El actual planteamiento educativo de la Historia del Arte, tanto en grados como en estudios inferiores, impide conocer extensamente otras culturas ajenas a Occidente, tales como la nipona. Este trabajo tiene el propósito de hacer una aproximación al arte oriental, concretamente al japonés, a través de su pintura, viendo cómo la cultura occidental y la oriental, a pesar de ser aparentemente tan opuestas, se encontraron en varios puntos de la historia. En un primer momento, será la pintura europea la que influya en un arte japonés que está sentando las bases de su contemporaneidad; mientras que, más adelante, serán las vanguardias europeas las que se sientan atraídas por una estética novedosa procedente del archipiélago.

Se sintetizará la historia de la pintura nipona, aludiendo a todos esos términos que aparecen de forma aislada y creando una imagen mental sobre el país y su cultura, realizando una aproximación fiel a Japón.

1.1. Objetivos

En el mes de marzo (2021) se realizó la encuesta “¿Cuánto conoces la cultura oriental?”, que tenía como finalidad analizar el conocimiento popular acerca del arte japonés. Entre los participantes, un 84% opina que existe un desconocimiento general de la cultura oriental y casi un 90% afirma que la Historia del Arte tiene una visión eurocéntrica.

“Si te dicen "arte japonés", ¿qué es lo primero en lo que piensas?”. Entre las respuestas abundaron los animes, las geishas, los cerezos, *La gran ola* de Hokusai o el manga. Es decir, lo que conocemos del mundo oriental es lo que nos ha llegado a través de plataformas audiovisuales o cómics, en el caso del anime, del manga o de las geishas. Así mismo, la imagen mental que hemos creado sobre el país asiático tiene como fuente principal la gran pantalla, acudiendo a los clichés para definir una estética y una cultura.

Cuando las preguntas son sobre pintura japonesa, este desconocimiento se hace todavía más notable. El *ukiyo-e* es para el arte japonés lo que el fresco para el italiano y tan solo un 10% había oído hablar del término. Sin embargo, al mostrar el grabado de *La gran ola de Kanagawa*, más de la mitad afirmaba conocerla, pero solo unos pocos podían ponerle el nombre o autor correctos a la obra.

Tan solo un 12% de los encuestados asegura poder nombrar, al menos, tres artistas japoneses. Si preguntásemos por artistas americanos, por ejemplo, ¿la cifra aumentaría?

Es evidente que el estudio de la Historia del Arte es gravemente eurocéntrico, excluyendo a culturas igualmente ricas culturalmente. Con este estudio se procura un cambio, ampliando el espectro de estudio y animando a los amantes del arte a conocer la cultura nipona.

Asimismo, se reparará en el trabajo de algunas mujeres artistas, tanto en el lado occidental como el oriental. Se suma con esto, otra carencia a la metodología de enseñanza, andro y eurocéntrica. En el caso de Japón, contribuyeron a la difusión de la cultura tradicional y, en el caso occidental, pintoras como Mary Cassatt recuperarían esas forma y técnicas orientales.

1.2. Metodología

Para la aproximación a la cultura japonesa, la gran olvidada de la Historia y, especialmente, del Arte, se ha optado por crear un recorrido por su pintura, desde sus inicios a la actualidad, conociendo los motivos por los cuales tomó una u otra forma, relacionando la producción artística con los hitos históricos. Además, se establecerá un paralelismo entre la distinguida pintura occidental y el desconocimiento y exotismo con el que se miraba la plástica nipona.

La estructura del trabajo sigue una forma más bien didáctica, haciéndolo accesible a toda clase de lectores, desde los conocedores de la Historia del Arte a los que no tengan ningún tipo de formación al respecto.

Para conocer el arte japonés en profundidad es vital un previo estudio del arte asiático, desde sus orígenes hasta la actualidad, haciendo hincapié en su cultura y su forma de ver el mundo, para posteriormente entender el peculiar desarrollo en las artes.

Tras componer un mapa mental de Japón y su cultura, será fundamental conocer su historia, ya que generará las etapas de su pintura. Por ejemplo, el período Edo (1603-1868) se relacionará con el *ukiyo-e*, mientras que la era Meiji (1868-1912), al ser el momento en el que se produce la apertura del país, englobará una pintura con evidentes matices occidentales, originando el estilo *yōga*.

Para acercar esta cultura a los hispanohablantes, en el presente trabajo se utilizará la transliteración *rōmaji* para convertir los ideogramas japoneses en caracteres romanos y, los nombres de instituciones, tales como escuelas o universidades, aparecerán acompañados de su transcripción en lengua hispana. Como indica Javier Vives¹ al comienzo de su libro, el japonés presenta peculiaridades: no existe el plural, por lo que se hablará de “los samurái” o “los

kimono”; asimismo, en los nombres propios sitúan primero el apellido y luego el nombre, por lo que se hará de la misma manera.

Se podrá reparar en que los términos artísticos japoneses van acompañados de diferentes sufijos que identifican el tipo de disciplina a la que pertenecen. Por ejemplo, si se añade la terminación *-e*, literalmente “imagen”, se entenderá que se trata de una disciplina pictórica. No será necesario anteponer *ukiyo-e* o *yamato-e*, de la palabra “pintura”, pues el propio sufijo lo indicará. Asimismo, se ha realizado una selección de los vocablos japoneses más destacados de su arte y una pequeña explicación de su origen y significado.

En cuanto a las láminas citadas en el cuerpo del trabajo, podrán visionarse al final del documento en el apartado “Anexo de imágenes”. A cada obra mencionada le acompañará un número romano en superíndice, el cual tendrá su correspondiente en el anexo.

II. CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE EL ARTE JAPONÉS

Los términos utilizados en Japón derivan, en ocasiones, del chino, al contar en origen con una producción artística derivada de la realizada en China. También será habitual encontrar extranjerismos occidentales, sobre todo los adaptados del portugués.

Al ser dos culturas totalmente diferentes, la forma de referirse al arte no es la misma en Italia que en Tokio. Asia partía de una cultura tradicional muy vinculada al mundo zen y a la religión, cuestiones que traspasaron la frontera artística y quedaron impresas en sus vocablos.

El japonés es un idioma que funciona con ideogramas y, será la unión de estos, los que den lugar a los conceptos básicos sobre el arte japonés. Por ejemplo, al juntar el ideograma *gei*, que comprende las Seis Artes Chinas, y *jutsu*, que se utiliza para referirse a las artes médicas y de adivinación, surge la palabra *geijutsu* (藝術). Se trata de un término global para referirse al arte producido en cualquiera de sus ámbitos. Hay que diferenciar entre *geijutsu* (藝術) y *bijutsu* (美術).

Como consecuencia de la occidentalización japonesa en la Era Meiji (1868-1912) surge la necesidad de diferenciar entre Bellas Artes y Artes Aplicadas, distinción que los japoneses no habían contemplado hasta el momento.

La palabra “bellas artes” (bijutsu) no existía antes del período Meiji, pero eso no significa que los objetos de arte (bijutsuhin) en sí mismos no existieran. Cuando los objetos que recibían el nombre de byōbu, emakimono o zashiki kazari se unificaron bajo el concepto de “pintura”, su existencia social experimentó un cambio, aun cuando los objetos no habían cambiado. Esto, a su vez, afectó a los artistas que producían esa pintura. Shūji Takashina (1999)¹.

El término *bijutsu*² nace en el contexto de la Exposición Universal de Viena³ de 1873 y hace especial mención a las artes plásticas, a la escultura y a la arquitectura. Es el equivalente al término europeo “Bellas Artes” del siglo XVIII; ambas aluden al buen uso de la técnica. Cuando el arte asiático comienza a cobrar importancia en Occidente, el gobierno decide introducir este término en sus escuelas y exposiciones. En el año 1876 se funda la *Kōbu bijutsu gakkō* (Escuela Técnica de Bellas Artes), cuyo currículum consistía en “pintura y escultura,

¹ Satō, D. (2011). *Modern Japanese art and the Meiji state: The politics of beauty*. Getty Publications, California, p. 4 (traducción propia).

² La palabra *bijutsu* aparece formando parte de las palabras *bijutsukan* (美術館), traducido como museo de arte; *bijutsushi* (美術史), correspondiente a la Historia del Arte; o *kobijutsu* (古美術), literalmente Bellas Artes Antiguas, utilizado en relación con el arte tradicional japonés anterior a la Era Meiji.

³ Vid. Alagón Laste, J. M. (2016). *La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales*. Aconcagua Libros, España, pp. 627-634.

incluyendo en la instrucción a la pintura el dibujo y la pintura al óleo, y en la escultura, la formación en las técnicas del modelado de las formas [...]”⁴.

Con la fundación de la primera Escuela Oficial de Arte, el gobierno deja claro su propósito acerca de centrarse en los aspectos técnicos frente a los estéticos. En este contexto, tiene cabida mencionar la figura de Ernest Fenollosa (1853-1908). Este norteamericano llegó a Japón para impartir economía política en la Universidad, sin embargo, acabó ocupando el cargo de profesor de pintura⁵. Se convirtió en promotor de la pintura tradicional japonesa y, junto con Okakura Kakuzō (1862-1913), impulsó la creación de la Escuela de Bellas Artes.

La fundación de la *Tōkyō bijutsu gakkō* (Escuela de Bellas Artes de Tokio)⁶ tiene lugar en el año 1887. Posteriormente, en 1949, esta escuela y la Escuela de Música de Tokio (*Tōkyō ongaku gakkō*) se fusionan y dan lugar a la Universidad de Bellas Artes y Música (*Tōkyō geijutsu daigaku*). Este hecho muestra la intención de impulsar la industria que se estaba creando alrededor del arte, en lugar del arte en sí mismo. Podríamos decir que nace con una estrategia de expansión y promoción del arte nacional, en un momento de apertura a Europa. Al adaptarse de cierta forma a la nomenclatura occidental, se facilitaba la unión de ambas culturas, la proliferación de la exportación y el conocimiento de su producción artística.

La pintura tradicional que defendía Fenollosa se conoce como *nihonga* (日本画). *Nihon* es la transcripción de Japón, por lo que al añadirle el kanji de pintura (*ga*), se obtiene *nihonga*, aquella pintura que es realizada en Japón con técnicas tradicionalmente japonesas.

Si lo que se desea es aludir al arte producido en Japón durante la incursión occidental (XVI), se hablará de *nanbanbijutsu* (南蛮美術) o arte *nanban*. Literalmente significa “arte de los bárbaros del sur”⁷, nombre que los orientales dieron a los europeos. También se podrá encontrar como *nanbanga* (南蛮画), utilizado para referirse exclusivamente a la “pintura bárbara del sur” o *nanga* (南画), “pintura del sur”.

⁴ Takashina, Shūki (1987), “Eastern and Western Dynamics in the Development of Western-style oil painting during the Meiji era”. *Paris in Japan. The Japanese encounter with European painting*. The Japan Foundation, Tokyo, Washington University in St. Louis, p. 22.

⁵ Vid. Cabañas Moreno, P. (2005). *Nihonga. Pintura japonesa al estilo tradicional*. Contrastes (41), pp. 41-45.

⁶ “Tokyo University of the Arts”: *A brief history of the University*. Recuperado de: <https://www.geidai.ac.jp/english/about/a-brief-history-of-the-university>

⁷ “Bárbaro” se utiliza aquí con su primitivo significado, procedente de China, que aludía a todas las personas que provenían del extranjero.

Ruiz Carrasco, F. J. (2007), *El arte Nanban y la introducción del procedimiento del óleo en Japón*, pp. 637-638.

En la segunda oleada occidental, el arte resultante de las influencias holandesa y china recibe el nombre de *kōmōga*⁸.

El término *yōfūga* (洋風画) engloba los dos estilos anteriores, *nihonga* y *kōmōga*, es decir, hace referencia a todo el arte producido en Japón bajo el influjo occidental. *Yo* (洋) significa occidental, por lo que *yōfu* (洋風) hará referencia explícita al estilo occidental. Al añadirle el kanji *ga* (画), “pintura o imagen”, se estará hablando exclusivamente de la pintura, *yōfūga* (洋風画). Se verán indistintamente las nomenclaturas *yōga*, *yōfūga* o *yōhūga* para referirse a este tipo de pintura.

Al avanzar en el tiempo se encuentra repetidamente el término *ukiyo-e* (浮世絵), quizás una de las tipologías artísticas japonesas más reconocidas internacionalmente. Hace alusión a los grabados del período Edo (1603-1868), sin embargo, su origen es mucho más antiguo⁹. La xilografía llegada de China en la era Asuka (552-710) era utilizada para la impresión de textos budistas y la confección de libros¹⁰ y, en el siglo XVI, empiezan a aparecer esas estampas que reflejan escenas de la vida cotidiana. *Ukiyo-e* contiene los ideogramas *uki*, “fugaz”, *yo*, “mundo”, y *e*, “pintura”, y se ha traducido como “imágenes del mundo flotante”. El término tiene su origen en el budismo y, de forma peyorativa, hacía referencia al mundo ilusorio y efímero, a la fugacidad de la vida terrena, la cual consideraban engañosa y breve. Con el tiempo, sufre un desplazamiento semántico y se acaba convirtiendo en un sinónimo de ocio y diversión en las clases medias, adquiriendo un matiz sarcástico. Desde entonces se relaciona con el mundo del hedonismo, la moda y los modales finos, vinculados con el kabuki y la sensualidad de los barrios de diversión¹¹.

⁸ Vid. Milani, R. (2015). *Arte Nanban. L'influenza europea nelle opere giapponesi del secolo cristiano* (tessi Università Ca' Foscari Venezia, Venecia).

Milani, R. (2015). *Arte Nanban. L'influenza europea nelle opere giapponesi del secolo cristiano* (1543-1639) (Tesi di laurea). Università Ca' Foscari Venezia, Venecia.

⁹ Vid. Harris, F. (2010), *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*. Turtle Publishing, Singapore.

¹⁰ Vives Rego, J. (1999). *Japón y su arte, I. Arquitectura, jardinería, pintura y escultura*. Kindle, p. 146.

¹¹ Almazan Tomás, D., *El grabado japonés ukiyo-e. La colección de arte oriental de la Real Academia de Bellas Artes. Santa Isabel de Hungría en Sevilla*. Universidad de Zaragoza, pp. 88-118.

III. LA ESTÉTICA DEL ARTE EN JAPÓN

Bigaku (美学)

De la mano del despertar oriental surgió también el término *bigaku*, literalmente, “estudio de la belleza” y equivalente a la estética. Se procede a este estudio a partir del período Meiji (1868-1912), cuando se establece el contacto con el mundo occidental, pues antes no existía una disciplina exclusivamente dedicada a ello. Al hacer una revalorización de su arte, surgen múltiples teorías del arte japonés para buscar el reconocimiento de las sociedades modernas.

Pilar Cabañas se remonta a 1883 para encontrar por primera vez el término *bigaku*. Aparece en los escritos de Nakae Chōmin (1847-1901)¹² como mera traducción del término “estética” y “no como necesidad surgida desde el interior del pensamiento y de la sociedad japonesa”¹³. Tres años más tarde, la estética se convierte en una de las disciplinas impartidas en la Universidad de Tokio.

No obstante, se considera fundador de la estética japonesa a Nishi Amane (1826-1894)¹⁴. En sus estudios, profundiza en los valores de la belleza y la fealdad. Distingue entre una belleza objetiva, que se manifiesta externamente; y una belleza subjetiva, que responde al modo de ver de cada individuo.

Los primeros escritos sobre la estética japonesa no se encuentran hasta principios del siglo XX, ya que estos ideales nacieron en un contexto universitario. Hubo que esperar a que esas promociones difundieran la nueva filosofía entre los intelectuales. El desarrollo de estos estudios se producirá entre el período Taishō (1912-1926) y Shōwa (1926- 1989). Entre los filósofos japoneses de esta generación se debe destacar la figura de Abe Jirō (1883-1959)¹⁵, quien dedicó sus obras a la filosofía del arte.

¹² Nakae Chōmin (1847-1901) o Nakae Totsuske es conocido por su desarrollo del liberalismo en la política japonesa y su gran aportación en la traducción de múltiples obras europeas.

Chōmin, N. (1984). *Discourse by Three Drunkards on Government*. Weatherhill Inc. Boston.

¹³ Cabañas Moreno, P. (1999). “Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y teoría estética en Japón”. *Anales De Historia Del Arte*, 9, p. 375.

¹⁴ Nishi Amane (1826-1894) fue uno de los primeros filósofos de la Era Meiji. Afirmaba la supremacía de Occidente e introdujo el utilitarismo y positivismo europeos al mundo intelectual de Japón.

Vid. Havens, T. R.H. (2016), *Nishi Amane and Modern Japanese Thought*. Princeton Legacy Library.

¹⁵ Abe Jiro (1883-1959) fue un filósofo japonés, graduado en la Universidad Imperial de Tokio. Ayudó al conocimiento de Nietzsche en Japón.

Vid. Barcenas, A. (2004). *Contrastes*. Suplemento IX: “Estéticas: Occidente y otras culturas”. *La belleza de lo impermanente como proyecto humanista: un ensayo sobre los orígenes de la estética japonesa y sus raíces en la filosofía alemana*. Universidad de Hawái, Estados Unidos.

Estos filósofos hablaban de la estética japonesa como fruto de la religión, concretamente, de la síntesis del sintoísmo y el budismo.

El marco religioso provoca un cambio en los valores estéticos respecto a Occidente; Salafranca¹⁶ nos habla de imperfección, austeridad, sencillez, naturalidad, sugerencia, asimetría y soledad. Del sintoísmo queda patente la importancia de la naturaleza, mientras que del budismo zen se recupera el concepto de brevedad e imperfección.

La constante repetición de elementos naturales hace alusión a ese gusto por la irregularidad, lo asimétrico o descompensado¹⁷, pues la naturaleza no se muestra perfecta ni simétrica. Los jardines japoneses son el máximo exponente de este tipo de belleza.

Por otra parte, también resulta bello aquello que se insinúa y no se muestra; debe hacerse de forma indirecta para resultar atractivo. Así lo hacen las geishas, con su rostro cubierto de maquillaje blanco y un vestuario que enmascara su persona, pero deja entrever el kimono interior.

Estos valores también difieren de la premisa occidental de la perpetuación del arte. Mientras que en Grecia se utilizaba la piedra para aspirar a la perdurabilidad, en Japón no existe el concepto de inmortalidad, por lo que tampoco se genera ese deseo de eternidad. Esto se aplica a las artes y a sus materiales, cambiando la piedra por la madera o basando su decoración en elementos efímeros como los *sakura* o cerezos, cuya fase floreciente es breve.

Por último, se busca la naturalidad de las formas simples y pequeñas, como las cerámicas. La sencillez traspasa las paredes de la casa o del mobiliario y se instaura en la vida de los japoneses. El summum se encuentra en la ceremonia del té. Se trata de una “elegancia discreta”¹⁸ que se oponía a las extravagancias de los adinerados.

El misionero João Rodrigues (1561-1633) describía así la ceremonia del té a la que asistió en uno de sus viajes:

Como les gusta y valoran mucho este tipo de reuniones para beber té, se gastan grandes sumas de dinero para construir una casa así, por muy rústica que pueda parecer, y para comprar todo lo necesario para beber el tipo de té que suele servirse en esas reuniones; de modo que hay utensilios que, aunque sean de barro, pueden llegar a costar 10000, 20000 o 30000 cruzados o incluso más¹⁹.

¹⁶ Lanzaco Salafranca, F. (2009). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Editorial Verbum, Madrid, p. 76.

¹⁷ Vid. Delgado Algarra, E. J. (2016) *Occidente en Japón y Japón en Occidente: Claves científicas, educativas y culturales para el intercambio entre Japón y Occidente*. Universidad de Huelva, Huelva.

¹⁸ Keene, D. (2018). *Los placeres de la literatura japonesa*. Siruela, Madrid, pp.13-16.

¹⁹ Keene, D. (2018). *Los placeres...* op. cit., pp. 13-16.

Vives Rego también relaciona esta filosofía con la ceremonia del té²⁰. Enumera tres “vocablos intraducibles”, *wabi*, *sabi* y *shibui*. *Sabi* (寂) se relaciona con la sobriedad y la naturaleza interior; *wabi* (侘), muy vinculado al anterior concepto, hace referencia a una vida alejada de lo mundano y, por último, *shibui* (渋い) alude a la desaparición de lo suntuoso. En conjunto, los tres términos responden a una filosofía que apuesta por lo sencillo y se aleja de los refinamientos. Este pensamiento se hace familiar en Occidente al hablar del arte del Císter. En ambos casos son movimientos que tratan de llevar una vida alejada de la ostentación.

²⁰ Vives Rego, J. (1999). *Japón y su arte...* op.cit., p. 187.

IV. LA PINTURA JAPONESA

4.1. Etapas de la pintura japonesa

Fahr-Becker²¹ habla de Japón como un país cuyo arte ha estado siempre muy vinculado con la religión. Del mismo modo que en España la pintura dependió durante un tiempo de la Iglesia y se reflejaba en sus temáticas y modos de hacer, en Japón respondían a una cultura budista y sintoísta que imponía las bases para su producción artística. Concretamente la pintura, se vincula con esa importancia religiosa durante el siglo VII, con un apogeo indiscutible en el XII y el XIV. Posteriormente, esa vía pictórica se reduce a la producción de los monjes y se crean otras formas inspiradas en la naturaleza, la mitología o la vida cotidiana.

Fahr-Becker asegura que el aprendizaje del arte japonés requiere de paz interior, siempre vinculada a la filosofía zen, otorgándole profundidad y discreción. Este sentimiento se percibe en las primeras construcciones de templos, máximo exponente de la exaltación de Buda, y en las primeras representaciones de la plástica nipona.

La historiadora del arte propone una división de la pintura japonesa en cuatro olas. La primera abarcaría desde el siglo VI al VII y coincidiría con la llegada del papel y la tinta de China, junto con la transmisión de los conceptos budistas y mitológicos, tanto de China como de Corea. Surgen así los primeros ejemplos plásticos de temática religiosa inspirados en esas nuevas creencias.

La segunda ola, entre los siglos XIII y XIV, tendría como protagonistas a los monjes zen chinos y adeptos japoneses, que habían estudiado en los monasterios del continente, introduciendo la pintura en tinta.

Con la tercera ola, a finales del siglo XVIII, se establecen en el país los monjes y artistas chinos que huían del desorden desencadenado por la caída de la dinastía Ming. Estos traen consigo técnicas pictóricas y tendencias estilísticas que son adaptadas por los artistas japoneses, conocidos como *bunjin* (文人) o literatos. Se asocian con este período los *ukiyo-e*, que se darían a conocer en Europa en el siglo XIX, mostrando una imagen de Japón como país exótico y fascinante que había que descubrir.

Por último, una cuarta ola, que permanece vigente desde hace 130 años. Se caracteriza por el desvío e independencia del esquema chino, adaptando las influencias que proceden ahora

²¹ Fahr-Becker, G. (2007). *Arte asiático*. Hf Ullmann, Barcelona, pp. 500-507.

de Occidente. Los contactos a los que Japón se somete con América y Europa, tras su aislamiento total, acarrea cambios drásticos en todas las órdenes de su vida, incluidas las artes. El abanico temático se abre y se diversifican los materiales, introduciendo la pintura al óleo, el lienzo como nuevo soporte, o la pintura acrílica. En este momento las técnicas tradicionales, como la tinta china, el papel o la seda, se ven opacadas a favor de una renovación en su producción artística.

4.2. Rasgos formales

Partiendo de la anterior clasificación, se puede afirmar que la pintura japonesa se encuentra en una metamorfosis constante, por lo que no existe un modo de hacer único o unos rasgos generales. Al igual que en Europa, existieron períodos, épocas o estilos diferentes. En el caso japonés, estos períodos se establecen mediante hitos políticos. Sabiendo esto, más que características de una pintura, se enumerarán los rasgos que diferencian el modo de hacer japonés del occidental.

Al mismo tiempo, se debe tener en cuenta que Japón es un conjunto de miles de islas cuyo contacto no es el mismo que el que pueda existir entre los países europeos, por lo que resultaría injusto e inútil establecer una comparación entre ambos continentes. Así lo manifiesta Vives Rego, quien propone a Italia como exponente de la plástica europea, para enfrentarla a la pintura japonesa y, de esta forma, no hablar de una producción que abarca uno o varios continentes. De esta manera, pretende realizar una comparación más justa. En todo caso, para que la equiparación no sea en vano, se manejarán fechas similares en ambos lados del mapa²².

Si se parte de un bagaje cultural repleto de obra occidental, al enfrentarse a una obra japonesa sorprenderá, en primer lugar, el vacío en la pintura. Al disponer los objetos y los personajes en un espacio totalmente plano se genera una sensación difusa y se confunden paredes y suelo. En contraposición al horror vacui, las figuras parecen flotar en un espacio indeterminado, semejan cuerpos etéreos, sin peso, a diferencia de la solidez con las que se disponen en Occidente. Son representaciones bidimensionales, existe un tratamiento muy diferente del espacio. Se omite por completo la tercera dimensión y, en ocasiones, se suprime

²² Vives Rego, J. (2020). *Rasgos y recurrencias en las artes japonesas: La pintura asiática y la pintura europea*. Recuperado de: <https://culturaniapon.blogspot.com/2020/01/rasgos-y-recurrencias-en-las-artes.html>

para establecer una cuarta en la que se representa el paso del tiempo mediante la multiplicación de escenas, algo que también se ha visto en la pintura occidental.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se comienza a utilizar una perspectiva axonométrica en la cual, a diferencia de la perspectiva cónica, todas las líneas paralelas se trasladan de la misma forma al dibujo. No hay punto de convergencia como en las obras de Rafael, ni tampoco se disminuye el tamaño de las figuras en función de su lejanía en la escena; todas tienen el mismo tamaño independientemente de la distancia a la que se encuentren. Nunca se desarrolló una composición escénica semejante a la de los artistas italianos, como se podría ver en *Los desposorios de la Virgen*^I o en *La escuela de Atenas*^{II}, pero sí que hubo cierta aplicación de sus principios con la llegada de los artistas europeos a Japón. Bien es cierto que no trascendió en su arte.

Generalmente, las líneas del dibujo serán marcadas por la arquitectura; son los biombos, las puertas o las paredes las que marcan los ejes de la composición. Se prescinde del techo, facilitando la representación de los personajes dentro del edificio. Este recurso se conoce como *fukinuki yatai* (吹抜屋台), literalmente, “techo volado”. Consiste en situar el punto de vista en un lugar muy elevado, a vista de pájaro, y eliminar las techumbres para ver el interior. Desde este punto, el único modo de conocer lo que ocurre dentro de las residencias es omitiendo las cubiertas. Así, se deja claro que se está ante una obra que se aleja de la realidad y que apuesta por la construcción y representación de un espacio imaginario. A los pintores italianos esta técnica les resultaba inverosímil.

La obra *Tale of the Nun Akizuki*^{III} utiliza el *fukinuki yatai* y presenta el interior de un edificio a vista de pájaro, sin cubierta, y con las paredes paralelas entre ellas. Los kimono de las muchachas parecen estar desparramados por el suelo; no se dibujan las sombras y los colores que se utilizan son planos, sin gradaciones tonales ni transiciones lumínicas, lo que se traduce en una falta de corporeidad, tanto en los objetos como en los personajes. Todo el espacio está cubierto por una especie de nubes doradas que ocultan el paisaje exterior, recreando un ambiente ficticio.

Así mismo, oponiéndose a los cánones clásicos, no se encuentra la simetría en ninguna obra japonesa; de hecho, hallan la belleza en lo asimétrico. La escena principal se desplaza del centro de la composición y el encuadre es en ocasiones parcial, ocultando parte del paisaje. La preferencia por un formato horizontal del soporte pictórico acentúa todavía más esta

descentralización. Abundan las escenas paisajísticas, pero cuando aparece figuración, se realiza de la misma manera, disponiendo a la figura en uno de los laterales.

En *Yoroboshi*^{IV}, de Shimomura Kazan²³, la composición es totalmente asimétrica, disponiendo en un primer plano un gran árbol y en el fondo al protagonista de la obra, desplazado hacia nuestra derecha. Contrastando con la forma de pensar occidental acerca del hombre y su papel en el mundo, los japoneses no sitúan al ser humano en el centro, sino que lo conciben como un ser diminuto que habita en él. Por ello, en sus obras, primará el paisaje y los elementos naturales.

Este hecho compositivo se puede relacionar, en cierta manera, con el Quattrocento italiano y el desarrollo de la perspectiva, concretamente con Piero della Francesca y la *Flagelación*^V. En esta obra, la escena principal y de mayor importancia, la flagelación de Cristo, se desplaza a un segundo plano, mientras que en un primer plano y de manera descentrada, se ve una escena de menor importancia.

²³ Cortazzi, H. (2013). *Britain and Japan: Biographical Portraits*. Routledge. Vol. VIII, p. 548.
Tsuda, N. (2009). *History of Japanese Art: From Prehistory to the Taisho Period*. Tuttle Publishing, p. 227.

V. EVOLUCIÓN DE LA PINTURA

La periodización sobre el arte japonés se realiza habitualmente a partir de determinados hitos históricos, marcados por acontecimientos políticos de gran relevancia en el país. No obstante, los movimientos artísticos no corresponden en su totalidad con esta división temporal.

La prehistoria japonesa abarca del año 10000 a. C. al 538 d. C. y se divide en tres eras: Jōmon, Yayoi y Kofun. Posteriormente, existen los siguientes períodos históricos: Asuka (538-710), Nara (710-794), Heian (794-1185), Kamakura (1185-1333), Muromachi (1333-1573), Momoyama (1573-1603), Edo (1603-1868), Meiji (1868-1912), Taishō (1912-1926), Shōwa (1926-1945) y el actual Heisei (1989)²⁴.

Durante la prehistoria y hasta el siglo VIII, los vestigios de pintura no son muy abundantes. Por el contrario, proliferan otras artes como la cerámica o la arquitectura templaria. Por ello, el inicio de la pintura propiamente japonesa se situará en el período *Heian*, a finales del siglo VIII.

5.1. Inicios | *Yamato-e*

En un primer momento, todo el arte producido en Japón tiene su precedente más directo en China, al ser la vía de introducción de la religión budista y la filosofía zen. En el período *Heian* (794-1185) esto cambia. Se produce una ruptura con el país vecino en todos los aspectos. De la adaptación de su caligrafía surge la escritura hiragana, propiamente japonesa, y la pintura se convierte en un reflejo del nacionalismo de la corte imperial.

En contraposición a la china, la pintura del período *Heian* adquiere una función decorativa. A esta pintura se le denominó *yamato-e* (大和絵)²⁵, oponiéndose al *kara-e*, la pintura monocroma de estilo chino.

En este nuevo estilo, el paisaje perdía protagonismo y se transformaba en un simple telón de fondo. Como es habitual en el arte japonés, el ser humano aparecía empequeñecido y

²⁴ Las fechas pueden variar según las fuentes que se consulten. En este caso, se ha seguido la periodización marcada por Javier Vives [Vives Rego, J. (1999). *Japón y su arte*. op. cit.].

²⁵ Fue un miembro de la corte *Heian*, Fujiwara Yukinari (972-1027) quien empleó por primera vez el término *Yamato-e*. Lo hizo en su diario para referirse al estilo que había utilizado para pintar un abanico. Vives Rego, J. (2013). *Cultura nipon: "Pintura japonesa: el Genji monogatari emaji"*. Recuperado de: <https://culturanipton.blogspot.com/2013/05/pintura-japonesa-el-genji-monogatari.html>

la naturaleza era la verdadera protagonista. En ocasiones, las nubes eran utilizadas para separar escenas y el color contaba con un importante fin simbólico.

Habitualmente se utiliza el papel como soporte, pero este se puede encontrar en diferentes formatos. En función de cómo fuese dispuesto ese papel, la pintura recibía un nombre u otro. Si iba a ser enrollado, se denominaba *emakimono* (絵巻物)²⁶; si iba a ser colgado, *kakemono* (掛け物); si estaba pensado para decorar puertas correderas, *fusuma* (襖); y si se colocaba en biombos, *byōbu* (屏風)²⁷. De los cuatro destacó el *emakimono*, y los otros tres alcanzaron su punto álgido en el período *Muromachi*.

La técnica del *emakimono* consistía en dibujar primero los contornos, luego, rellenar las áreas resultantes con colores opacos y, por último, repasar de nuevo los perfiles con tinta. Los fondos eran prácticamente lisos y de colores claros, y los trazos muy simples. Los ejemplos de *emakimono* coinciden en la perspectiva utilizada; el artista casi siempre plasma la escena desde un punto de vista elevado, eliminando las techumbres para poder ver los interiores. Su longitud obliga al espectador a ver la obra por fragmentos, extendiendo y enrollando el rollo simultáneamente, siguiendo un sentido narrativo. Es obligado destacar el *Genji Monogatari Emaki*^{VI}, de autor desconocido, un gran pergamino que ilustra la obra literaria homónima (siglo XII), quizás la novela japonesa más importante²⁸.

5.2. Desembarco Nagasaki (1543) | *Nanban*

El descubrimiento de la cultura nipona fue paralelo a la era de la navegación. En 1543 las embarcaciones portuguesas se dirigen rumbo a Kyūshū con un interés comercial. Allí se topan con un país sumido en guerras civiles e inestabilidad política, ocasión que aprovechan para extender el cristianismo.

²⁶ *Emakimono* (絵巻物), literalmente “pintura desplazada”, es un tipo de narrativa ilustrada japonesa, pintada, dibujada o estampada de manera horizontal sobre un pergamino. Combina texto con imágenes. Sus orígenes datan del período *Heian* (794-1185).

Vives Rego, J. (1999). *Japón y su arte, I. Arquitectura, jardinería, pintura y escultura*. Kindle.

²⁷ *Byōbu*, se compone de las palabras “protección” y “viento”, por lo que lo podíamos traducir como “pantallas para proteger el viento”. En origen eran utilizadas con esa función, para evitar que el viento no soprase dentro de las habitaciones. Proceden de China y fue introducido en Japón en el siglo VIII.

Vid. Pijoán, J., Aznar, J. C., Valdivieso, E., Marín, J. L. M. (1999). *Summa artis: historia general del arte*. Espasa Calpe.

²⁸ Vid. Shirane, H. (2008). *Envisioning the Tale of Genji: media, gender, and cultural production*. Columbia University Press. Nueva York.

Tras el Tratado de Tordesillas (1494)²⁹ habían surgido nuevas rutas comerciales, que también contaban con fines evangelizadores. Portugal llega a China por primera vez en 1514, y a las costas japonesas en 1543, con el famoso desembarco de Kyūshū. La misión comercial estuvo en todo momento vinculada con la religiosa; la Iglesia se convirtió en el intermediario de ambas civilizaciones.

En 1540, con el beneplácito del Papa, se funda en Portugal la Compañía de Jesús, una congregación de hombres altamente disciplinados para difundir la fe cristiana por todo el mundo. Cuando los portugueses establecieron contacto con China y Japón, fueron los jesuitas los únicos religiosos occidentales de la zona. Uno de esos hombres fue Francisco Javier (1506-1552), encargado de acercar la iglesia católica a los japoneses. Desde su llegada en 1549, se topó con un territorio que jamás ningún occidental había explorado, siendo de obligado cumplimiento el aprendizaje de sus costumbres y de su lengua para ejercer una evangelización desde dentro. Para ello, tradujo textos religiosos al japonés e hizo que la Compañía de Jesús se adaptase a la cultura local, para así tener éxitos asegurados. Era una novedad el hecho de que para evangelizar una nueva civilización se molestaran en observar y aprender su cultura. No fue un acto forzoso, se ejerció una conversión en el sentido opuesto, pasando a ser parte de ellos para posteriormente influenciarles con sus doctrinas religiosas. Este método de evangelización es conocido como “método de acomodación jesuita”, y contrasta con el modelo franciscano, ya que unos se dirigen a las élites y otros a las bases³⁰.

En su desempeño del aprendizaje, Francisco Javier descubrió que Japón atribuía a China el don de la sabiduría de Asia, por lo que vio necesario convertir a China en primer lugar, para que los países que estuviesen bajo su influjo se cristianizasen de manera más sencilla.

Francisco Javier fallece en 1552, pero su labor es retomada por dos jesuitas italianos, Alessandro Valignano (1539-1606) y Matteo Ricci (1552-1610)³¹.

²⁹ El Tratado de Tordesillas tiene lugar en el año 1494, cuando los Reyes Católicos y Juan II de Portugal acuerdan repartirse los nuevos territorios del Atlántico. Se traza una línea divisoria y se otorga la parte occidental a la Corona de Castilla y la oriental a la de Portugal.

Tordesillas: “El tratado de Tordesillas”. Consultado en: <http://www.tordesillas.net/descubre-tordesillas/historia/el-tratado-de-tordesillas>

³⁰ Vid. Rocha Pino, M. (2010). “El método de acomodación jesuita y la evangelización de las órdenes mendicantes en China Imperial”. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912010000200007

³¹ Vid. William Kling, D. (2020). *A History of Christian Conversion*. Oxford University Press, pp. 443-494.

En el instante en el que llegaron, Japón se encontraba en el período *Sengoku* (1467-1615)³², una etapa de gran inestabilidad; por ello, en sus inicios, la labor de cristianización para los occidentales resultó más favorable. En 1582, se podían calcular entorno a ciento cincuenta mil los cristianos convertidos en Japón. Además, ya se habrían construido unas doscientas capillas.

Para esta labor fue fundamental el arte como instrumento adoctrinador. Se sabe, gracias a estudiosos como Fernando García Gutiérrez³³, que Francisco Javier viajaba con una pintura de la Virgen María, y que se la enseñó al señor feudal de Kagoshima. Esta fue la primera introducción de una pieza artística occidental en Japón que constó en un documento histórico. Este cuadro, hoy desaparecido, junto con ilustraciones miniadas y diferentes pinturas, lograron su cometido de introducir la nueva religión entre los orientales, al ser utilizadas como un instrumento didáctico.

Además de causar gran impresión sobre los japoneses, las pinturas occidentales tenían dos propósitos. Al ser mayoritariamente religiosas, ayudarían a la expansión del conocimiento cristiano entre los japoneses. Asimismo, el propio interés generado por los japoneses y su ímpetu por la adquisición de obra occidental reforzaría las relaciones mercantiles entre los países occidentales y orientales.

Surgió así la necesidad de formar a pintores autóctonos capaces de reproducir las obras de arte occidentales. Pronto aparecieron las primeras escuelas, dirigidas por las propias órdenes religiosas. En ellas se copiaban imágenes de santos y mártires. Paralelamente, los nipones introducían nuevas técnicas y procedimientos occidentales, como el uso del óleo o el grabado; también aspectos formales como el estudio de los rasgos y las expresiones faciales, aproximándose a un cierto naturalismo. Esto dio lugar a una singularidad en el retrato, fruto de un mayor conocimiento anatómico.

Esta serie de trabajos se engloba bajo el nombre de *nanban*. Responde al arte producido en Japón bajo influjo occidental en este “Siglo Cristiano”³⁴.

³² El período *Sengoku* (戦国時代) o “período de estados en guerra” abarca desde 1467 a 1568. Los samuráis tienen su mayor implicación en esta época.

Cabral Bernabé, R. (2010). *O período Sengoku e a chegada dos jesuítas no Japão*. Estudos Japoneses, núm. 30, pp. 133-144. Recuperado de: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143034>

³³ García Gutiérrez F. (1990). *Japón y Occidente: Influencias mutuas en el arte*. Sevilla, p. 168.

³⁴ Se conoce como “Siglo Cristiano del Japón” el período que abarca desde 1549 a 1640; es decir, desde la llegada del jesuita San Francisco Javier, junto con sus compañeros, al archipiélago. Este término aparece en: Boxer, C. R. (1967). *The Christian Century in Japan, 1549-1650*. Univ. of California Press. California, p. 248.

El *nanbanbijutsu* (南蛮美術, literalmente “arte bárbaro del sur”) encarna esos primeros contactos entre ambas culturas³⁵. El tema más reiterado es el desembarco en Nagasaki.

Los *nanban* representan de forma alegre y bella la llegada de las naves portuguesas y españolas a la isla, siendo el manifiesto de ese primer encuentro. Lo hacen mediante el embellecimiento de un hecho histórico. Idealizan un desembarco que dio comienzo a la absorción de su cultura. Las técnicas y materiales son tradicionales japonesas, pero la forma de representar las escenas ya es occidental.

Aunque existían diferentes formatos, las representaciones sobre biombos son los más destacados. Esta tipología recibe el nombre de *nanban byōbu*³⁶ y su tema principal es el desembarco en el puerto de Kyūshū en 1543. Por extensión, reciben este nombre aquellas pinturas que fueron llevadas al país nipón por parte de los europeos además de las creadas en Japón ex profeso para decorar las iglesias³⁷.

Los *nanban byōbu* se componen de seis hojas cuyo bastidor se recubre de una fina capa de laca. Los pintores los transportan en una caja de madera ligera, recubiertos por una serie de hojas de papel, con un fondo de oro batido. Los biombos suelen fabricarse por pares para dividir el espacio en las habitaciones, y pueden destinarse a grandes espacios ceremoniales. La lectura se hace de izquierda a derecha. Son equiparables a un cómic, ya que ambos cuentan travesías mediante escenas. En este caso, los protagonistas son los portugueses que llegan a Japón³⁸.

La mayoría de los pintores son anónimos, aunque destaca la escuela Kanō como productor de este tipo de obras. La fecha de su creación es confusa, pero nos estaríamos moviendo en las primeras décadas del siglo XVII, al comienzo del *shogunato* Tokugawa (1600-1868)³⁹.

Dentro del *nanban* se puede, por lo tanto, diferenciar dos tipologías. En primer lugar, nos encontramos con una pintura de carácter sacro, con escenas religiosas, conocidas como *nanban byōbu* al estar generalmente pintadas sobre biombos. Se incluyen tanto las importadas

³⁵ Mendes Pinto, M^a Elena (1988). *Biombos Nambán*. Museo Nacional de Arte Antiga. Lisboa.

³⁶ Vid. Rivero Lake (2005). *Arte Namban en el México Virreinal*. Estilo México Editores. México.

³⁷ “Cuando los jesuitas llegaron a Japón necesitaban tener cuadros que representaran temas cristianos para colocarlos en sus iglesias. Debido a la dificultad de importar el número suficiente de lienzos occidentales, los misioneros optaron por enseñar el método del óleo a los japoneses”.

Vives Rego, J. (1999). *Japón y su arte...* Op. Cit., vol. I, p. 116.

³⁸ Duerto Jordán, A. A. (2013). *Relaciones artísticas hispano-japonesas en la Edad Moderna: el arte namban* (Trabajo de fin de grado). Universidad de Zaragoza, España. Recuperado de: <https://zaguan.unizar.es/record/16309/files/TAZ-TFG-2014-1653.pdf>

³⁹ Guth, C. (2009). *El arte en el Japón Edo*- Ediciones AKAL, p. 95.

por los misioneros como las producidas por los pintores japoneses. Por otra parte, coexisten las pinturas de género, las cuales se alejaban de la temática religiosa. Estas incluyen pinturas de personajes europeos, caballeros que luchan contra los paganos o paisajes occidentales, incluyendo ciudades como Lisboa, Madrid o Roma. Aunque no traten temas religiosos per se, el cristianismo estaba tan extendido por Japón que es común encontrar en las representaciones artísticas a un samurái o un actor de teatro con un rosario colgando del cuello.

En este tipo de pinturas se percibe una fuerte occidentalización. Se abandona la axonometría al realizar paisajes y se usa la perspectiva cónica para resolver la profundidad de las escenas.

Una muestra de este tipo de arte es el conjunto de biombos que recupera el momento de la llegada de los franciscanos a Japón. Existen diferentes representaciones de un mismo acontecimiento, ejecutadas por diferentes pintores de la escuela Kanō^{VII}.

5.3. Período Edo (1603-1868) | *Ukiyo-e*

A medida que los jesuitas iban avanzando en su labor evangelizadora, los militares japoneses se percataron de que ya en otras regiones, “la cruz siempre había ido acompañada de espadas y fusiles”⁴⁰. Se creía que la intromisión de los sacerdotes cristianos era fruto de una futura invasión y, además, se sospechaba que los japoneses conversos rendían mayor pleitesía a la iglesia católica que a sus propios señores. Con la llegada de los franciscanos en 1587 la idea se refuerza. Frente al método de acomodación jesuita, los franciscanos no tenían una visión tolerante sobre su cultura.

Como consecuencia de esta situación se produjo una fuerte represión del cristianismo durante dos años, hasta la muerte del *kanpaku*⁴¹ en 1598. El nuevo líder, Tokugawa Ieyasu, estaba interesado en reforzar los vínculos con Occidente, pero fue percatándose de su verdadero interés. Como anticipaban sus antecesores, no era una mera evangelización, por lo que decidió prescindir del contacto con los españoles y portugueses.

⁴⁰ “Sin embargo, los militares japoneses pronto se dieron cuenta de que en otras regiones expuestas a la influencia europea la cruz siempre había ido acompañada de espadas y fusiles motivo por el cual la práctica de la religión extranjera se reprimió con dureza hasta el año 1868, inicio de la restauración Meiji”.

Fahr-Becker, G. (2007). *Arte asiático*. Hf Ullmann. Alemania, p. 498.

⁴¹ El *kanpaku* tiene el título de regente y consejero del emperador. En este caso hace alusión a Toyotomi Hideyoshi, quien contaba con dicho nombramiento.

López-Vera, J. (2012). *La misión jesuita en Japón y China durante los siglos XVI y XVII, un planificado proceso de adaptación*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, p. 50.

Holanda e Inglaterra no parecían estar interesados en la expansión de su protestantismo, por lo que semejaban una mejor opción para estrechar lazos.

En 1606 se declaró ilegal el cristianismo y, en 1614, se promulgó la expulsión oficial de todos los cristianos. Además, se prohibió la práctica de la religión a todos los japoneses⁴².

Posteriormente, en 1624, expulsaron a los españoles del país y, en torno al 1638, a los portugueses⁴³. Los ingleses se habían marchado voluntariamente un año antes que los españoles.

Estas medidas supusieron el fin de la apertura de Japón al exterior. Al mismo tiempo, durante el período Edo, es decir, hasta 1868, se prohibió la salida de los japoneses de su propio país⁴⁴. Japón estuvo aislado prácticamente 250 años, a excepción de un pequeño puerto en la bahía de Nagasaki, donde una colonia de comerciantes holandeses llevaba a cabo sus negocios⁴⁵.

Con todo, la influencia portuguesa en Japón se vio muy limitada, restringiéndose a los campos religioso y mercantil.

Gracias al *ukiyo-e* se conserva una prueba visual de la época. Se traduce como “pintura del mundo flotante” y engloba los grabados japoneses del período Edo (1615-1868) y, por extensión, los grabados que se hicieron durante la era Meiji.

En origen, el término *ukiyo-e* era utilizado por los budistas para referirse a lo efímero. Posteriormente se empleó para nombrar el arte que representaba la vida cotidiana de los japoneses.

⁴² Valladares, R. (2001) *Castilla y Portugal en Asia, 1580-1680: declive imperial y adaptación*. Leuven University Press, Bélgica.

⁴³ Esta expulsión fue ejecutada después de que tuviera lugar la rebelión cristiana de Shimabara (1637 – 1638). Fue un levantamiento armado de campesinos japoneses cristianizados en el cual se sublevaron contra los señores feudales. La rebelión recibe el nombre del Dominio Shimabara, uno de los dos territorios en los que se produjo el hecho. Sospechaban que fueran los católicos occidentales, es decir, los comerciantes portugueses, los que extendieran la idea de rebelión. Esto llevó a su expulsión del país.

Milani, R. (2013). *Arte nanban. L'influenza europea nelle opere giapponesi del secolo cristiano (1543-1639)* (Tesi di Laurea). Università Ca' Foscari, Venezia, p. 31.

⁴⁴ Los holandeses siguieron comerciando con Japón; asimismo, China, Corea, y las islas Ryuku mantuvieron cierto contacto con el archipiélago.

Castaño, E. S. (1999). *Historia de un desencuentro. España y Japón, 1580-1614*. Fugaz Ediciones, pp. 19-24

⁴⁵ López-Vera, J. (2013). “La misión jesuita en Japón, siglos XVI-XVII”. Recuperado de: <https://www.historiajaponesa.com/la-mision-jesuita-en-japon-siglos-xvi-xvii/> [08/01/2013]; Charlevoix, R. P. (1858). *Historia del Cristianismo en el Japón*. Barcelona.

Este género tan popular, tanto dentro como fuera de Japón, utiliza planchas de madera para realizar el diseño. Posteriormente se estampa con la técnica del *nishiki-e*, la cual combina varias placas, con diferentes colores, para crear una única pieza.

Se considera el iniciador de la estampación a Hishikawa Moronobu (1618-1694). Sus obras reflejan escenas de la vida cotidiana, pero también cuenta con grabados de estilo *shunga* o erótico. Estas primeras estampas eran únicamente en blanco y negro y, solo en algunos casos, eran coloreadas a posteriori. Primero se utilizaba un tono anaranjado para rellenar los cuerpos y, ya en el siglo XVIII, se amplió el abanico cromático, utilizando pigmentos de color amarillo, verde, violeta y carmín. El verdadero logro fue cuando lograron estampas a color sin necesidad de hacerlo a mano. Así, se abarataba el coste y también se reducía el tiempo, aumentando la producción. Se atribuye a Suzuki Haronobu el desarrollo del *nishiki-e*, es decir, las estampaciones a color⁴⁶.

Cuando a principios del siglo XIX el *ukiyo-e* parecía entrar en declive, el pintor Hokusai le dio una nueva vida⁴⁷. Empezó a utilizar los grabados para reflejar la vida urbana de Edo, antiguo Tokio, con un aspecto más moderno, compitiendo con Occidente. Se convirtió en el representante del paisajismo japonés, con el Fuji como protagonista de sus obras, llenas de color. Es el autor de la famosa obra *La gran ola de Kanagawa*^{VIII}, repetida hasta la saciedad en todo tipo de *merchandising*, convirtiéndose en el símbolo por excelencia del arte japonés. Forma parte de la serie *Fugaku Sanjurokkei*, más conocida como *36 vistas sobre el Monte Fuji* y representa tres grandes barcas engullidas por unas gigantescas olas. Tiene obras muy similares, y es que en aquel momento no tenían mayor trascendencia, se consideraban obras de carácter popular, coleccionables y vendidas a un precio muy bajo.

La gran ola^{IX} presenta la misma idea, de un paisaje marítimo, también con el Fuji de fondo, y con esa inclinación casi en espiral que caracteriza al artista. Sin embargo, no es tan conocida como la anterior, ¿por qué? *La gran ola de Kanagawa* desprende una luz que otras obras no contemplan, comenzando por los colores escogidos. El agua y la tierra se representan con los mismos tonos, diferentes gradaciones de azul, destacando el azul de Prusia, y tonos blanquecinos y crema, uniendo ambos conceptos con esa espuma que parece caer sobre la montaña en forma de nieve. Además, la forma de componer la escena hace que el espectador

⁴⁶ Barlés, E., & Almazán, D. (2012). *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente. El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*. Fundación Torralba, Fundación Japón. Zaragoza, pp. 229-233

⁴⁷ Forrer, M. (2003). *Western influences in Hokusai's Art*, pp. 23-31.

se sienta arrastrado por la ola, junto con los marineros. Para los japoneses, al leer de derecha a izquierda, este sentimiento se hace mucho más notable. *La ola* de Katsushika Hokusai⁴⁸ se inscribe bajo las proporciones áureas y parece adaptar también la forma de la espiral de Fibonacci^X, hecho que, sin que el espectador se percate, la hace perfecta armónicamente.

Para Occidente, esta obra engloba y representa todo el arte japonés, y es que aúna las dos visiones artísticas. En Japón, era habitual representar vistas panorámicas de los paisajes, donde se sucedían diferentes escenas; en cambio, tras el contacto con la pintura holandesa, los artistas japoneses, especialmente Hokusai, comenzaron a utilizar la perspectiva europea, buscando un foco de atención en la obra. En este caso, la cresta de la ola capta la atención del espectador, por su magnificencia y por su logrado movimiento, haciendo que la naturaleza parezca viva dentro de la obra.

5.4. Era Meiji: Apertura de Japón a Occidente | *Yōga*

El período de enclaustramiento total finalizará con la restauración Meiji (1868-1912), cuando se deciden abrir las fronteras al mundo occidental. Con esto, no solo se retomó el comercio con el archipiélago, sino que se produjo un intercambio de educadores, transformando la vieja sociedad feudal en una de las potencias industriales más importantes del momento. Japón en seguida se sumó a la lista de potencias internacionales al renovar su cultura, economía, política y sociedad.

En un primer momento, el arte se vio desatendido a favor de la modernización del ejército y la economía. Al mismo tiempo, se estaba utilizando como un instrumento más en beneficio de la expansión y conocimiento del nuevo país modernizado. Al integrarse en el entramado industrial, Japón se dio a conocer en el resto del mundo, lo que desencadenó en una simbiosis intelectual entre ambas culturas.

Occidente conocería por fin la verdadera tradición japonesa tal y como era en su inicio, al mismo tiempo que el país nipón se acercaba a la desconocida Europa a través del arte⁴⁹.

Los japoneses vieron en las ferias una gran oportunidad. Entre 1873 y 1910 participó en un total de 25 muestras de carácter internacional. La de mayor importancia fue la Exposición Universal de Viena de 1873, la cual le concedió a Japón un gran prestigio en Europa.

⁴⁸ Bender, N. *Katsushika Hokusai: 87 Drawings*. Book Rix. Kindle.

⁴⁹ Alves, L. S. (2018). *Yoga e Nihonga: A arte Japonesa e a Identidade Nacional*. Hon no Mushi Estudos Multidisciplinares Japoneses, pp. 6-9.

En el contacto con Occidente llamó la atención de los japoneses la distinción que los europeos hacían entre artes menores y artes mayores, puesto que los artistas orientales trabajan la pintura, la cerámica o la arquitectura indistintamente. Existían diferentes tipologías de los objetos, pero no una categorización per se. Con el paso del tiempo, se había establecido una unión de las artes, estando en armonía con las creencias budistas. Toda manifestación artística se englobaba bajo el concepto *biteki kotatsu*, que es equivalente a la contemplación estética que se produce ante cualquier tipo de objeto artístico⁵⁰.

De manera forzada, con el paso del tiempo surge la delimitación de dos campos diferentes, *bijutsu*, correspondiente a las bellas artes, y *geitutsu*, artes decorativas. Ha investigado sobre ello Michiko Okano⁵¹, quien afirma que esta modernización también se produjo en el ámbito educativo, alcanzando la enseñanza de las artes. Para adaptarse a los nuevos cambios, Japón echó la vista a lo que estaban haciendo los occidentales, tanto en su arte como en su filosofía, que, para ellos, respondían a las exigencias de la sociedad, pues eran el modo de expresión para esa nueva realidad. Así como copiaron su industrialización, Japón también usaría como modelo los cambios realizados en el campo del arte y la filosofía.

Se vieron inmersos en nuevas técnicas, materiales y temáticas de hacer arte, abandonando la pintura autóctona a favor de una modernización e inclusión de los elementos que estaban de moda en Europa. A este tipo de pintura se la denominó *yōga* o pintura de estilo occidental.

Diferentes autores⁵² sitúan a Shiba Kōkan (1738-1818) en el inicio del *yōga*. Es el primer japonés que estudia de forma sistemática las técnicas de dibujo y representación que se estaban utilizando en Europa. Además, es un artista que muestra gran interés por los óleos holandeses, técnica que estudia a través de los libros de pintura religiosa que habían llevado los misioneros. Esto lo lleva a realizar el primer grabado con plancha de cobre; es la primera vez que en Japón se habla de litografía.

Finalmente, Kōkan se traslada a Nagasaki para seguir ampliando sus conocimientos, al ser el único punto de contacto con el exterior. Era habitual que tanto artistas como comerciantes

⁵⁰ Maire, G. “Obra, civilización y evolutividad en Ernest Fenollosa: Concepciones de lo artístico en Japón”, *Teoría del Arte*, pp. 115-117.

⁵¹ Okano, M. (2020). *Bijutsu (Belas Artes): o símbolo da história da ocidentalização do Japão*. Universidade Federal de São Paulo, pp. 3-7.

⁵² Barlés, E., & Almazán, D. (2012). *La fascinación por el arte...* op. cit., pp.66-68.

Gómez Aragón, A. (2016). *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Aconcagua Libros, Sevilla, pp. 17-18.

se desplazaran hasta este Dejima⁵³, en Nagasaki, para contactar con los neerlandeses y, por lo tanto, con el resto de Occidente. A este fenómeno se le ha denominado *rangaku* (蘭学), literalmente “aprendizaje holandés”⁵⁴. Por extensión, se aplica al aprendizaje occidental. Kōkan fue uno de los estudiosos *rangaku* y gracias a ello publicó el libro *Discurso sobre la pintura occidental* (1799), el primer ensayo escrito en Japón sobre arte europeo⁵⁵.

Cuando Japón se abrió al mundo, los estudiantes no tenían por qué ir a Nagasaki, sino que conocían la cultura occidental in situ, es decir, estaba permitido viajar al extranjero.

En 1855 se establece el *Shirabesho Bansho*, un instituto de traducción e investigación centrado exclusivamente en los estudios occidentales, con una sección centrada en el arte. En 1876 se abre la primera escuela oficial de arte, la *Kōbu Bijutsu Gakkoo*, con profesores de procedencia italiana como Edoardo Chiossone o Antonio Fontanesi, especializados en la pintura, o Cappelletti, encargado de la arquitectura. Vincenzo Ragusa sería el instructor en el campo escultórico⁵⁶.

Del arte occidental, lo que más interesaba a los japoneses era el realismo. García Gutiérrez⁵⁷ habla de un sentimiento de superioridad de la pintura de Occidente en Japón, al lograr reproducir las formas de la misma manera en la que se hallaban en la realidad.

Shiba Kōkan crea *Encuentro entre Japón, China y Occidente*^{XI} a finales del siglo XVIII. Una obra realizada sobre seda que consta de dos partes. En la mitad superior se representa una escena de desastre, con un gran edificio en llamas que se intenta sofocar; mientras, en la inferior, se disponen en un ambiente relajado tres figuras masculinas sentadas alrededor de una mesa. El edificio en llamas semeja una vivienda tradicional china. El artista pretendía que Japón siguiera las nuevas modas llegadas de Occidente y se desvinculara de China a favor de una modernización de su país. Quizá por ello representara a un sabio tradicional chino, con sus atuendos y rasgos habituales, como esa barba tan característica, los

⁵³ *Dejima* (出島, literalmente “isla de salida”) fue una isla creada de forma artificial en la ciudad de Nagasaki, siendo el único lugar permitido por el Gobierno Japonés para comerciar con el exterior. Fue construida en 1636 para controlar a los misioneros portugueses; cuando estos fueron expulsados, los holandeses ocuparon la isla. Gilbert, M. J. (2008). “Deshima Island: A Stepping Stone between Civilizations”. *World History Connected*. Recuperado de: <https://worldhistoryconnected.press.uiillinois.edu/3.3/gilbert.html>

⁵⁴ Alves, L. S. (2018). *Yoga e Nihonga*... op. cit., pp. 4-6.

⁵⁵ Croissant, D. (1976). *Shiba Kokan: Artist, Innovator, and Pioneer in the Westernization of Japan*. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/pdf/2053697.pdf?refreqid=excelsior%3A62114a91b0d0056ec3302dffafcaaf9f>

⁵⁶ Cabañas Moreno, P. (1999). “Bigaku...” op. cit., pp. 368-270.

⁵⁷ García Gutiérrez, F. (2016). *Influencias mutuas*... op. cit. pp. 17-25.

brazos cruzados y ese sombrero confuciano, como el hombre más viejo de la mesa, con un pergamino cerrado y ligeramente separado de las figuras de Occidente y Japón. Por el contrario, Occidente se presenta como un anatomista, a juzgar por el libro abierto que tiene entre sus manos, ataviado con cuellos blancos y peluca, y acomodado en una silla roja a la moda francesa. Por último, la figura que encarna el país nipón se representa como la más alta de la mesa, quizá sentada sobre cojines, con el corte de pelo conocido como *chonmage*, kimono negro y vestimenta con grandes hombreras. Porta una serpiente blanca en su muñeca, símbolo en Japón de la buena fortuna. Se encuentra del lado de “Occidente” y una planta lo separa visualmente de la figura china.

5.5. Recuperación de la tradición japonesa | *Nihonga*

Con la occidentalización promulgada por el gobierno durante la Era Meiji (1867-1912), la pintura en Japón adoptó nuevas técnicas y formas propias del arte europeo. Bajo el nombre de *yōhuga* se realizó una pintura que distaba de la tradicional nipona y empleaba técnicas novedosas como el óleo o el grabado en metal.

Los japoneses dejaron de apreciar su propia arte obcecados en la modernización. Las obras tradicionales seguían teniendo importancia dentro de su cultura, pero pasaron a un segundo plano al ser las occidentales la moda del momento. Ante esta situación, tras la ola de occidentalización, en los años 80 se inició una protesta a favor de la recuperación de su propia cultura, que se estaba viendo ensombrecida y olvidada por la occidental. Miyake Setsurei (1860-1945) abogaba por salvaguardar su herencia para tener un puesto importante en el panorama mundial⁵⁸. Tanto él como los otros tres miembros del grupo Seikyōsha (政教社, sociedad de educación política), tendrían un marcado carácter nacionalista, resultado de un anterior dominio extranjero en su cultura.

La tendencia *yōfuga* perdió auge a medida que floreció un género artístico opuesto. Su objetivo se basaba en rescatar las raíces culturales japonesas casi olvidadas. Este movimiento pictórico fue nombrado *nihonga* (日本画), literalmente, “pintura japonesa”.

⁵⁸ Miyake Setsurei (1860-1945) fue un filósofo y ensayista japonés cuyo trasfondo nacionalista otorgaba a Japón la obligatoriedad de conservar su herencia cultural para fortalecer su cultura y, consecuentemente, la cultura mundial, al describir a Japón como, primero, miembro de la comunidad asiática, y luego, miembro de la global. Cabañas Moreno, P. (1999). “Bigaku...” op. cit., pp. 370.

Para esta técnica pictórica se utilizan materiales y técnicas tradicionales japonesas. En Japón estos cuatro elementos se conocen como *Bunbōshihō* (文房四宝), “los cuatro tesoros del estudio”⁵⁹.

En primer lugar, son fundamentales los pinceles o *fude* (筆) para pintar con precisión. Se diferencian dos partes, un mango o *jiku* realizado con bambú, y el *ho* o mechón de pelo, generalmente confeccionada con pelo de origen animal.

Existen principalmente dos tipos de *fude*^{XII} muy diferenciados, los de pelo abierto o *katame fude* y los de pelo unido o *sabaki fude*. Estos últimos son los más comunes y fáciles de utilizar, ya que cuanto más separación exista entre los pelos, más difícil es de manejar el trazo.

Además, es vital hacerlo sobre *washi* (和紙), un tipo de papel originario de Japón, de gran resistencia y suavidad, muy versátil, de color blanquecino o ligeramente amarfilado. En España se conoce erróneamente como “papel de arroz”; el 90% del *washi* está realizado de manera artesanal con fibras naturales del arbusto *kozo*⁶⁰. Es vital utilizar un papel de estas características para que la tinta se absorba de forma correcta y se obtenga un resultado óptimo. Antes del florecimiento del japonismo, fuera del archipiélago ya se estaba utilizando el *washi* por sus múltiples ventajas. El pintor holandés Rembrandt lo utilizaba en sus grabados y Picasso o Chagall también sentían fascinación por él⁶¹.

En cuanto a los pigmentos, son generalmente de origen vegetal, por ello deben ser preparados justo antes de realizar la obra. Los pigmentos generan una clasificación de la pintura en monocromática o policroma. En el caso de presentar un solo color se utiliza normalmente *sumi* (墨), una tinta de origen chino (siglo XX) realizada a base de hollín y cola de espina de pescado o piel de animal. Generalmente se presenta en barra, haciendo que sea más sencillo transportarla. Para conseguir la tinta en estado líquido se debe frotar sobre una piedra porosa, conocida como *suzuri* (硯)^{XIII}, añadiendo agua en función de la tonalidad que se busque. Si

⁵⁹ Mitsuru Nagata. *Materiales para Shodou y Sumi-e*. Recuperado de: <https://mitsurunagata.com/es/materiales/>

⁶⁰ La técnica de elaboración a mano del papel es conocida como *tesuki*, y llegó al archipiélago desde China junto con el budismo. En noviembre del 2014, la UNESCO designó la elaboración tradicional del *washi* como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Vid. “El *washi*, arte tradicional de fabricación manual de papel japonés”. Inscrito en 2014 en la [Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad](#)

⁶¹ “Washi, el papel tradicional japonés” (2016). *Fragmentos de Japón*. Recuperado de: <https://www.nippon.com/es/features/jg00083/>
Bernal, M. del Mar (2016). *El Papel Japonés para Grabado*. Recuperado de: <https://tecnicasdegrabado.es/2016/el-papel-japones-para-grabado-%E5%92%8C%E7%B4%99>

añadimos poca agua se obtendrá un pigmento negruzco muy intenso, mientras que, si la cantidad de agua es mayor, la tinta será más bien grisácea.

La tinta utilizada da nombre a la disciplina del *sumi-e*, de gran trascendencia tanto en China como en Japón. Se caracteriza por ser una pintura monocromática que no permite modificaciones, de trazos espontáneos y ágiles realizados con el *fude*.

Para firmar la obra, los japoneses utilizan tradicionalmente el *rakkanin*, un sello realizado en piedra con su nombre escrito en caligrafía *tensho* (篆書)^{XIV}.

Por último, aunque el *washi* sea un papel muy resistente, el agua de la tinta hace que se arrugue. Para conseguir un acabado óptimo, al terminar la obra se lleva a cabo un proceso de planchado, conocido como *urauchi* (裏打ち). Consiste en añadir una lámina en la parte trasera de la obra, impregnada de una sustancia que, por sus características, al plancharla reacciona a las altas temperaturas y deja un acabado liso.

Al ser materiales naturales se debe tener cuidado con su conservación, pues resultan especialmente sensibles a la luz prolongada, a los cambios de temperatura y a la humedad. Para solucionar estos problemas, las obras se conservan enrolladas y guardadas en cajas de madera, exponiéndose exclusivamente durante cortos períodos de tiempo.

El *sumi-e*, al utilizar la técnica y el material propiamente oriental, se engloba bajo la categoría *nihonga*. También el *yamato-e*, la conjunción de realizar los perfiles a tinta del *sumi-e* y el posterior coloreado.

Para el *yamato-e* o cualquier otra pintura polícroma se necesitan diferentes clases de pigmentos, que son habitualmente obtenidos de conchas, corales, minerales o piedras semipreciosas (lapislázuli, malaquita, cinabrio...). Para aglutinar los polvos resultantes de estos materiales se utiliza *nikawa* (膠), una solución creada a partir de la piel de animales como la vaca, el ciervo o el búfalo. Esta solución también contribuye a la fijación del hollín y a que la tinta se adhiera mejor sobre el soporte. Además, al tratarse de una sustancia gelatinosa que se solidifica al enfriarse, proporciona líneas de resplandor y claridad sobre la obra.

Por las características de los materiales, la pintura japonesa tiene un alto grado de conservación y persistencia del color si se conserva adecuadamente⁶². De las formas utilizadas

⁶² González, J. (2020). "Nihonga e, la pintura japonesa: sus pigmentos y técnicas". *Ttamayo*. Recuperado de: <https://www.ttamayo.com/2018/11/pigmentos-tecnicas-pintura-japonesa/>

para guardar las pinturas, así como de los soportes utilizados, surgieron diferentes tipologías. Si se enrollaban horizontalmente las pinturas recibían el nombre de *emaki* (絵巻); se llamaba *kakemono* (掛け物) si estaban destinadas a ser colgadas en la pared de forma vertical; y *byōbu* (屏風) si se realizaban directamente sobre los biombos. A las pinturas que decoraban techos, paredes o *fusuma* (puertas correderas interiores) se les denomina *shoheki-ga* (諸壁画).

Todos los estilos o tipologías tienen en común, como indica Cabañas Moreno, “el deseo de simbolizar la naturaleza y la realidad más que de reproducirlas”⁶³. Pilar apunta a la diferencia del arte oriental, movido por estímulos internos, frente al arte racional de Occidente.

Se consideran los padres de esta pintura a Kanō Hōgai (1828-1888) y Hashimoto Gahō (1835-1908), representante de la escuela Kanō.

Se debe destacar la figura de Uemura Shoēn (1875-1949) y el empoderamiento femenino que ejerce a través de sus obras. Frente a la representación sexualizada que realizaban sus compañeros, traslada a la pintura la imagen de la mujer como sujeto de acción y no como objeto pasivo. Ana Galán⁶⁴ selecciona la obra *Sōshiarai Komachi*^{XV} para ejemplificar ese empoderamiento. Muestra a la poetisa Ono no Komachi (825-900) sosteniendo un abanico abierto y un poema con el que aprueba su inocencia ante la acusación de plagio. La figura se vincula con la propia pintora al tratarse de dos mujeres a las que hacen sentir inferiores en su trabajo. Este cuadro recoge una historia inspirada en una canción Nō, donde el poeta Ōtomo no Kuronushi, celoso del talento de Komachi, le roba uno de sus poemas para copiarlo en la antología clásica y acusarla de plagio.

Uemura representa a la muchacha probando su inocencia con el libro de Kuronushi en blanco, pues, para demostrar que era una farsa, lavó el poema y este desapareció. Komachi se sitúa en un espacio vacío, con un fondo neutro, como es habitual en la obra de la autora. Los perfiles de los grandes ropajes y del rostro se encuentran marcados con tonos oscuros, creando la imagen de ese dibujo previo relleno de tinta propio del *nihonga*.

⁶³ Cabañas Moreno, P. (2005), “Nihonga. Pintura japonesa al estilo tradicional”. *Contrastes*, vol. 41 p. 4.

⁶⁴ Galán Sanz, A. (2020). “Empoderamiento femenino en la obra de Uemura Shōen”. *Las mujeres y el universo de las artes*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 283-294.

VI. LA CREACIÓN DE ESCUELAS TRADICIONALES

Ernest Fenollosa y Okakura Kakuzō

Para la recuperación del arte tradicional japonés fue fundamental la creación de la asociación *Ryūchikai* (1878)⁶⁵, la cual fomentaba el arte autóctono. El gobierno se percató de su contribución al país y mostró su apoyo en la organización de la Primera Exposición Nacional de Pintura Japonesa, *Nai koku Kaiga Kyōshinkai* (1882). Ernest Fenollosa (1853-1908), japonólogo, historiador del arte, traductor y poeta estadounidense, se unió al movimiento y realizó una conferencia en la que hacía una apología del arte japonés. Su título era *Bijutsu shinsetsu* (“La verdadera teoría del arte”)⁶⁶ y analizaba los logros alcanzados por el arte, resaltando sus valores y advirtiendo de los posibles peligros de todo aquello que tuviese procedencia occidental. Su punto de vista tuvo gran difusión y fue bautizado como el “abogado del arte tradicional japonés”. Resultó fundamental para la recuperación de esa tradición japonesa en su propio bagaje cultural.

Tras su muerte, Mary Fenollosa (1865-1954) editó y publicó *Epochs of Chinese and Japanese Art. An outline History of East Asiatic Design* (1907), donde recopiló los textos escritos por Ernest apreciando este arte tanto dentro como fuera del archipiélago. Además de revalorizar el pasado artístico japonés, hizo que la nueva generación de artistas partiera de una visión positiva de las técnicas occidentales, potenciando su creatividad y creando obras originales y novedosas.

Paralelamente surgió la asociación *Kangakai* en 1881, en la que participaron jóvenes artistas como Kanō Hōgai (1828-1888), Kobayashi Eitaku (1843-1890) o Shimomura Kanzan (1873-1930). Entre sus logros se encuentra la creación del Museo Nacional, un Comité para la Protección de Propiedades Culturales y la Escuela de Bellas Artes de Tokyo. Antes de su aprobación por decreto por parte del gobierno, Fenollosa viajó por toda Europa y América animando al estudio del arte occidental, al mismo tiempo que investigaba sobre el arte occidental contemporáneo. En esta misión oficial lo acompañó Okakura Kakuzō (1862-1913), un filósofo, escritor, historiador y crítico de arte japonés; otra de las figuras fundamentales en esta investigación.

⁶⁵ Vid. Maire, G. “Obra, civilización y evolutividad en Ernest Fenollosa: Concepciones de lo artístico en Japón”, *Teoría del Arte*, p. 117.

⁶⁶ Cabañas Moreno, P. (2004), “Sobre las fuentes de difusión...”, p. 370.

Mientras viajaba por todo Occidente, en 1890 Fenollosa se quedó en Estados Unidos ocupando el puesto de conservador de fondos orientales del Museo de Bellas Artes de Boston. Seis años más tarde regresó a Japón y retomó la investigación. Mientras tanto, Okakura continuó la labor iniciada en solitario. En el mismo año que su compañero recibía el puesto de conservador, a él se le encomendaba dirigir la Escuela de Bellas Artes, con solo 29 años. Para aquellos artistas japoneses confusos por la apertura del arte occidental, Okakura creó una guía de “principios básicos del arte moderno”⁶⁷:

- *El artista ha de buscar la expresión de su propia individualidad, pero custodiando las viejas tradiciones, que, si ha sabido asimilar, será capaz de interpretarlas creando un arte nuevo.*
- *El artista, heredero de la tradición, ha de conocer las técnicas antiguas de manera que su formación se enriquezca.*
- *El espíritu del artista ha de estar poseído por la pasión y los sentimientos elevados, si no será incapaz de arrastrar y guiar al espectador.*
- *El artista ha de conseguir un gran dominio de la técnica para lograr la más perfecta expresión de la idea. Nuevas ideas deben ir acompañadas de nuevas técnicas.*
- *El alma del artista debe poseer las cualidades de dignidad y nobleza. Debe formar parte del mundo de los hombres, pero nunca debe dejar que su arte sea degradado por asuntos mundanos.*
- *Por último, es necesario avanzar tanto en el campo de la pintura histórica como en el del ukiyo-e, estancados e incapaces de mover sentimientos nobles y de admiración.*

Actualmente Okakura Kakuzō es considerado el padre de la crítica japonesa por sus múltiples aportaciones a la cultura y a la recuperación de esta. Algunos libros escritos por él, como *El libro del té* (1906) o *El despertar de Japón* (1904) sintetizaron las claves de su teoría artística contribuyendo a su propagación. Sus páginas fueron leídas por los artistas españoles Miró (1893-1983), Tàpies (1923-2012) y Joan Brossa (1919-1998)⁶⁸. Pone de relieve el concepto unificador del arte, vida y naturaleza, tres pilares fundamentales para comprender los valores estéticos japoneses, desde su origen hasta el presente.

⁶⁷ Cabañas Moreno, P. (2004). *Bigaku...* op. cit. p. 373.

⁶⁸ Cabañas Moreno, P. (2004). *Bigaku...* op. cit. p. 375.

VII. ENCUENTRO ENTRE AMBAS CULTURAS

Javier Vives Rego advierte que, en ocasiones, se realiza una confrontación un tanto arbitraria al tratar de equiparar Occidente y Japón. Japón es un archipiélago compuesto por cuatro grandes islas (Honshū, Hokkaidō, Kyūshū y Shikoku) y más de seis mil islas de menor tamaño. En todas ellas la cultura es semejante, se establece una misma lengua para todo el territorio y se practica la misma religión. En cambio, si se habla de “Occidente” se alude no a uno, sino a varios países e incluso continentes. Es un término utilizado para referirse a una cultura común cuya situación geográfica es incierta. En términos artísticos, el hablar de Occidente será sinónimo de Europa y, en muchos casos, exclusivamente de Italia como paradigma del arte y de la cultura occidentales.

Sería sensato, por lo tanto, establecer una comparación entre una pieza de Kanō Motonobu (1476-1559) y una de Rafael Sanzio (1483-1520). Vives Rego escoge *Kannon* y *Madonna de la casa de Alba*, ambas de la primera mitad del siglo XVI y de temática religiosa. Kanō escoge una divinidad budista, mientras que Rafael pinta a la madre de Jesús. Dos obras de la misma época, con un tema común, pero de diferentes países y culturas, mostrando dos formas válidas de acercar la religión a la pintura.

Para establecer un encuentro en la pintura de ambas culturas, Javier opta por utilizar el espacio como hilo conductor:

*A lo largo de la historia, en casi todas las manifestaciones estéticas del planeta, desde la pintura a la arquitectura pasando por la literatura o el teatro, los artistas han transmutado de forma poética un espacio o paisaje real en uno imaginario*⁶⁹.

Como muestra del uso del espacio escoge en primer lugar dos obras europeas, una flamenca y otra italiana. En primer lugar, *Bautismo en el río Jordán*^{XVI}, donde van Eyck (1390-1441) recoge el bautismo de Jesucristo en el río Jordán; igualmente sirve como ejemplo *La adoración del cordero místico*^{XVII}. En ambos casos el autor se toma la libertad de imaginar el lugar y disponer edificios impropios de la época y de la zona. De igual manera lo haría Mantegna (1431-1506) en una obra de mediados del XV^{XVIII}. Recrea un paisaje imaginario que dista de la realidad de los acontecimientos. Trata uno de los episodios de la vida de Jesús de

⁶⁹ Vives Rego, J. (28 enero, 2020) “Rasgos y recurrencias en las artes japonesas, I”. *La pintura asiática y la pintura europea*. Blog de Javier Vives Rego. Recuperado de: <https://culturanipon.blogspot.com/2020/01/rasgos-y-recurrencias-en-las-artes.html>

Nazaret, pero no lo representa de una manera fiel o similar a lo que podría haber sido, sino que se toma ciertas libertades para enriquecer la pintura y la escena.

Si nos trasladamos ahora a Oriente, es perceptible esa misma idealización del paisaje, omitiendo el contexto histórico del momento y del lugar para dar rienda suelta a la imaginación, recreando una imagen poética que dista de la realidad. Shen Zhou (1427-1509), artista chino, aplica un tratamiento semejante a la hora de recrear el paisaje^{XIX}. En este caso, la grandeza reforzada por la presencia de las montañas es la protagonista de la composición. También Tenshō Shūbun (1414-1463), pintor japonés, representa un paisaje idealizado de grandes picos al lado de un río^{XX}. La idealización se remarca con la escasez tonal, resultando una pintura casi monocroma.

Al comparar ambos grupos de obras, se descubre una gran diferencia de las asiáticas con respecto a las europeas. En Occidente es la figura humana la que se encuentra en primer plano, siendo el centro de la composición, sobre todo en el caso italiano; compite con la naturaleza, la cual se utiliza como un simple fondo, aunque sin escatimar en detallismo.

En las asiáticas, por lo contrario, el humano se empequeñece y la naturaleza cobra protagonismo. Viendo las pinturas orientales, en ambos casos pasa desapercibida la figuración que se sitúa en la parte inferior de la escena, junto al río. Javier afirma que son “dos concepciones vitales casi opuestas”⁷⁰.

7.1. Occidentalización

En varios momentos de la historia, ambas plásticas, a priori tan distantes, se encuentran y se nutren mutuamente. Ocurre con anterioridad en el siglo XVI, cuando portugueses y españoles tratan de evangelizar el territorio japonés. Posteriormente, en el XIX y en el XX, coincidiendo con la restauración Meiji. La apertura del país nipón y su intercambio cultural con Europa hace que su arte se nutra y adquiera rasgos propios de los occidentales. A este fenómeno de aculturación se le ha llamado “occidentalización”.

En Japón se conoce como *bunmei kaika* (文明開化), literalmente “apertura de la cultura”, a ese momento en el que la cultura occidental penetra por vez primera en la sintoísta. Con el inicio del período Meiji se establece el punto de comienzo de la sociedad moderna y capitalista y se pone fin al régimen señorial y feudal.

⁷⁰ Vives Rego, J. *Rasgos y recurrencias...* op. cit.

A mediados del siglo XIX las fuerzas occidentales se introdujeron en Oriente con el fin de convertirlos en sociedad capitalista y, tras la victoria británica sobre los chinos⁷¹, vieron a Japón como una víctima más, a causa de su atraso económico y militar. Ante la amenaza, los *shōgunes*⁷² veían la imperiosa necesidad de una transformación rápida de su régimen. Convertirse en una sociedad moderna implicaba la revolución y, para ello, decidieron trasladar el poder de los *shōgunes* al emperador, dando lugar a la Restauración Meiji (1868-1912).

Para la modernización y adaptación al nuevo sistema, los samurái reconocieron que era necesario un proceso de occidentalización sistemática. Occidente era sinónimo de éxito, por lo que se convirtió en el motivo de su transformación⁷³.

Aquí se toparon con un problema, y es que Occidente no conformaba un sistema coherente, sino que era una amalgama en el que convivían ideas opuestas.

7.2. Japonismo y artistas influidos

Paralelo al deseo de aculturizar Japón, cuando los americanos y europeos llegaron al archipiélago en el siglo XIX, tras su apertura al mundo, se quedaron fascinados por su cultura. Este fenómeno se conoce como y abarca japonismo la aplicación de rasgos propiamente japoneses a la pintura, orfebrería, literatura, cine o moda occidentales.

Según Almazán, el japonismo reside en la influencia, principalmente artística, de la cultura japonesa sobre la occidental. “Se originó una renovación del arte europeo por la influencia del arte nipón, especialmente a través de lacas, pinturas, esculturas, porcelanas, pero sobre todo por los atractivos *ukiyo-e* en color”⁷⁴.

Su origen es incierto. Algunos apuntan a Baudelaire (1821-1867) como acuñador del término⁷⁵, mientras que para otros fue el crítico de arte Philippe Burty (1830-1890) quien

⁷¹ Franco Sánchez, A. (2011). *Gran Bretaña y la Primera Guerra del Opio con China*. Recuperado de: https://www.academia.edu/29504029/GRAN_BRETA%C3%91A_Y_LA_PRIMERA_GUERRA_DEL_OPIO_CON_CHINA

⁷² Sogún o *shōgun* es el “título de los personajes que gobernaban el Japón, en representación del emperador”. (Real Academia Española, s.m.).

⁷³ Vid. Takahasi K. (1986). *Del feudalismo al capitalismo. Problemas de la transición*. Barcelona. Ed. Crítica.

⁷⁴ Almazán Tomás, D. V. (2011). “Del japonismo al neojaponismo: evolución de la influencia japonesa en la cultura occidental”. *Japón y el mundo actual*. Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 872.

⁷⁵ Fernández del Campo, E. (2001). “Las fuentes y lugares del japonismo”. *Anales de Historia del Arte*, vol. XI, p. 329.

utilizó por primera vez⁷⁶ este término en la revista *La Renaissance Littéraire et Artistique*⁷⁷, en un artículo publicado el 18 de mayo de 1872.

*Le Japon vient de remporter à l'Exposition universelle sous les doubles formes de ses arts et de ses industries d'autrefois et d'aujourd'hui une victoire complète et décisive*⁷⁸.

Las Exposiciones Universales fueron vitales para extender este arte por toda Europa. Es por ello por lo que se sitúa el auge del movimiento en París, entre los años 1860 y 1900.

A partir de este momento, en Europa comienzan los estudios masivos sobre el arte oriental y emergen las primeras colecciones de arte japonés en Occidente. En efecto, fue Ernest Fenollosa el primero en realizar una historia crítica dedicada íntegramente al *ukiyo-e*⁷⁹.

Los reflejos más evidentes del japonismo se encuentran en el *art nouveau* o en el impresionismo y, más tarde, también en las vanguardias. Es una influencia realmente significativa, ya que aparece en un momento de renovación artística por parte de Europa, en el auge del Modernismo.

Entre los artistas europeos que reflejaron esta cultura en sus obras destacan Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, Monet, Klimt o van Gogh. Este último no cesó en copiar estampas japonesas que llegaban a Europa como método para el aprendizaje de su técnica. Entre estas estampas, destacan los grabados de Hokusai, Hiroshige y Utamaro.

La obra *Woman Standing, Holding a Fan*^{xxi}, pintada en 1879 por Mary Cassatt⁸⁰ denota un estudio previo del arte japonés en cuanto a la representación del espacio y la disposición de la protagonista. En Europa la representación tridimensional de los interiores se dominaba desde hace siglos, sin embargo, aquí la artista dispone una figura totalmente plana, sin modelar, sobre manchas de colores que hacen de paredes. Jennifer T. Criss⁸¹ apunta a una falta de gravedad en la escena, ya que el piso se inclina hacia arriba en lugar de hacia atrás. No existe una perspectiva tal y como se había establecido en la pintura occidental. Tanto la temática, como el diseño o el estilo responden a las características del japonismo. Mary Cassatt

⁷⁶ Bawin, J. (2010). "Quelques histoires du Japonisme à la fin du XIX^e siècle, et en Belgique en particulier". *Lettre des Académies*. Université de Liège, Bélgica, vol. 20.

⁷⁷ *La Renaissance Littéraire et Artistique* (18 Mai, 1872). I^{er} Année. N^o 4. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6268798z/f1.highres>

⁷⁸ Burty, P. (1878). "L'Exposition Universelle de 1878, le Japon ancien et le Japon moderne". *L'Art*, p. 241

⁷⁹ Fenollosa, E. (1896). *The Masters of Ukiyo: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School*. Knickerbocker Press.

⁸⁰ Mowll Mathews, N. (1998). *Mary Cassatt: A Life*. Yale University Press.

⁸¹ Criss, J. T. (2007). *Japonisme and beyond in the art of Marie Bracquemond, Mary Cassatt and Berthe Moristo, 11867-1895*. University of Pennsylvania. Recuperado de: <https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3260889/>

también tomó los grabados como inspiración para buscar nuevas formas para la creación de volúmenes. En las obras *Mother's Kiss*^{XXII} y *Maternal Caress*^{XXIII} construye el dibujo de la misma manera que lo haría Utamaro^{XXIV}. Utiliza un trazo orgánico y un fondo neutro, sobre el que dispone, en ambos casos, a una madre y a su hijo de forma sedente. También se aprecia una inspiración en el arte japonés al decorar con esos motivos florales tanto los vestidos como lo que semejan ropajes de una cama. Con *The Letter*^{XXV} culmina el japonismo con ese estampado y esas tonalidades tan propias del arte japonés del siglo XVIII.

Además de las cuestiones técnicas, también se sentían atraídos por su estética, por sus ropajes, su cultura y sus motivos exóticos. Por ello, el influjo se percibe tanto en la parte técnica como en la temática. Se puede establecer una comparación bastante evidente entre la obra de Monet *La japonesa* (1876)^{XXVI} y *Tsukasa of the Ogiya* (1820-30)^{XXVII} de Yanagawa Shigenobu⁸². En ambos casos se ve a una grácil muchacha que posa con un floreado kimono rojo, foco de atención de la obra. La vestimenta en sí misma, así como los abanicos o *pai pai*, son referencia clara al país del sol naciente. En la obra de Shigenobu se aprecia un fondo neutro y vacío, en el que se diluyen paredes y suelo, creando un ambiente etéreo en el que situar a la dama. Los colores son planos y no se ven gradaciones tonales, sombras o luces. En la pintura de Monet el fondo cobra protagonismo con esa disposición de abanicos japoneses sobre la pared y a lo largo del suelo. Asimismo, los colores son ricos en tonalidades y se utilizan las gradaciones para dar volumen y profundidad a los cuerpos. Las pinceladas de ambos son totalmente opuestas; mientras que el impresionista construye la imagen a base de pinceladas fragmentadas, sin contornos, abusando del color blanco para iluminar la escena, el japonés traza su figura con líneas negras, creando un dibujo y rellenándolo con colores planos.

Mientras que en el caso anterior se veían semejanzas en el aspecto temático, ahora es Toulouse-Lautrec el que se hace con la técnica del dibujo y prescinde de gradaciones, pinceladas o volúmenes. Si se hace una revisión de la pintura europea de finales del siglo XIX no se verá en ningún caso el tratamiento de la línea que el pintor utiliza en *Ambassadeurs: Aristide Bruant* (1892)^{XXVIII}, ni la planitud o la escasez cromáticas. Son técnicas propias de la pintura japonesa que Lautrec trata de adaptar a su cartelería. Muestra cierta semejanza con la obra de Yoshitaki Utagawa, *Samurai and Beauty*^{XXIX}, del período Meiji (1868-1912).

⁸² LeRoy Ligo, L. (2006). *Manet, Baudelaire and photography*. Edwin Mellen Press, p. 415.

VIII. CONCLUSIONES

Desde el siglo XV, Japón cuenta con una dilatada carrera pictórica, comenzando con el *yamato-e*, estilo que diferenciaba la pintura propiamente japonesa de la que tenía influencias chinas. Actualmente, confluyen diferentes estilos, fruto de esa apertura al exterior, haciendo que la pintura japonesa no abarque solo el archipiélago, sino que sea conocida y conocible en todo el mundo.

A pesar de los múltiples intentos de aculturación y destrucción de su cultura, los artistas japoneses siempre han intentado volver a sus orígenes. Es el caso del *nihonga*, un tipo de pintura que nació para avalar su propia tradición cultural. Una vez la producción artística se había evaluado y se le había otorgado el valor que merecía, los artistas se pudieron permitir servirse de otras culturas para enriquecer la propia y modernizarse como país. Primero con Portugal y España y, luego, con Holanda, nació una tipología que aunaba la temática japonesa con las técnicas occidentales, de carácter más vanguardista.

Paralelamente, los intelectuales occidentales comenzaban los estudios sobre arte oriental, percatándose de su gran valor y exotismo. Denominaron japonismo a la corriente, no solo artística, sino cultural, que se estaba dando en Occidente al utilizar los elementos más representativos del País del Sol Naciente para renovar su cine, su música, su moda y su pintura.

Como se avanzaba al comienzo del trabajo, el estudio del ámbito artístico se ha restringido a lo que se encuentra entre las fronteras del llamado “Arte Occidental”. Los países no europeos no son objeto de estudio, ni tampoco forman parte de ese currículum los artistas no hegemónicos, tales como mujeres, artistas africanos, artistas orientales y un largo etcétera.

En ocasiones, se menciona esa influencia que artistas como Van Gogh o Monet han adquirido del “Arte Japonés”, un término muy amplio en el que no se llega a profundizar. Se relaciona, en todos los casos, con el arte de las vanguardias y su enriquecimiento a nivel temático y formal. Sin embargo, es sustancial estudiar el arte producido en Japón de manera aislada, para posteriormente relacionarlo con el arte producido en otros continentes.

IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almazán Tomás, V. D. (2011). “Del japonismo al neojaponismo: evolución de la influencia japonesa en la cultura occidental”. *Japón y el mundo actual*. Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 871-912.

Alves, L. S. (2018). “Yōga e Nihonga: A arte Japonesa e a Identidad Nacional”. *Hon no Mushi- Estudos Multidisciplinares Japoneses*, vol. 3, núm. 5, pp. 138-150. Recuperado de: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/HonNoMushi/article/view/5380>

Báguena, E. B. (2003). “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 18, pp. 23-82. Recuperado de: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/18/2monografico/01.pdf>

Bawin, J. (2010). “Quelques histoires du Japonisme à la fin du XIX^e siècle, et en Belgique en particulier”. *Lettre des Académies*. Université de Liège, Bélgica, vol. 20. Recuperado de: <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/30052/1/Quelques%20histoires%20du%20Japonisme%200%C3%A0%20la%20fin%20du%20XIXe%20si%C3%A8cle%20raccourci%202.pdf>

Beashley, W.G. (1987). *Japanese Imperialism, 1894-1945*. Oxford University Press.

Boxer, Charles Ralph. (1967). *The Christian Century in Japan, 1549-1650*. University of California Press, California.

Burty P. (1878). “Exposition universelle de 1878. Le Japon ancien et moderne”, *L’art*, p. 241

Cabañas Moreno, P. (1999). “Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 9, pp. 367-381. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/ANHA9999110367A/31482>

Cabañas Moreno, P. (2004). “Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX”. *Correspondencia e Integración de las Artes*. Málaga: CEHA, Universidad de Málaga, pp. 121-130. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/5973/>

Cabañas Moreno, P. (2005). “Nihonga. Pintura japonesa al estilo tradicional”. *Contrastes* vol. 41, pp.41-45. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24514/1/Pintura%20Nihonga.pdf>

Cabañas Moreno, P., Trujillo Dennis, A. (2012). *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente: sobre la investigación del arte asiático en países de habla hispana*. Grupo de Investigación ASIA, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/566334.pdf>

Cabezas García, A. (1995). *El siglo ibérico del Japón: la presencia hispano-portuguesa en Japón*. Universidad de Valladolid, Valladolid.

Duerto Jordán, A. A. (2013). *Relaciones artísticas hispano-japonesas en la Edad Moderna: el arte namban*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza. [Trabajo de fin de grado]. Recuperado de: <https://zaguan.unizar.es/record/16309/files/TAZ-TFG-2014-1653.pdf>

Fahr-Becker, G. (2007). *Arte asiático*. Hf Ullmann, Barcelona.

Fernández del Campo, E. (2001). “Las fuentes y lugares del japonismo”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 11, p. 329-356. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/ANHA0101110329A/31367>

Foxwell, C. (2015). “The Painting of Sadness? The Ends of Nihonga, Then and Now”. *ARTMargins*, vol. 4, pp. 27-60. Recuperado de: <https://direct.mit.edu/artm/article/4/1/27/18113/The-Painting-of-Sadness-The-Ends-of-Nihonga-Then>

García Gutiérrez, F. (1989). “Los Namban Byobu de Japón (unas pinturas con temas occidentales)”. *Laboratorio de Arte*, núm. 2, pp. 61-76. Recuperado de: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/54097/05%20garcia%20gutierrez.pdf?sequence=1>

Guth, C. (2009). *El arte en el Japón Edo* (Vol. 13). Ediciones AKAL, Madrid.

Gutiérrez, F. (1971). *El arte del “Siglo Cristiano” en Japón (“Namban Geijutsu”)*. Boletín de la Asociación Española de Orientalistas VII, pp. 31-37. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4812365>

Jesty, J. (2014). “The realism debate and the politics of modern art in early postwar Japan”. *Japan Forum*, vol. 26, núm. 4, pp. 508-529. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09555803.2014.945613>

Keene, D. (2018). *Los placeres de la literatura japonesa*. Siruela, Madrid.

Kipling, R. (2018). *Viaje al Japón*. Editorial Verbum, Madrid.

López-Vera, J. (2012). “La misión jesuita en Japón y China durante los siglos XVI y XVII, un planificado proceso de adaptación”. *Asiadémica: revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, núm. 1, pp. 44-56. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/asiademica/article/download/286809/375030>

Milani, R. (2015). *Arte Nanban. L'influenza europea nelle opere giapponesi del secolo cristiano (1543-1639)*. Università Ca'Foscari Venezia, Venecia. [Trabajo de Fin de Grado]. Recuperado de: <http://157.138.7.91/handle/10579/5726>

Nakagawa, H. (2020). *Introducción a la cultura japonesa*. Melusina.

Okano, M. (2012). *Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar*. Universidade Federal de São Paulo, Brasil. Recuperado de: https://www.academia.edu/12372644/Arte_japonesa_e_suas_supostas_peculiaridades_espacos_de_onde_se_lanca_o_olhar

Okano, M. (2020). *Bijutsu (Belas Artes): o símbolo da história da ocidentalização do Japão*. Universidade Federal de São Paulo, Brasil. Recuperado de: https://www.academia.edu/25375493/Bijutsu_Belas_Artes_o_simbolo_da_historia_da_ocidentalizacao_do_Japao

Reyes Manzano, A. (2005). “Mitos y leyendas sobre las relaciones hispano-japonesas durante los siglos XVI-XVII”. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, núm. 29, pp. 53-76. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2569710.pdf>

Ruíz Carrasco, F. J. (2006). “El Arte Nanban y la Introducción Del Procedimiento Del Óleo En Japón”. *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, núm. 1. Editorial Universidad de Granada, Granada, pp. 635-645. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap1/ceiap/ceiap1.pdf>

Schoneveld, E. (2018). “Shirakaba and Rodin: A Transnational Dialogue between Japan and France”. *Journal of Japonisme*, núm. 3, pp. 52-83. Recuperado de: https://www.academia.edu/38515529/Shirakaba_and_Rodin_A_Transnational_Dialogue_between_Japan_and_France

Sola, E. (1999). *Historia de un desencuentro: España y Japón, 1580-1614*. Fugaz Ediciones. Recuperado de: <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2012/05/Espana-y-Japon-XVI-XVII-Desencuentro.pdf>

Takahasi K. (1986). *Del feudalismo al capitalismo. Problemas de la transición*. Ed. Critica. Barcelona. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5634304>

Takizawa, O. (2010). “El conocimiento que sobre el Japón tenían los europeos en los siglos XVI y XVII (I): Japón lugar de evangelización”. *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, núm. 5, pp. 23-44. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3430568>

Tena Navarro, M. L. de (2009). *La presencia de lo ausente: el concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental*. Universidad de Salamanca, Salamanca. [Tesis doctoral]. Recuperado de: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/19498/DHABA_Presencia%20de%20lo%20ausente.pdf?sequence=1

Torralba García, M. (2018). “Japón y el japonismo a través de sus influencias en el arte”. *Japón en Córdoba: de un paso al otro lado del mundo*, Akiba-Kei, pp. 57-71. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6527665>

Volk, A. (2004). “When the Japanese Print Became Avant-Garde: Yorozu Tetsugorō and Taishō-Period Creative Prints”. *Impressions*, núm. 26, pp. 45-65. Recuperado de: https://www.academia.edu/194705/When_the_Japanese_Print_Became_Avant_garde_Yorozu_Tetsugor%C3%B4_and_Taish%C3%B4_period_Creative_Prints?auto=download

Volk, A. (2010). “Reverse japonisme and the structure of modern art in Japan”. In *Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, pp. 13-41. Recuperado de: https://www.academia.edu/194700/In_Pursuit_of_Universalism_Yorozu_Tetsugoro_and_Japanese_Modern_Art

Volk, A. (2013). “Authority, Autonomy, and the Early Taishō “Avant-Garde”. *Positions: East Asia cultures critique*, núm. 21, pp. 451-473. Recuperado de: https://www.academia.edu/4083605/Authority_Autonomy_and_the_Early_Taish%C3%B4_Avant_Garde

Yamashiro, J. (1986). *História da cultura japonesa*, vol. 34. Ibrasa. Instituição Brasileira de Difusão Cultural Ltda. São Paulo, Brasil.

X. RECURSOS EN LA RED

Arte japonés: historia, tipos, estilos. (2019). Gallerix. Recuperado de: <https://es.gallerix.ru/pedia/east-asian-art--japanese-art/> [Consultado: 14 febrero, 2021]

Arte japonés: Rasgos y evolución de una expresión con alto nivel estético. (2018, 2 agosto). Cultural10. Recuperado de: <https://www.cultural10.org/japonesa/arte/> [Consultado: 27 enero, 2021]

Bonifazi, M. Japón: revolución, occidentalización y milagro económico. Recuperado de: <https://www.nodo50.org/observatorio/japon.htm> [Consultado: 17 febrero, 2021]

González, J. (2020, 30 octubre). *Nihonga e, la pintura japonesa: sus pigmentos y técnicas.* Ttamayo. Recuperado de: <https://www.ttamayo.com/2018/11/pigmentos-tecnicas-pintura-japonesa/> [Consultado: 20 octubre, 2020]

La Renaissance littéraire et artistique (18 mayo 1872). Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6268798z/fl.highres> [Consultado: 22 enero, 2021]

López-Vera, J. (2020, 30 julio). *La misión jesuita en Japón, siglos XVI-XVII.* Historia Japonesa. Recuperado de: <https://www.historiajaponesa.com/la-mision-jesuita-en-japon-siglos-xvi-xvii/> [Consultado: 2 octubre, 2020]

Tipos de arte japonés. (2018, 6 agosto). Ichi go ichi e - El blog de Aki. Recuperado de: <https://www.ichigoichie.tk/2018/08/tipos-de-arte-japones.html> [Consultado: 23 enero, 2021]

Tomás Avellana, L., & Rodríguez, L. (2020, 4 junio). *El japonismo o la fascinación por lo japonés.* Japonismo. Recuperado de: <https://japonismo.com/blog/el-japonismo-o-la-fascinacion-por-lo-japones> [Consultado: 22 enero, 2021]

Vives Rego, J. (2020) “La pintura asiática y la pintura europea”. *Rasgos y recurrencias en las artes japonesas I.* Recuperado de: <https://culturanipon.blogspot.com/2020/01/rasgos-y-recurrencias-en-las-artes.html> [Consultado: 17 febrero, 2021]

Vives Rego, J. (2020, 15 julio). *Rasgos y recurrencias en el arte de Japón, XIII.* Japón, cultura y arte. Recuperado de: <https://culturanipon.blogspot.com/2020/07/rasgos-y-recurrencias-en-el-arte-de.html> [Consultado: 17 febrero, 2021]

XI. ANEXO DE IMÁGENES

¹ Rafael Sanzio (1504). *Lo spozalizio della Vergine*. [Temple y óleo sobre madera]. Pinacoteca di Brera, Milán.

Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/06/Raffaello_-_Sposalizio_-_Web_Gallery_of_Art.jpg/800px-Raffaello_-_Sposalizio_-_Web_Gallery_of_Art.jpg



¹¹ Rafael Sanzio (ca. 1509). *La escuela de Atenas*. [Pintura al fresco]. Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano.

Recuperado

de:

[https://3.bp.blogspot.com/-](https://3.bp.blogspot.com/-D_3vZ0M6864/U8_ojRWC5uI/AAAAAAAAAGe/6Nei0UmBeyo/s1600/Imagen2.jpg)

[D_3vZ0M6864/U8_ojRWC5uI/AAAAAAAAAGe/6Nei0UmBeyo/s1600/Imagen2.jpg](https://3.bp.blogspot.com/-D_3vZ0M6864/U8_ojRWC5uI/AAAAAAAAAGe/6Nei0UmBeyo/s1600/Imagen2.jpg)



III Anónimo (siglo XVII). *Tale of the Nun Akizuki (Akizuki Monogatari)*. [Ilustración de un libro manuscrito].

The Metropolitan Museum of Art: Nueva York. Recuperado de:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/670977>



IV Shimomura Kanzan (1915). *Yoroboshi*. [Biombo]. Tokyo National Museum. Japón. Recuperado de: https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A10508&lang=en

Figura 1: Biombo izquierdo

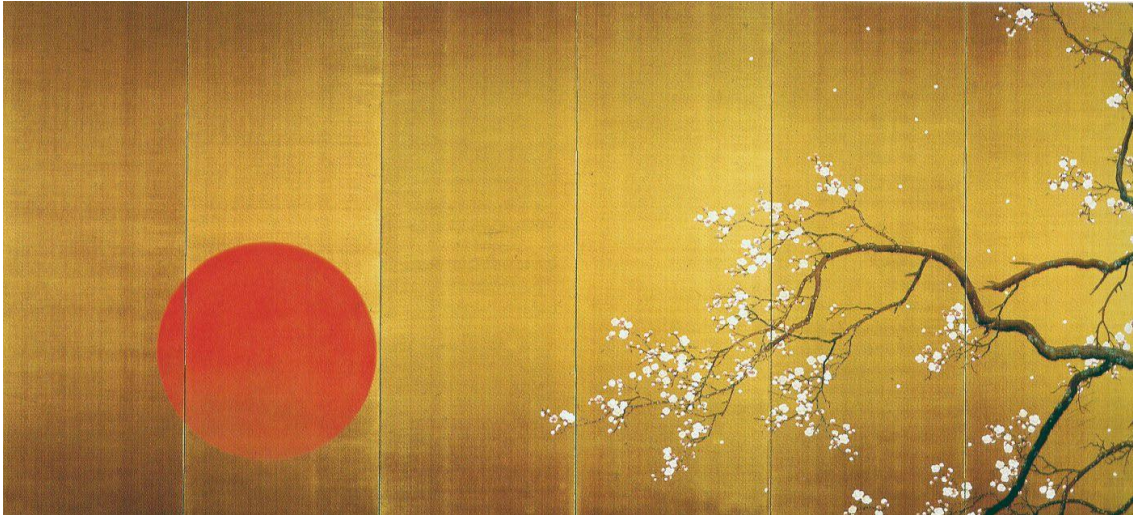
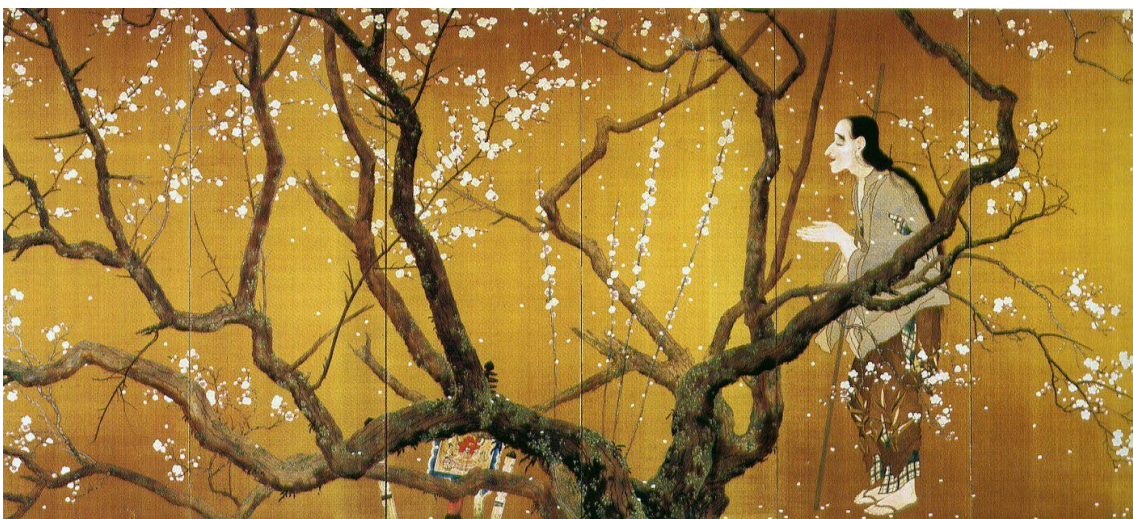


Figura 2: Biombo derecho



∨ Piero della Francesca (1455-1460). *Flagelación de Cristo*. [Pintura al temple sobre tabla]. Palacio Ducal de Urbino, Italia. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Piero_della_Francesca_042.jpg



^{VI} Anónimo (principios del siglo XII). *Genji Monogatari Emaki* (源氏物語絵巻). [Tinta y color sobre papel]. Museo de Arte Tokugawa: Nagoya. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2e/Genji_emaki_Kashiwagi.JPG/1280px-Genji_emaki_Kashiwagi.JPG



^{VII} Kanō Naizen (siglo XVII). *Namban folding screens*. [Celosía de madera recubierto de papel, pan de oro, pintura al temple, seda, laca y cobre dorado]. Museu Nacional de Arte Antiga: Lisboa. Recuperado de; <https://g.co/arts/JB8CkYYJmSqd85ry5>



Kanō Domi (siglo XVI/XVII). *Nanban folding screens*. [Celosía de madera recubierto de papel, pan de oro, pintura al temple, seda, laca y cobre dorado]. Museu Nacional de Arte Antiga: Lisboa. Recuperado de: <https://g.co/arts/2y9z1fJCBfQRXbtu7>



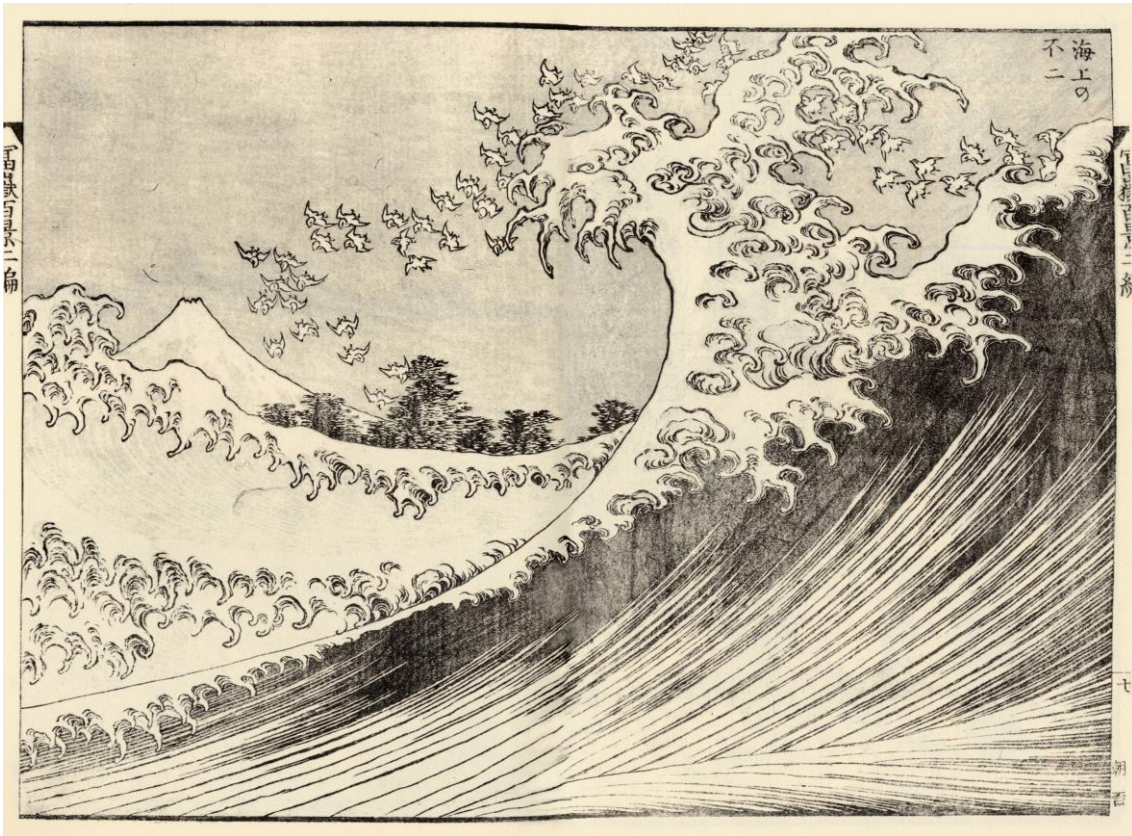
Kanō Domi (siglo XVI/XVII). *Nanban folding screens*. [Celosía de madera recubierto de papel, pan de oro, pintura al temple, seda, laca y cobre dorado]. Museu Nacional de Arte Antiga: Lisboa. Recuperado de: <https://g.co/arts/px2QbN7gejWjLvBm7>



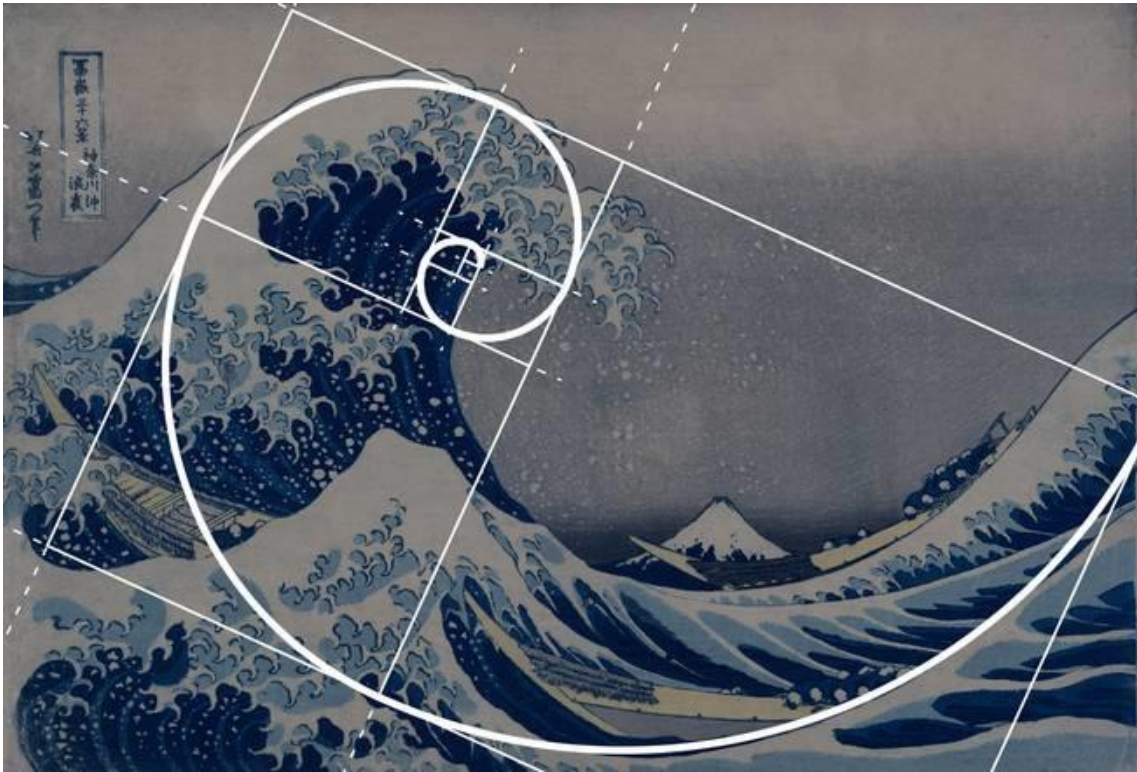
VIII Katsushika Hokusai (ca. 1830). *The Underwave off Kanagawa* [Ukiyo-e]. Rijksmuseum: Amsterdam.
Recuperado de: <https://g.co/arts/qSV83JeGMcCquqWD6>



IX Katsushika Hokusai (1834). *Kaijo no Fuji* [Ukiyo-e]. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/The_Big_wave_from_100_views_of_the_Fuji%2C_2nd_volume.jpg



^x Katsushika Hokusai (ca. 1830). *The Underwave off Kanagawa* [Obra original con la espiral de Fibonacci].
Recuperado de: <https://asrakestraw.com/blog/2015/12/25/the-mad-genius-of-proportional-distortion>



^{XI} Shiba Kōka (finales del siglo XVIII). *Los tres sabios de Hanyang* (和漢洋三賢人図) o *Encuentro entre China, Japón y Occidente*. [Tinta sobre pergamino]. Recuperado de: <https://collections.artsmia.org/art/117178/a-meeting-of-japan-shiba-kokan>



XII *Fude* o pinceles. Recuperado de: <https://mitsurunagata.com/wp-content/uploads/2015/10/DSC3490-1024x683.jpg>



XIII *Suzuri*. Recuperado de: <https://mitsurunagata.com/wp-content/uploads/2015/10/DSC3533-1024x683.jpg>



XIV *Rakkanin* o sello para firmar las obras. Recuperado de: <https://mitsurunagata.com/wp-content/uploads/2015/10/DSC3547-1024x683.jpg>



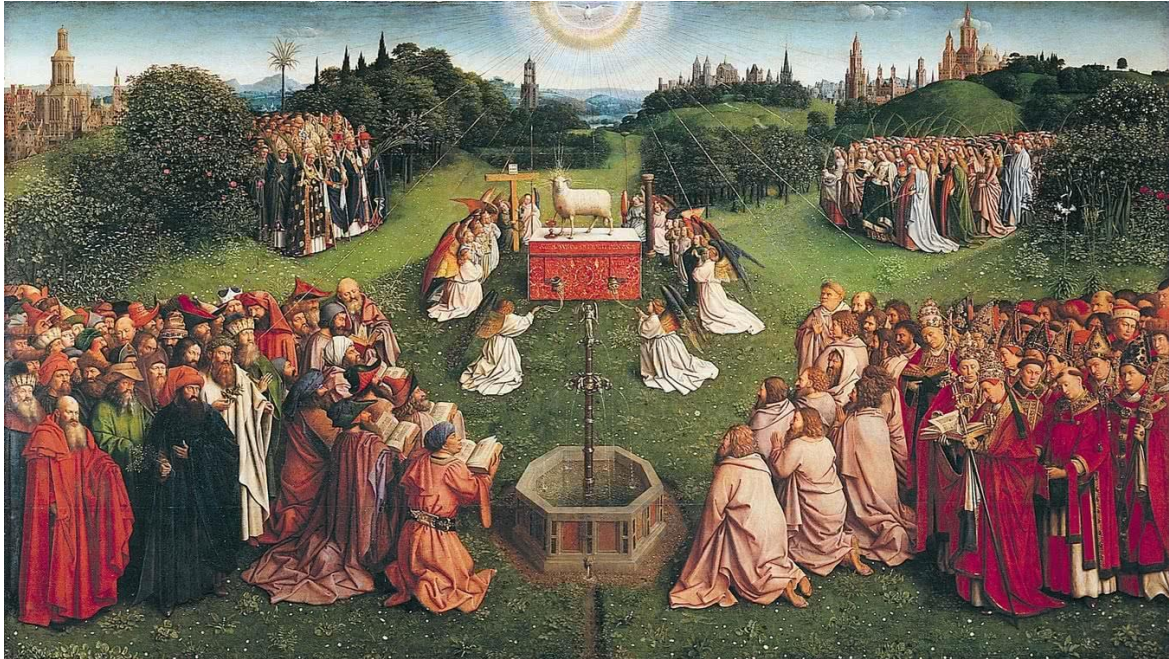
^{xv} Uemura Shōen (1937). *Sōshiarai Komachi* (草紙洗小) Tokyo University of Arts, Tokio. Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/38/17galan.pdf>



^{XVI} Jan van Eyck (ca. 1425). *Bautismo en el río Jordán* [Fragmento de un manuscrito]. Museo de Arte Antigo de Turín. Recuperado de: <https://cdn-5ee28e34c1ac1b126c15dd22.closte.com/wp-content/uploads/2017/09/eyckbaptism.png>



XVII Jan van Eyck (1432). *Políptico de Gante: La adoración del Cordero Místico* (panel inferior central). [Óleo sobre tabla]. Catedral de San Bavón, Gante, Bélgica. Recuperado de: <https://www.hoyesarte.com/wp-content/uploads/2016/10/Adoracion-del-cordero-mistico.jpg>

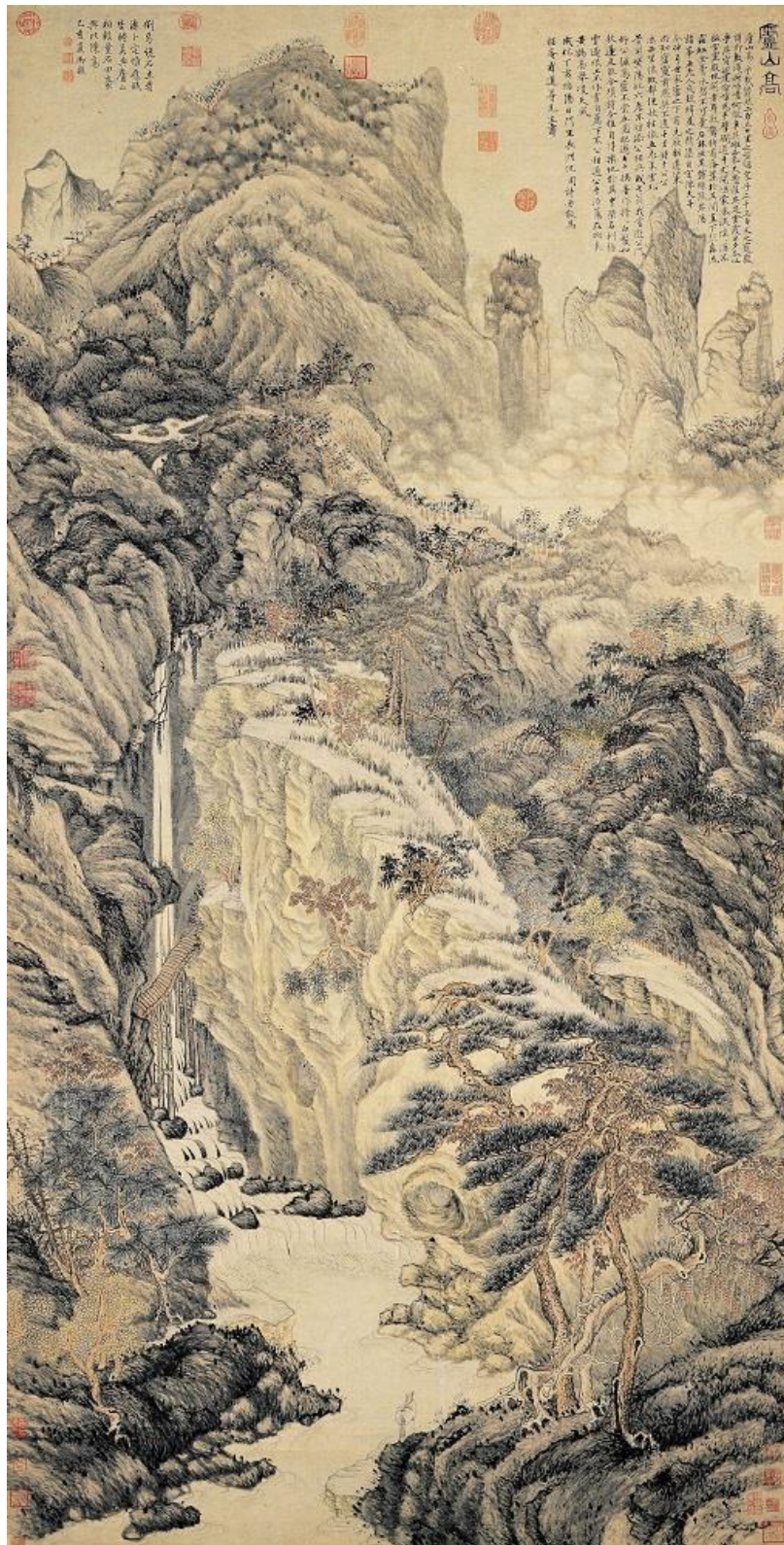


xviii Andrea Mantegna (ca. 1459). *Cristo en el monte de los olivos*. [Temple sobre madera]. Real National Gallery de Londres. Reuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_en_el_Monte_de_los_Olivos_\(Mantegna\)#/media/Archivo:Andrea_Mantegna_036.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_en_el_Monte_de_los_Olivos_(Mantegna)#/media/Archivo:Andrea_Mantegna_036.jpg)



XIX Shen Zhou (ca. 1480). *Lofty Mount Lu*. [Tinta y color sobre papel]. Palacio Museo Nacional, Taipei: Taiwán.

Recuperado de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Lofty Mt.Lu by Shen Zhou.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Lofty_Mt.Lu_by_Shen_Zhou.jpg)



^{xx} Tenshō Shūbun (ca. 1446). *Leyendo en un bosque de bambúes*. [Tinta y color sobre papel]. Museo Nacional de Tokio, Japón. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c7/Shubun_-_Reading_in_a_Bamboo_Grove_detail.jpg/1200px-Shubun_-_Reading_in_a_Bamboo_Grove_detail.jpg



^{XXI} Mary Cassatt (1879). *Woman Standing, Holding a Fan*. [Temple sobre lienzo]. Amon Carter Museum of American Art: Estados Unidos. Recuperado de: <https://g.co/arts/CFZMNRJF5NHYYqpm6>



xxii Mary Cassatt (1890-91). *Mother's Kiss*. [Grabado a punta seca y aguatinta sobre papel verjurado]. National Museum of Women in the Arts: Washington DC. Recuperado de: <https://g.co/arts/Mcn17MZwcSXRhj2XA>



xxiii Mary Cassatt (1890-91). *Maternal Caress*. [Grabado a punta seca y aguainta]. National Gallery of Art: Washington DC. Recuperado de: <https://g.co/arts/QH6XgvxWsSj1x52U8>



XXIV Kitagawa Utamaro (1791-92). *A Filrt: Ten Studies in Female Physiognomy*. [Ukiyo-e]. Asia Society Museum Collection: Estados Unidos. Recuperado de: <https://g.co/arts/Wvw7An4Jb6iYCWBKA>



xxv Mary Cassatt (1890-91). *The Letter*. [Grabado a punta seca y aguatinta]. National Gallery of Art: Washington DC. Recuperado de: <https://g.co/arts/N9cyvsv4SNUCNYgz9>



XXVII Yanagawa Shigenobu (1820-30). *Tsukasa of the Ogiya* [Ukiyo-e]. Museum of Fine Arts: Boston.
Recuperado de: <https://data.ukiyo-e.org/mfa/images/sc224322.jpg>



xxviii Henri de Toulouse-Lautrec (1892). *Ambassadeurs: Aristide Bruant*. [Litografía]. Los Angeles County Museum of Art: California. Recuperado de: <https://g.co/arts/v3yESf6MHjDraAxc8>



XXIX Yoshitaki Utagawa (ca. 1870). *Samurai and Beauty*. [Grabado en madera]. Recuperado de: <https://www.artelino.com/auctionimages/items/32168g1.jpg>



Yoshitaki Utagawa (ca. 1870). *Samurai and Beauty*. [Detalle].

