



Estampas del Gran Japón y la visualización del trabajo a través de la xilografía en el Japón de Meiji

Products of Greater Japan and the visualization of work through woodcuts in Meiji Japan

Rafael Abad de los Santos

Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8574-3070>

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la obra *Estampas del Gran Japón*, que incluye 30 grabados realizados por el artista Utagawa Hiroshige III (1842-1894) con motivo de la Iª Exposición Nacional de Fomento organizada en este país asiático en 1877. La técnica de la impresión xilográfica, que dio origen a las célebres “estampas del mundo flotante” (*ukiyo-e*) era ya entonces un método tradicional de expresión artística en Japón. Por otra parte, aunque la representación del mundo del trabajo había ocupado un lugar destacado en el arte japonés, las estampas xilográficas se enfocaban principalmente en la cultura urbana del ocio, así como en paisajes naturales. Por tanto, los grabados de Hiroshige III constituían una novedad temática, que permite una aproximación a una realidad social que había sido tratada de forma marginal hasta entonces. El análisis realizado en este artículo revelará otros aspectos, como la relación entre Hiroshige III y el editor Ōkura Magobei, así como la historia editorial de esta colección de grabados.

Palabras clave: estampa japonesa, *ukiyo-e*, Utagawa Hiroshige III, Ōkura Magobei, representación el trabajo

Abstract

This article aims to analyse the work *Products of Greater Japan*, which includes 30 engravings by the artist Utagawa Hiroshige III (1842-1894) for the 1st National Exhibition of Promotion organised in this Asian country in

1877. The technique of woodblock printing, which gave rise to the famous "prints of the floating world" (*ukiyo-e*), was already a traditional method of artistic expression in Japan. Moreover, although the depiction of the world of work had figured prominently in Japanese art, woodblock prints focused mainly on urban leisure culture as well as natural landscapes. Hiroshige III's prints therefore constituted a thematic novelty, allowing an approach to a social reality that had been treated in a marginal way until then. The analysis carried out in this article will reveal other aspects, such as the relationship between Hiroshige III and the publisher Ōkura Magobei, as well as the publishing history of this collection of prints.

Keywords: Japanese print, *ukiyo-e*, Utagawa Hiroshige III, Ōkura Magobei, representation of the work

1. INTRODUCCIÓN

El hallazgo en la capital hispalense durante la pasada década de un ejemplar de la obra *Dai Nihon Bussan Zue* (literalmente, "Estampas de productos del Gran Japón")¹ por el profesor de la Universidad de Sevilla Antonio Molina Flores constituye un acontecimiento de primera magnitud que ha permitido recuperar un testimonio de incalculable valor no sólo desde el punto de vista artístico, sino también histórico, cultural y antropológico del Japón de principios del período Meiji (1868-1912)².

El volumen descubierto en esta ocasión recoge en su interior 30 grabados realizados con la técnica del *nishiki-e*, o impresión xilográfica polícroma, por Utagawa Hiroshige III (1842-1894) con motivo de la Iª Exposición Nacional de Fomento Industrial (*Naikoku Kangyō Hakuranka*) celebrada en Japón en el año 1877. Nueve años antes, la Restauración Meiji había certificado la restitución del poder imperial, poniendo fin a más de dos siglos de dominio del clan Tokugawa e inaugurando un fulgurante proceso de modernización y occidentalización en el país asiático.

¹ En japonés *zue*, en ocasiones transcrito como *zukai*, hace referencia a una colección o catálogo de ilustraciones y dibujos. El título *Dai Nihon Bussan Zue* ha sido traducido de diversas formas a las lenguas occidentales, aunque en este texto se mantendrá la voz japonesa.

² Antonio Molina Flores, comunicación personal, 15 de junio de 2015.

Como se discutirá detalladamente a lo largo del texto, estas láminas, en realidad, forman parte de una serie compuesta en su totalidad por más de 100 grabados. El responsable de publicar las estampas fue Ōkura Magobei (1843-1921), conocido no sólo por una profusa actividad en el mundo editorial japonés, sino también por su papel en ámbitos como la producción de loza y porcelana.

Cada estampa refleja una actividad económica característica de una provincia (*kuni*) de Japón, desde las islas Chishima (Kuriles, en aquel entonces territorio japonés) en el norte hasta Ōsumi (Kagoshima) en el sur: la producción de *sake* en Settsu (Hyōgo / Osaka), la extracción de carbón en Iga (Mie), la plantación de junco en Bingo (Hiroshima) o la pesca de la carpa en Jōshū (Ibaraki). De este modo, la colección de grabados proporciona al espectador una minuciosa panorámica del sistema económico y del mundo de trabajo en Japón hacia la década de 1870. Sin embargo, un observador atento notará pronto que las láminas plasman no sólo los productos y sus procesos de elaboración, sino también los actores de las escenas, y, más allá, la vida diaria de un país que había empezado a experimentar en esos momentos una metamorfosis sin precedentes en la historia mundial. En este sentido, los grabados de Hiroshige III, realizados con una técnica que ya en aquel momento podría definirse como “centenaria”, son herederos de una tradición pictórica y visual que hunde sus raíces en el Japón premoderno, pero al mismo tiempo contienen algunas importantes pistas para comprender la idiosincrasia del nuevo Japón cuyos cimientos comienzan a construirse en esta época.

2. LA Iª EXPOSICIÓN NACIONAL DE FOMENTO INDUSTRIAL

El 21 de agosto de 1877 abrió sus puertas en el parque de Ueno, en Tokio, la Iª Exposición Nacional de Fomento Industrial³. El impulsor del proyecto era el ministro de Interior Ōkubo Toshimichi (1830-1878), quien, conocedor de las Exposiciones Universales realizadas en Europa y los Estados Unidos de América, propuso la organización de un evento similar. El gobierno Meiji había sido invitado a participar oficialmente por primera vez en la Exposición de Viena de 1873, y, consciente de la superioridad tecnológica de Occidente, juzgó que sería mejor exhibir piezas de arte y

³ Esta primera exposición fue seguida luego por cuatro más, celebradas en Tokio (1881 y 1890), Kioto (1895) y Osaka (1903). Sobre la historia de estas exposiciones y su contexto histórico, consultar Kuni 2010.

objetos de artesanía que revelasen al mundo la “esencia” y el “refinamiento” de la cultura japonesa.

Por otra parte, aunque el propio término “exposición” (*hakurankai*) no era desconocido en el Japón anterior a la Restauración Meiji, la palabra se había empleado para designar a ferias cuya finalidad era la exhibición de “tesoros” (*meihō*) y “objetos extraños” (*chinpin*). Sin embargo, la exposición auspiciada por Ōkubo, que fue nombrado director general de la misma, era fruto de una nueva dinámica surgida con la Restauración y respondía a una intencionalidad completamente diferente: impulsar la producción industrial, fomentar la competitividad y reforzar las redes comerciales del país, estableciendo un espacio de encuentro donde confluyesen los métodos y el conocimiento local con la nueva tecnología procedente de Occidente.

Para tal fin, el gobierno solicitó que cada región participase en la exposición presentando sus mejores productos, los cuales serían examinados y evaluados, informando sobre su posible exportación al exterior. A su vez, se exhibieron objetos extranjeros adquiridos por el gobierno, entre los que llamaron especialmente la atención maquinaria como un molino de viento y equipo agrícola. El recinto contaba con un área total de cien mil metros cuadrados, y en su interior se levantaron varias naves, ubicándose frente a la entrada el pabellón principal dedicado a las “bellas artes” (*bijutsu*) (fig. 1). Los productos enviados desde todo el país fueron clasificados entonces en seis secciones, siguiendo el ejemplo de la Exposición de Filadelfia, que había tenido lugar el año anterior: “bellas artes”, “minería y metalurgia”, “producción y manufactura”, “maquinaria”, “agricultura” y “horticultura”. En total hubo más de 16.000 participantes exhibiendo unos 85.000 artículos; el recinto fue visitado por más de 450.000 personas, la práctica totalidad de los cuales fueron japoneses, debido a que los extranjeros no gozaban todavía de libertad de movimiento por el país salvo permiso especial. A los productos más destacados se les concedió una mención de honor, siendo uno de los objetos más innovadores una máquina de hilar, que recibió el nombre de *gara-bōki*, concebida por el inventor Gaun Tatsumune (1842-1900).

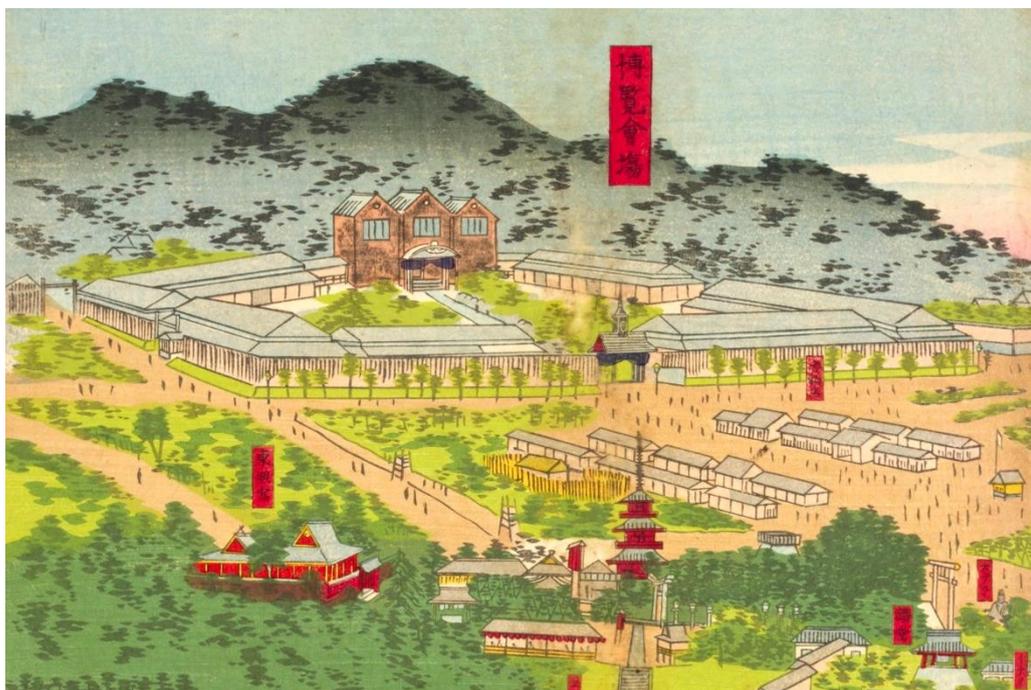


Fig. 1 – Recinto de la Iª Exposición Nacional de Fomento Industrial en un grabado de Kobayashi Hōensha (Kiyochika) de 1877 (colección personal).

3. EL EDITOR ŌKURA MAGOBEI

Se piensa que algún representante del gobierno pudo solicitar personalmente a Ōkura Magobei⁴ la confección de un “catálogo” que sirviese como guía para ilustrar los diversos productos y artículos exhibidos en la Exposición (Asano, 2005:26). Aunque no existen evidencias fehacientes de ese contacto, se sabe que Ōkura era miembro del poderoso conglomerado de empresas (en japonés, *zaibatsu*) llamado Morimura, que tuvo un papel pionero en el establecimiento de relaciones comerciales con los Estados Unidos de América. Es incuestionable además que el conjunto de estampas congeniaba perfectamente con la filosofía del nuevo gobierno Meiji, que, enarbolando los lemas *shokusan kōgyō* (“promoción de la industria”) y *fukoku kyōhei* (“una nación rica, un ejército fuerte”), había comprendido que la independencia del país ante las potencias occidentales debía fundamentarse sobre una base económica sólida y solvente. Pero ¿quién era Ōkura Magobei?

⁴ Sobre la figura de Ōkura Magobei, Sunagawa 2000.

Nacido en el seno de una familia de editores librerías (*ezōshi-mon'ya*), Ōkura estableció hacia 1862 su propio taller en el popular distrito de Nihonbashi, cerca de lo que más tarde sería el parque de Ueno. Poco antes, en 1859, se había producido la apertura del puerto de Yokohama a los barcos occidentales, y desde entonces no pocos extranjeros visitaban las librerías del lugar fascinados por las xilografías que se comercializaban bajo el nombre de *ukiyo-e*, o “estampas del mundo flotante”. Consciente de la importancia de la estampa como medio de comunicación (la cámara fotográfica todavía era un recurso al alcance de una reducida élite), Ōkura comenzó poco después a vender láminas creadas en su propio taller, eligiendo como temas grandes acontecimientos y últimas noticias, así como el nuevo paisaje urbano, surgido con la modernización, que daría origen a un género propio, el *kaika-e*, o “estampas de la civilización”.

Precisamente en este contexto Ōkura comenzó a colaborar con Hiroshige III, publicando por primera vez un grabado suyo en el año 1872. Esta imagen, compuesta por tres láminas, lleva por título *Yokohama kaigan kakkoku shōkan zu* (“Comercios extranjeros en la costa de Yokohama”) (fig. 2), y muestra una abarrotada avenida de Yokohama en donde extranjeros, incluyendo algunos personajes con atuendos chinos, y japoneses caminan y conversan animadamente entre coches de caballos; los edificios, de dos o tres plantas y contruidos con ladrillos, muestran un estilo completamente occidental, mientras, en el fondo del paisaje, se observan varios navíos y pequeñas embarcaciones repletas de mercancías.



Fig. 2 - “Comercios extranjeros en la costa de Yokohama” (1872) por Utagawa Hiroshige III (colección personal).

4. UTAGAWA HIROSHIGE III

Utagawa Hiroshige III, nacido como Gotō Torakichi en 1842 y llamado luego Andō Tokubei, había empezado a trabajar desde muy joven en el mundo de la stampa. Aunque su padre era originalmente un carpintero, y además había sido adoptado por el propietario de un restaurante, Andō entró en contacto con Utagawa Hiroshige I, uno de los seis grandes genios de la xilografía japonesa junto a Haronobu (1725-1770), Kiyonaga (1752-1815), Utamaro (1753-1806), Sharaku⁵ y Hokusai (1760-1849), y se casó con su hija Otatsu, después de que ésta se hubiese divorciado de su principal discípulo hasta entonces. El propio Andō adoptó el nombre artístico “Utagawa Hiroshige II”, con la intención de borrar la memoria de su predecesor, aunque históricamente es reconocido como “Utagawa Hiroshige III”.

Al igual que su maestro, conocido especialmente por la célebre serie de “53 Estaciones del Tōkaidō” (*Tōkaidō gojūsan ji*), que representa las paradas del camino que unía Edo y Kyōto, los primeros grabados de Hiroshige III retrataban, con una gama de tonos pálidos y degradados, la vida y las costumbres del pueblo de Edo así como típicas escenas del entorno rural. Sin embargo, tras la Restauración Meiji, y con el desembarco en Japón de los elementos que se convertirían en símbolos de la modernidad, como el barco de vapor, el ferrocarril, la arquitectura de ladrillo y la ropa occidental, Hiroshige III comenzó a capturar en sus láminas el novedoso paisaje urbano que surgía vertiginosamente ante los ojos de los japoneses, desapareciendo de la escena los bucólicos paisajes que había representado en su primera etapa. Sus estampas adquirieron desde aquel momento un vívido colorido y una factura algo descuidada, motivos por los que, dentro de la historia del arte, no son necesariamente muy valoradas. Sin embargo, durante las primeras décadas del período Meiji fue uno de los grabadores más populares y respetado, con una amplia producción de láminas en donde captó magistralmente la recepción de la cultura occidental y la profunda transformación del país, con frecuencia haciendo uso de pigmentos importados de Occidente como la

⁵ Tōshūsai Sharaku continúa siendo uno de los grandes enigmas dentro de la historia del arte japonés. Famoso sobre todo por sus grabados de actores, estuvo activo únicamente durante un período de diez meses, tras el cual desapareció sin dejar rastro alguno. Aunque existen diversas teorías, en la actualidad se piensa que era el alter ego de Saitō Jūrobei (1763-1820), un actor de teatro nō oriundo de la región de Awa (actual Tokushima).

anilina y el ferrocianuro de hierro. Según Asano (2005:19), más que simples ilustraciones con un carácter conmemorativo o lúdico al modo de una postal, estas imágenes poseen una marcada naturaleza informativa, transmitiendo de forma inmediata al espectador la metamorfosis de Japón. Cuando Ōkura consultó con Hiroshige III sobre la realización de la serie *Dai Nihon Bussan Zue*, probablemente hacia 1875 ó 1876, ya era pues un artista de renombre y parecía el hombre adecuado para realizar el trabajo.

5. LA ELABORACIÓN DE *DAI NIHON BUSSAN ZUE*

Los primeros anuncios informando sobre la realización de la Iª Exposición Nacional de Fomento Industrial se hacen públicos en julio de 1876, un año antes de su inauguración. Y la primera edición de *Dai Nihon Bussan Zue*, a juzgar por la fecha visible en algunas láminas, se publica el 10 de agosto de 1877 (diez días antes de la inauguración). Por ello, se piensa que Hiroshige III dispuso al menos de un año para realizar las imágenes. Si se tiene en cuenta la envergadura del trabajo, este intervalo de tiempo no resulta demasiado extenso, pero, como se discutirá a continuación, Hiroshige III no partió completamente de cero.

Aunque ya en 1871 se había decretado, a efectos administrativos, la abolición de los antiguos dominios señoriales y su sustitución por las actuales prefecturas (*haihan-chiken*), las estampas están basadas en la división premoderna de Japón en *kuni* o provincias, que continuaban ofreciendo de facto el marco geográfico y espacial en el que se desenvolvía la práctica totalidad de la sociedad japonesa. Por norma general, cada provincia está representada en la serie por dos láminas, en donde aparecen bien dos productos diferentes, bien dos etapas distintas en la elaboración de un mismo producto. Dado que el número de *kuni* ascendía a más de 70 (incluyendo los territorios septentrionales como Hokkaidō y Chishima), teóricamente la cifra total de láminas debería ser superior a 140. Sin embargo, la selección de provincias parece no haber sido sistemática y uniforme. Por ejemplo, la región de Iyo (actual prefectura de Ehime) aparece representada en cuatro estampas, mientras que no es posible encontrar láminas relativas a regiones como Satsuma (Kagoshima), Nagato (Yamaguchi) o Izumo (Shimane). El resultado, a tenor de los ejemplares que se conservan en la actualidad, es una serie compuesta por 118 xilografías, aunque, como se comentará en la siguiente sección, a juzgar por los ejemplares conservados hasta nuestros días, parece ser que

no se publicó un volumen único que recogiese todas las láminas.

Por otra parte, la temática de las estampas es realmente variada, y en ellas encontramos escenas de caza y pesca (tanto en alta mar y como en río), el cultivo de especies vegetales, la elaboración de tejidos y diferentes artesanías, la venta de objetos de metal, la extracción de minerales, y hasta láminas no carentes de fantasía, como la captura de un pulpo gigante en Etchu (Toyama). Sin embargo, existe un tema que, por la frecuencia de su representación, destaca sobre todos los demás: la sericultura (*yōsan*), esto es, la cría del gusano de seda para la fabricación de hilo, que está plasmada en diez estampas pertenecientes a nueve regiones (Hida, Hitachi, Iwaki, Mutsu, Rikuchū, Rikuzen, Shimotsuke -dos estampas-, Tajima y Ugo).

La selección de este tema indica no sólo la importancia que albergaba este sector dentro de la economía nipona, así como la predilección de Hiroshige III por él, sino que además nos ha proporcionado pistas fundamentales para comprender el proceso de elaboración de *Dai Nihon Bussan Zue*. Así, por ejemplo, el estudio de Iida Takashi (Iida 2005) revela que, para la elaboración y composición de los grabados relacionados con la sericultura, Hiroshige III se basó, bien parcialmente, bien de forma completa, en ilustraciones pertenecientes al *Yōsan Hiroku* [Notas Secretas sobre la Sericultura] (1803), tratado escrito por Kamigaki Morikuni (1753-1808) e ilustrado por Nishimura Chūwa y Hayami Shungyōsai (1767-1823)⁶. Más allá, el autor de *Dai Nihon Bussan Zue* utilizó como referencia no sólo las imágenes, sino también el propio texto que las acompañaba. De igual modo, se sabe que Hiroshige III consultó, y tomó como modelo, láminas recogidas en otras obras, como *Nihon sankai meibutsu zue* [Catálogo ilustrado de artículos famosos del mar y las montañas de Japón] (1797) de Hasegawa Mitsunobu y *Nihon Sankai Meisan Zue* [Catálogo ilustrado de productos famosos del mar y las montañas de Japón] (1799) de Hokkyō (Shitomi) Kangetsu (1747-1796) (Chiba 1970).

La utilización de obras de otros autores suscita cuestiones cruciales que deben ser correctamente abordadas. En primer lugar, tal uso de las

⁶ El médico alemán Philipp Franz von Siebold (1796-1866) trajo consigo a Europa un ejemplar de esta obra, tras su expulsión de Japón en 1829. Este sería traducido al francés por Johann Joseph Hoffmann (1805-1878) y publicado con notas de Matthieu Bonafous (1793-1852) en 1854, bajo el título *Yo-san-fi-rok; l'art d'élever les vers à soie au Japon*, jugando un papel fundamental en la difusión en Occidente de las técnicas empleadas por la sericultura japonesa (Inoue 1981:443).

imágenes evoca de forma casi automática, en la mente occidental, conceptos de naturaleza negativa como “plagio”, “apropiación” o “copia”. Sin embargo, ésta era una práctica bien asentada en el mundo artístico japonés, que incluso derivó en la adopción de un término específico carente de connotaciones similares, esto es, *shakuyō*, escrito con los caracteres de “deuda” y “uso” o “propósito”. Además, Hiroshige III no se limitó en ningún caso a la simple y obvia reproducción de los trabajos previos, sino que también modificó las ilustraciones originales, sustituyendo el aspecto de los personajes y ajustándolos a las modas y costumbres de su propia época (fig. 3 y 4). Más importante aún, frente a la monocromía de los originales, dotó a las estampas de un profuso y vívido colorido, reflejo de su experiencia con las técnicas xilográficas, y añadió motivos que rompían la uniformidad de los planos, dotando de mayor profundidad a las escenas (fig. 5 y 6).

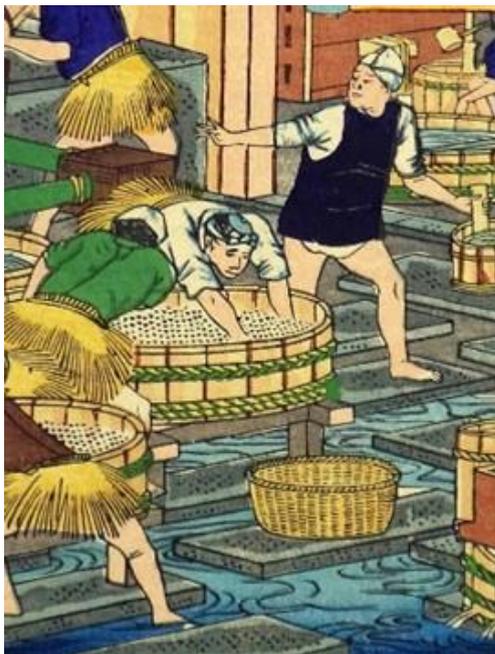


Fig. 3 y 4 – A la izquierda, fragmento de “Producción de sake de Itami en Settsu” (1877) por Utagawa Hiroshige III; a la derecha fragmento equivalente en “Producción de sake en Itami, lavado del arroz” (1799) por Hokkyō (Shitomi) Kangetsu.



Fig. 5 y 6 - A la izquierda, fragmento de “Pesca del verdel en Noto” (1877) por Utagawa Hiroshige III; a la derecha, fragmento equivalente en “Barcas de pesca del verdel” (1799) por Hokkyō (Shitomi) Kangetsu.

En ocasiones, las relaciones entre las referencias originales y los grabados de Hiroshige III adquieren un carácter complejo, que va más allá de préstamo simple y directa. Por ejemplo, según el estudio de Hashimoto Hirofumi, la estampa “Minas de la región de Sado” está basada en el grabado “Minas de Oro de Sado” del primer Hiroshige, perteneciente a la serie “Vistas famosas de 60 provincias” (1853-1855), pero a su vez esta lámina está inspirada en una ilustración (*manga*) de Katushika Hokusai del año 1815. Y parece además que el propio Hokusai tomó como modelo el trabajo de Hasegawa en *Nihon sankai meibutsu zue* antes citado (Hashimoto 2012:7-10).

Por otra parte, aunque todavía no se ha realizado un estudio sistemático, dentro de las 118 estampas también existen algunas de las cuales no se han hallado fuentes previas, y en ellas es posible advertir además elementos sólo visibles en Japón a partir de mediados del siglo XIX⁷. Por

⁷ Por ejemplo, la estampa que lleva por título “Hokkaidō Hakodate kōri yushutsu no zu” [“Ilustración de la exportación de hielo en Hakodate, Hokkaidō”] muestra a varios personajes ataviados con abrigos, bufandas y sombreros de estilo

ello, existe la posibilidad de que sean grabados originales de Hiroshige III, quien, como hemos expuesto, era ya entonces un prestigioso artista conocido gracias a sus *kaika-e*.

En segundo lugar, y aunque aquí no sea posible extenderse en detalle sobre esta cuestión, el uso de tratados del siglo XVIII como fuente de referencia puede originar dudas respecto a la veracidad o historicidad de imágenes que supuestamente retratan la economía y la industria manual de Japón a fines del siglo XIX. Sin embargo, al menos durante la década de 1870, si bien la “modernización” y “occidentalización” era palpable en Tokio, Yokohama y otros puertos abiertos al exterior, las técnicas de producción y manufactura en casi todo el territorio del archipiélago continuaban siendo, esencialmente, las mismas que las del período Edo. Por ello, es correcto afirmar que las imágenes de *Dai Nihon Bussan Zue* retratan fielmente la realidad del mundo del trabajo tal como era conocido en Japón a principios del período Meiji. Por último, las variaciones introducidas por Hiroshige III con respecto a las imágenes de referencia no reflejan sino la evolución en la apariencia de campesinos, pescadores, artesanos y obreros, al mismo tiempo que manifiestan la importancia de la mujer en el sistema productivo japonés.

6. EDICIONES Y FORMATOS DE *DAI NIHON BUSSAN ZUE*

Como se ha indicado previamente, se piensa que *Dai Nihon Bussan Zue* fue publicado por primera vez en agosto de 1877. Esta primera edición, de formato apaisado (18 por 24 cm), muestra una lámina por cada página, comprendiendo en su interior, según los ejemplares que se han conservado, entre 40 y 44 estampas. Más allá, estos volúmenes no sólo difieren en la cantidad de grabados contenidos en ellos, si no que además su orden y elección parecen ser completamente aleatorios y no se ajustan a ningún criterio reconocible, tanto desde un punto de vista geográfico como temático.

En cualquier caso, el éxito de las estampas impulsaría cuatro años después, en 1881, la reimpresión de la obra, aunque esta vez en formato vertical (18 por 13 cm), quedando cada lámina dividida en dos mitades correspondientes a dos páginas. En los volúmenes de esta edición, la

occidental. La producción y el transporte de hielo obtenido a partir de agua natural desde Hakodate se iniciaron en 1869.

cantidad de grabados se redujo a 30 láminas, pero su orden refleja la misma aleatoriedad que la edición de 1877. Para añadir más confusión, en la lista de libros publicados por el editor Ōkura Magobei e incluida en las páginas interiores de la obra, se señala que la colección está compuesta en su totalidad por seis volúmenes (“zen roku satsu”), motivo por el cual algunos autores han llegado a suponer que el conjunto de estampas debía superar holgadamente el centenar de imágenes⁸. Sin embargo, en la actualidad sólo se conocen 118 grabados, que son, por ejemplo, todos los recogidos en la edición facsimil publicada por la editorial Yūshōdō Shoten en el año 2013. Previamente, en 1978 la editorial Kōsaisha había conseguido reunir 110 láminas, todas las conocidas hasta entonces.

El ejemplar descubierto en esta ocasión en Sevilla pertenece a la segunda edición, y en su interior se hallan 30 grabados (consultar anexos de láminas). Si bien la gran mayoría de las imágenes pertenecen a provincias situadas en la costa japonesa del Pacífico, también hay un grabado de la región de Noto (Ishikawa), bañada por las aguas del mar del Japón. Igualmente, se observa que todas las regiones cuya actividad económica se plasma en las láminas pertenecen a la isla principal de Honshū, y muchas de ellas se ubican en el centro de la isla, pero al mismo tiempo también hay láminas de zonas más periféricas como Bingo (Hiroshima) en el sur y Hitachi (Ibaraki) en el norte de Kantō. De este modo, y al igual que otros ejemplares conocidos, no es posible deducir ningún principio o criterio en el que se haya basado la selección de las imágenes.

Con respecto a la temática, tampoco es factible inferir una preferencia por un sector concreto, y se han plasmado actividades de minería (Iga, Mikawa, Mino), agricultura y horticultura (Kai, Kii, Awa, Shimousa), pesca (Noto, Awa, Jōshū), sericultura (Hitachi) y diferentes actividades artesanales como la elaboración de *tatami* (Bingo), papel (Suruga), abanicos (Nagoya) y objetos de bambú (Suruga) entre otras. Así, el ejemplar sevillano refleja los mismos patrones que los conservados en Japón, y no ofrece dudas sobre su procedencia.

⁸ Por ejemplo, Sunagawa proporciona la cifra de 150 grabados (Sunagawa 2000:83).

7. **DAI NIHON BUSSAN ZUE -ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD-**

La figura del trabajador manual, en sus diferentes dimensiones y géneros, nunca había sido un tema completamente ignorado por el arte japonés desde sus propios orígenes. Por ejemplo, los rollos de pintura de naturaleza narrativa (*emakimono*) como el *Shigisan Engi* (“La Leyenda del Monte Shigi”) y el *Ban Dainagon* (“El Gran Ministro Ban”), realizados a finales del período Heian (794-1185) muestran, aún de forma eventual, a artesanos, campesinos y otros personajes alejados del idílico ambiente de los palacios cortesanos y nobiliarios (Takahashi 1980:90). Sin embargo, sería durante el período Muromachi (1336-1573) cuando surgiesen formas expresivas más específicas en donde la representación de artesanos y obreros se convirtiese en el verdadero centro de la imagen. Así, por ejemplo, los llamados *shokunin zukushi e*, esto es, ilustraciones que plasmaban la figura de artesanos en pleno trabajo, y que, acompañadas por poesías acordes con el contenido de las láminas, eran utilizadas en las competiciones y concursos de poesía (*uta-awase*) (Amino 1992).

La representación del mundo del trabajo se transformaría pronto en un rico y profuso género artístico. Especialmente a partir del período Azuchi-Momoyama (1573-1603), el estamento artesanal, bajo la protección de los grandes *daimyō*, adquiriría una mayor consciencia de su propia relevancia dentro de la sociedad local, y este hecho impulsó la creación de verdaderas obras maestras en donde era la única protagonista a cargo de los artistas de las escuelas Tosa y Kanō. Entre estas piezas, merece destacar el biombo conservado en el templo Kitain (Kawagoe, prefectura de Saitama), cuyas pinturas fueron realizada por Kanō Yoshinobu (1552-1680) a principios del siglo XVII, y que, como gran novedad, representan a los artesanos trabajando en sus talleres, a diferencia de las piezas de épocas anteriores, en donde eran descontextualizados y mostrados como figuras aisladas en un fondo neutro. Según Nara, este nuevo modelo es fruto no sólo de una misión educadora e ilustrativa atribuida a la imagen, sino también de un deseo de enaltecer y honrar a los propios artesanos (Nara 2014:28).

Finalmente, durante el período Edo (1603-1868), y al amparo de la estabilidad generada por el gobierno Tokugawa, esta dinámica artística habría de entroncar con el género de los *Meisho Zue*, esto es, corografías que describen y explican las peculiaridades, tradiciones y productos de

cada región, haciendo un uso extensivo de la imagen bajo la influencia de la nueva xilografía. La obra que inaugura esta categoría es el *Miyako Meisho Zue* [Catálogo Ilustrado de Lugares Famosos de la Capital], publicada en 1780 por Akisato Ritō e ilustrada por Takehara Shunchōsai, y que daría pie a una corriente seguida luego por obras como las anteriormente citadas *Nihon sankai meibutsu zue* (1797) y *Nihon Sankai Meisan Zue* (1799), de donde beben directamente los grabados de Hiroshige III. En este sentido, *Dai Nihon Bussan Zue* debe ser considerada como la culminación de un proceso que integra múltiples tradiciones, estilos y prácticas que hunden sus raíces dentro de lo más profundo del arte japonés.

Sin embargo, y al mismo tiempo, es innegable que la obra de Utagawa Hiroshige III y Ōkura Magobei pertenece a una nueva era. No en vano, el título de esta colección de estampas está encabezado por la expresión *Dai Nihon* (“Gran Japón”), un vocablo que, si bien había sido empleado de forma esporádica durante el período Edo, adquiriría verdadera carta de naturaleza a partir de la Restauración Meiji, anunciando la nueva posición internacional a la que aspiraba el país.

Como acertadamente advierte Molina, no se observan en las láminas ni “geishas ni actores de teatro. No hay vistas famosas ni paisajes idílicos. No hay artes ni mundos galantes. Lo que nos aparece es el mundo real del trabajo”. Y sería precisamente ese mundo no sólo el que encumbrase a Japón, junto a las potencias occidentales, en el selecto “club” de las naciones modernas que regían los destinos del planeta, sino también el que permitiría luego la recuperación del país tras el desastroso desenlace de la contienda bélica. En otras palabras, las imágenes que componen esta colección transmiten un mensaje que, en la actualidad, puede ser aceptado en su sentido histórico como reflejo del pasado, pero también como un testimonio premonitorio sobre las fuerzas que impulsarían luego el futuro de Japón.

BIBLIOGRAFÍA

- Amino, Yoshihiko (1992). *Shokunin utaawase*. Tokio: Iwanami Shoten.
- Asano, Tomoko (2002). “ ‘Dai Nihon bussan zue’ to shokusan kōgyō seisaku”, *Nihon bijutsu kenkyū (nishikie tokushū ronbun hen)*, 18-32.
- Chiba, Tokushi (ed.) (1970). *Nihon sankai meisan · mei butsu zue*. Tokio: Shakai shisō sha.
- Hashimoto, Hirofumi (2012). “Emaki (zue) · ukiyoe · mokei nado ni miru sado kingin zan no rekishi teki keikan”. *Jinmon kagaku kenkyū*, 131, 1-45.
- Iida, Takashi (2005). “Nishiki e ‘Dai Nihon bussan zue’ no yōsan kishoku zu -san dai hiroshige no shuzaigen wo megutte”, *Mingu mansurī*, 38 (1), 1-16.
- Inoue, Zenjirō (1981). “Kaidai IV Yōsan gijutsu no tenkai to yōsho”. En Yamada, Tatsuo et al. (ed.) *Nihon nōsho zenshū*. Tokio: Nōsan gyoson bunka kyōkai.
- Kuni, Takayuki (2010). *Hakurankai to Meiji no Nihon*. Tokio: Yoshikawa Kōbunkan.
- Molina, Antonio (edición) y Abad de los Santos, Rafael (traducción y notas) (2016). *Estampas del Gran Japón*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Metropolitiana Ediciones.
- Nara, Yoko (2014). “Kitain hon ‘Shokunin zukushi e byōbū’ seisaku ito ni tsuite - kinsei shoki fūzokuga to no hikaku kara no kōsatsu-”, *Bigaku*, 65 (2), 25-36.
- Sunagawa, Yukio (2000). *Seitō ōkoku wo kizuita chichi to ko - Ōkura magobei to Ōkura Kazuchika*. Tokio: Shōbunshan.
- Takahashi, Taizō (1980). “Kitain ‘Shokunin zukushi e byōbū’ to Hiroshige ‘Dai nihon bussan zue’ ni tsuite no nōto”, *Kin’yu Keizai*, 181, 89-95.

FIGURAS

- Fig. 1 - Kobayashi, Hōensha (1877). *Naikoku kangyō hakurankai no zu*. Editor: Matsumoto Heikichi.
- Fig. 2 - Utagawa Hiroshige III (1871). *Yokohama kaigan kakkoku shōkan zu*. Editor: Yorozuya Magobei.
- Fig. 3 - Utagawa Hiroshige III (1877). “Settsu no kuni itami shuzō no zu”. En *Dai Nihon bussan zue*. Editor: Ōkura Magobei.
- Fig. 4 - Hokkyō Kangetsu (1799). “Itami shuzō kome arai no zu”. En *Nihon sankai meisan zue*, vol. 1. Editor : Yanagihara Kihee.
- Fig. 5 - Utagawa Hiroshige III (1877). “Dōkoku sabatsuri no zu”. En *Dai Nihon bussan zue*. Editor: Ōkura Magobei.
- Fig. 6 - Hokkyō Kangetsu (1799). “Saba tsuri fune”. En *Nihon sankai meisan zue*, vol. 3. Editor: Yanagihara Kihee.

Anexo 1 - Lista de láminas		
No.	Título en japonés	Traducción al castellano
01	大和国葛根ヲ堀図	Extracción de la raíz de <i>kuzu</i> en Yamato.
02	大和国葛之粉製図	Elaboración de polvo de <i>kuzu</i> en Yamato.
03	摂津国伊丹酒造之図	Elaboración de <i>sake</i> de Itami en Settsu.
04	同新酒荷出之図	Carga de <i>sake</i> nuevo en Settsu.
05	伊賀国磨砂	Arena abrasiva de Iga.
06	同国石炭山之図	Minas de carbón de Iga.
07	能登素麵製造ノ図	Elaboración de <i>sōmen</i> en Noto.
08	同国鯖釣之図	Pesca del verdel en Noto.
09	備後国藺を植ル図	Plantación de junco en Bingo.
10	備後国畳表ヲ製図	Elaboración del revestimiento de tatami en Bingo.
11	尾張国有松纈リ之図	Teñido de algodón de Arimatsu en Owari.
12	尾州名古屋扇折の図	Elaboración de abanicos de Nagoya en Owari.
13	三河国名倉砥切出ノ図	Piedra de afilar en Mikawa.
14	同国漆取之図	Extracción de laca en Mikawa.
15	駿河国竹細工製ノ図	Manufactura de objetos de bambú en Suruga.
16	駿河半紙漉場ノ図	Elaboración de papel en Suruga.
17	甲斐国白柿製之図	Preparación de kaki blanco en Kai.
18	甲斐国葡萄培養図	Cultivo de uvas en Kai.
19	紀伊国蜜柑山畑之図	Campo de cultivo de mandarinas en Kii.
20	同北港ヨリ輸出之図	Exportación de productos en Kii.
21	安房国水仙花	Narcisos de Awa.
22	同国秋刀魚網之図	Pesca de la <i>saira</i> en Awa.
23	下総国醤油製造之図	Elaboración de salsa de soja en Shimousa.
24	同西瓜畑之図	Campo de cultivo de sandías en Shimousa.
25	常陸国養蚕之図 一	Cría del gusano de seda en Hitachi 1.
26	常州鯉ヲ抱取ル図	Captura de la carpa en Jōshū.
27	近江国青花紙製図	Elaboración del papel <i>aobana</i> en Oumi.
28	近江国浜蚊帳輸出図	Exportación de mosquiteras <i>hama</i> en Oumi.
29	美濃国石灰山之図	Montaña de roca caliza en Mino.
30	美濃石灰焼之図	Quema de piedra caliza en Mino.