

## LA SEDUCCIÓN DE ORIENTE: DE LA *CHINOISERIE* AL JAPONISMO

DAVID ALMAZÁN TOMÁS\*

### Resumen

*El intercambio cultural entre Extremo Oriente y Occidente es uno de los acontecimientos artísticos más importantes de nuestra historia. La llegada a Europa de piezas de arte y manufacturas chinas no supuso una transformación del arte occidental, pero sí una importante tendencia en los lenguajes ornamentales (Chinoiserie) que floreció desde el siglo XVII. En el siglo XIX, la influencia de Japón sobre el arte occidental fue mucho más decisiva. Este impacto del arte japonés se denominó como el fenómeno del Japonismo.*

*The interaction between the cultures of Asia and the West is one of the most significant events in world history. The arrivals of Chinese arts and crafts in the seventeenth century worked no transformation in European art; rather, the imports were themselves transformed beyond recognition into a part of a language of exotic ornament (Chinoiserie). In the nineteenth century Japanese influence was decisive. Japan's impact on Western artistic creativity redounded in the so-called phenomenon of Japonisme.*

\* \* \* \* \*

### El rapto de Europa

Oriente *versus* Occidente es una dialéctica creada por la cultura europea. Edward Said, en su influyente libro *Orientalismo*, ha definido la percepción de Oriente desde nuestra cultura contemporánea como la necesidad de definir al otro en el marco de una política de imperialismo colonial<sup>1</sup>. Con gran lucidez, el filósofo Luis Díez del Corral<sup>2</sup>, discípulo de Ortega Gasset, planteó esta cuestión en un célebre ensayo sobre la hegemonía occidental en la historia —supremacía definida por una superioridad técnica, según criterios hegelianos—, atendiendo con especial interés el tema de la modernización japonesa<sup>3</sup>, planteada poéticamente como *el rapto de Europa*<sup>4</sup>.

---

\* Profesor Ayudante Doctor de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre el *Japonismo* y las relaciones culturales entre Asia y España.

<sup>1</sup> Edward SAID, *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990. Del autor véase también *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

<sup>2</sup> Para una semblanza y un análisis su pensamiento sobre Japón véase José María LASSALLE RUIZ, «Luis Díez del Corral y el Japón: ¿El rapto o la seducción de Europa?, *Japón, un enfoque comparativo*. Madrid: Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 45-58.

<sup>3</sup> A diferencia de otras artes ajenas a la tradición europea, a las que todavía denominamos en

La occidentalización del Japón desde la segunda mitad del siglo XIX coincidió en Occidente con el fenómeno del *Japonismo*, que en voces entusiastas de la época se equiparaba a la influencia de griegos y romanos en el Renacimiento. Sin embargo, no fue ésta la primera vez que Oriente sedujo a Europa. Desde la Antigüedad, la seda y la porcelana fueron lujosas mercancías —secretos industriales, diríamos hoy— que sirvieron para recrear una imagen de China construida desde la imaginación y la fantasía<sup>5</sup>.

De lo legendario avanzamos hacia un conocimiento y reconocimiento de las culturas ajenas a la nuestra<sup>6</sup>. En este contexto, cobra un interés justificado el estudio de las relaciones históricas y culturales internacionales. Afortunadamente, en las últimas décadas se está produciendo en nuestro país un aumento cualitativo y cuantitativo de estudios<sup>7</sup> y exposiciones<sup>8</sup> sobre el Extremo Oriente. La apertura de mercados y relaciones comerciales con esta región del planeta ha servido de impulso para algunas importantes iniciativas oficiales<sup>9</sup>. Asimismo, y en relación con lo anterior,

---

ocasiones artes primitivas, las grandes civilizaciones del Extremo Oriente difícilmente pueden considerarse primitivas, por su historia, esplendor y prestigio de sus manufacturas desde tiempos de Roma y la Ruta de la Seda. Las reflexiones de Díaz del corral se contextualizan con el despegue de Japón como potencia, proceso iniciado tras la Guerra Ruso-japonesa (1904-05), que supuso la superioridad bélica de una nación no blanca a una potencia europea.

<sup>4</sup> Luis Díez DEL CORRAL, *El Rapto de Europa. Una interpretación histórica de nuestro tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1962, segunda edición.

<sup>5</sup> La presencia de comerciantes romanos en China se documenta en el año 166 d.C., si bien los contactos directos de Roma y China se caracterizan por la intermediación de distintos reinos a lo largo de la Ruta de la Seda. Para una exhaustiva síntesis y una amplia selección bibliográfica véase Jean-Nöel ROBERT, *De Roma a China: Por la ruta de la seda en tiempos de la Roma antigua*. Barcelona: Editorial Herder, 1996.

<sup>6</sup> La actualidad de este enunciado se refleja este año en nuestro país en la celebración del *Forum Barcelona 2004*.

<sup>7</sup> Todo esto ha motivado, desde los años 90, un auténtico boom de libros dedicados al Extremo Oriente en español, especialmente China y Japón. Sobre el tema específico de la percepción y la identidad cultural, en los últimos años se han publicado algunos trabajos sobre «la imagen del otro». En este sentido, encontramos una interesante aportación al tema en el número monográfico de la *Revista Española del Pacífico* dedicado a «Pacífico-Europa: visiones mutuas», n.º 8, año VIII, Madrid, 1998. También desde la Asociación de Estudios Japoneses en España se han publicado las actas de sus congresos III y IV bajo el título *Japón, un enfoque comparativo* (Madrid, 1999).

<sup>8</sup> No comentaremos aquí exposiciones relacionadas con colecciones españolas de arte oriental, fenómeno al que se dedica la parte monográfica de este número de *Artigramas*, sino únicamente exposiciones de grandes colecciones de fuera de España que han servido para poder presenciar los tesoros del arte de Extremo Oriente. En nuestra opinión las exposiciones más importantes sobre arte extremo oriental, por la calidad de las obras expuestas y por su repercusión, han sido, para el caso chino: *China: 5000 años*, exposición con la que se inauguró el Museo Guggenheim de Bilbao, Bilbao: Museo Guggenheim, 1998; y para el caso nipón: *Momoyama. La Edad de Oro del Arte Japonés (1573-1615)*, celebrada en el Palacio de Velázquez de Madrid, Madrid: Ministerio de Cultura, 1994 y *Tesoros del arte japonés: Período Edo (1615-1868)*, Colección del Museo Fuji, exposición celebrada en la Fundación Juan March, Madrid: Fundación Juan March, 1994.

<sup>9</sup> Es el caso de la apertura de Casa Asia en Barcelona y varias iniciativas en el ámbito universitario.

la nueva concepción cultural derivada de la globalización nos conduce a un modelo en el que el eurocentrismo pierde vigencia.

### Oriente desde Poniente: coleccionismo e influencia artística

Ciertamente, la delimitación del concepto Oriente y, por lo tanto del *Orientalismo*, es cultural y políticamente difusa. Desde el punto de vista académico, un orientalista puede dedicarse a una geografía que comprende desde Marruecos al Japón. En la Historia del Arte, con el término *Orientalismo* hacemos referencia a la utilización de recursos, motivos y temas procedentes del Oriente islámico en los siglos XVIII, XIX e incluso el XX<sup>10</sup>. Desde cierto punto de vista, España fue, a la vez, Oriente y Occidente, ya que la inspiración del arte islámico<sup>11</sup>, se manifiesta en infinitud de obras.

Este Oriente, cercano en nuestra propia identidad e historia, escapa al objetivo en este texto, dirigido al Extremo Oriente, término con el que se agrupa a China, Japón y Corea<sup>12</sup>. No obstante es necesaria una observación básica: esta gran región del planeta no fue en la Edad Moderna un Oriente lejano para el imperio español. Históricamente, desde el siglo XVI, la presencia ibérica en Filipinas, China y Japón elevó a españoles y portugueses<sup>13</sup> a una posición excepcional en las relaciones entre Europa y Asia. La necesidad de recuperar esta memoria histórica en pro de desarrollar los estudios históricos y volver a impulsar las relaciones entre nuestro país y esta región asiática motivó una destacada reunión científica, en 1989, sobre el Extremo Oriente Ibérico<sup>14</sup> con la colaboración del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Agencia Española de Cooperación Internacional. Para el caso de Japón, el libro de Antonio Cabe-

---

<sup>10</sup> En España esta corriente fue seguida por un gran número de pintores, encabezados por Mariano Fortún, véase *Pintura orientalista española, 1830-1930*. Madrid: Banco Exterior de Crédito, 1988. Últimamente varias exposiciones han destacado la importancia en este género de Antonio Muñoz Degraín, véase el catálogo *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996. Véase también Juan Ramos SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, «Oriente como inspiración de la pintura en las colecciones reales españolas», *Oriente en Palacio. Tesoros artísticos en las colecciones Reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, pp. 348-353.

<sup>11</sup> Queda fuera del alcance de este estudio un tema de extraordinario interés como es la recepción a Al-Andalus de arte extremo oriental, ya que hasta la época de los descubrimientos el Islam fue el puente y filtro de las relaciones entre Europa y China.

<sup>12</sup> Las relaciones culturales hispano-coreanas ha sido muy escasas y con poca repercusión. En las últimas décadas, no obstante, esta situación está cambiando de tendencia. Nuestro estudio va a centrarse en China y Japón.

<sup>13</sup> Desde 1580 ambas naciones fueron reinadas por Felipe II. La independencia de Portugal se produce en 1640.

<sup>14</sup> *El Extremo Oriente Ibérico: Investigaciones Históricas, Metodología y Estado de la Cuestión*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, CSIC, 1989.

zas *El Siglo Ibérico de Japón* ha supuesto un extraordinario esfuerzo por recuperar una etapa fundamental de la historia de las relaciones entre España y Japón desde mediados del siglo XVI a mediados del XVII<sup>15</sup>. Empero, lamentablemente, la influencia histórica de España en Asia no se corresponde en absoluto con el pobre papel desarrollado posteriormente en la Edad Contemporánea ni con la escasa tradición de una escuela extremo-orientalista española. En este sentido, ayer<sup>16</sup> y hoy<sup>17</sup> somos deudores de la ingente labor desarrollada por diversas órdenes religiosas con misiones en el Extremo Oriente: dominicos, agustinos, agustinos recoletos, franciscanos y, especialmente, jesuitas.

La seducción que el Extremo Oriente ha ejercido en España puede rastrearse sin interrupción desde el siglo XVI hasta nuestros días. A grandes rasgos podemos señalar que la mirada española hacia China y Japón no difiere mucho de lo que podemos denominar la mirada occidental y que la influencia cultural de China y Japón —muchas veces mezclada sin precisión— fue muy similar en toda Europa. Los elementos diferenciadores fueron: lo temprano en establecer relaciones comerciales —mediados del XVI en el aislado Japón—, la escasa habilidad de la política exterior española en la zona<sup>18</sup> y la vocación evangelizadora, todavía presente en el siglo XX.

Las relaciones internacionales históricas han condicionado el fenómeno del comercio<sup>19</sup> y el coleccionismo<sup>20</sup>. En este sentido, el coleccionismo religioso<sup>21</sup>, el de la Corona<sup>22</sup> y, en menor medida, el militar<sup>23</sup>, han

<sup>15</sup> Antonio CABEZAS, *El Siglo Ibérico de Japón: La presencia Hispano-Portuguesa en Japón (1543-1643)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.

<sup>16</sup> Recordemos, por ejemplo, que la primera traducción de un libro chino —*Beng Sim Po Cam o Espejo rico del claro corazón*— a una lengua europea fue realizada por fray Juan Cobo en torno a 1592, haciendo de este modo accesibles a Occidente algunos elementos del Budismo, Taoísmo y Confucianismo. Véase Idoia ARBILLAGA, *La literatura china traducida en España*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003, pp 13.

<sup>17</sup> Sobre este tema, véase en el artículo de Elena BARLÉS, «Luces y sombras en la historiografía del Arte japonés en España: hacia la superación del exotismo», en este mismo número de *Artígrama*, el reconocimiento a una extraordinaria generación de orientalistas que florece en la segunda mitad del siglo XX cuyos orígenes están en estas órdenes.

<sup>18</sup> TOGORES SÁNCHEZ, Luis. *Extremo Oriente en la política exterior de España (1830-1885)*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1997.

<sup>19</sup> *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre oriente y occidente*. Barcelona: Comisión Española de la Ruta de la Seda Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996.

<sup>20</sup> Es necesario indicar la falta de estudios generales sobre el coleccionismo de arte extremo oriental en nuestro país. Para el tema del grabado *ukiyo-e*, véase la tesis de Sergio NAVARRO POLO, *Obra gráfica japonesa de los periodos Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1987. Para el tema del marfil, disponemos de la tesis doctoral del Pilar CABANAS, *Marfiles japoneses en las colecciones españolas*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1993. Para el tema de las armas, Luis CAEIRO IZQUIERDO, *La cultura samurai: armas japonesas en las colecciones españolas*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1992.

<sup>21</sup> En este sentido, es obligado destacar el Museo Oriental de Valladolid, del Real Colegio de los Padres Agustinos, dirigido por Blas Sierra de la Calle, dedicado al arte chino y filipino. Otro caso

sido los ejes fundamentales de las colecciones españolas. Este hecho se corresponde con la gran actividad misionera desde España —con la figura de San Francisco Javier a la cabeza— y con la extensión de los territorios de la Corona española, hasta la independencia de Filipinas en 1898. Lamentablemente, los siglos XIX y XX, que coinciden con la formación de colecciones y museos, se corresponden en nuestro país con un periodo de pérdida de protagonismo internacional, que se prolonga hasta la transición democrática y el ingreso de España en la Comunidad Europea. No obstante, desde finales del XIX, con la moda japonista, la burguesía iniciará también un coleccionismo artístico, si bien muy alejado en proporciones al coleccionismo europeo o norteamericano. En Barcelona, la Exposición Universal de 1888 supuso un contacto directo con objetos artísticos japoneses<sup>24</sup>, pero fuera de Cataluña también se desarrolló el coleccionismo extremo oriental. El Museo Nacional de Artes Decorativas<sup>25</sup> y la Biblioteca Nacional<sup>26</sup> han exhibido sus fondos de grabado japonés recientemente. En la primera mitad del XX se formó la colección asiática de Santos Munsuri<sup>27</sup>, legada al Museo Etnológico. Ya en la segunda mitad del XX destacamos la colección de Don José Palacio<sup>28</sup> en Bilbao o

---

destacable es el de la colección de arte oriental del Museo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Sevilla, que procede de la labor de la Misión de los Jesuitas y en concreto de los esfuerzos del gran especialista en arte japonés Fernando GARCÍA GUTIÉRREZ, *La Colección de Arte Oriental China-Japón*. Sevilla: Real Academia de Artes de Santa Isabel de Hungría, 2002. Finalmente, aunque con una colección que no es comparable en cantidad y calidad a las citadas, también aparece en la cartografía de los museos orientales españoles el Museo de Santo Tomás en Ávila.

<sup>22</sup> Dos importantes exposiciones han exhibido recientemente las obras de arte extremo oriental ligadas al coleccionismo real. Los catálogos de dichas exposiciones han reunido estudios especializados que constituyen una referencia bibliográfica actualizada imprescindible. La mayor de estas exposiciones es *Oriente en Palacio: Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, marzo-mayo 2003, Palacio Real de Madrid. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003. Para una valoración de dicha exposición véase Isabel CERVERA, «El gusto real por lo exótico», *Blanco y Negro Cultural*, 22 de marzo de 2003, Madrid, pp. 29. Por otra parte, previamente bajo el patrocinio de la Fundación Santillana, en junio de 2000 se presentó en Santillana del Mar (Cantabria) la exposición *Asia en las colecciones reales del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: Fundación Santillana, 2000.

<sup>23</sup> Véase Matilde Rosa ARIAS ESTÉVEZ, «Militares y armaduras japonesas en el Museo del Ejército de Madrid», en David ALMAZÁN (Coord.), *Japón: Arte, cultura y agua*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España, 2004, pp. 89-98 y Matilde Rosa ARIAS ESTÉVEZ, «Siete samuráis en el Museo del Ejército de Madrid: seda, hierro y laca», *Goya*, n.º 292, enero-febrero 2003, pp.35-50.

<sup>24</sup> La Biblioteca de Museos de Arte de Cataluña adquirió un gran lote de grabados *ukiyo-e*, estudiados por Sergio NAVARRO POLO, *Op. cit.*

<sup>25</sup> *Hangá: Imágenes del mundo flotante*, Catálogo celebrada en el Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid, de marzo a mayo de 1999. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

<sup>26</sup> *Ukiyo-e. Grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1993.

<sup>27</sup> P. ROMERO DE TEJADA y F. SANTOS, *Culturas de Oriente, donación Santos Munsuri*. Madrid: Museo Nacional de Antropología, 1990.

<sup>28</sup> Esta pequeña colección, legada al Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1953 ha sido estudiada por Don Federico Torralba en 1985 y, posteriormente por Arantxa Pereda. La colección fue presentada en la exposición *La colección Palacios*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

la de Don Federico Torralba<sup>29</sup> en Zaragoza. En este último caso, a causa de la excepcional importancia de este catedrático de Historia del Arte en el desarrollo del arte de la segunda mitad del siglo XX, es necesario abordar un estudio completo sobre la repercusión de esta colección en diversos artistas<sup>30</sup>.

Otro coleccionismo que merece una atención especial y cuya valoración global todavía no ha sido establecida, es el de los propios artistas<sup>31</sup>, que van a ser en algunos casos coleccionistas de arte japonés, como podemos constatar en el caso de Mariano Fortuny<sup>32</sup> (1838-1874), la familia Masriera<sup>33</sup>, José María Rodríguez Acosta<sup>34</sup> (1878-1941), Santiago Rusiñol<sup>35</sup>, Eduald Serra (1911-2002)<sup>36</sup> y Antoni Tàpies (1923-), por citar los más importantes. A excepción del caso de Fortuny, el fenómeno del *Japonismo* se extiende en fechas algo más tardías que en París. Hasta la segunda mitad del siglo XX no encontramos artistas españoles que hayan viajado al Extremo Oriente y las colecciones, de una entidad pequeña, no son comparables, ni en número ni en calidad, a las de los artistas afincados en París. Los artistas españoles podían tener algunos objetos japoneses aislados, pero no grandes colecciones. No obstante, para el tema de la influencia artística japonesa, tenemos que subrayar el hecho de que la

<sup>29</sup> Un ejemplo sobresaliente de colección burguesa adquirida a partir de anticuarios europeos es la de Don Federico Torralba, desde hace dos años en el Museo de Zaragoza, cuyas características generales pueden encontrarse en el catálogo *Arte Oriental. Colección Federico Torralba*. Zaragoza: Museo de Zaragoza, 2002 y en Elena BARLÉS, «La colección Federico Torralba de Arte Oriental en el Museo de Zaragoza», en David ALMAZÁN (Coord.), *Japón: Arte, cultura y agua*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España, 2004, pp. 29-48.

<sup>30</sup> En el caso del malogrado pintor aragonés Antonio Fortún Paesa, ligado a esta misma colección, ya hemos tenido ocasión de contrastar algunas etapas de su obra con una influencia Zen. Véase Antonio FORTÚN, *Antonio Fortún: cuadros para una donación*, Palacio de Sástago del 16 enero-14 febrero de 1999. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1999.

<sup>31</sup> En el caso de los artistas europeos que encabezan el *Japonismo*, este tema ha sido abordado en los estudios generales, cuya bibliografía indicamos en nota más adelante. Por el contrario, para el caso español hace falta todavía un análisis más completo.

<sup>32</sup> A partir de los objetos que aparecen en su pintura, como en *El aficionado a las estampas* (1863), cuadro en el que aparece una armadura de *samurai* regalada al artista por el coleccionista norteamericano W. H. Steward, un jarrón de porcelana y un abanico japonés. En fotografías antiguas de su estudio vemos que entre los múltiples objetos que exhibía en su estudio de Villa Martinori (Roma) se encontraba esta armadura japonesa.

<sup>33</sup> *Los Masriera: Josep Masriera (1841-1912), Francesc Masriera (1842-1902), Lluís Masriera, 1872-1958*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996.

<sup>34</sup> Su legado, con varias piezas se conserva en la Fundación Rodríguez Acosta, en Granada, y ha sido estudiada por la profesora Isabel CERVERA (Ed.), *Fundación Rodríguez Acosta. Colección de Arte Asiático*, Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 2002.

<sup>35</sup> Cristina DE LA CUESTA, «Santiago Rusiñol y el Arte Japonés», en David ALMAZÁN (Coord.), *Japón: Arte, cultura y agua*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España, 2004, pp. 103-112.

<sup>36</sup> Desde finales de los años 50 este escultor viajó por Japón recogiendo piezas de arte popular, que hoy conforman la extraordinaria colección del Museo Etnológico de Barcelona, bien estudiada y presentada en congresos y conferencias por la especialista Muriel Gómez.

moda del *Japonismo* se adopta desde París y que —más que el coleccionismo autóctono— es de especial relevancia el conocimiento de arte nipón a través de reproducciones y los viajes de formación artística a la capital francesa. En cierta medida, cuanto más avanzan los sistemas de reproducción de imágenes y los transportes, menos decisivo es el papel de las colecciones para el desarrollo de las influencias artísticas y quizá más relevancia tienen las bibliotecas de los artistas. En este sentido, el arte más influyente desde mediados del siglo XX, ligado a la estética zen, no está ligado a las obras coleccionadas por los occidentales —al contrario que el *ukiyo-e* en el *Japonismo*—, ya que son obras pertenecientes a templos y protegidas por el gobierno japonés. Asimismo, tampoco el arte contemporáneo japonés forma parte de las preferencias de las colecciones españolas<sup>37</sup>.

### El emperador chino, la geisha y el monje zen

Junto al desarrollo del coleccionismo, las modas culturales son un fenómeno necesario para contextualizar las influencias artísticas. Las grandes corrientes que sirven de guía a la influencia del extremo oriental en España son las mismas que las que encontramos en el resto de Occidente. Desde nuestro punto de vista, estas tendencias, con unas características y cronología propias, podemos estructurarlas en dos grandes etapas. La primera de ellas, que designamos como *Chinoiserie*, florece en Europa entre los siglos XVII y XVIII. La segunda se corresponde al denominado fenómeno del *Japonismo*, que se extiende por todo Occidente desde mediados del siglo XIX hasta el periodo de Entreguerras, si bien en algunos aspectos, todavía podríamos utilizar este término en la actualidad para algunas manifestaciones artísticas y culturales.

Ya con cierta perspectiva del desarrollo del arte de la segunda mitad del siglo XX, podemos indicar otro episodio de las relaciones con Oriente, con la difusión del zen como rasgo diferenciador, caracterizado por una búsqueda más profunda de valores estéticos y espirituales<sup>38</sup>. Un lujoso

---

<sup>37</sup> Sobre esta cuestión y su relación con los museos de arte contemporáneo véase David ALMAZÁN, «La occidentalización de Oriente (y al revés)», en Jesús Pedro LORENTE (Dir.) y David ALMAZÁN (Coord.), *Museología crítica y Arte de hoy*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 389-403.

<sup>38</sup> En nuestros días, en la Postmodernidad, podemos observar la convivencia de aspectos de la *Chinoiserie*, el *Japonismo* y del *Zenismo*, junto con una nueva visión cosmopolita, tecnológica y neopop de las grandes y futuristas ciudades del Extremo Oriente —primero, fue Japón, Hong Kong y Taiwan, luego Corea del Sur y, ahora, la China—. Esta nueva oleada nos llega a través del diseño, el *manga*, el *anime*, el cine y el videojuego. En este artículo, destinado a complementar una serie de estudios sobre el coleccionismo de arte extremo oriental en España no tiene sentido abordar este

jarrón de porcelana Ming, un colorista grabado *ukiyoe* y una pintura budista a la tinta, *suibokuga*, nos pueden servir como iconos para el coleccionismo y la recepción artística de cada una de estas tres etapas. Por su parte, las figuras arquetípicas del emperador chino, la geisha japonesa y el monje zen, encarnan los protagonistas de la imagen construida de nuestro idealizado Oriente.

Vemos, pues, que la imagen con la que Oriente nos ha seducido a lo largo de la historia no ha sido estática, sino que, por el contrario, ha exhibido una apariencia que refleja lo que Occidente ansiaba de una geografía casi mítica, lejana y misteriosa. En el terreno de la influencia artística, hemos de considerar una constante —la seducción de Oriente— y dos variables —por una parte, nuestro progresivo aumento del conocimiento del arte y la cultura del Extremo Oriente y, por otra parte, el propio desarrollo de nuestro arte, que ha buscado en Oriente un complemento distinto en cada momento.

Occidente, en un principio, encontró en el Oriente un lejano proveedor de objetos de lujo, ricos materiales y virtuosa decoración. La *Chinoiserie* es, en cierta medida, una continuidad en la Edad Moderna de la mítica imagen de China en la Antigüedad y la Edad Media. La imagen arquetípica que representa aquello que Occidente buscaba en Oriente es, sin duda, la del emperador chino: poderoso, rico, misterioso, sabio. En una época caracterizada por la expansión europea por el mundo y las formas de gobierno absolutistas, lo oriental se transformó, más que nunca, en un símbolo de riqueza y poder. En la decoración de salas palaciales, China se reconstruyó como una tierra utópica, un paraíso bien gobernado por el emperador, esto es, se idealizó el imperio chino como el reflejo oriental del déspota ilustrado europeo. Esta imagen ideal de China, modelada en porcelana o lacada, comenzó a disiparse ante su declive militar en la era del colonialismo decimonónico<sup>39</sup>, momento en el que Japón y el fenómeno del *Japonismo* se impondrán en un nuevo diálogo.

En esta segunda etapa, ya en el siglo XIX, la valoración del arte extremo oriental —especialmente el influyente arte nipón— no radica en su consideración de objeto de lujo, sino en sus propiedades estilísti-

---

tema, para el cual, además, nos falta distancia histórica para hacer una justa valoración. Dejamos para futuros trabajos el análisis de la influencia en España de todas estas manifestaciones culturales, las cuales hay que plantearlas desde la perspectiva de los Estudios Visuales. No obstante queremos completar esta nota con la cita de un reciente artículo que nos recuerda que «Japón nos invade poco a poco», escrito por Fernando CASTRO FLÓREZ, «Karaoke en el Imperio de los signos», *Blanco y Negro Cultural*. Madrid: 10 de enero de 2004.

<sup>39</sup> Las guerras del Opio, pero sobre todo la Guerra de los Boxers (1900), nos sirven como referencia para situar un punto de inflexión en la imagen europea de China.



cas, utilizadas como referencia frente al arte academicista. El arquetipo indiscutible del *Japonismo* lo constituye la figura idealizada de la geisha, cuya imagen fue recreada por la literatura de Pierre Loti (1850-1923), como *Madame Chrysanthème*, y la ópera de Giacomo Puccini (1858-1924), como *Madama Butterfly*. Visualmente, la geisha se corresponde con la protagonista de las apreciadas estampas japonesas *ukiyo-e*, cuyo elegante trazado y vistosidad cromática fueron objeto de admiración en los círculos artísticos europeos y americanos. Para los artistas, la geisha fue, además de la figura portadora del colorista y decorado kimono, un símbolo del encanto del Japón tradicional.

Sin duda, la geisha sigue siendo hoy una de las imágenes fundamentales de la visión occidental de Japón. Sin embargo, un mayor conocimiento del arte extremo oriental ha fomentado un interés por otras facetas del arte japonés, quizá menos llamativas, pero más indicadas para nuevas cuestiones planteadas por nuestros artistas en reacción a la crisis de valores espirituales<sup>40</sup>. La pintura a la tinta *suibokuga*, monocroma, abstractamente profunda y elegantemente austera, se convierte así en un paradigma para los expresionistas abstractos e informalistas<sup>41</sup>. En este sentido, Oriente ha pasado de ser el origen de mercancías lujosas para convertirse en la reserva espiritual de nuestros días.

---

<sup>40</sup> Una interesante aproximación a esta cuestión puede encontrarse en el ensayo de Luis RACIO-NERO, *Oriente y occidente: filosofía oriental y dilemas occidentales*. Barcelona: Anagrama, 1996. Un clásico desde la psicología es la obra de Ken WILBER, *La conciencia sin fronteras: aproximaciones de Oriente y Occidente al crecimiento personal*. Barcelona: Kairós, 1985.

<sup>41</sup> Lamentablemente, la extensión y el marco de este artículo no nos permite profundizar de este interesante tema, que en el plano internacional ha sido bien enfocado en AA.VV., *Dialogue in Art. Japan and the West*. Nueva York: Kodansha Internacional, 1976. Desde mi punto de vista, hay que relacionar el *Zenismo* con el interés despertado por las religiones orientales desde finales del XIX. En relación con el arte de vanguardia, un primer contacto en profundidad se consigue con el Surrealismo, no en aspectos formales sino en el rechazo a la lógica racional y el interés por el azar. Con el Expresionismo Abstracto se llega a un encuentro en el plano teórico y también en lo formal, tanto en tendencias gestualistas (imitando los trazos de la pintura a la tinta), como en las matéricas (buscando superficies gastadas, austeras, naturales). En el caso español, en su faceta de ensayistas, Antonio Saura (1930-1998) y Antoni Tàpies (1923-) han manifestado su interés por el arte oriental y el zen. En este último caso hay que destacar la gran presencia de objetos japoneses elegidos en su museo imaginario publicado en Antoni TÀPIES, *El Arte y sus lugares*. Barcelona: Siruela, 1999. En la práctica destacamos también algunas obras de Fernando Zóbel (1924-1984) y de Antoni Clavé (1913). Desde el Grupo Asia de la Universidad Complutense —con Carmen García Ormaechea, Pilar Cabañas y Eva Fernández— se está desarrollando un interesante proyecto de investigación para analizar la influencia japonesa en el arte actual. Para una introducción al arte zen remito al lector interesado a Fernando GARCÍA GUTIÉRREZ, *El Zen y el arte japonés*. Sevilla Guadalquivir, 1998.

### *Chinoiserie*: Oriente en palacio

En un primer momento, desde finales del Renacimiento<sup>42</sup>, el referente para las relaciones comerciales y las influencias artísticas fue la China<sup>43</sup> de la dinastía Ming (1368-1644), seguida en la segunda mitad del XVII por la dinastía Qing (1644-1911). Durante el Barroco y el Rococó una de las tendencias decorativas europeas más exóticas, valoradas e imitadas fue la denominada *Chinoiserie*<sup>44</sup>, cuyo origen se encuentra en el coleccionismo de objetos de lujo chinos (realizados para la exportación), como la porcelana, los paneles y muebles lacados, los tejidos y los marfiles<sup>45</sup>.

Mientras que en Oriente surgieron talleres especializados en la producción de manufacturas adaptadas al gusto occidental, en las cortes europeas —como proyección de este coleccionismo de prestigio— comenzaron a impulsarse factorías que imitaran estos objetos chinos. El deseado secreto de la porcelana —una pasta blanca, translúcida, fina, sonora e impermeable— no llegó a las manufacturas europeas hasta comienzos del siglo XVIII. En el caso de la porcelana, el prestigio de origen supuso la continuidad de la imitación de las formas chinas. Tanto las piezas chinas como las chinerías de imitación fueron utilizadas para la decoración de interiores palaciales, como un recurso más para reflejar esplendor y lujo. Los temas que aparecen ligados a la *Chinoiserie* son vegetales, florales, animalísticos, vistas palaciegas chinas y escenas costumbristas de género. De este modo, en la dinámica clasicismo-barroco<sup>46</sup>, se amplía el repertorio ornamental en las artes decorativas hasta el Rococó, siendo ya

<sup>42</sup> En el ámbito del coleccionismo, la llegada de objetos de lugares lejanos y exóticos hay que localizarla museísticamente en el ámbito de los Gabinetes de Curiosidades.

<sup>43</sup> La visión europea de China quedó establecida en la influyente obra de Athanasius KIRCHER, *China monumentis qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis soectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata*. Antwerp: 1667. Paralelamente, en los libros sobre arte comienzan a hacerse referencias a la pintura china, siendo el primer ejemplo el libro de Joaquim VON SANDRAT, *Teutsche Academie*. Nuremberg: 1675-79.

<sup>44</sup> Para un estudio general de la *Chinoiserie* véase la siguiente bibliografía seleccionada: Dawn JACOBSON, *Chinoiserie*. Londres: Phaidon Press, 1999; Oliver IMPEY, *Chinoiserie, the impact of oriental styles on Western art and decoration*. Londres: Oxford University Press, 1977; Dominik KELLER (et al.), *Chinoiserie. China als Utopie*, Zurich: Conzett und Huber, 1975; Margaret JOURDAIN y R. Soame JENYNS, *Chinese export art in the eighteenth century*, Londres: 1967. Hugh HONOUR, *Chinoiserie: The vision of Cathay*. Londres, 1961; J. GUÉRIN, *La chinoiserie en Europe au XVIII siècle*. París: 1911.

<sup>45</sup> El prototipo de coleccionista de la época lo encontramos en la figura de Augusto II, el Fuerte (1670-1773), Elector de Sajonia y Rey de Polonia, cuyo apasionado ejemplo fue seguido por todas las cortes.

<sup>46</sup> En términos globales, y desde cierta perspectiva de la Historia del Arte, las influencias orientales podemos asociarlas al exotismo que envuelve al Barroco y al Romanticismo, frente a la imitación del arte clásico propia del Renacimiento y Neoclasicismo.

la moda chinesca decimonónica como una prolongación de la época dorada de la *Chinoiserie*<sup>47</sup>.

España presenta unas interesantes particularidades en relación con la difusión de la moda por lo oriental. Junto con Portugal, es el primer país en llegar al Extremo Oriente en la búsqueda de nuevas rutas comerciales. Las rutas marítimas son decisivas para el estudio de este coleccionismo<sup>48</sup>. En Japón, el contacto con españoles y portugueses originó el denominado arte *Namban*, palabra con la que nos referimos tanto al arte japonés realizado con técnicas y temas occidentales, como también al arte realizado para la exportación a Occidente, fundamentalmente para la corona o las órdenes religiosas<sup>49</sup>.

Catalina de Austria fue una de las figuras impulsoras de este coleccionismo extremo oriental en los ambientes cortesanos europeos, promoviendo modas como el abanico desplegable japonés<sup>50</sup>. El coleccionismo de objetos de ultramar alcanzó un protagonismo especial con Felipe II, monarca que, además, recibió a la primera embajada japonesa<sup>51</sup> a Europa, promovida por el jesuita Valignano, en el año 1584. Estos primeros obje-

---

<sup>47</sup> En el arte actual no obstante todavía es necesaria la referencia a la *Chinoiserie* para contextualizar la emergencia de un revival *kitsch* a través de bazares chinos, denominados popularmente «todo a cien», en los que encontramos cerámicas para el gran público con pretenciosas aspiraciones al buen gusto palacial.

<sup>48</sup> Para la Península Ibérica debemos atender a la ruta portuguesa y la del Galeón de Manila. Una fecha clave para el coleccionismo de arte extremo oriental fue 1571, año en que comienza la línea Galeón de Manila. Con regularidad hasta 1815, este galeón hacía la ruta entre Acapulco, en la costa del Pacífico en México, y la capital filipina. En México las mercancías se transportaban por ruta terrestre de Acapulco a Veracruz pasando por la capital. Desde Veracruz a Sevilla. Su actividad, a diferencia de su nombre, no se limitaba exclusivamente a Filipinas, ya que las mercancías transportadas se correspondían también a China, Japón, Siam, Anam, Indonesia, Malasia, India, Ceylán y Persia. Para la influencia y repercusión del Galeón de Manila véase SCHURTZ, William Lytle, *El Galeón de Manila*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1992. ALFONSO MOLA, Marina y MARTÍNEZ SHAW, Carlos, «El Galeón de Manila y los orígenes de un mesizaje artístico», *Oriente en Palacio. Tesoros artísticos en las colecciones Reales españolas*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, pp. 88-91 y SIERRA DE LA CALLE, Blas, *Vientos de Acapulco: relaciones entre América y Oriente*. Valladolid: Museo Oriental de Valladolid, 1991. Paralelamente funcionaba la ruta portuguesa, muy importante para el caso japonés. Esta ruta marítima unía Lisboa con Macao a través de Gao, esto es, rodeando África y cruzando el Índico. Los portugueses comerciaron con regularidad con el puerto Nagasaki entre 1570 y 1639.

<sup>49</sup> La profesora Yayoi Kawamura, de la Universidad de Oviedo, ha estudiado estas piezas en diversos estudios, a cuyo artículo en este número de *Artigrama* remito. Véase también GARCÍA SANZ, Ana, «Relicarios de Oriente», *Oriente en Palacio. Tesoros artísticos en las colecciones Reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, pp. 129-134.

<sup>50</sup> JORDÁN GSCHWEND, Annemarie y PÉREZ DE TUDELA, Almudena, «Exótica Habsburgica. La casa de Austria y las colecciones exóticas en el renacimiento temprano», *Oriente en Palacio. Tesoros artísticos en las colecciones Reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, pp. 27-38.

<sup>51</sup> Esta embajada supuso la llegada a la corte de algunos objetos artísticos. En el año 1614 se produjo otra embajada, que sería la última hasta la apertura japonesa de mediados del siglo XIX, ya que coincidió con el inicio del periodo Edo (1615-1868), una etapa de total aislamiento del Japón Tokugawa y una ruptura de relaciones con españoles y portugueses. Véase SOLER DEL CAMPO, Alvaro, «Embajadas japonesas en la Real Armería», *Oriente en Palacio. Tesoros artísticos en las colecciones Reales españolas*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 60-64.

tos del XVI relacionados con la corona de los Austrias (porcelanas, mobiliario, lacas, arquetas, armas y abanicos) anticipan la moda europea de la *Chinoiserie* en los ambientes cortesanos. En el siglo XVIII, con los Borbones, desde Felipe V<sup>52</sup> e Isabel de Farnesio<sup>53</sup>, la *Chinoiserie* aparece como renovada influencia desde Francia e Italia, fundamentalmente a través de porcelanas y charoles, esto es, paneles lacados. Uno de los máximos exponentes de la *Chinoiserie* en España es la *Chambre du lit* diseñada por Filippo Juvarra (1678-1736)<sup>54</sup> en La Granja de San Ildefonso con lacas chinas de época Kangxi. Pero, sin duda, edad de oro de la *Chinoiserie* hispánica se produjo con Carlos III y la Manufactura del Buen Retiro<sup>55</sup>, con testimonios como el gabinete del Palacio Real<sup>56</sup> y el de Aranjuez<sup>57</sup>.

### **Japonismo: Kimonos y abanicos**

En una segunda etapa, iniciada a mediados del XIX, la influencia artística del Extremo Oriente derivó hacia el *Japonismo*, el cual no fue la mera sustitución del Celeste Imperio por el Imperio del Sol Naciente como modelo decorativo<sup>58</sup>, ni un relevo en la idealización del Oriente<sup>59</sup>.

---

<sup>52</sup> Como en tiempos de Felipe II, la porcelana de la Compañía de Indias fue muy estimada y demandada. Denominamos así a la porcelana de encargo, para la exportación, producida en Jingdezhen y decorada con los correspondientes escudos heráldicos en Cantón. Un excepcional ejemplo lo constituye la vajilla de Felipe V en la línea de la *familia rosa*. Véase M. L. SÁNCHEZ, «La vajilla de Felipe V», *Oriente en Palacio: Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, pp. 203-206.

<sup>53</sup> Uno de los introductores de la moda de las chinerías fue el arquitecto y decorador René Carlier, diseñador de los jardines de La Granja, quien trabajó en el Alcázar para Isabel de Farnesio. Para la relación de la reina con las chinerías véase Teresa LAVALLE COBO, «El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio» en *Oriente en Palacio: Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 221-214. y Carmen GARCÍA ORMAECHEA, «Los tibores de Isabel de Farnesio», *Ibidem*, pp. 215-217.

<sup>54</sup> Juvarra trabaja en España en 1735 y trae consigo el gusto por las chinerías de la Saboya en el Piamonte, presente en el Palacio Real en Turín y un gran número de palacios de dicha ciudad.

<sup>55</sup> La porcelana china de Compañía de Indias importada siguió siendo el sinónimo de una vajilla elegante y de prestigio, como observamos en la del Conde de Ricla (1720-1780), recientemente adquirida en subasta por el Estado.

<sup>56</sup> Además de la cerámica, en este palacio también es importante la decoración con pinturas chinas para la exportación, véase Isabel CERVERA, «Pinturas chinas, en papel de arroz, del Palacio Real de Aranjuez», *Reales Sitios*, n.º 72, Madrid: 1982, pp. 49-56.

<sup>57</sup> La dirección decorativa de ambas salas palaciales fue realizada por Giuseppe Gricci (1700-1770), quien ya había trabajado ya para Carlos III en Capodimonte en Nápoles. En sus trabajos en España utilizó los galantes diseños chinoscos de Antoine Watteau (1684-1721) y François Boucher (1703-1770); véase Carmen MAÑUECO, «La presencia de Oriente en la manufactura del Buen Retiro» *Oriente en Palacio. Tesoros artísticos en las colecciones Reales españolas*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, pp. 60-64.

<sup>58</sup> Es más, en el *Japonismo*, por lo general, los occidentales no diferenciaban bien entre lo chino y lo japonés, fusionando ambas culturas indistintamente en un concepto híbrido. No obstante, el impulso del coleccionismo fomentó la aparición de estudios especializados y los inicios de una etapa

El *Japonismo* supuso la influencia del Extremo Oriente más allá de las salas palaciegas y su difusión al ámbito de la cultura burguesa. En este sentido, cualquier rincón de la vida cultural finisecular estuvo marcado por el exotismo del Extremo Oriente: el arte, la decoración, el diseño, la literatura, la moda, los espectáculos y la publicidad. En el terreno de las Bellas Artes, apreciamos una doble lectura del fenómeno del *Japonismo*. Por una parte, atendiendo a su temática, puede ser entendido como género<sup>60</sup>; por otra parte, sin preocuparnos necesariamente del tema de la obra, puede ser considerado como una influencia estilística<sup>61</sup> que influyó en la renovación del arte académico occidental y aportó elementos de vanguardia.

La gran influencia del arte japonés como inspiración para el arte contemporáneo ha sido ampliamente estudiada<sup>62</sup>, especialmente en los impresionistas, post-impresionistas, simbolistas y modernistas. Desde la apertura de los puertos japoneses previa a la restauración Meiji (1868), los intelectuales y artistas de París<sup>63</sup> descubrieron en el arte japonés una seductora vía para enriquecer la cultura de su tiempo, de modo que en la década de los años 80, más que una novedad, el *Japonismo* era ya una corriente consolidada y difundida a las principales capitales europeas y americanas. Los protagonistas del *Japonismo* no conocieron directamente el Extremo Oriente y su arte, si bien las relaciones comerciales eran más

---

científica en el estudio de la cultura de Extremo Oriente. Académicamente, el término *Japoniste* fue instaurado en el Primer Congreso de Orientalistas, celebrado en París en 1875.

<sup>59</sup> A lo largo del XIX, por el desarrollo de la carrera colonial de las potencias occidentales China se convirtió en modelo desprestigiado frente al dinamismo y capacidad de modernización mostrada por el Japón de la era Meiji (1868-1912).

<sup>60</sup> El *Japonismo*, si lo estudiamos como género, consiste en la exótica utilización de objetos y temas japoneses, especialmente flora (cerezo, lirios y crisantemos) y fauna (aves e insectos); vestimentas femeninas (kimonos, abanicos y quitasoles) y decoración de interiores (biombos y tibores). El arquetipo de la imagen japonista es la figura idealizada de la *geisha*.

<sup>61</sup> Son características del *Japonismo* el predominio del dibujo lineal, utilización de colores planos, los formatos alargados tipo *kakemono*, el encuadre cortado, la diagonal, el silueteado, contornos definidos y el gusto por el decorativismo organicista.

<sup>62</sup> Para una selección bibliográfica básica sobre el *Japonismo* remito al lector a las siguientes obras de referencia: AA.VV., *Dialogue in Art. Japan and the West*. Nueva York, Kodansha Internacional, 1976; Klaus BERGER, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge: Cambridge University Press 1993; Colta Feller IVES, *The Great Waves: The influence of Japanese woodcuts on French Prints*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Arts, 1974; Charlotte van RAPPARD-BOON, *Japonisme, The first years, 1856-76*. Amsterdam: Liber Amicorum, Karel G. Boon, 1974; Michel SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*. Los Ángeles: University of California Press 1989; Siegfried WICHMANN, *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1859*. Londres: Thames and Hudson, 1981; Gabriel P. WEISBERG y M. L. YVONNE, *Japonisme, an Annotated Bibliography*. New York: 1990. Asimismo son imprescindibles los catálogos de las exposiciones: *Mutual influences Between Japanese and Western Art*. Tokio: National Museum of Modern Art, 1968 y *Japonisme*, París: Galeries Nationales du Grand Palais, 1988.

<sup>63</sup> Los hermanos Edmond y Jules Goncourt (1822-1896 y 1830-1870), Charles Baudelaire (1821-1867), Philippe Burty (1830-1890), Félix Bracquemond (1833-1914) y Abbott McNeill Whistler (1834-1903) Whistler, fueron los primeros en llamar la atención sobre esta renovadora influencia, que pronto logro la adhesión de Edouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926) y Emile Zola (1840-1902).

intensas, por lo que en la segunda mitad del siglo XIX se produjo un auge del coleccionismo asiático<sup>64</sup>. En este contexto, nos parece muy importante la valoración de dos medios de extraordinaria eficacia para la divulgación de la cultura oriental. Por una lado, las publicaciones<sup>65</sup> y los medios de comunicación, especialmente las revistas ilustradas que acompañaban sus textos con grabados y fotografías. Por otro lado, la celebración de Exposiciones Internacionales con participación japonesa<sup>66</sup>.

Gran parte del interés del *Japonismo* para la Historia del Arte es la influencia del arte japonés en los grandes maestros de la pintura moderna. En los artistas —a diferencia del argumento de *Madama Butterfly*— la seducción del lejano Japón produjo un duradero y fiel maridaje. El norteamericano J. A. M. Whistler (1834-1903), tras conocer los grabados japoneses en París, fue uno de los primeros pintores en representar con gran sensibilidad cromática todo el repertorio temático del *Japonismo* a partir de 1864<sup>67</sup>. Paralelamente, con independencia de que en el cuadro aparecieran objetos o decoraciones japonesas, observamos la influencia de los grabados *ukiyo-e* en la forma de componer y aplicar el color, sirviendo así como punto de referencia contra la pintura académica. De este modo, Edouard Manet (1832-1883) presentó en el Salón de París de 1866 su polémica obra *El Pífanos*, en el que ignora los principios clásicos de la perspectiva y hace flotar a la figura en un fondo neutro, siguiendo lo visto en grabados japoneses, los cuales aparecen en varias pinturas del artista<sup>68</sup>. Entre los Impresionistas destacamos, como se percibió en su época<sup>69</sup>, la capacidad de Edgar Degas (1834-1917) para adaptar en escenas de la vida cotidiana las composiciones de Hokusai (1760-1849), cuyos

<sup>64</sup> Descatan las colecciones de Théodore Duret, Enrico Cernuschi, Philippe Burty, Charles Gillot, Tadamas Hayashi, Henri Verver, Pierre Barboutau, los hermanos Goncourt y Emile Guimet. Este último, en 1889, con la apertura del museo parisino que lleva su nombre, elevó el *status* del arte japonés a la categoría museística. Véanse los capítulos «Critics, connoisseurs and dealers as leaders of taste, 1870-1880» y «The great parisian collections, 1878-1905» de Klaus BERGER, *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 88-106 y 176-183.

<sup>65</sup> Especial repercusión entre coleccionistas y artistas tuvo la revista *Le Japon Artistique*, desde 1888, dirigida por Samuel Bing, editada en tres idiomas y con la colaboración de los máximos especialistas europeos.

<sup>66</sup> Las más destacadas fueron las de Londres en 1851 y 1862, París de 1867, 1878, 1889 y 1900, Viena de 1873, Philadelphia de 1876, Barcelona de 1888, Chicago en 1893, San Luis de 1904.

<sup>67</sup> Con obras tan conocidas como *Caprice in Purple and Gold* (1864), *Rose and Silver: The princess from the Land of Porcelaine* (1864), *Variations in Flesh Color and Green: The Balcony* (1864-70) y *Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room* (1876-77).

<sup>68</sup> En otro conocido cuadro, el *Retrato de Emile Zola*, Manet colocó un biombo dorado con un ave sobre un cerezo y un grabado de Sharaku (c.1793). Los abanicos, unos de los emblemas del *Japonismo*, aparecen en la litografía *La parisina* (1874) y en *Mujer con abanicos* (1873). De factura caligráfica es *Cabeza de cuervo y caracteres japoneses*, unos dibujos de Manet en tinta china sobre papel (1875). También pintó varios *Crisantemos*, en formato de abanico (1881).

<sup>69</sup> CABANNE, «La manga de Hokusai», *Le Japon Artistique*, n.º 8. París: 1888.

libros de dibujos, *Manga*, tuvieron gran repercusión en el arte occidental. Claude Monet (1840-1926), quien fue un gran coleccionista de grabados<sup>70</sup>, participó animadamente de la moda por lo japonés pintando a *Madame Monet vestida de japonesa* (1876), llegando, incluso, a construirse un jardín de tipo japonés en su villa en Giverny-sur-Epte —hoy Musée Claude Monet à Giverny—, cuyo estanque motivó sus famosas *Nymphéas*. Los post-impresionistas siguieron encontrando en el arte nipón nuevos caminos para su arte. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) coleccionó objetos de arte japonés y utilizó tinta y pinceles japoneses para anticipar un expresionismo gestual muy influyente en el mundo del cartelismo y el diseño gráfico. Vincent Van Gogh (1853-1890), cuya correspondencia desde Arlés es un continuo alegato en pro del arte japonés, que también fue coleccionista de estampas japonesas<sup>71</sup>, hizo copias al óleo entre 1886 y 1888 de algunos *ukiyo*e de Hiroshige (1797-1858) y Eisen (1790-1848). En ocasiones, como explícito homenaje, colocaba en sus retratos estampas japonesas como fondo<sup>72</sup>. Las inquietudes espirituales orientalistas de Van Gogh se concretaron en su conocido autorretrato como un monje budista de 1888.

A finales del siglo XIX, la corriente japonista había ejercido su influjo durante las anteriores décadas en los pintores academicistas que reflejaban la moda burguesa por el exotismo nipón y en los artistas innovadores del Impresionismo y Post-impresionismo. Lejos de agotarse, el arte japonés se mantuvo como referencia actualizada a nuevas tendencias. Los simbolistas, más que el universo de lo cotidiano —que interesó tanto a los impresionistas—, buscaron los elementos imaginarios y fantásticos de la cultura japonesa. Asimismo, las inquietudes espirituales implicaron un acercamiento hacia el Budismo, siguiendo de este modo una senda ya iniciada, de una manera muy personal, por Van Gogh. En otra esfera, más formal que espiritual, el Modernismo adoptó diversos recursos decorativos japoneses en sus elegantes ritmos orgánicos y en gran parte de su repertorio ornamental, como flores, aves, mariposas y libélulas. La fusión de estos elementos japoneses —que se manifestaron fundamentalmente en las artes decorativas y gráficas— fue tan intensa que a partir de este movimiento es complicado delimitar una influencia japonesa directa.

---

<sup>70</sup> Para el estudio de la colección de 230 *ukiyo*e de Monet véase la completa monografía de Geneviève AITKEN y Marianne DELAFOND, *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, La Bibliothèque des Arts, París, 1998.

<sup>71</sup> Para un estudio de su colección véase *Japanese prints collected by Vincent Van Gogh*. Amsterdam: Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 1978.

<sup>72</sup> Es el caso de dos de sus cuadros más célebres: *Retrato de Père Tanguy* (1887) y *Autorretrato con la oreja cortada* (1889).

Considerando a París el epicentro del arte del fenómeno *Japonismo* y ante la gran influencia que los artistas arriba citados han ejercido en la historia del arte, es necesario precisar que el caso español<sup>73</sup> ocupa un lugar periférico, pero sumamente interesante, si bien otras corrientes orientalistas islámicas tuvieron un papel masivo en la geografía del exotismo de los pintores nacionales. Sorprende, no obstante, encontrarnos en fechas paralelas a los primeros cuadros japonistas de Whistler algunos ejemplos del extraordinario pintor Mariano Fortuny (1838-1874), cuya proyección ciertamente excede el mercado local y hemos de situarlo en primera línea de la pintura europea. En la primera de las tres versiones que realizó con el título *El Coleccionista de Estampas* (1863) apareció una armadura japonesa propiedad del artista, un jarrón de porcelana china y un abanico japonés<sup>74</sup>.

Desde finales del XIX a principios del XX, hubo en Barcelona un gran desarrollo del *Japonismo*, a causa de su apertura hacia Europa, su gran industria gráfica<sup>75</sup>, la Exposición Universal de 1888 y el empuje del Modernismo. Entre los nombres más destacados hemos de citar a la polifacética familia Masriera, una de las más influyentes del ambiente cultu-

---

<sup>73</sup> La historiografía del *Japonismo* en España es de breve tradición. Un primer intento de ofrecer una visión de conjunto lo encontramos en tesis doctoral de la coreana Sue-Hee KIM LEE, *La presencia del Arte de Extremo-Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988. Una exposición de las principales aportaciones de dicha tesis aparecen en Enrique ARIAS, «Orientalismo en el arte español del silo XIX», *Actas de las conferencias Encuentro Cultural España-Japón*, Tokio: Sociedad Hispánica del Japón, Casa de España, 1996. Por otra parte, un pormenorizado estudio sobre el *Japonismo* español fruto del análisis de las revistas puede encontrarse en la tesis doctoral de David ALMAZÁN, *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, edición en microficha, 2001. Un resumen de la misma puede encontrarse en David ALMAZÁN, «Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935). Resumen de Tesis Doctoral», *ARTIGRAMA*, n.º 15, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2000. Por su parte, la japonesa Minoru SHIRAIISHI, está realizando su tesis doctoral en la Facultad de Traducción de la Universidad Autónoma de Barcelona sobre el *Japonismo* catalán, habiendo presentado en 1996 su trabajo de investigación «El japonismo en Cataluña. La evolución del japonismo: formas e ideologías», inédito. Dentro de su larga y brillante producción, Fernando GARCÍA GUTIÉRREZ ha tratado el tema en varios lugares, especialmente en su libro *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el Arte*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1990. Por su parte, una exposición general del *Japonismo* puede encontrarse en Federico TORRALBA, «Oriente y Occidente en el impresionismo», en AA.VV., *Aspectos didácticos de Geografía e Historia (Arte)*, n.º 8, Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, 1994.

<sup>74</sup> Otro cuadro con marcado influjo japonista fue *Niños en un salón japonés* (1874), en el que retrató en un ambiente oriental, de kimonos y abanicos, a sus hijos María Luisa y Mariano. Características semejantes observamos en *La Japonesa* (1865) y el retrato de *Adelaida del Moral* (1874). También en su obra gráfica se puede atestiguar el interés de Fortuny por el arte japonés, ya que realizó copias de diseños del *Manga* de Hokusai, que demuestran un la existencia de una investigación artística hacia los grabados japoneses. Véase *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo*, Biblioteca Nacional-Electa, Madrid, 1994, pp.101.

<sup>75</sup> Eliseo TRENÇ, *Las artes gráficas en la época modernista en Barcelona*. Barcelona: Gremio de Industrias Gráficas, 1977.

<sup>76</sup> José Masriera y Manovens pronunció un discurso en la Academia de Ciencias Naturales y



ral de la época, que destacó en la triple vertiente de coleccionistas, estudiosos<sup>76</sup> y asimiladores del arte japonés<sup>77</sup>. Especialmente atractivo es el caso de Joan Miró (1893-1983), quien en 1917, en su etapa anterior al Surrealismo<sup>78</sup>, imitó el *Japonismo* de Van Gogh al retratar a su amigo E.C. Ricart con un grabado japonés *ukiyo*e como fondo, aunque en lugar de reproducirlo lo pegó directamente. No obstante, fue en el campo de la ilustración donde encontramos una fecunda asimilación de la influencia japonesa<sup>79</sup>, cuyos máximos representantes fueron Apel·les Mestres (1854-1936) y Alexandre de Riquer<sup>80</sup> (1856-1920), Ramón Casas (1866-1932) y José Triadó (1870-1929), entre otros.

A pesar del gran nivel del núcleo catalán, tampoco hemos de olvidar el extraordinario interés de artistas de otras regiones, en los cuales encontramos también la atracción de lo japonés. Así, comprobamos en una reciente exposición, en la Fundación Mapfre, la masiva presencia de grabados *ukiyo*e en la pintura del vasco Juan de Echevarría<sup>81</sup> (1875-1931), a quien consideramos uno de los autores más interesantes en la modernización de la pintura española a través de la asimilación de las corrientes europeas. Sin un interés renovador, en Madrid, el poco conocido pintor de género y retratista Pedro Sáenz y Sáenz, merece ser destacado como representante del gusto burgués por las japonerías, gracias a sus amables composiciones de mujeres ataviadas a la japonesa. Por otra parte, nos llama poderosamente la atención la presencia de temas budistas en pintores como Eduardo Chicharro (1873-1943), autor entre otras obras orientalistas del cuadro *La Tentación de Buda*, ganador de la Medalla de Oro de la Exposi-

Artes de Barcelona en 1885, en el que defiende el arte japonés y destaca la influencia y el interés que éste ha despertado en Europa.

<sup>77</sup> En el terreno de la producción artística destacamos la figura de Luis Masriera y Roses (1872-1958), joyero de gran prestigio, autor teatral y pintor del famoso cuadro *La sombrilla japonesa* (1920), obra que le sirvió para crear la escenografía de *Sota'ombrella*, por la que ganó un *Grand Prix* en la Exposición de Artes Decorativas de París del año 1925.

<sup>78</sup> La influencia japonesa en el pintor surrealista ha sido estudiada con profundidad en el libro de Pilar CABAÑAS, *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Barcelona: Electa, 1999.

<sup>79</sup> El *Japonismo* modernista catalán presenta dos grandes corrientes claramente diferenciadas. La primera, que denominaremos *decorativista*, tuvo su máximo representante en Alexandre de Riquer, con el estilo de Mucha, colores suaves, *cloisonnisme*, contornos marcados, trazos gruesos, exquisitas filigranas bizantinizantes. Por otra parte, una corriente  *sintética* estuvo encabezada por Ramón Casas quien recogió estilo caligráfico, lineal y expresivo de Toulouse Lautrec. Una claramente japonista de Ramón Casas fue el cartel anunciador de *Anís del Mono*.

<sup>80</sup> Para un completo análisis véase la espléndida monografía de Eliseu TRENÇ, *Alexandre de Riquer*. Barcelona: Lunwerg, 2000.

<sup>81</sup> *Juan de Echevarría*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004.

<sup>82</sup> Silvio LAGO (Seudónimo de José FRANCÉS). «La Exposición Nacional: La Tentación de Buda», *La Esfera*, año IX, n.º 437, Madrid, 20 de mayo de 1922.

<sup>83</sup> Para una aproximación a la imagen gráfica de la mujer moderna véase Javier PÉREZ ROJAS,

ción Nacional de Bellas Artes de 1922, con el cual, en palabras de José Francés, nos traía «a la católica España, la belleza mística del budismo»<sup>82</sup>.

También, en el campo de la ilustración la influencia del *Japonismo* fue muy intensa, siendo especialmente enriquecedor el panorama que presentan los ilustradores gráficos de las grandes revistas ilustradas nacionales, tales como *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*, en las que encontramos que en la imagen de la mujer moderna<sup>83</sup>. El Extremo Oriente forma parte del elegante cosmopolitismo. Entre los ilustradores que cultivaron este *Japonismo*<sup>84</sup> destacaron artistas tan sobresalientes como Joaquín Xaudaró (1871-1930), Roberto Martínez Baldrich (1895-1959), Rafael Penagos (1889-1954), Federico Ribas (1890-1952), Salvador Bartolozzi (1882-1950), Francisco Cidón (1871-1930) y una extensa nómina, a los cuales dedicamos las ilustraciones que acompañan nuestro artículo.

No toda influencia del Extremo Oriente llega desde la oleada japonista europea. Glosando a un poeta de la época, desde Manila siguen llegando los tibores donde pájaros y flores confunden sus colores; lacas, marfiles y perfumes sutiles; y, por supuesto, los mantones de seda fina, que llegan desde la China. En efecto, hemos de considerar que la especial relación con Manila hizo que en nuestro país, a diferencia del resto de Occidente, se hayan adoptado algunas prendas, como es el caso de los abanicos y los mantones, de tal manera que hoy lo consideramos perfectamente asimilado, hasta el punto de que el prototipo de tipismo nacional construido en torno a la mujer andaluza sea portador de estos elementos como la quintaesencia española. En el caso de los mantones de Manila, tejidos bordados con motivos orientales procedentes en su mayoría del sur de China, nos encontramos ante uno de los rasgos distintivos de la influencia extremo oriental en España, razón por la cual es perti-

*La Eva Moderna. Ilustración Gráfica Española 1914-1935*, Catálogo de la exposición celebrada en Madrid del 8 de julio al 13 de septiembre de 1997. Madrid: Fundación Cultural Mafre Vida, 1997.

<sup>84</sup> Un libro sobre este tema, parte de mi citada tesis doctoral, está siendo preparado en estos momentos. En algunos trabajos he tratado algunos aspectos: véase; David ALMAZÁN, «*Japonismo e Ilustración Gráfica: la influencia japonesa en los ilustradores de la revista Blanco y Negro (1892-1930)*», ponencia presentada en el «VI Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España», celebrado en la Universidad de Santander del 26 al 29 de septiembre de 1997; publicado en *Japón: un enfoque comparativo. Actas de la Asociación de Estudios japoneses en España*, Madrid: Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999 y David ALMAZÁN, «El *Japonismo* en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)», comunicación al XII Congreso del CEHA (Comité Español de Historia del Arte), celebrado del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998, en la Universidad de Oviedo y organizado por el Departamento de Historia de Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Oviedo: Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1998. Para la publicidad véase David ALMAZÁN, «La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX», *Revista Española del Pacífico*, n.º 10, Madrid: Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1998.

<sup>85</sup> Francisco CALVO SERRALLER, Francisco. «La pérdida de Manila y el triunfo pictórico del mantón», en *El mantón de Manila*, catálogo de la exposición celebrada en Granada en julio de 1998, en

nente preguntar a nuestros artistas eso de «¿dónde vas con mantón de Manila?». En el catálogo de una exposición celebrada en Granada sobre el *Mantón de Manila*, Francisco Calvo Serraller escribió unas reflexiones, que compartimos plenamente, sobre lo que ha llamado «La pérdida de Manila y el triunfo pictórico del mantón»<sup>85</sup>, en las cuales situó este «castizo sueño oriental» del mantón de Manila como «el postrer canto de cisne de la chinería» y subrayó su importancia en «la emancipación de lo pictórico, la autonomía suprema de la pintura» española.

## Conclusiones

La seducción del Extremo Oriente se ha manifestado en nuestro país de una manera semejante a la europea, siendo en ocasiones una asimilación indirecta de este influjo. A lo largo de la historia, del siglo XVI al XVIII, los ambientes cortesanos fueron cubiertos por la lujosa decoración de la *Chinoiserie*, pero las transformaciones sociales y la apertura de Japón en el siglo XIX produjeron una expansión del *Japonismo* a la cultura burguesa. La asimilación de estas influencias ha estado limitada por nuestros conocimientos sobre el arte y la cultura oriental, cada vez mayores, y por el propio devenir de nuestro arte, que en las últimas décadas ha sido notablemente influido por el zen. Actualmente, además de esta atracción de su legado cultural, nuestras expectantes miradas se dirigen hoy hacia el creciente protagonismo de Extremo Oriente en el cine y otros medios visuales.



*Fig. 1. El cuadro Crisantemas fue pintado por el retratista Pedro Sáenz en Madrid en el año 1900. La moda por lo japonés entre la burguesía de comienzos de siglo tuvo como consecuencia la realización de este tipo de composiciones, en las cuales la modelo aparecía como una recreación de la agradable y elegante imagen de la japonesa. Esta obra apareció reproducida en la revista Blanco y Negro, año XI, n.º 523, del 11 de mayo de 1901.*



*Fig. 2. El ilustrador Joaquín Xaudaró estuvo trabajando en París, la capital del fenómeno del Japonismo, desde 1907 a 1918. En Vida parisiense: El desayuno, firmada por Xaudaró en París en 1912, nos presenta a una atractiva joven, vestida con un florido kimono de mangas anchas, con una taza de té, delante de un biombo japonés. Esta ilustración se publicó en la revista Blanco y Negro, año XXII, n.º 1098, del 26 de mayo de 1912.*

*Fig. 3. Bajo el título de En el boudoir: La última novela, Joaquín Xaudaró decora la habitación de esta moderna mujer, que viste kimono, con un biombo con escenas japonesas y una pintura colgante kakemono. La ilustración fue publicada en Blanco y Negro, año XXIII, n.º 1180, del 28 de diciembre de 1913.*



*Fig. 4. El Japonismo aparece con frecuencia en las ilustración gráfica del Art Decó. Diego es autor de esta portada, en la cual se representa a una mujer japonesa vestida con un kimono geometrizado. Apareció en la revista Nuevo Mundo, año XXVIII, n.º 1410, del 21 de enero de 1921.*



*Fig. 5. Esta magnífica ilustración de Yzquierdo y Durán representa una escena nocturna en la cual aparece una mujer japonesa con un farolillo. A parte del kimono y el peinado recogido, el campo de lirios nos remite a la influencia de la escuela decorativa japonesa Rimpa. Esta fue la portada de la revista Nuevo Mundo, año XXVIII, n.º 1433, del 1 de julio de 1921.*

*Fig. 6. Uno de los artistas más influyentes de la ilustración gráfica de los años 20 y 30 fue Rafael de Penagos, que difundió el nuevo canon de belleza femenina de la mujer moderna. En algunas ocasiones, como rasgo de elegante cosmopolitismo, las mujeres de Penagos se vistieron de japonesas. Este es el caso de Fantasía japonesa: la pecera mágica, portada de la prestigiosa revista cultural La Esfera, año IX, n.º 442, del 24 de junio de 1922.*



*Fig. 7. El artista uruguayo Rafael Pérez Giménez, conocido como Barradas, paralelamente a su faceta vanguardista, realizó algunas ilustraciones posiblemente relacionadas con su interés por el teatro infantil. En ésta, aparece un niño en kimono junto a un gran sol naciente. Fue la portada de la revista Nuevo Mundo, año XXXI, n.º 1569, del 15 de febrero de 1924.*



*Fig. 8. El pintor Francisco de Cidón, figura clave del arte aragonés que merecería un completo estudio, fue el autor de algunas ilustraciones protagonizadas por sensuales japonesas. Como fondo a la figura principal, encontramos un tratamiento sintético de la vegetación que deriva de la escuela paisajística del ukiyoe. Fue la portada de la revista Blanco y Negro, año XXXVI, n.º 1837, del 1 de agosto de 1926.*



*Fig. 9. Como en una escena del género ukiyoe del bijinga, esta ilustración de Escribá representa a una mujer japonesa contemplando el vuelo de una grulla. La figura, cuyo rostro se enmarca en la típica sombrilla, viste una fantástica recreación de un kimono, que resalta sobre un fondo neutro amarillo. Fue la portada de la revista Nuevo Mundo, año XXXIV, n.º 1741, del 3 de junio de 1927.*



*Fig. 10. Magnífica portada del ilustrador argentino Aristo Téllez, en la que aparece, sobre el fondo del sol naciente japonés, una mujer de rasgos occidentales, vestida con un simplificado kimono, la cual aparece decorando pictóricamente una porcelana. Fue publicada en la revista La Esfera, año XV, n.º 776, el 17 de noviembre de 1928.*