



Leyendo en Edo

JOSÉ LUIS GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

LEYENDO EN EDO

LEYENDO EN EDO
BREVE GUÍA SOBRE
EL LIBRO ANTIGUO JAPONÉS

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID 2013

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial. Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo general de publicaciones oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es/>

EDITORIAL CSIC: *<http://editorial.csic.es>* (correo: *publ@csic.es*)



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



CSIC

© CSIC

© José Luis Gonzalo Sánchez-Molero

Viñeta de cubierta: Damián Flores

ISBN: 978-84-00-09660-1

e-ISBN: 978-84-00-09661-8

NIPO: 723-13-045-9

e-NIPO: 723-13-046-4

Depósito Legal: M-10954-2013

Maquetación: Enrique Barba (Editorial CSIC)

Impresión y encuadernación: RB Servicios Editoriales

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado TCF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

Recuerdo muy bien cuando tuve por vez primera en mis manos un libro oriental. Fue en el año 2000, en la Real Biblioteca de El Escorial. Se trataba de una edición china, enviada a Felipe II por su embajador en Lisboa, don Juan de Borja, en 1573, junto con otros libros de la misma procedencia. El ejemplar había sido encuadernado a la europea y en sus tapas el diplomático había mandado estampar un simbólico medallón con el lema *Mervisse satis*. No se trataba de un superlibro, sino de un particular *dono dedit*. Su traducción al castellano, «Basta con haberlo merecido», se adelantaba como respuesta al agradecimiento del monarca. La encuadernación se empleaba así como un medio de comunicación entendible solo en el lenguaje cortesano, reduciendo en un conciso lema latino

el hipotético diálogo que entre el monarca y su embajador podría haberse producido al hacerse entrega de aquellos exóticos volúmenes. Demos por un momento literaria voz a los protagonistas:

—Felipe II: Gracias Don Juan.

—Borja: Basta con haberlo merecido, señor.

Los libros fueron enviados a El Escorial, cuya biblioteca estaba pronta a concluirse, y cuando en 1584 el Rey Prudente regresó a España tras la anexión de Portugal, fueron mostrados al monarca y a su familia, junto con otras joyas bibliográficas atesoradas en la Regia Laurentina desde 1565. Nadie en palacio sabía chino, pero al menos Juan de Borja había encomendado a un fraile portugués, el misionero fray Gregorio Gonzálvez, que identificara cada uno de los volúmenes con un título alusivo a su contenido. Había libros de medicina y acupuntura, crónicas y manuales filosóficos, pero probablemente el título que más debió de llamar la atención al monarca y a sus acompañantes (la emperatriz María de Austria, el príncipe Felipe, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela y la archiduquesa Margarita) fue uno denominado como «libro de cauallerias en lengua china» (el actual escurialense

G-IV-29). En realidad se trata de una edición, la primera, de la *San-kuo chih shih-chuan*, una novela histórica sobre el período de los Tres Reinos, escrita en el siglo XIV e impresa en 1548 (Andrés, 1969). Se comprende que la profusa ilustración xilográfica del mismo, con múltiples escenas cortesanas y de combates, pudiera en un espectador occidental dar fácilmente la impresión de que estaba asistiendo a hazañas y amores parecidos a los de un Amadís, un Florisel de Niquea o un Primaleón.

La presencia en El Escorial de estos libros no puede entenderse sin recordar la temprana expansión hacia Extremo Oriente de los reinos de España y Portugal en el siglo XVI. Goa, Macao, Manila y Kagoshima fueron los puertos que de manera sucesiva permitieron el intercambio comercial entre unas y otras culturas a ambos lados del planeta. Fray Martín de Rada, fray Juan González de Mendoza y el padre Jerónimo Román fueron ‘pioneros’ en estudiar los libros chinos que, como los recibidos por el Rey Prudente, empezaron a llegar a Europa durante el Quinientos. La curiosidad por China en la corte española no era únicamente una muestra de esnobismo cultural. El obsequio del embajador Borja coincidió con la recepción de varias propuestas para emprender la conquista del gran

imperio oriental. Se consideraba que desde las Filipinas era posible organizar una expedición militar que derribara al emperador Ming, siguiendo una táctica muy parecida a la que Cortés o Pizarro habían desarrollado en México o en Perú contra Moctezuma o Atahualpa. Al proclamarse Felipe II como rey de Portugal en 1580, la cuestión china obtuvo una actualidad todavía mayor. Con buen criterio se optó por favorecer las relaciones diplomáticas y comerciales, pero sorprende el alto grado de conocimiento que los españoles adquirieron de China y de Japón, especialmente a través de los jesuitas y de los misioneros agustinos y dominicos que se encontraban en Filipinas. Pocos años después la colección de libros chinos de Felipe II recibió un nuevo complemento, esta vez humano, cuando en 1585 llegó hasta España una embajada japonesa. Los figurados ‘libros de caballerías’ acabaron tomando forma humana en auténticos guerreros orientales, aunque estos fueran samuráis. Los embajadores regalaron al monarca armaduras y armas, hoy conservadas en la Real Armería.

Puedo imaginar con cierta certidumbre las sensaciones que aquellos libros chinos y samuráis japoneses produjeron en Felipe II y en sus contemporáneos por que yo también experimenté el mismo desconcierto



y admiración cuando adquirí mi primer libro japonés antiguo. Fue en el año 2007, cuando impelido por la necesidad de explicar a mis alumnos en la universidad la historia del libro y de la escritura, descubrí que en los temarios casi nada se decía sobre el libro en Extremo Oriente. Compré entonces un ejemplar de un libro antiguo japonés, cuyas ilustraciones no se diferenciaban mucho del ‘libro de caballerías a lo chino’ que llegara a El Escorial. Impreso hacia 1720, el protagonista de esta novela japonesa era conocido por un memorable combate en un puente. Al buen conocedor del romancero y de los libros de caballerías castellanos esta escena no dejará de recordarle el episodio caballeresco del paso honroso, de Suero de Quiñones.

La imagen del samurái sigue formando parte indisoluble de nuestro imaginario de lo japonés (como el torero lo es de nuestra cultura fuera de España). Pero más allá de esta faceta, lo que más me sorprendió de aquel volumen fue mi ignorancia sobre él, creyendo que estaba intonso o siendo incapaz de explicar la endeblez de sus cubiertas azules. Es más, ni siquiera sabía entonces que lo que había adquirido no era un libro, sino un fascículo. Se comprende que, ya fuera por satisfacer el prurito profesional o ya fuera por

alimentar la curiosidad o el afán por saber, decidiera iniciar una exploración por aquellas tierras orientales, situadas más allá de la ‘Galaxia Gutenberg’, para adentrarme en una manera diferente de concebir la escritura, el libro y la lectura.

Tras varios años investigando en este ámbito, el propósito de esta intervención pretende ofrecer no solo una introducción a la historia de la cultura escrita en Extremo Oriente, en general, y en Japón en particular, sino que se propone plantear la necesidad de una comparación crítica entre el libro antiguo oriental y el occidental. Una comparación en la que los materiales bibliográficos asiáticos no deben ser vistos como productos exóticos, sino que su estudio y comprensión han de servir para suscitar un fructífero debate entre nuestra concepción del libro, ligada a la figura de Johannes Gutenberg, y otra concepción, la oriental, en la que el libro impreso aparece vinculado a otros nombres muy anteriores al del tipógrafo alemán, como el del herrero Jen-Tsung o el del ingeniero Bi Sheng. ¿Galaxia Gutenberg hoy?, sin duda, pero hubo (y hay) otras en nuestro planeta.

En este particular viaje hacia el mundo de los libros y de los lectores japoneses del período Edo emplearemos

como vehículo imaginario un libro de la época, y si de viaje tratamos, se comprende que el título escogido sea el *Miyako meisbo-zue*, en su edición de 1784. Esta bellísima guía de Kioto fue escrita por Rito Akisato e ilustrada por Shunchosai Takehara. Publicada por vez primera en 1780 en seis volúmenes, está considerada como la obra más famosa de este tipo de guías. Es tal la importancia de este libro que, después del fuego que destruyó Kioto en 1788, sirvió para reconstruir muchos monumentos de la ciudad.

Hay una escena en uno de los volúmenes de *Miyako meisbo zue* donde se muestra cómo un ilustre viajero se ajusta las lentes para poder leer el librito abierto que su interlocutor le muestra distraídamente con una mano, al tiempo que con la otra señala hacia el paisaje circundante. Su gesto lector no era ya nada sorprendente en el Japón de finales del siglo XVIII, donde libros como el *Miyako meisbo zue* o el *Tokaido meisbo zue* eran guías de viaje que reflejaban la pujanza de una sociedad culta y urbana, cuyos integrantes viajaban y comerciaban y, en consecuencia, precisaban de libros de este tipo, ya fuera como lectura de viaje, ya fuera para satisfacer la curiosidad o el mero ocio literario del que no podía viajar.



Para el espectador occidental de esta escena, y más si tiene en sus manos el ejemplar completo del que esta entalladura xilográfica forma parte, tan exquisita escena solo podía estar destinada a un público minoritario. Sin embargo, se sorprendería al saber que en esta época la alfabetización (el término no es muy exacto porque en gran parte de Extremo Oriente se desconocía el uso del alfabeto) era muy alta.

En esta introducción al libro antiguo japonés pedimos al lector que, al igual que el personaje citado del *Miyako*, nos permita guiarle sobre las principales características de la cultura escrita en Oriente. Como ya afirmamos en otro lugar, «ya sea como objeto material o como texto literario, ya sea como producto comercial o como pieza artística, el libro “anciano” (también el “joven”) contiene numerosas capas o vetas que pueden ser leídas de la misma manera que el arqueólogo estudia estratos de ceniza, tierra y piedra» (Gonzalo, 2008: 9). No escapan a esta definición un libro xilográfico japonés, como el citado *Miyako*, ni los libros chinos regalados a Felipe II. Todos ellos son el producto ‘definitivo’ de una cultura escrita más amplia. Si no comprendemos esta, difícilmente entenderemos el objeto bibliográfico que tenemos entre las manos.

Ajustemos, pues, nuestros anteojos para iniciar con la ayuda de la guía breve que aquí les proponemos un viaje que nos llevará al mundo de los libros en el mítico Edo. Deseamos que la principal enseñanza de estas páginas sea que el libro antiguo japonés se comprenda no como un producto exótico, sino como una manera novedosa de reflexionar sobre la transmisión de la cultura, de un modo global, y también sobre nuestra propia concepción del libro. La escritura, los materiales *escriptorios* y estilos caligráficos en Extremo Oriente, los formatos de los libros, las técnicas de impresión y encuadernación o la tipología de los libros japoneses en aquella época serán las ‘paradas’ de nuestro periplo a través del mundo del libro antiguo japonés.

LA ESCRITURA EN EXTREMO ORIENTE

No cabe duda de que la primera dificultad con la que tropieza un lector occidental al manejar un libro antiguo oriental radica en su escritura. Cuando he mostrado alguno de estos libros, ya fuera japonés, coreano o chino, una de las preguntas más habituales que se me hacen suele ser: ¿Y sabe usted chino?,

o ¿sabe japonés? Y no se trata de una interrogación impertinente, al contrario, es muy pertinente. Una de las principales diferencias culturales entre ‘Occidente’ y ‘Oriente’, o al menos la más visible y tópica, radica en la existencias de dos sistemas de escritura muy diferentes: alfabético literal en el uno, ideográfico en el otro. Mientras en el espacio mediterráneo las escrituras ideográficas silábicas (como la cuneiforme o la jeroglífica) fueron desplazadas gracias a la invención cananea del alfabeto y a su posterior adopción por las civilizaciones fenicia, griega y romana, en Extremo Oriente ha perdurado hasta hoy un sistema de escritura ideográfico-silábico que en Occidente se percibe todavía como arcaico e indescifrable.

Y es que desde el siglo XVI este complejo sistema de escritura no ha sido bien comprendido en Occidente. El agustino Martín de Rada, aunque lo aprendió perfectamente en Filipinas, escribió en su *Relación* de 1575, refiriéndose a la escritura china: «La letra es la mas barbara y difiçil que se a descubierto porque mas son carateres que letras que para cada palabra o cosa tienen letra diferente de manera que aunque uno conozca diez mil letras no sabra leer todas las cosas y assi entre ellos el que mas sabe leer es el mas sabio» (Rada,

fol. 28). Para el agustino resultaba evidente que, frente a la gran capacidad de memoria que requería el uso de la escritura china, el alfabeto latino, con sus escasas veintiocho letras, representaba un extraordinario ejemplo de ahorro mental y de simplicidad.

Entre los siglos xvii y xviii, gracias a la enorme labor de intercambio cultural ejercida por la legación jesuita de Pekín, esta imagen cambió, pero cuando en el siglo xix las potencias occidentales iniciaron su penetración colonial en la China manchú, el atraso científico del país y la corrupción de la administración imperial se interpretaron rápidamente como los efectos del arcaísmo de una sociedad que empleaba un sistema de escritura no alfabético. A esta percepción, tendente a resaltar la superioridad occidental, se le dio un cierto carácter científico, que sorprendentemente ha perdurado hasta la actualidad en algunos autores europeos.

La idea de que un chino o un japonés, habituados a emplear una escritura ideográfico-silábica, resultan menos inteligentes que un europeo, conocedor del alfabeto, se descalifica por sí misma, pero las evidencias históricas demuestran además lo contrario. Fue en China, durante los siglos iii a. C. al xvii d. C., es decir, entre Alejandro Magno y el rey Luis XIV, donde

se desarrolló una cultura científica, artística y literaria muy superior a la europea, donde la existencia de un estado centralizado y de una amplia red urbana garantizó una amplio conocimiento de la escritura, y donde este último factor favoreció que los libros impresos desplazaran a los manuscritos entre los siglos v y ix d. C., varios siglos antes que en cualquier otra parte del mundo. La situación en Japón fue muy distinta. A mediados del siglo xv el país de Yamato era todavía una sociedad rural y fragmentada de manera feudal, no existía un estado centralizado ni grandes ciudades, como en China, y solo una minoría de la nobleza, de los letrados y de los religiosos budistas y sintoístas sabía leer y escribir. La transmisión oral era el medio más habitual de comunicación cultural, especialmente literaria.

Sin embargo, en menos de un siglo la situación era ya muy distinta. Cuando san Francisco Javier llegó a Japón en 1549 se asombró ante la evidencia de la amplia alfabetización de la población del país: «Mucha parte de la gente sabe leer y escribir, que es un gran medio para con brevedad aprender las oraciones y las cosas de Dios. Son gente de muy buena voluntad, de muy buena conversación y con un gran deseo de

saber y aprender». Esta situación se había hecho posible gracias al crecimiento urbano y a la protección del comercio que se produjo durante el gobierno de los últimos sogunes de la familia Ashikaga, y esto a pesar de que este período coincidió con uno de los más convulsos, el denominado como de las guerras civiles o *Sengoku* (1478-1573). El santo jesuita, sin embargo, conoció Japón durante un tiempo de relativa paz, de aquí que tuviera tan buena impresión acerca de la capacidad cultural de los nipones para conocer, por medio de libros, el mensaje del Evangelio.

Ahora bien, ¿cómo surgió la escritura en Japón? Su origen debemos buscarlo en China. Para la mayor parte de los antiguos eruditos e historiadores orientales fue un ministro imperial, llamado Cangjie, quien inventó la escritura. Según la leyenda, este se limitó a imitar las inusuales marcas que aparecieron en el rostro de un ser mágico. Otras versiones, en cambio, no atribuyen un origen divino a la transmisión del secreto de la escritura, sino que afirman que Cangjie se basó para diseñar sus trazos en las huellas sobre la arena de las aves y bestias. Naturalmente, estamos ante un mito, pero como toda leyenda, existe una base real. Los vestigios más conocidos de esta escritura han aparecido

en inscripciones-oráculo sobre huesos y caparazones de tortuga, datados hacia el 3000 a. C. A esta escritura se la denomina como *jiaguwén* (甲骨文) y se cree que su origen estaba en las prácticas de los adivinos chinos de la corte imperial, quienes calentaban al fuego conchas de tortuga y clavículas de animales para averiguar el futuro. Sus oráculos se escribían después sobre el mismo material.

Sin embargo, los historiadores chinos databan la mítica antigüedad de su escritura cinco mil años antes de Cristo, una afirmación que ha sido corroborada recientemente, gracias al descubrimiento de objetos de cerámica con inscripciones en una tumba, muy anteriores a los *jiaguwén*. En China, al igual que en Egipto, Mesopotamia o la India, los primeros signos escritos fueron pictogramas. Un milenio después estos signos evolucionaron hacia los ideogramas. Más adelante, un funcionario imperial, llamado Tsang Chiech, sistematizaría la escritura china (hacia el 3000 a. C.), favoreciendo su uso para la administración imperial. Aun así, los caracteres chinos pueden llegar a ser unos ochenta mil, si se cuentan todo tipo de variantes arcaicas o raras, si bien solo se usan entre cinco y diez mil caracteres.

Si en China perduró esta forma ‘arcaica’ de escritura fue por varias razones, todas ellas bien fundamentadas. En primer lugar, suele olvidarse que, en el tránsito entre una cultura de transmisión oral a otra de transmisión escrita, la memoria es un elemento clave. Y no cabe duda de que la memoria es fundamental para la comprensión de la escritura china. Los pueblos que carecen de escritura deben memorizar de manera colectiva sus mitos, leyendas, canciones y leyes. Esto exige la adopción de unas reglas nemotécnicas que suelen coincidir en el empleo de la rima, la música y la repetición.

Cuando se crearon los primeros sistemas de escritura pictográficos e ideográficos la memorización de los nuevos signos enlazó con las antiguas técnicas de la transmisión oral, y más si cada signo además recordaba en su trazo el objeto, la idea o el sonido que representaba. Había unas reglas memorísticas en su aprendizaje, parecidas a las de la oralidad. Y desarrollar la memoria no puede considerarse como un déficit intelectual. Al contrario. Cuando la escritura se estilizó o simplificó, perdiendo su vínculo con la imagen original, también se idearon unas reglas para ‘automatizar’ su trazo. En la escritura china y japonesa el trazado de cada signo sigue unas normas estrictas y constantes:

trazos horizontales y verticales se plasman siguiendo un orden establecido, lo que permite al escribiente o calígrafo ‘automatizar’ el proceso de escritura. La técnica requiere, es cierto, un aprendizaje, pero no mucho más arduo que el tradicional método *Rayas* español.

En segundo lugar, la insistencia china por mantener esta complicada forma de escritura tenía una razón político-cultural de enorme importancia. La temprana aparición de un estado centralizado en China conllevó la unificación de etnias, culturas y lenguas que eran diferentes en mayor o en menor grado. Un habitante del norte no pronunciaba el chino de igual manera que uno del sur; sin embargo, ambos podían prescindir de las diferencias fonéticas al escribir. Si no se comprendían podían coger papel, tinta y pincel. Ambos habían aprendido los mismos trazos; y es que una escritura ideográfica es una especie de esperanto escrito. La administración imperial y el comercio exigían una escritura que sirviera para transmitir órdenes y acuerdos sin problemas de comprensión. Fray Martín de Rada ya lo advirtió con claridad en su *Relação* de 1575:

[...] ninguno que no sepa bien leer y escrevir y demas desso la lengua cortesana no puede ser gover-

nador ni Justiçia porque en cada provincia tienen diferente lengua aunque todas combinan como portugueses valençiano y castellano y tiene esta particularidad la letra de la china que como no son letras sino carateres una misma carta la leeran en todas las lenguas dela china aunque vi cartas escritas en letra cortesana que era diferente de la de Hocquien, pero en la una letra y en la otra leeran entrambas a dos lenguas (Rada, fol. 28r).

Como vemos, la escritura ejerció en China un papel unificador, al igual que el chino hablado y empleado en la corte (o mandarín) modeló un lenguaje culto. En Europa, sin embargo, la fragmentación política que se produjo tras la desaparición del imperio romano (476) favoreció la existencia de diferentes alfabetos: latino, griego, cirílico, árabe, celta, escandinavo, etc., utilizados para escribir distintos idiomas. Así, pues, las expresiones *suen a chino* o *parece chino*, empleadas para referirse en español a una lengua, o a una escritura, incomprensibles, carecen de fundamento si se contemplan desde la óptica de un oriental. Su escritura es precisamente una garantía para la comprensión y comunicación de los textos.

En Japón se produjo un fenómeno similar, si bien el recorrido hasta la actual escritura japonesa fue diferente. Nuestro personaje del *Miyako meisho* *que* probablemente sabía leer y escribir en chino, pues esta lengua ejerció un papel muy parecido al del latín en los siglos medievales y modernos europeos, y ambos idiomas funcionaron como medios de comunicación cultural y científica entre las elites religiosas e intelectuales. Sin embargo, fue necesario un proceso de adaptación. Para su comprensión debemos abandonar China para embarcarnos rumbo a las costas japonesas, cuando los primeros comerciantes chinos y monjes budistas coreanos arribaron hacia el 500 d. C. El momento exacto de la introducción de la escritura se relaciona con la llegada en el año 538 de una embajada del rey coreano de Paekche a Japón, que trajo como obsequio unas estatuas de Buda y unos *sutras* escritos con caracteres chinos. Según la leyenda, su recepción confirmó al emperador japonés la utilidad de la escritura, pero como el contacto cultural entre ambos territorios venía de más atrás, debemos suponer que ya antes los comerciantes continentales llevaron también libros, junto con una nueva religión, el budismo.

Desde sus inicios al norte de la India, los seguidores de las enseñanzas del príncipe Siddhartha Gautama (c. 623-544 a. C.) habían emprendido una exitosa campaña de difusión de la nueva religión, que pronto abarcó la mayor parte de Asia, desde Ceilán hasta Japón. Esta labor requirió una gran capacidad de adaptación lingüística, pues los textos originales del budismo estaban escritos en sánscrito, así como la invención de técnicas de producción múltiple de los mismos. A diferencia de la evangelización cristiana desarrollada en la Europa medieval, en China o en Corea una gran parte de la población sabía leer y escribir. Sobre este punto regresaremos más adelante, detengámonos ahora en la cuestión lingüística.

Cuando los comerciantes y monjes chinos se instalaron en Japón, introdujeron la escritura china. En una primera etapa las elites religiosas o políticas niponas utilizaban únicamente el chino para sus escritos. Nobles, funcionarios y monjes adoptaron los caracteres chinos, bajo el nombre de *kanji*, o letra de los Han o Kan (500-405 a. C.), dando a los signos procedentes del continente un vocabulario y una pronunciación niponas. Esta manera de escribir es denominada como *man'yōgana*, por ser la utilizada en la composición del

Manyōshū, una antología lírica del siglo VII. Sin embargo, este método obligaba a utilizar varios *kanji* para escribir una sola palabra, lo que dificultaba una escritura rápida. Esta circunstancia llevó a la adopción de dos nuevos métodos de escritura, la ‘lectura *on*’, en la que los caracteres chinos fueron utilizados con su sonido original, o la ‘lectura *kun*’, según su lectura japonesa.

Mientras la escritura fue un privilegio de la elite, no hubo grandes problemas, pero al extenderse su uso surgieron los problemas. La razón fundamental radicaba en que el *yamato*, o idioma nativo, no tiene una estructura bisilábica como el chino, sino polisilábica. Para adaptar los *kanji* a la pronunciación japonesa se idearon dos silabarios auxiliares, el *katakana* y el *hiragana*, cuya invención es atribuida tradicionalmente a los monjes budistas Kukai y Kibi Dajin, entre los años 760 y 790, y al reformador budista Kobo Daishi (772-834 a. C.) Ambos constan de una consonante (la *n*), cinco vocales y cuarenta y dos sílabas. Su aparición no significó que se abandonaron los *kanji*; al contrario, para textos de mayor envergadura literaria, religiosa o científica, estos signos de origen chino perduraron, acompañados en ocasiones de unos signos auxiliares que especificaban su uso en japonés. A este tipo de lectura se la deno-

minaba *kanbun*. Y con estas mismas características ha seguido la escritura japonesa hasta nuestros días.

La aparición de los silabarios sirvió para que personas poco letradas pudieran escribir la lengua japonesa sin necesidad de aprender los complicados caracteres chinos. Aunque la lengua china siguió siendo hasta principios del siglo XIX la llave del conocimiento científico, filosófico y teológico en Japón (como el latín en Europa), el uso del *hiragana* (una escritura inteligible, agradable a la vista y para cuyo uso no era necesario aprender chino) facilitó la alfabetización de la sociedad japonesa y permitió el desarrollo de una literatura en lengua vernácula, transmitida hasta entonces de manera oral. Se podía escribir un texto en japonés únicamente con *hiragana*, excepto las palabras de origen extranjero, para las que se empleaba otro silabario, el *katakana*. Esta versatilidad de la escritura japonesa era recogida a fines del siglo XVI por José de Acosta gracias al testimonio de Alessandro Valignano, quien tras conversar con los miembros de la embajada nipona recibida en España y Roma, comenta hacia 1586:

El de los japonés [*sic*, así se les denominaba en la época] es muy semejante a éste [se refiere al ‘alfabeto’]

chino], aunque de los señores japoneses que estuvieron en Europa, afirman que escribían fácilmente en su lengua cualquier cosa, aunque fuesen de nombres propios de acá, y me mostraron algunas escrituras suyas por donde parece que deben tener algún género de letras, aunque lo más de su escritura debe de ser por caracteres y figuras, como está dicho de las chinas (Acosta, 1979: 287).

Sorprende la extraordinaria percepción que Acosta tenía sobre el sistema de escritura japonés, así como su comprensión sobre la distinción entre el uso de los *kanji* (chinos) y de los silabarios *hiragana* y *katakana*. Cuando nuestro protagonista del *Miyako meisho* *que se inclina* en la ilustración ya citada, para leer el libro que se le muestra debía conocer las tres citadas formas de escritura. Y para comprender su contenido lo haría necesariamente leyendo de derecha a izquierda y en líneas verticales. Las causas que determinan la orientación de la escritura siguen siendo hoy una cuestión abierta. En China y Japón la escritura vertical parece que estuvo en relación con el uso del bambú como soporte *escriptorio*. En la India se empleaban desde antiguo libros elaborados con hojas de palma, finas y alargadas, denominados *pothi*. Después las hojas se horadaban por uno

o dos lados y se unían por medio de cordeles. Tan primitivo sistema de encuadernación fue llevado a China por los monjes budistas y el formato fue rápidamente adoptado, dándose la particularidad de que se trata del único tipo de libro chino cuyo origen es extranjero.

Sin embargo, como las hojas de palma no eran tan abundantes como en la India, en China se sustituyó este soporte por tiras de bambú. Los textos en sánscrito podían escribirse en las hojas de palma de manera horizontal, pero la escritura china, con sus complicados y caligráficos ideogramas, se adaptó mejor al bambú siguiendo un trazado vertical. Después las tiras de este duro soporte vegetal se cosían o unían entre sí, enrollándose para formar volúmenes. Cuando entre los siglos I y II d. C. el papel se impuso como un soporte más barato y ligero, la dirección de la escritura no cambió. La tradición es siempre un poderoso elemento en la configuración de cualquier identidad cultural. Ahora bien, ¿por qué realizar la lectura de derecha a izquierda? No parece existir una razón material, sino simbólica. El lado diestro tiene la preferencia en muchas culturas, iniciar la lectura, pues desde la derecha de la hoja adquiere cierto valor de preeminencia o de respeto hacia el texto escrito.

LOS MATERIALES ESCRITORIOS

La introducción en Japón de la escritura a través de monjes budistas procedentes de China y de Corea incluyó también la de los materiales relacionados con aquella. Estos fueron denominados en China como los *Cuatro Tesoros de la Cámara del Letrado*, término creado por el erudito chino Su Yijian (957-995 d. C). Hacía referencia al pincel, la tinta, el tintero y el soporte (papel, palma, seda, etc.). En Japón estos ‘tesoros’ fueron denominados así: el pincel, *fude*; la tinta, *sumi*; el tintero, *suzyuri*; y el soporte *escriptorio*, el papel o *kami*.

En Oriente el primer instrumento *escriptorio* no fue el pincel, ya que para escribir sobre soportes duros de origen mineral (bronce y piedra) o de origen biológico (hueso y bambú) se usaban cuchillas o cuñas no muy diferentes de las empleadas en Mesopotamia para escribir sobre tablillas de arcilla. Entre la magnífica colección de guerreros de terracota de Xian, algunos soldados son escribanos militares y portan estos cinceles. Los pinceles aparecen mucho más tarde (como instrumentos para escribir, pues desde el Paleolítico tenían un uso artístico) y su origen se puede remontar

a hace más de dos mil años. Los pinceles antiguos eran muy variados, había pinceles de pelos de conejo, cabra, caballo y zorro, de bigotes de cabra y de rabo de lobo, y solían ser elaborados (y todavía lo son) con un vástago de bambú muy ligero, que permitía el movimiento espontáneo de la mano, lo que era de especial interés para la elaboración de caligrafías artísticas. Pero la mayor virtud de los pinceles se encontraba en su núcleo esponjoso, rodeado por unas cerdas largas y sedosas. Puede parecer una obviedad esta característica de los pinceles, pero en la época no lo era. Acostumbrados a emplear hoy bolígrafos o plumas estilográficas que permiten una escritura continua, olvidamos que hasta fines del siglo XIX esto no fue posible. Los cálamos de caña y las plumas de ave retenían muy poca cantidad de pigmento. En cambio, las cerdas de un pincel acumulan la tinta más tiempo e incluso (para el calígrafo experto) resulta posible reservar en determinadas zonas del pincel unas gotas de tinta para trazos específicos.

Gracias al uso del pincel, un escribano oriental era capaz de copiar un mayor número de caracteres que otro musulmán (que utilizaba un cálamo) u otro cristiano (con su pluma). Desde esta perspectiva, el arcaísmo que desde una óptica occidental suele atribuirse

al empleo del pincel resulta equivocado. Es más, este fue durante muchos siglos el único instrumento capaz de proporcionar una escritura casi continua. El pincel tenía, además, otra ventaja: no necesitaba ser afilado periódicamente a causa del desgaste de sus puntas. Un pincel bien cuidado, lavadas siempre sus cerdas tras su utilización, tenía una larga vida y un mantenimiento sencillo.

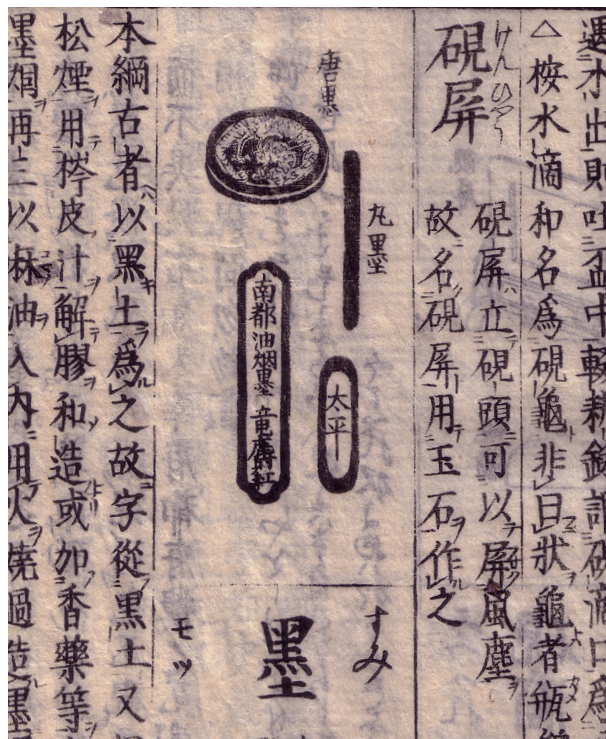
La tinta para escribir (que no para imprimir) era de carbón vegetal, bien sea en barra o bien fundida en molde. Originalmente fue diseñada en China para el ennegrecimiento de las superficies en relieve de jeroglíficos tallados en piedra, y era una mezcla de hollín o negro de humo y aceite de lámpara mezclado con la gelatina de piel de burro y almizcle. Fue inventada por el filósofo chino Tien-Lcheu (2697 a. C.), pero no se hizo común hasta el año 1200 a. C. Antes de la invención de la tinta elaborada, se utilizaban generalmente las tintas naturales o seminaturales, cuyos rastros se pueden encontrar en los motivos de las cerámicas pintadas prehistóricas y en las tablillas de bambú o madera en las épocas posteriores. En la dinastía Han ya apareció la tinta elaborada. Este tipo de tinta, sobre la base del hollín de pino, se fabricó inicialmente a mano

y luego con molde, y tenía una consistencia sólida tras pasar por un proceso de adición de pegamento y aglutinante, cocción al vapor y moldeado.

Las pastillas de tinta tenían formas cuadradas, rectangulares, redondas y elípticas, y se decoraban con motivos vegetales, con dragones, flores, rocas e inscripciones. Hay dos tipos de tinta china, uno de humo proveniente de oleaginosas y otro de pinos. El primer tipo es negro y brillante, y el segundo es mate, sin brillo. En la pintura china se utiliza generalmente el primer tipo y solo en muy pocos casos se hace uso del segundo en las pinturas en color. Al igual que otras tintas de la antigüedad, se distribuía en estado sólido, en pastillas denominadas *sumi*. Rada se refiere a estas pastillas en su *Relación* de 1575:

Venden la tinta em paneñillos y deshaziendola en um poquillo de agua escriben, sus plumas son unos pinzelillos muy subtiles...

Al principio se escribía mojando el pincel directamente sobre la tinta en barra, hecho que, aparte de conllevar muchas molestias, no permitía escribir caracteres de gran tamaño.



Pastillas de tinta en el *Wakan Sansai Zue* (*Libro de los oficios*), de Terajima Ryouan. Libro xilográfico, Japón. Publicado en Shotoku-3 (1713). Reimpreso en 1926.

Más tarde se obtuvo la tinta mediante el frotado de las pastillas sobre superficies duras. Fue así como, paralelamente al uso de la tinta china, fue tomando forma la idea de la piedra de entintar, o tintero, donde la tinta sólida se desliaba con agua, en la concentración deseada para escribir después con ella. Llamados *suzuri* en japonés, estos tinteros todavía son de uso habitual en la caligrafía china y japonesa. En la antigüedad los tinteros se elaboraban de diversos materiales, tales como la cerámica, el ladrillo y el jade, pero los de piedra se consideraban como los de máxima categoría. Los pintores y calígrafos orientales, por lo general, seleccionaban para sus trabajos las piedras de entintar de buena calidad, profunda cavidad, con tapa, de fácil frotado y poca volatilización del agua.

Los *suzuri* se elaboraban en Japón con una piedra rodada y lavada durante años. La piedra debía ser porosa para que atrapara correctamente la mezcla de tinta y agua. Para frotar la tinta en barra, todavía hoy se echa agua limpia en el tintero y despacio, con igual fuerza en todo momento y de manera circular, se frota la pastilla de tinta hasta que el líquido obtenido se vuelve denso. Esta tinta líquida es de uso inmediato y, por lo general, se evita usar la tinta no recién frotada. Todos

estos materiales —junto con un vaso para el agua (*mizu-ire*), fabricado en porcelana o loza, habitualmente con forma zoomórfica, y un cazo de latón con el que se desliaba la tinta, una pieza de cerámica para depositar los pinceles húmedos, un sello de piedra para sellar y lacre— se guardaban en cajas especiales, denominadas *suzuribako* (cajas para tintero). La piedra de entintar *Duan* de Guangdong y la *She* de Anhui fueron las más famosas. Estas piezas podían ser de una gran belleza al estar lacada su superficie. Su papel como objeto decorativo hacía que fueran importadas en muchas ocasiones desde China. En la famosa novela *Sueño en el Pabellón Rojo*, de Cao Xuequin (c. 1750), se cita esta curiosa adivinanza china sobre el tintero:

Su cuerpo es cuadrado
y dura su sustancia;
aunque no pueda decir palabra,
es seguro que responderá. (cap. XXII)

El *suzuribako* era un objeto concebido para un uso doméstico, estático, y no para ser transportado de manera habitual. Para escribir en cualquier otro lugar, ya fuera durante un viaje, en el campo o en una concurrida

plaza comercial, se creó un tintero portátil denominado *yayate*. En este artilugio el *suzuri* aparece transformado en un cacillo metálico con un largo mango hueco. En el cacillo se impregnaba la tinta, cuya pastilla se guardaba, junto con el pincel, en el receptáculo hueco del mango metálico que sostiene este tintero. El cacillo se rellenaba con algodón, de manera que la tinta líquida durara más tiempo. Este procedimiento de escritura se empezó a utilizar en Japón durante la era Kamura (1185-1333). Nació asociado a los samuráis (su nombre significa literalmente ‘aljabá’ o ‘carcaj’, *ya – tate*), debido a que estos guerreros guardaban sus utensilios de escritura en el mismo receptáculo que las flechas. Puede sorprender esta vinculación entre los temibles guerreros japoneses y la escritura, pero los samuráis medievales eran nobles y su formación cultural era muy elevada. Tuvieron una gran influencia en el arte japonés e influyeron notablemente en la elevada cultura cortesana, especialmente por su afición a la poesía. Toda la cultura nipona reflejaría sus gustos típicos hasta que a principios del siglo XVIII el arte y la literatura cambiaron de carácter por la influencia de los gustos más sencillos y lúdicos de los habitantes de las ciudades.

El interés de los samuráis por el uso del *yatate* se explica también por la existencia en la cultura japonesa de una arraigada costumbre que consistía en dejar por escrito, en forma de poema, un último pensamiento ante la propia muerte inminente. Yoel Hoffmann (*Poemas japoneses a la muerte*, Barcelona, DVD ediciones, 2000) recoge un gran número de estas piezas. Un ejemplo: cuando Yoshitaka, gobernador de una de las islas del Japón, fue vencido por uno de sus generales rebeldes, antes de suicidarse compuso el siguiente poema:

Tanto el vencedor
como el vencido no son
sino gotas de rocío,
sino el resplandor de un rayo.
Así deberíamos ver el mundo.

Otro ejemplo. En este grabado de Ichiyusai Kuniyoshi (1797-1867) vemos representado el famoso samurái Nakamura Bunkasai, veterano consejero de Shibata Katsuiye (1522-1583). Cercano a su final, Katsuiye envió a Bunkasai un jarrón de porcelana como último regalo por sus servicios.



El samurái Bunkasai, grabado xilográfico.
Hoja suelta de la *Chronicle of Nobunaga and Taiko Hideyoshi*,
o *Taiheiki Eiyuden* (1916), de Ryukatei Tanekazu (1807-1858).
Reimpresión de la edición de 1848-1849.

Sin embargo, para mostrar su intención de morir al lado de su señor, el samurái tiró el jarrón contra una pared y pasó su último día junto con Katsuiye y su esposa, dedicado a escribir poemas a la espera de la muerte en la batalla de Shizugamine (1583). Por eso, a sus pies se representa un *suzuribako* portátil (tipo *biogi-gata*) y un cuadernillo.

Existen varios tipos de *yatate*. El denominado como *biogi-gata* tiene forma de abanico plegado y contiene en su interior tanto la tinta como el pincel empapado de algodón. Más adelante, debido a que la cantidad de tinta almacenada en estos ‘abanicos’ era pequeña, pero también porque el *yatate* creció en popularidad, se hizo necesario modificar su forma. A principios de la era Edo (1603-1867) se aprecia que casi todos adoptan la forma de un balancín (*bishaku-gata*), que consistía en un envase de latón u otro metal, hueco para guardar el pincel, y un tintero con bisagras (*sumi tsubo*). En esta época su utilidad se había extendido ya a todas las capas sociales, pues, debido a su excelente portabilidad, no era necesario cargar con un *suzuribako* en caso de emprender un viaje o, simplemente, para tomar notas fuera de casa. Los nuevos *yatate* del tipo *bishaku-gata* se portaban atados a la cintura.

Al final de la era Edo un nuevo modelo surgió. Denominado *inro-gata*, en este tipo de *yatate* aparecían separados el envase de la tinta y el tubo para guardar los pinceles, unidos solo por una cuerda o cadena, pero tuvo poco uso.

La invención del *yatate* permitió una escritura definitiva portátil en Oriente con mucha antelación con respecto a Occidente. Con él ya no era necesario escribir sobre una mesa, el samurái, el poeta o el comerciante podían escribir cartas, poemas o contratos en cualquier lugar, en las calles de la ciudad o en el campo. El pincel, en definitiva, se había independizado de la mesa. Esta facilidad de escritura influyó en una mejora evidente de las comunicaciones escritas, pero también tuvo una gran influencia en la creación literaria. Y no solo para que los samuráis expresaran su severa determinación ante la muerte inminente: ¿se pueden comprender, sin el concurso de estos instrumentos escritos, algunos poemas japoneses sobre paisajes? ¿O, más explícitamente, la gran obra poética de Matsuo Bashō (1644-1694), escrita sobre las experiencias de sus constantes peregrinaciones y viajes? Si bien es cierto que la cultura japonesa dota de gran importancia a la contemplación silenciosa de

la Naturaleza, poemas como este *haiku* del sacerdote sintoísta Arakida Moritake (1473-1549) quizás no hubieran llegado hasta nosotros si su autor no hubiera tenido a su lado un *yatate* en el momento de la inspiración lírica:

¿Estoy viendo flores caídas
que retornan a la rama?
¡Es una mariposa!
(Rodríguez-Izquierdo, 1972)

El último de los cuatro tesoros del letrado fue el papel. Sin este no se puede comprender ni el desarrollo ni las peculiares características de la escritura en Extremo Oriente. Su invención en el siglo I d. C. revolucionó toda la actividad cultural, la sociedad y la política. Hasta entonces en China se habían utilizado soportes epigráficos (como la piedra, el bronce o el hueso) y después el bambú, la hoja de palma y la tela tras la consolidación del poder imperial a través de una administración centralizada, que obligó a utilizar materiales más baratos y fáciles de emplear. En el espacio Mediterráneo se empleaban otros soportes no menos caros y difíciles de fabricar, como el papiro, el

pergamino o el lino. El acceso, por tanto, a libros elaborados con estos materiales estaba necesariamente limitado a una elite social y religiosa. Solo el uso de las tablillas de arcilla en Mesopotamia permitía disponer de un soporte barato, pero tenía el inconveniente de que su portabilidad era escasa debido a su peso. Para la confección de borradores literarios, griegos y romanos escribían sobre tablas de madera o sobre tablillas enceradas (*tabellae ceratae*). Solo si se consideraba que el texto merecía conservarse, se copiaba ya sobre papiro o pergamino, es decir, en un volumen o rollo.

En China y en Japón se utilizó un soporte con igual función: la ‘tabla de agua’, que consistía en una pieza de madera pintada con laca blanca sobre la que se podía escribir y después borrar fácilmente con agua. Inicialmente fueron utilizadas en las oficinas gubernamentales para anotar los asuntos que debían ser discutidos cada día. En cambio, el papel era tan barato y fácil de transportar que muy pronto permitió una revolucionaria ‘liberalización’ de la práctica de la escritura.

Se cree que el papel, como soporte *escriptorio*, fue inventado por Cai Lun (?-122), un funcionario de la dinastía Han del Este, pero se sabe que ya desde la

dinastía Han del Oeste (206 a. C.-25 d. C.) era conocido y es que, a pesar de la creencia habitual, el papel no se ideó en China para escribir, sino para envolver seda o arroz, forrar ropa o como papel higiénico. Cai, o T'sain-Lun, no inventó en consecuencia el papel, sino que concibió la posibilidad de adaptar este para ser utilizado como soporte. Su propósito era que sustituyera a la seda y al bambú, soportes caros y de elaboración más lenta. Su idea fue un éxito. Aunque el papel no tenía ni el tacto de la tela ni la durabilidad de bambú, y aunque no se utilizó ampliamente hasta las dinastías Wei y Jin, varios centenares de años después, el papel era un material tan barato y versátil que pronto desplazó a los anteriores soportes.

Su uso no se limitó a la administración imperial, sino que se extendió a la actividad comercial, cultural y religiosa. No olvidemos que la demanda de libros en China, debido a la notable alfabetización de su población, era muy alta. El papel permitió satisfacer estas necesidades de comunicación y de lectura, y pronto su método de fabricación se extendió a los países vecinos, Vietnam, Tíbet, Corea y Japón, ya que no estaba sujeto a monopolio político o natural alguno. Su amplia difusión en Oriente explica además la gran

variedad de papeles existentes y con usos muy diversos, según el país, la época y el formato de libro. Estas diferentes variedades de papel han sido englobadas para el occidental desde el siglo XIX bajo un término erróneo: *papel de arroz* o *rice paper*. Se trata de un equívoco. Los viajeros y exploradores británicos que recorrieron China en aquella época creyeron que el papel se fabricaba con harina o paja de este cereal, debido a que el arroz se envolvía con este material y la región donde se fabricaba el papel era muy conocida también por sus arrozales. Sin embargo, en la elaboración de los papeles orientales se emplean otros materiales vegetales.

El principal soporte de la escritura en Japón fue también el papel. La técnica de su fabricación llegó desde China casi al mismo tiempo que la introducción del budismo y de la escritura (siglos V y VI d. C.). Es posible que los primeros laurentes fueran monjes chinos o artesanos coreanos. Estos aplicaron la técnica ya tradicional y desarrollada ampliamente en sus países, pero tuvieron que adaptar la composición de la pasta de papel a las especies arbustivas y arbóreas existentes en Japón. En esta época no existía una gran demanda de este producto, pues en el país no existían

ni una administración estatal, ni grandes poblaciones urbanas. Solo en la corte y en los monasterios budistas se requería papel para escribir. En los cenobios femeninos parece que la fabricación de papel fue una actividad tradicional. Se comprende que las innovaciones técnicas que llevaron a la invención del papel *washi* (sobre el que está impreso el *Miyako misbo zue*) se retrasaran hasta el siglo xv. Entonces se desarrolló la técnica autóctona para fabricar pliegos *washi*, uno de los mejores papeles del mundo y que ha dado gran fama a Japón. La población de las ciudades empezó a crecer, el comercio con China y con Corea se convirtió en un gran aliciente económico y la necesidad de la escritura (y en consecuencia de papel) se extendió a capas sociales más amplias y populares. La fabricación de papel encontró así un mercado más amplio. Sabemos que la mayor parte del papel procedía de varias zonas de Japón, como Bitchu (actual Okayama), Kamigata (Osaka y Sakai), Echizen (Fukui), Musashi (Saitama), Hitachi (Ibaraki), Mino (Gifu) y Edo (Tokio).

Quienes dieron satisfacción a esta nueva demanda, protagonizando el gran desarrollo de la manufactura papelería nipona, fueron las comunidades campesinas. Estas hallaron en la fabricación de papel un medio de

subsistencia durante los meses invernales, con la que complementaban los ingresos tradicionales recibidos por la venta de productos agrícolas durante los meses de primavera, verano y otoño. Que se escogieran los meses más fríos del año para esta tarea no era únicamente debido a una cuestión de disponibilidad de la mano de obra, había otras razones. Unas eran prácticas: los arbustos habían perdido sus hojas y por tanto los tallos eran más fácilmente descortezables; otras eran químicas: la pulpa se fabricaba mejor con temperaturas bajas y con agua fría, ya que ambos factores reducían la descomposición de la pulpa a causa de la acción de las bacterias.

De este modo, se comprende que en Japón la recolección de las fibras para fabricar papel se hiciera siempre durante los meses de invierno y, al tratarse de un producto vegetal, no eran ropavejeros urbanos y molineros los implicados en su producción (como en Europa), sino familias campesinas enteras. Existía una clara división del trabajo en estas tareas. De la recolección en el bosque se encargaban habitualmente los hombres de la familia, quienes seleccionaban la corteza de las fibras *kozo*, *gampi* o *mitsumata*, según el tipo de papel que deseaban producir, una decisión que estaba

en directa relación con sus capacidades laborales o con la demanda que existiera en la ciudad.

Tras ser recolectadas, las ramas eran sometidas a un laborioso proceso de transformación en las casas o granjas familiares. Una vez descortezadas, tarea que de nuevo realizaban los hombres y los niños, las fibras eran procesadas a continuación por las mujeres de la familia, quienes las recortaban y hervían en lejía para eliminar el almidón, la grasa y el tanino (materiales no fibrosos) y para blanquearlas. Cada hoja requería varios baños en una tina. Los filamentos vegetales eran después lavados, clasificados y despulpados para quitar la lejía, y se agregaba a la pulpa habitualmente *neri*, un mucílago obtenido a partir de las raíces de una planta japonesa (*tororo aoi*) para producir una emulsión en la que se suspendían las fibras. Por último, las mujeres, como laurentes expertas, extendían la pulpa de las fibras en una trama, y tras esto las hojas se presionaban para eliminar el exceso de agua y se separaban y se colocaban en tablas inclinadas de madera para su secado.

Entre los siglos XVIII y XIX la fabricación artesanal del papel se modernizó con algunos artilugios mecánicos que facilitaban y aceleraban la producción de

papel. Por ejemplo, la forma se colgaba de un bastidor de madera con dos cordeles. Ya no era necesario sostener todo el peso de la forma con las manos, ni tampoco había que desplazarla fuera de la cubeta que contenía la emulsión de la fibra de papel cada vez que se elaboraba un pliego. Esta mecanización del proceso final de fabricación permitió elaborar no solo una mayor cantidad de papel, sino también mejorar su calidad. En el manual de caligrafía titulado *Taibo wakan ro ei shu* e impreso a fines de la era Edo o principios de la Meiji (c. 1860-1875), se muestra a un laurente de la época que está fabricando papel con este artilugio (véase la ilustración de la siguiente página).

En la actualidad la fabricación artesanal de papel en Japón sigue el mismo procedimiento y emplea similares herramientas. Existían otros tipos de papel nipones, de no menor resistencia, pero más gruesos. Así, para la impresión de estampas de *ukiyo-e*, sueltas o en forma de álbumes, se utilizaba un tipo de papel diferente, el *kozo*, fabricado con corteza de morera mezclada con fibra de bambú. Su mayor grosor venía determinado por los sucesivos procesos de impresión y de coloreado que el papel sufría para lograr su excepcional gama cromática.

No menos grueso era el papel empleado para imprimir obras de contenido religioso, en especial los textos sagrados de Buda, pero en este caso no era debido a la esmerada ilustración artística de estos libros (es más, casi todos carecen de ella), sino por su encuadernación tradicional en un formato acordeón, u *orihon*. Este requería una gran resistencia del papel para ser plegado en el propio taller y después para ser desplegado por los lectores.

Otro aspecto a destacar de los papeles orientales es la existencia de espléndidos papeles decorados. Su invención se produjo en China. Probablemente los primeros surgieron tanto por razones estéticas como de conservación. Un papel tintado en rojo o amarillo puede ser bello, o al menos diferente, pero también resulta menos ‘atractivo’ para orugas, insectos o roedores. Con el tiempo la alta consideración social y artística de la caligrafía se extendió a su soporte más habitual. Aunque para realizar caligrafías se emplearon como soporte la seda y las hojas de plátano, el papel oriental estaba perfectamente concebido para absorber la tinta, de manera que no tardaron en demandarse papeles especiales para plasmar escrituras artísticas. Su decoración se concibió como

una manera de complementar el mensaje caligráfico superpuesto. En Japón el más celebre de los papeles decorados fue el *suminagashi*, cuyo nombre significa literalmente ‘tinta negra que flota’. Se remonta al siglo XII y su medio de producción ha permanecido prácticamente invariable desde entonces, pero existieron una gran variedad de papeles decorados, por ejemplo, ilustrados con motivos vegetales o con escenas de vida cotidiana que ofrecen al lector un deleite gráfico subsumido tras la escritura.

LA CALIGRAFÍA

A pesar de esta diferente concepción sobre la escritura y, por tanto, de la lectura, que provocaba confusión en época de Felipe II, y que lo sigue haciendo ahora, lo que no se puede negar es que (aun no sabiendo chino o japonés) el texto de nuestro *Miyako meisbo* *que* resulta extremadamente claro y legible. Y esta percepción no es exclusiva de un lector occidental; el oriental de la época también exigía libros, manuscritos o impresos, con una buena letra. No en vano, la caligrafía siempre ha gozado de una alta

estima en Asia. La propia denominación de los *cuatro tesoros* implica con claridad la gran importancia que se otorgaba (y se otorga todavía) a la escritura en Oriente, lo que favoreció que en China, en Corea y en Japón la caligrafía se entendiera desde muy temprano como un arte, incluso de tanta importancia como el de la pintura. Hay varias causas para esta concepción tan elevada. En primer lugar, el dominio del trazo de los signos requería un meticuloso estudio y una cuidada ejecución. Como es obvio, el aprendizaje de la escritura no consistía solo en tratar de memorizar varios miles de caracteres, con el propósito de poder identificarlos en una inscripción o en un texto sobre papel, sino que su principal objetivo era que el aprendiz fuera capaz de escribirlos por sí mismo. Esto suponía adquirir también una particular destreza tanto con el pincel como con la tinta.

Y esto último constituye de nuevo una diferencia con respecto a la evolución de la escritura en Occidente. La idea del autógrafo, de la escritura como un fruto de la personalidad individual, y no como una copia de taller, surgió en China gracias a la unión del pincel y del papel. Poder disponer desde el siglo I d. C. de unos materiales *escriptorios* tan baratos y fáciles de

transportar permitió a los autores orientales desligarse de la ayuda de copistas al dictado, pudiendo escribir ellos mismos sus originales manuscritos. En cambio, en las antiguas civilizaciones mediterráneas, el papiro y el pergamino eran tan caros que los borradores literarios solían dictarse por sus autores a secretarios que los copiaban sobre madera o tablillas enceradas por medio de técnicas estenográficas. Y así fue hasta que entre los siglos XV y XVI el papel y el auge de la cultura escrita permitieron que los propios autores redactaran sus borradores sin intermediarios. Asimismo, durante los mil años anteriores en Europa la escritura definitiva y, por tanto, caligráfica, estuvo reservada a copistas especializados, ya fueran monásticos o seculares. Y esto porque el manejo de los materiales *escriptorios* era caro y complejo.

La complejidad de los estilos caligráficos en China se trasladó a Japón desde el siglo VI d. C., al introducirse la escritura, junto con el budismo. El *shodo* (書道 o ‘camino de la escritura’) es la denominación de la caligrafía japonesa. Se considera como un arte y se enseña como una materia más a los niños durante su educación primaria. El *shodo* estaba considerado (y hasta hoy sigue siendo así) como una de las artes principa-

les y como un elemento indispensable en la formación humana y social de los individuos. Si a esto unimos el hecho de que hasta el siglo XIX una gran parte de los libros impresos nipones estaban en *kanbun*, es decir, en chino con marcas que especificaban su traducción o lectura en japonés, se comprende la necesidad que hubo de disponer de manuales de escritura y caligrafía chinos. A lo largo de los siglos se desarrollaron diferentes estilos caligráficos en China, pero se considera la existencia de solo cinco estilos clásicos. Se trata del estilo del sello o *zhuànshu*, que fue la primera forma de escritura después de las inscripciones de oráculos (221-206 a. C.), de los escribas o *lishu* (206 a. C.-200 d. C.), el regular o *kaishu* (200-1958) y el *zhaoshuo* o de hierba, así como el *xingshuo* o cursivo.

La gran influencia caligráfica china en Japón fue recogida por san Francisco Javier en sus *Cartas*: «Según Paulo, los japoneses, chinos y tártaros reciben la ley sagrada de Chengico. Las creencias religiosas de los japoneses se escriben con letras recónditas y desconocidas al vulgo, como entre nosotros las latinas» (*Cartas*, p. 296). Y se añade en la *Monumenta Xaveriana* (I, 139-140) esta interesante apreciación sobre la gran admiración de los japoneses hacia la cultura china. De ella

habían recibido, la escritura, la religión, la filosofía, la medicina, la caligrafía, todo. Entonces –interrogaban a los nuevos misioneros cristianos– ¿cómo era posible que su religión no fuera conocida en China, de donde procedía todo el conocimiento?:

[...] aunque los japoneses, cuanto a lo que toca al esfuerzo y otras cosas pertenecientes a la guerra, tengan a los chinos [...] en muy baja estima, todavía, cuanto a las letras y saber de los que gobiernan, los tienen en mucha reputación y estima, como a tierra de donde ellos tomaron las leyes y letras que tienen; por lo cual muchas veces decían los japoneses al P. M^o Francisco, que, aunque sus razones los convencían, quedaban siempre con duda y recelo por no ver recibida en la China esta ley que él predicaba; que si era verdadera, no era posible no la saber los letrados de la China.

Hasta la primera mitad del siglo xx los escolares chinos y japoneses aprendían estas caligrafías, aun cuando la tercera fuera la que habitualmente se empleaba para la escritura cotidiana y los libros impresos. ¿Por qué? Las otras tres caligrafías siguieron teniendo usos específicos, como a continuación veremos.

El estilo del sello o *zhuànshu* todavía se emplea para los sellos con que se firman los documentos. Se trata del más antiguo de los estilos (con apogeo en la dinastía china Quín, 221-206 a. C.) y se corresponde con una adaptación de los caracteres tal como eran grabados sobre bronce o piedra. En Japón se denominó a este estilo caligráfico como *Khojin*. Dichos sellos (o *hanke*) se labraban en piedra, metal o madera, y su entallado constituía un arte muy valorado en Japón. A partir del siglo III a. C. se impuso un nuevo estilo caligráfico en China: el estilo de los escribas. Como su nombre indica, se desarrolló en relación directa con las crecientes necesidades burocráticas del imperio chino, uno de los estados centralizados más extensos y antiguos. Fue un magistrado imperial, llamado Chéng Miao, quien creó un nuevo estilo de trazado más simple, ideado para uso de los funcionarios. Esta escritura se hizo muy común bajo la dinastía Han, en competencia con el estilo del sello, al que llegó a reemplazar completamente (siglos I y III d. C.), a excepción de su uso en la caligrafía de sellos.

A lo largo del siglo III de nuestra era, apareció en China el estilo regular, considerado como una mejora y racionalización del estilo de los escribas. Nació de

la necesidad de una escritura simple, lo más legible posible, y que de nuevo respondía a las proyectos de centralización del poder. El estilo regular está muy próximo a los caracteres impresos y es posible que fuera la aparición de la impresión xilográfica (hacia los siglos V y VI d. C.) lo que facilitara su expansión y el predominio social que adquirió. Finalmente, el estilo *zhaoshuo*, o de hierba, y el *xingshuo*, cursivo, son los que más se adaptaron a la poesía y a la pintura. Son estilos chinos que, cambiando de nombre en Japón, siguieron la misma tendencia: el *soso*, o estilo de hierba, aparece en los textos, poemas y firmas, mientras que el *tensho*, más rígido, se utiliza para los sellos personales.

FORMATOS, TÉCNICAS DE IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Junto con la escritura, el papel y los estilos caligráficos, también, como es lógico, arribaron al archipiélago nipón los primeros libros. Debe destacarse el hecho de que hasta el siglo VII d. C. la cultura japonesa fuera exclusivamente de transmisión oral. A diferencia de China, donde la invención de un sistema de escritura

tenía por entonces ya más de tres milenios de existencia, en Japón la estructura tribal de la población y la carencia de ciudades importantes fueron factores determinantes para que la cultura japonesa se difundiera de manera oral. Sabemos que durante varios siglos la memorización y la recitación de las leyendas, de las canciones, de los mitos y de las genealogías de dioses y de los jefes tribales estuvieron encomendadas a un grupo especial de mujeres, las *kataribe*. Investidas de poderes chamánicos, estas actuaban como depositarias e intermediarias de la cultura nativa. No eran, pues, necesarios los libros. Sin embargo, con la introducción del budismo la cultura escrita china se introdujo en la corte y entre la nobleza.

La nueva fe se basaba en un completo corpus de obras doctrinales, el *tripitaka*, y en un rico conjunto de biografías de Buda y de comentarios a sus escritos, los *jataka*. Estos libros llegaron a Japón en copias manuscritas, indudablemente a partir del siglo VII, como parte fundamental de la labor de proselitismo religioso desempeñado por los monjes budistas, tanto en su versión original en sánscrito, como en sus traducciones al chino. De manera paralela, la adopción de la escritura china por las elites japonesas en los dos siglos siguientes

facilitó la importación de más libros procedentes del continente (y ya no solo de temática religiosa).

Con la entrada en Japón del budismo, de los libros y de la escritura se produjo al mismo tiempo la desaparición de las *kataribe*, quienes fueron desplazadas en su papel de transmisoras orales de la cultura por los *bivahosi*, monjes zen, ciegos en muchos casos, que acompañaban sus cantos con la música del *biva*, un instrumento de cuerda. Estos monjes monopolizarían la difusión oral de la poesía y de las leyendas populares hasta el siglo XVIII, cuando la imprenta logró, al fin, convertirse en la principal transmisora de este legado cultural. En los siglos anteriores el analfabetismo generalizado de la población hizo imposible que se produjera esta situación. La llegada de los primeros libros entre los siglos VII y VIII d. C. tuvo, en este contexto, un impacto muy minoritario, pero al menos supuso una pequeña evolución cultural. Las obras de Confucio, las crónicas y las espléndidas recopilaciones poéticas chinas de época Han se convirtieron en lecturas habituales entre los escasos letrados nipones. Aparecieron además las primeras bibliotecas, especialmente monásticas, y por primera vez artesanos del país se especializaron en la producción manuscrita o impresa de libros.

Recordemos que desde el siglo xv se fabricaba papel en Japón, lo que permitió no depender de la importación de este producto desde China y Corea. Con un papel de calidad, como era el *washi*, y con una elite religiosa y nobiliaria dedicada a la lectura y al cultivo de la literatura, no tardaron en producirse obras históricas y poéticas concebidas por autores japoneses. Su difusión escrita planteó la necesidad de adoptar un formato para su copia. A este respecto, los japoneses no fueron originales, desde China había llegado una variada tipología libraria que podía ser imitada.

El formato más antiguo en Oriente fue el denominado como *pothi*. Tuvo su origen en la India, donde el uso habitual de hojas alargadas de palma para escribir obligó a que los libros se construyeran enlazando estas hojas, cortadas en forma rectangular y apiladas una encima de otra. Las páginas eran cosidas en cadena a través de agujeros que pasaban por la mitad del documento y se cubrían con dos tablas de madera o con tela para proteger la obra de daños. Tanto la escritura en estos delgados soportes como la lectura de estos libros influyeron de manera decisiva en las composiciones literarias de la época. Las grandes epopeyas

indias (el *Mahabharata* y el *Ramayana*) se escribieron con estrofas que deben leerse con curiosas pausas, que tienen su origen precisamente en el obligado gesto que los lectores debían hacer al pasar cada una de estas delgadas hojas. Las obras de Buda se difundieron inicialmente a través de libros con este formato. No en vano, el término *sutra* proviene del sánscrito *sūtra*, que significa ‘cuerda’ o ‘hilo’. En chino se denomina a este formato como *fanjia xhuang* y fue el único método de encuadernación chino adoptado de un modelo extranjero. No obstante, en China las hojas de palma fueron sustituidas por un material vegetal más abundante, el bambú. Más tarde, la aparición del papel permitió incrementar las dimensiones de las hojas, pero curiosamente pervivió la forma apaisada de las mismas y predominó la costumbre de leer vinculada a los *pothi*.

Ahora bien, en el siglo VII los libros *pothi* eran ya una rareza en China. En la ya citada novela china *El Sueño en el Pabellón Rojo* se cuenta cómo una joven monja budista, llamada Miaoyu, viajó hasta la capital para leer ciertos cánones escritos en hojas de *pattra* (cap. XVIII), es decir, una antiquísima copia de los *sutra* en formato *pothi*. Este solo se conservaría en territorios

aislados, como en el Tíbet y en Mongolia, donde el formato ha perdurado hasta la actualidad, sustituidas la hoja de palma por páginas de papel, muchas veces sin coser. En la mayor parte de los ejemplares conservados, las tapas de madera aparecen reemplazadas por otras de cartón, más baratas, y los volúmenes están envueltos con cubiertas enteladas, de colores brillantes. Esta pervivencia solo se comprende por el aislamiento geográfico y por la vinculación establecida entre los libros *pothi* y las obras de Buda, que se siguen reproduciendo según un formato que facilita su lectura y recitación tradicionales.

En China, el uso del bambú acabaría determinando la adopción de un nuevo formato: el rollo, es decir, el mismo formato que podemos encontrar en Egipto, Grecia y Roma. Las páginas de bambú, aunque cosidas entre sí al estilo *pothi*, pueden enrollarse y esta capacidad fue rápidamente valorada por la administración imperial para conservar sus registros documentales. A partir del siglo II d. C. el bambú fue sustituido definitivamente por el papel, pero se mantuvo el formato en rollo, incluso tras la invención de la impresión tablearia o xilográfica tres o cuatro siglos más tarde. No en vano, tanto la

Dharani Sutra como la *Sutra del Diamante* (755-868 d. C.) se imprimieron de este modo. Estos rollos no se construían de una sola pieza, de papel continuo, sino que se conformaban uniendo las hojas, dispuestas en sentido horizontal y pegadas unas a otras por sus bordes verticales.

Debido a la coincidencia temporal, se comprende que este formato en rollo fuera el inicialmente adoptado en Japón. Es denominado *makimono* (巻物) o también *kansubon* (卷子本). A partir del siglo XI d. C. los rollos quedaron relegados en Japón, como en el resto de Oriente, para imprimir *sutras* y textos religiosos, o para dibujar estampas, caligrafías y pinturas. Que los rollos se reservaran para estas nuevas funcionalidades religiosas y artísticas tiene sentido si atendemos a que la lectura ya no era su objeto primordial, sino la contemplación espiritual y estética. Un libro en formato rollo no es fácil de leer, solo puede escribirse e ilustrarse por uno de sus lados, lo que le impide almacenar una gran cantidad de información, tiene problemas de portabilidad y, además, resulta difícil localizar una cita textual concreta en el mismo. Sin embargo, resulta muy apto para contener textos pequeños o colecciones de dibujos.

Con estos usos perduraría en Japón hasta el siglo XIX. Así, podemos encontrar, por un lado, rollos concebidos para servir como talismanes o como exvotos para ofrecer en templos, donde resulta evidente la pervivencia de un formato arcaico que (como suele ocurrir) se mantiene ligado a una función religiosa. En muchos de estos rollos el texto, breve, se encuentra acompañado de ilustraciones alusivas, por lo que queda claro que su papel no es de lectura, sino representativo, de aquí su habitual función entre los siglos XVI y XIX como amuletos u ofrendas rituales.

Ahora bien, su principal uso en este período fue con claridad el artístico. Desde el siglo XVII, y especialmente durante las dos centurias siguientes, los talleres nipones se especializaron en la producción de rollos caligráficos y pictóricos. Se trató de una gran innovación cultural, en la que los rollos acabaron por convertirse en el formato específico para una gran variedad de productos artísticos. La producción de estas piezas en China y en Japón estuvo vinculada a la costumbre de decorar las casas con estampas, muchas coloreadas, y que era posible obtener a precios módicos. De aquí su enorme éxito. Estas estampas, que en Japón dieron lugar al arte del *ukiyo-e*, no solo se colgaban en las

paredes, sino que también se coleccionaban, formando precisamente rollos.

En Japón se conocieron otros formatos chinos, surgidos en el continente durante la dinastía Song (960-1279). A lo largo de este período el rollo fue desplazado en China por los llamados *libros mariposa* (*Butterfly binding* o *hudie zhuang*) y *libro torbellino* (*whirlwind binding* o *xuanfeng zhuang*), si bien este formato fue muy raro (solo hay ejemplos entre los siglos VII y X d. C.). En el primer formato, los pliegos de papel se doblaban por la mitad y el centro del doblez se pegaba para formar el lomo del libro, de modo que una vez abierto sus hojas parecían aletear como las alas de una mariposa. En Japón pasó a denominarse como *libros pegados* o *detchōsō* (粘叶装). En el caso de los libros torbellino, estos aparentaban ser por fuera iguales a un rollo, pero por dentro las hojas no se unían por los lados, sino que eran apiladas una encima de otra, de manera que la más corta se colocaba en la parte superior y la más larga en la inferior. Todas las hojas eran después cosidas a una vara de bambú, sobre la que se enrollaba el libro. Al abrirlo las hojas daban la impresión de moverse como un torbellino. En Japón este formato se extendió a través de libros

chinos importados y fue denominado como *senpuuyou* (旋風葉).

A partir del siglo XIII la expansión de la imprenta xilográfica en China y en Corea influyó de manera muy notable en la adopción o en la modificación de los formatos de los libros orientales. Fue el momento de los libros en acordeón y de los llamados *baobei* y *xian*. Resulta de gran interés la aparición del formato en acordeón (*concertina binding*, en inglés, o *jingzhe zhuang*, en chino), ya que constituye una síntesis entre las formas tradicionales de los libros de la India y China, es decir, entre el *pothi* y el rollo. Hay evidencias de que antiguos rollos y libros *pothi* fueron adaptados al formato acordeón, pegando o plegando de nuevo sus hojas. La razón de esta actitud vino determinada por la necesidad de que los libros fueron más fáciles de transportar. Los rollos eran frágiles y en los viajes, a no ser que se guardaran en cajas, era habitual que terminaran aplastados. Los libros *pothi* eran más resistentes, pero su cosido era demasiado sencillo y, al depender la unión de las hojas de uno o dos hilos, su ruptura fortuita durante un viaje suponía un grave problema para la ordenación interna de las mismas. En ambos casos, su diseño respondía

más a la idea de un libro estático, destinado a ser depositado en una biblioteca o en un estudio, que al de un libro de viaje.

Los libros del tipo acordeón o *jingzhe zhuang*, en cambio, aunque por fuera aparentaban ser libros *pothi* (por su forma rectangular y alargada), por dentro sustituían las hojas cosidas entre sí por largos pliegos de papel, plegados en acordeón y unidos con cola después. Se trataba, en suma, de rollos plegados de una manera diferente. Con ellos cambió además la disposición del texto, pues los folios eran largos y delgados, con el texto en vertical. Su invención parece que estuvo ligada estrechamente a la necesidad que los monjes budistas tenían de viajar con sus libros. No en vano, su nombre en chino significa ‘sutra plegada’. Libros muy versátiles y de uso personal, se comprende que su uso se hiciera muy popular.

En Japón a este formato se le denominará como *orihon* (折本) y para su confección se empleaba un papel más grueso que el *washi*, precisamente porque su plegado en acordeón exigía una mayor dureza en el soporte. Podemos encontrar en Japón libros impresos en este formato hasta principios del siglo XIX, casi siempre para publicar las *sutras* de Buda, lo que de

nuevo evidencia su estrecha vinculación con la expansión del budismo.

En los libros acordeón y mariposa el texto solo podía copiarse o imprimirse por un lado, de modo que quedaba el verso de los pliegos en blanco. Para solucionar este problema en la China del siglo xv se empezaron a doblar los pliegos, impresos o manuscritos, en la dirección contraria y por el centro, para que el lado en blanco quedara oculto en el interior del bifolio así plegado. Es el formato denominado en chino como *baobei zhuang*. Esto da a los libros chinos y japoneses la apariencia de estar intonsos. No es así, la finura del papel *washi* (en Japón) o *xuán* (en China) obligaba a este plegado, ya que no es posible escribir por ambos lados.

Más adelante, con la dinastía Ming (1368-1644), los pliegos así doblados se cosían con un fino hilo de rosca. Nació así el formato *xian zhuang*, que se ha mantenido hasta mediados del siglo xx tanto en China como en Japón, en convivencia ya con los libros en formatos occidentales derivados del código medieval. En Japón este nuevo formato fue denominado como *tetsuyōsō* (綴叶装), si se trataba de manuscritos cosidos, y *fukurotoji*, para libros impresos. Su plegado, que difiere

notablemente del utilizado en Occidente, justificaba el uso del fino papel *washi*, no solo porque se reducía el tamaño de unos libros que (a causa de la misma transparencia del soporte) no podían escribirse o imprimirse por ambas caras, sino también por su rápida absorción de la tinta. Tales peculiaridades, como veremos, fueron luego de gran utilidad en los procesos de impresión y de encuadernación.

EL PROCESO DE COPIA Y DE IMPRESIÓN EN ORIENTE

Si en Extremo Oriente la invención del papel supuso uno de los factores más relevantes para explicar el extraordinario desarrollo material de la cultura escrita en este espacio geográfico, otros elementos, como el acelerado proceso de urbanización, la temprana centralización administrativa del Imperio Celeste y la expansión del budismo y de la filosofía de Confucio facilitaron a su vez el rápido desarrollo de una sociedad muy alfabetizada que, como es lógico, demandaba libros de manera constante y creciente. No ha de sorprender que para satisfacer las demandas lectoras de esta población se buscaran métodos que facilitaran la

copia y la difusión de los libros. Fue en China donde se buscó con más ahínco un método para reproducir mecánicamente los libros y donde fueron surgiendo varios sistemas de impresión artesanal, de entre los cuales acabaría imponiéndose la impresión xilográfico-tablearia. ¿Por qué?

Sin duda, el budismo tuvo una influencia determinante, pues necesitados los monjes de la nueva religión de un método rápido para la difusión de las obras de Buda, la impresión mecánica de los mismos se mostró de gran utilidad. Pero no fue la única causa. También la administración imperial china, basada en los principios éticos y políticos de Confucio, precisó de las mismas técnicas de impresión que los monjes llegados desde la India y Nepal para extender los principios confucianos, especialmente entre la clase de los letrados y burócratas. Recordemos que estos, para obtener un puesto al servicio del Estado, debían superar una serie de exámenes basados en la memorización de las obras de Confucio.

Su impresión barata ayudó en gran medida a la enseñanza de estos burócratas. Pero había, por último, una razón gráfica. La escritura china, debido a su admirable complejidad caligráfica, requería al copista manual

un gran esfuerzo y mucho tiempo para completar la copia de una obra, ya fuera de Buda o de Confucio. Aunque se acelerara y abaratara el proceso gracias a talleres especializados, con equipos de copistas que se repartieran el trabajo, el proceso siempre habría sido lento (en relación con la presión de la demanda) y el precio de los libros demasiado elevado para la mayor parte de la población: la imprenta fue la única solución. Es posible que en Occidente se hubiera llegado a una solución técnica parecida, pero la decadencia del Imperio romano desde el siglo III d. C, su destrucción por los pueblos bárbaros y la posterior fragmentación política y religiosa del espacio mediterráneo impidieron una evolución semejante a la acaecida en el otro extremo del gran continente euroasiático.

No hay constancia documental o arqueológica de cómo se inició la técnica xilográfica en Oriente, pero todo parece indicar que se basó en la mera adaptación del procedimiento textil de estampación. En la India y en China, para decorar las telas y los vestidos, se utilizaban desde antiguo planchas de madera labradas con motivos decorativos, geométricos, vegetales o zoomórficos. En Nepal y la India todavía se utilizan estas planchas de madera para estampar los

motivos decorativos de los *saris*. Cuando el budismo inició su expansión hacia China, en algún momento del siglo III o IV de nuestra Era, los monjes llegaron a la conclusión de que, de la misma manera que se estampaban ropas y telas, también podían imprimirse libros. Solo había que sustituir los dibujos por los textos religiosos de Buda. Aunque, al igual que en una tela las tablas no podía servir para estampar otro texto o imagen, se comprende que esto no se percibiera inicialmente como un problema. Como los textos de Buda eran siempre los mismos, no era preciso modificar las tablas labradas, que de esta manera podían servir para realizar impresiones múltiples sin interrupción. La inversión en tiempo y en dinero era grande al principio, pero después la rapidez en la impresión era tal que los gastos realizados se amortizaban con creces.

La copia manual quedó de este modo superada en unos pocos siglos, pues la nueva técnica permitía abaratar costes y facilitaba la lectura de los libros sagrados, tanto a los monjes como a los fieles. Como en aquella época los libros tenían únicamente dos formatos, es decir, o eran libros *pothi* (hojas rectangulares finas) o eran rollos, las tablas de impresión eran usualmente

rectangulares y muy alargadas, para adaptarse al formato de dichos libros. Todavía en la actualidad este sistema de impresión y sus formatos se mantienen en el Tíbet, Nepal y Mongolia. De la misma tipología es una de las más famosas copias del *Tripitaka* budista, la que se conserva en el templo de Haeinsa (Corea), que constituye la colección más completa del canon budista, con unas ochenta mil tablas de madera labradas entre 1237 y 1249.

La existencia de libros xilográficos en China se atestigua, al menos literariamente, desde el año 692, pues de ellos habla el peregrino Yijing en su relato *Nanchai ch'ikuei neifach'uan*. También sabemos que entre el 712 y el 756 los emperadores chinos de la dinastía Tang ordenaron realizar copias xilográficas de los clásicos de Confucio y de su filosofía, precisamente para garantizar su implantación académica y política. No cabe duda de que en China, Corea y Japón a lo largo de los siglos IX y XII se realizaron ediciones xilográficas de las obras completas de Buda, o *Tripitaka*. Sobre la invención de este proceso de impresión xilográfica, recientemente Timothy H. Barrett, de la Universidad de Londres, en *The Woman Who Discovered Printing* (2008), ha

atribuido su descubrimiento a la emperatriz Wu (625-705). Barrett señala que esta soberana china mandó copiar un juego de escrituras taoístas completas en unos dos mil rollos de papel, además de otros cinco mil con escrituras budistas. Nos parece más apropiado creer que la impresión xilográfica no fue tanto una invención de la soberana, como un gesto político y religioso de protección a una técnica que se venía desarrollando desde mucho antes.

En todo caso, el primer libro xilográfico datado es, hasta el momento, la *Sutra del diamante* (868), un rollo descubierto en Dunhuang a principios del siglo xx, hoy en la British Library, si bien en antigüedad parece superarle el *Dharani Sutra*, otro rollo xilográfico, sin fecha expresa, pero que se supone impreso hacia el año 751. Esta obra apareció enterrada en la base de la llamada *estupa Seogka*, en el templo coreano de Bulkuksa, en 1966. Como la *estupa* se erigió en el año 752, la *sutra* guardada en sus cimientos tuvo que imprimirse entonces o poco tiempo antes.

En China, sin embargo, la finura del papel *xuan* y la adopción a partir de los siglos xiv y xv del formato *xian zhuang* (muy parecido a nuestro código medieval) obligaron a modificar el aspecto de las tablas, que

se hicieron más regulares en todos sus lados. Este cambio coincidió con la aparición de técnicas de impresión con tipos intercambiables de madera y arcilla. Su invención se atribuye a Bi Sheng (990-1051), quien elaboró tres mil tipos en porcelana entre los años 1041 y 1048. El proceso de fabricación de los tipos era el siguiente: sobre arcilla se grababan los caracteres, que después se fijaban sobre una plancha de hierro impregnada de resina de pino, cenizas y cera, y se endurecía al fuego todo el conjunto, que quedaba así listo para estampar.

La técnica ideada por Bi Sheng tuvo una corta vida. De ella nos habla el historiador Shen Kuo (1031-1095) solo cincuenta años después, como un episodio casi legendario, del que había logrado hallar testimonios fidedignos, entre ellos restos de sus tipos. Es probable que a mediados del siglo XI su invención careciera de la demanda suficiente como para lograr desplazar a otros procesos de reproducción de libros. Y no nos referimos únicamente a la copia manuscrita o a la impresión xilográfica tablearia, sino a otra técnica todavía más sencilla: la *sigilográfica*.

Y es que en la antigua China hubo otro método para la reproducción mecánica de los libros, denomi-

nado *stone rubbing*, en inglés, y que podemos traducir en español como ‘calcado sobre piedra’. Su aparición está estrechamente ligada a la creación de las denominadas *bibliotecas de piedra* en China. Entre los siglos II y III d. C. surgieron en todo el imperio numerosas academias y escuelas destinadas a la formación de burocratas y de monjes, o, simplemente, para la instrucción de la nobleza.

Uno de los métodos ideados para que en estas academias los pupilos aprendieran de memoria los textos fue el de esculpir los mismos en losas de piedra, distribuidas después por los jardines y pasillos de los centros educativos. El origen de esta costumbre estaba en unas losas, erigidas frente a las puertas de la Academia imperial de Luoyang, en la época de la dinastía Han oriental, y en las que se habían esculpido las siete obras clásicas de Confucio. Su entallado se desarrolló entre los años 175 y 183 d. C., tras la aceptación por parte del emperador de una petición hecha por Cai Yong y un grupo de estudiosos para grabar en piedra los clásicos de Confucio, a fin de evitar que fueran alterados por los copistas. Este ejemplo fue rápidamente imitado en los siglos siguientes, y templos, palacios y academias se

decoraron con similares ‘bibliotecas’. Los textos eran así fácilmente accesibles para todos los alumnos, quienes de este modo no se veían precisados a comprar copias manuscritas o impresas, todavía caras. Y pronto aprendieron a calcar los textos epigráficos. Estos calcos tuvieron un gran éxito, como han revelado los artefactos librarios recuperados en las excavaciones de Dunhuang, si bien a medida que las impresiones xilográficas se abarataron (siglos XI y XII), los libros calcados sobre textos epigráficos (metal o piedra) se limitaron a la reproducción de caligrafías famosas.

Aunque estos libros-calcos perdieran interés y actualidad comercial en época de Bi Sheng, debieron ser una competencia demasiado poderosa para que su invención de la estampación con tipos móviles de porcelana o arcilla endurecida se extendiera. Su elaboración era compleja, pues los tipos de Bi Sheng requerían tanto una gran habilidad para trasladar a las plaquitas cerámicas los caracteres complejos de la escritura china, como también una cantidad importante de combustible para calentar los tipos y las formas metálicas en las que se insertaban antes de su entintado. Además, los tipos endurecidos por el calor no dejaban por ello de ser frágiles y es de suponer que (si bien no

era necesario presionar sobre ellos para estampar) muchos se romperían al desmontar las formas. En consecuencia, la impresión xilográfica tablearia se mantuvo como casi único sistema de reproducción mecánica hasta fines del siglo XIII y principios del siguiente.

Fue entonces cuando nuevos cambios sociales exigieron otros tipos de imprenta. Desde el siglo VIII, o antes, la estampación de libros con tablas de madera, o sobre calcos de piedra, se había mantenido pujante gracias a un hecho: los textos que reproducían tenían un carácter canónico. Aunque una vez inscritos los textos sobre tablas o sobre piedras no resultaba factible modificar su contenido, esto no preocupó durante siglos, pues las obras de Buda o de Confucio, y de otros autores clásicos, estaban claramente fijadas por la tradición. Las tablas de madera permitían su reimpresión continua y este era su objetivo. En cambio, cuando la cultura científica y literaria china experimentó un espectacular período de creatividad en el siglo XIII, tras la invasión mongola, y se abrió a otras culturas, como la musulmana o la cristiana, un *boom* de nuevos autores y de obras inundó el mercado editorial chino. La xilografía tablearia mostró entonces sus limitaciones.

A este problema fueron sensibles tanto las instancias políticas como las populares. Por ello, en la segunda mitad del siglo XIII se idearon nuevos tipos que reemplazaran a los de arcilla, excesivamente frágiles. Desde las cortes chinas y coreanas se promovió la estampación de libros con tipos de estaño (*metalotipia*). Esta técnica solo podía ser sufragada por los monarcas, debido no solo al alto coste que suponía la fundición de miles de tipos (recordemos que no menos de cincuenta mil caracteres conformaban el vocabulario de una obra culta en chino), sino también al gasto enorme de combustible para su fundición y a las dificultades que para su composición tipo a tipo se ofrecían en la etapa final del proceso.

No fue en China, sin embargo, donde esta técnica tuvo mayor desarrollo, sino en Corea. Se sabe que durante el reinado de Choe I (murió en 1249) se publicaron varios libros impresos con caracteres móviles metálicos: un *Himno del monje Cheon a Buda* (*Nanmyeon-gcheon hwasang song jeungdoga*) y un *Código de la etiqueta palatina*. Existen otros testimonios de libros impresos antes, pero lo cierto es que el único conservado es el *Jikji simche yojeol* (*Identificación del espíritu de Buda para la práctica del Zen*), impreso en 1377 y hoy en la Biblioteca

Nacional de Francia. Este trabajo, que luego dio lugar al llamado *budismo zen* en Japón, es el ejemplo más antiguo de un libro producido con tipos metálicos móviles. Impresa en el antiguo templo Heungdeok-sa de la ciudad de Cheongju con fondos donados por la sacerdotisa Myodeok, esta obra es casi ochenta años anterior a la Biblia de Gutenberg.

El influjo de las impresiones regias metalotípicas se trasladó a la producción más comercial de libros gracias a la invención, hacia el año 1300, de un técnico agrónomo chino, llamado Wang Tcheng, quien reemplazó la arcilla de los tipos de Bi Sheng por madera de azufaifo, mucho más dura, y con tipos de este material compuso e imprimió un *Tratado de agricultura*. Los tipos de madera eran más baratos y aunque se desgastaban rápidamente por el uso y la humedad, no se rompían tan fácilmente y permitían la composición de textos de pequeña extensión (periódicos, publicidad de la época, panfletos religiosos o políticos, cartas, novelas cortas o cuentos), productos que constituían la expresión social de una nueva etapa cultural en China. Para estos librillos era evidente que no resultaba rentable entallar su texto sobre tablas, ya que su vida era muy efímera. Los tipos de madera permitían, pues, a

cambio de una menor calidad, una mayor versatilidad a los autores e impresores interesados por satisfacer las necesidades de información y de entretenimiento de una gran parte de la población china.

Parece que fue también en esta época cuando se generó un sistema de impresión ‘lineal’. Como ya sabemos, la xilografía tablearia permitía la impresión de libros casi de manera interrumpida, pero sin modificaciones. Una errata podía ser subsanada, pero si se deseaba introducir mayores cambios (una glosa o nuevas ilustraciones) se hacía necesario entallar de nuevo todas las tablas de la edición. Esta es la razón de que en China y Corea se ideara un método nuevo, que consistió en labrar el texto en tiras verticales (de acuerdo con la dirección de lectura en la época), tiras que después podían colocarse en una forma de madera. Esto permitía variar la composición de las planas, añadiendo grabados o comentarios, y las erratas eran también fácilmente subsanables.

Uno de los grandes enigmas de la civilización en Extremo Oriente es por qué no triunfaron estas técnicas de impresión, en especial la basada en tipos móviles metálicos, cuando en Europa la misma invención, atribuida a Gutenberg, tuvo un recorrido de enorme

trascendencia. Se suele citar un ejemplo significativo: el *Jikeji* fue, curiosamente, reimpresso en 1378, pero de manera xilográfica. ¿Por qué? En la preferencia oriental por esta última técnica frente a la tipográfica influyeron factores lingüísticos, políticos y comerciales: el sistema ideográfico de escritura obligaba a fundir un número casi inmanejable de tipos, la enorme cantidad de capital que era necesario invertir para fabricar estas tipografías no era rentable, de ahí que se produjera una lógica apropiación política de la tipografía metálica, y, por último, el gran desarrollo comercial de los libros xilográficos hizo que la competencia con ellos fuera imposible.

Además, la técnica con caracteres móviles metálicos era muy lenta y laboriosa. En cambio, la xilográfica era mucho más rápida y permitía reimpresiones continuas, sin necesidad de volver a recomponer el texto. Por tanto, la tipografía fue limitada a obras de poca importancia o con tiradas pequeñas (trescientos ejemplares a lo sumo), mientras que las grandes obras, con tiradas de hasta cinco mil copias fueron realizadas siempre con planchas de madera. Las primeras solían ser ediciones promovidas por el poder político; las segundas, en cambio, tenían un claro carácter comercial y popular.

EL PROCESO DE IMPRESIÓN EN JAPÓN

Todas estas técnicas de impresión se difundirían lentamente en el país de Yamato durante los siglos medievales. Aunque Barrett (2008) defiende que las pruebas más tempranas de la existencia de la imprenta no se deben buscar en China (donde todo el desarrollo de la imprenta parece que tuvo lugar), sino en Japón y a finales del siglo v, esta hipótesis nos parece difícilmente creíble. Todos los autores coinciden en que fue con la introducción del budismo y del papel cuando la imprenta de origen chino fue conocida en el país de Yamato.

Durante los siglos anteriores al período Edo la mayor parte de los libros impresos existentes en Japón procedían de China, o de Corea, países con los que existían unas relaciones comerciales intensas y en los que, a partir del siglo xiii, el relativo y largo período de estabilidad política favoreció las constantes innovaciones técnicas en el arte de imprimir arriba descritas. Para los escasos lectores japoneses (monjes y cortesanos), ya de por sí muy influidos por la cultura china, la importación de libros desde el continente resultaba una forma ventajosa y relativamente barata de mantener sus

bibliotecas actualizadas. Reducidos los lectores a una minoría de monjes y samuráis, esta situación no incentivó la necesidad de promover una ‘industria editorial’ nipona, al contrario, el principal interés de la Corte y de la nobleza feudal, así como de algunos monasterios, radicó en la producción de papel, entendido como una manufactura de carácter agrícola que se podía exportar con facilidad a China y a Corea, donde (como ya hemos visto) el papel *washi* era muy apreciado.

Durante los siglos medievales japoneses (períodos Nara, entre los años 710 y 794, Heian, entre 794 y 1192, y Kamakura, entre 1192 y 1336), se fueron desarrollando dos tipologías de producción autóctonas. En los monasterios budistas, siguiendo el ejemplo de sus correligionarios continentales, se instalaron talleres de impresión tablearia que estuvieron dedicados fundamente a la producción de *sutras*, publicados en los tradicionales formatos de rollo y acordeón, y a la impresión de estampas devotas. Los libros religiosos iban destinados a un público lector, en particular los monjes (muchos se imprimieron en sánscrito), pero también a la instrucción en la nueva fe de la aristocracia palatina; las estampas, en cambio, tenían una función más popular y favorecieron la introducción de

los misterios del budismo entre la población. Durante el siglo VIII tanto esta religión como el confucianismo prosperaron en Japón, bajo el patrocinio del gobierno imperial, y se construyeron numerosos templos en la capital Nara y en cada una de las provincias.

Una segunda tipología de libros tuvo una difusión diferente: se trata de los literarios y artísticos, difundidos habitualmente de manera manuscrita, y cuyos principales autores y lectores eran los nobles de la corte. En ellos la influencia cultural china era también evidente y, a imitación de los modelos historiográficos y literarios continentales, redactaron los primeros registros históricos o épicos, el *Kojiki* (712) y el *Nihonshoki* (720), desarrollaron la primera manifestación de la poesía japonesa, el *waka*, y compilaron en el año 759 la primera colección de poesía japonesa, el *Man'yōshū*.

Estas obras, destinadas a un público letrado y aristocrático, no se imprimieron a diferencia de los libros religiosos, sino que se divulgaron a través de lujosas copias manuscritas. Tendríamos, pues, dos tipologías de libros: una religiosa, ligada a los monasterios y a la impresión xilográfica, y otra literaria, vinculada de manera muy estrecha a talleres de calígrafos y pintores palatinos.

Sabemos que en Japón las primeras impresiones de libros xilográficos se realizaron entre los años 764 y 770 d. C. Fue entonces cuando la emperatriz Shotoku encargó la confección de un millón de pequeñas pagodas de madera que (siguiendo la tradición budista) contenían unos rollos impresos, normalmente de solo 6 por 45 cm. Estas piezas se distribuían después en los templos o se regalaban en la creencia de que su donante conseguiría así llegar antes al estado del nirvana. Aunque los medios exactos por los que estos *Dharani Hyakumanto* fueron impresos (madera o planchas de metal) son aún desconocidos, está claro que fue un proyecto muy ambicioso y extravagante.

A partir del siglo XI se extendió la publicación de libros budistas, para uso en monasterios, especialmente, o de libros de poesía. Durante los siguientes tres siglos los templos en las ciudades de Nara y Kioto concentraron la impresión y copia de libros en Japón. Como es lógico, la mayor parte de las obras publicadas eran textos religiosos, que se difundieron en dos formatos: el *kansubon* (o rollo) y el *orihon* (o acordeón). Por ejemplo, la copia de la *Sutra del Loto* que fue ofrecida como un presente al templo Shitennoji en Osaka, en la década de 1140, es una obra de magnífica factura,

en formato de acordeón, escrita a mano e ilustrada con estampas en color que recogían escenas de la vida cotidiana en Kioto.

Precisamente la *Sutra del Loto* fue uno de los textos de mayor influencia en el budismo japonés medieval. Es probable que se debiera a que en esta obra se insiste en la eterna presencia del Buda y en la salvación para todos los seres vivos, incluyendo las plantas y los árboles, un punto de vista muy próximo al de la religión tradicional japonesa, el *Shintō*. El famoso reformador y monje Nichiren (1222-1282), que era muy devoto de esta obra, creyó comprender que la esencia del budismo se hallaba escondida en el capítulo *Jurjo* de la citada *sutra* (Daishonin, 2008). En sus hagiografías se cuenta que peregrinó durante su juventud por gran parte de los monasterios japoneses para estudiar en sus bibliotecas los manuscritos llegados desde China y los *Kojiki o Nihon Shoki*, compendios manuscritos nipones antiguos. La evidencia de que existían todos estos materiales bibliográficos pone de relieve el gran papel que como centros culturales representaron estos centros religiosos. En la ilustración siguiente de una biografía de Nichiren (publicada en 1795) vemos cómo se representa al monje leyendo varios rollos.



Nichiren daishounin godenki, vol. 9 (1795).

Este ‘decoro’ histórico resulta muy destacable, pero no tanto porque el ilustrador tuviera unos conocimientos muy precisos acerca de los arcaicos formatos de los libros en el siglo XIII, sino porque nos evidencia la pervivencia de dichos formatos todavía en el siglo XVIII: muchas ediciones de los *sutras* seguían imprimiéndose en formato acordeón también a principios de la centuria siguiente.

Junto con los *sutras* es probable que ya en el siglo VIII se introdujera también en el país el segundo y más humilde de los productos impresos arriba citados: las estampas de Budas y de *bodhisattvas* sobre tela o papel, denominadas en Japón como *inbutsu* y *suribotoke*. Esta técnica decorativa se originó en la India y fue traída hasta Japón a través de China. Las estampas del tipo *inbutsu* consistían en la reproducción de un sello pequeño, en el que se entallaba o grababa la imagen de una deidad budista, pagoda, o el nombre de un Buda en caracteres. Después el sello se presionaba sobre un papel o tela con tinta o cinabrio. La misma imagen se podía conservar a modo de devota reliquia o se podía utilizar para imprimir muchas veces la imagen sagrada hasta cubrir toda la superficie de un objeto a decorar. La estampación de *inbutsu* se

consideraba un acto de piedad religiosa y las copias impresas solían colocarse dentro de las estatuas de Buda, a modo de peticiones de los fieles. Los mismos escultores adaptaron el interior de sus figuras para poder albergar un espacio donde se depositaran estos papeles.

Se comprende que estas estampas tuvieran una enorme importancia en la difusión popular de esta religión. Los *inbutsu* eran pequeños (generalmente diez centímetros o menos); los *suribotoke* eran en cambio más grandes y consistían en imágenes detalladas, estampadas por frotamiento de una tela o papel sobre la xilografía tallada (Salter, 2006). Estos productos de la imprenta medieval japonesa hoy se hallan únicamente gracias a excavaciones arqueológicas o a restauraciones en los templos, pero en los libros impresos posteriores, durante los siglos XVI y XVII, su influencia gráfica se muestra con claridad.

Junto con estos productos religiosos, en el mismo período y de manera paralela se desarrolló una rica producción de libros manuscritos, centrada en el consumo y en el ocio literario de los lectores aristocráticos. Alrededor del año 1000 se produjo una sofisticación de la cultura japonesa, teniendo como eje

a la corte imperial, donde se promovió un desarrollo literario sorprendente. Este se hizo posible gracias a la creación del *kana*, una escritura silábica que se ajustaba a la fonética japonesa. El dominio de la caligrafía y de las artes de la versificación se convirtió en cualidad indispensable para cualquier cortesano del siglo XI, y en este contexto pronto aparecieron nuevos géneros literarios como la novela, o *monogatari* (entre cuyas obras sobresale el *Genji Monogatari*, de Murasaki Shikibu), y otros géneros como los diarios, ensayos y otros escritos personales de autores cortesanos, como el *Makura no Sōshi*, de Sei Shōnagon.

Para proporcionar copias de toda esta producción literaria los monjes no eran la opción más apropiada, no solo por los temas, sino porque el uso del *kana* o del *hiragana* no se consideraba adecuado para los monjes. De este modo, el placer literario de la aristocracia favoreció que surgieran en torno a los palacios talleres de copistas, de carácter profano y artístico. Estos fueron los creadores de álbumes y rollos de extraordinaria calidad caligráfica y decorativa, reflejo de los gustos sofisticados de sus lectores. A estos libros se les denomina genéricamente como *ehon*, por la combinación entre texto e ilustración.

En este período debe advertirse que la diferenciación aparentemente tan drástica que hemos trazado entre libros impresos de carácter religioso y libros literarios manuscritos no era tal. En realidad, la copia manuscrita siempre predominó en Japón hasta el siglo XVI, ya que el escaso nivel de la vida urbana en el país retrasó la impresión de libros de carácter literario o secular, y en los monasterios la copia a mano de los libros se mantuvo durante siglos como una parte fundamental de la formación pedagógica y espiritual de sus monjes. Existen algunos casos curiosos de reutilización de materiales manuscritos para la impresión, como el del *Hakuby Ise monogatari emaki*, un rollo ilustrado a mano en el siglo XIII, del que parte de sus hojas fueron aprovechadas para la impresión posterior de un *dharani*, en sánscrito (Mostow, 2007).

Sin embargo, a partir del siglo XVI esta situación fue cambiando de manera paulatina, debido al florecimiento de las ciudades. Esto determinó la aparición de un nuevo público literario, el de los comerciantes. Su desarrollo como grupo lector fue lento, pero ya hemos visto que en 1549 san Francisco Javier se asombró ante la evidencia de la amplia alfabetización de la población del país. La posterior decisión de instalar

una imprenta por los misioneros cristianos nos muestra claramente cómo estos constataron que, para su proyecto de evangelización, los libros constituían una herramienta de gran eficacia.

Con la aparición de este nuevo público lector la producción de los libros y su propia temática y contenidos empezaron a cambiar. Pronto se hizo evidente que se estaba conformando una nueva demanda comercial de obras literarias y científicas, y que esta no podía ser satisfecha ni por los monjes ni por los copistas cortesanos. En consecuencia, no tardaron en aparecer en las ciudades talleres de copistas y de impresores populares, cuyos dueños y artesanos solían provenir inicialmente de los viejos *escriptorios*, pero que, ya fuera porque su aristocrática clientela estaba en decadencia, ya fuera porque las perspectivas de negocio eran tan claras entre los artesanos y los comerciantes, se volcaron en esta nueva empresa.

Las primeras librerías no tardaron en aparecer en las ciudades japonesas, ofreciendo en sus locales un abanico de productos inicialmente muy reducido, pero que a lo largo del siglo XVIII alcanzó una variedad extraordinaria. Es cierto que las guerras civiles del último tercio del siglo XVI dificultaron este proceso,

pero cuando finalmente Tokugawa Ieyasu se impuso a todos sus rivales en 1600, consolidándose como según, el largo período de paz durante los dos siglos posteriores determinó el auge del libro impreso japonés. Paradójicamente, al otro lado del mar, en China, se inició un período de decadencia cultural que afectaría a la calidad de su producción editorial.

A lo largo del siglo xvi (uno de los siglos peor estudiados de la historia de la imprenta en Japón, pero que resulta esencial para comprender la complejidad libraria en el período Edo), la transición entre el viejo sistema de producción de libros y el moderno se advierte en el desarrollo de varias tendencias culturales y comerciales en este ámbito. La tradicional producción de *sutras* y de otros artículos religiosos, como las estampas (*inbutsu* y *suribotoke*) y los rollos amuletos o de carácter votivo, no desapareció, sino que se incrementó, tanto por el aumento de la población, como porque la impresión de estos productos proporcionaba sustento económico a muchos monasterios.

Además, los monjes conservaban ancestrales depósitos de tablas antiguas para la impresión, que garantizaban la fidelidad de los textos y de las imágenes estampadas. Ahora bien, paulatinamente se percibe que

la producción de obras nuevas de devoción budistas o zen se empezó a derivar hacia los talleres de impresión urbanos, mucho más eficaces comercialmente y más atentos a los gustos religiosos de los comerciantes y artesanos. Cuando san Francisco Javier estuvo en Japón debió de ver algunos de estos libros budistas, o se los debieron de explicar, pues escribe en sus *Cartas* sobre ciertos *Xaca* y *Amida*, es decir, dos de las maneras de referirse a Buda (Sakyamuni y Amitabha):

Tienen ellos escrituras de hombres que hicieron grandes penitencias, a saber, de mil, dos mil, tres mil años de penitencia, cuyos nombres son Xaca y Ameda, y otros muchos; pero los más principales son Xaca y Ameda (*Cartas*, p. 386).

Los principales de todos estos fundadores son dos, a saber Xaca y Ameda. [...] Procuré de saber si este Ameda y Xaca fueron hombres filósofos [...] Hallé, por lo que está en los libros escrito, que no son hombres; porque escriben que vivieron mil y dos mil años, y que el Xaca naciera ocho mil veces, y otras muchas imposibilidades; de manera que no fueron hombres sino puras invenciones de los demonios [...] rueguen a Dios nos dé victoria contra estos dos demonios,

Xaca y Ameda, y todos los demás; porque, por la bondad de Dios, ya van en la ciudad de Amanguche perdiendo el crédito que tenían (*Cartas*, p. 396).

Tampoco desapareció la copia manuscrita de libros artísticos para la nobleza cortesana, como evidencia el *Yoshitsune Oshu kudari* (un rollo ilustrado sobre la vida de Minamoto Yoshitsune, un famoso guerrero del siglo XII, que se conserva en la National Diet Library), pero sí se advierte como, junto con un ligero aumento en la variedad y en la calidad de sus productos, su temática empezó a adaptarse a los gustos de una clientela ‘burguesa’. Los artistas de la escuela Tosa y Kano seguían compitiendo en satisfacer las demandas de la aristocracia nipona, con álbumes de cada vez mayor calidad, y no ha de sorprender que también los comerciantes que se enriquecían con las rutas comerciales hacia China y Vietnam apreciaran este tipo de libros y encargaran sus propias obras.

Los impresores del siglo XVI no fueron ajenos a este interés e iniciaron algunos ensayos para reproducir de manera xilográfica los rollos artísticos o libros *ehon*. En poco más de un siglo surgiría el arte de *ukiyo-e*. Comerciantes y artistas comenzaron a colaborar para

publicar historias o novelas ilustradas, generando un nuevo tipo de libro *ehon* (絵本 o libros de imágenes), el primero de los cuales parece que fue la edición de 1608, de los *Cuentos de Ise* (*Ise-monogatari*), de Honomi Koetsu. Hasta entonces esta obra, compuesta en el siglo x, se había distribuido de manera manuscrita. Su primera edición fue un objeto de lujo, pero sus ocho reediciones consecutivas hasta 1610 indican una demanda popular, propia ya del denominado como período Edo.

Leyendo en Edo no es un título escogido al azar, pues si de libros, pero sobre todo, si de lectura se quiere tratar en Japón, aludir a este período es lo más adecuado. Edo fue el nombre de la capital nipona durante el gobierno de los sogunes de la familia Tokugawa. En el año 1600 Tokugawa Ieyasu venció a una coalición de señores feudales o *daimyo* en la batalla de Sekigahara. Tras obtener así el dominio casi total de Japón, Ieyasu se estableció en Edo (hoy Tokio) y creó un sistema político que trajo a Japón doscientos cincuenta años de estabilidad. Los Tokugawa gozaron de un poder sin precedentes sobre el emperador, la nobleza y las sectas religiosas. La población fue dividida en cuatro clases en un sistema conocido como *mibunsei*. En el

primer nivel estaban los samurái (cinco por ciento de la población); en el segundo nivel, los campesinos (ochenta por ciento); en el tercero, los artesanos, y al final estaban los comerciantes o *chōnin*. Solo los campesinos vivían en las áreas rurales. Las demás castas vivían en las ciudades que se construyeron alrededor de los castillos de los *daimyō* y cada uno de los grupos habitaba una zona específica dentro de la ciudad. Fuera de estas cuatro clases sociales estaban los llamados *eta* y los *hinin*, cuyas profesiones eran consideradas impuras por el budismo. Los *eta* eran carniceros, curtidores y sepultureros, los *hinin* servían como guardias o verdugos. Otros grupos excluidos fueron los mendigos y las prostitutas.

La urbanización de Japón durante el período Edo tuvo el lógico impacto en la actividad cultural. El crecimiento de las ciudades fue extraordinario. A mediados del siglo XVII la ciudad de Edo tenía una población de más de un millón de habitantes, mientras que Osaka y Kioto contaban con más de cuatrocientos mil. Este crecimiento de la población se debió en gran parte al largo periodo de paz que se vivió en esta época, pero no habría sido posible sin una eficaz planificación de la explotación agrícola y sin un impulso

decidido al comercio. Si a lo largo del siglo xvi la población urbana había ido creciendo de manera paulatina, y esto ya había propiciado cambios en la producción de los libros, cabe imaginar el impacto que este proceso generalizado de urbanización conllevó.

Los libros y la lectura se convirtieron en elementos esenciales de la vida cotidiana, y la demanda de estos productos modificó el tradicional mercado japonés del libro. Ya no existía solo una minoría lectora, que consumía esencialmente libros religiosos y artístico-literarios, sino una mayoría de la población que también demandaba lecturas de formación cultural, de edificación religiosa o de entretenimiento, para cuya satisfacción la copia manuscrita caligráfica o la impresión xilográfica monástica resultaban claramente poco operativas. La única solución factible consistía en impulsar un desarrollo de la imprenta que fuera capaz de producir los libros que la población de las ciudades demandaba.

Esta situación era probablemente percibida desde algunos años antes de que Tokugawa Ieyasu se hiciera con el poder. Esto explica la inusitada conjunción de iniciativas encaminadas a la promoción de la tipografía en Japón en los prolegómenos de la era Edo.

Hasta finales del siglo xvi, como hemos visto, la producción de libros se había limitado a la impresión tablearia de obras religiosas, en los monasterios, y a la copia manuscrita de obras literarias e históricas (los *ebon* o libros ilustrados), en los palacios. La conjunción entre el desarrollo urbano y la unificación política Tokugawa, sin embargo, modificó esta situación. Fue entonces cuando se promovió la introducción en Japón de las técnicas de impresión con tipos móviles, tanto metálicos como de madera. Aparecieron así los *chōsenbon* (o libros de Corea), los *sagabon* (o libros de Saga) y los *kirishitanban* (o ediciones cristianas). Sus nombres son indicativos del origen de cada uno de estos productos tipográficos.

Con respecto a los primeros, como ya sabemos, en China y en Corea este tipo de impresión era conocida desde el siglo xiii, pero su alto coste la había limitado a la edición de libros oficiales. Este mismo modelo se trasladó al país de Yamato. Ya en 1593 Toyotomi Hideyoshi, antecesor de Ieyasu en el poder, se interesó por la impresión con tipos móviles metálicos y se trajo varios equipos de impresión procedentes de Corea, un territorio que trató de conquistar entre 1592 y 1597. La invasión fracasó, pero con los tipó-

grafos coreanos llegó a Japón una técnica denominada como *Chōsen kokatsuji* (朝鮮古活字) o impresión coreana con tipos móviles. Desde el siglo XIV las antiguas técnicas de fundición de tipos habían mejorado en este país y se redujo el coste de la impresión. Aun así, era necesaria una gran inversión de capital para comprar los materiales necesarios y pagar a artesanos familiarizados con la tipografía metálica.

Esto explica que la producción de libros con esta técnica tuviera también en Japón una vinculación oficial. Sabemos que en 1598 se imprimió, por orden del emperador Go-Yōzei (1571-1617), una edición de las *Analectas* de Confucio, en lo que parece ser que fue la impresión más antigua realizada en el país con tipos móviles. Un año después publicaba por el mismo método el *Nihon Shoki* (日本書紀), una antigua historia de Japón y de los orígenes divinos de sus emperadores. Tokugawa Ieyasu no fue insensible a estas iniciativas editoriales, supervisó la creación de cien mil piezas de tipo y con ellos se imprimieron una serie de textos políticos e históricos, como el *Chiyo Gunsho* (群書治要) en 1616.

Se hace evidente que tras estas iniciativas existía el claro propósito de imitar a los gobernantes chinos y

coreanos, que desde el siglo XIII habían concebido la impresión con tipos móviles metálicos como un instrumento de su poder y como una herramienta de propaganda política.

Los *sagabon* (嵯峨本) surgieron casi al mismo tiempo, como una versión nativa de estos impresos ‘coreanos’. Aunque el emperador Go-Yōzei y los sogunes citados decidieran acudir a Corea en busca de artesanos y de tipos para imprimir los libros arriba citados, en Japón existían entalladores e impresores con experiencia, quienes podían imitar el procedimiento coreano. Fue Suminokura Soan (1571-1632), un rico empresario, amante de las letras y del arte, y, por tanto, prototipo social de los *chōnin*, la nueva sociedad urbana de Edo, quien dio el primer paso al respecto, al financiar en Saga, un pueblo cerca de Kioto, un taller de impresión basado en la técnica de los tipos móviles entallados en madera.

Como es lógico, su producción era más barata que si fueran de metal, pero eso no implicaba que fuera menos laboriosa. Al contrario. Suminokura, sin embargo, logró contratar a un famoso calígrafo y artista, Honami Kōetsu (1558-1637), quien, junto con sus discípulos, dio forma a los famosos *sagabon* o libros de Saga. Se trata de libros impresos con unos magníficos

tipos de madera, bellamente ilustrados con entalladuras en el mismo material, que suelen intercalar entre sus páginas hojas coloreadas de *karakami* (唐紙, papel chino) y que son encuadernados en el formato arcaico del *tetsuyōsō*. No se trataba, por tanto, de ediciones con un carácter comercial o popular, sino de piezas impresas que trataban de imitar sin rubor el aspecto de los *ehon* o libros artísticos manuscritos de los siglos anteriores. Solo que ahora estos no eran copiados a mano, ni se destinaban a unos lectores cortesanos, sino que se producían para el deleite de un público menos selecto, aunque no por ello menos erudito.

Sabemos que Suminokura no concibió la impresión de estos libros como un negocio, sino que los deseaba para su uso personal o para emplearlos como regalos para autoridades y amigos. Además, el propio Tokugawa no fue ajeno al proyecto, pues tanto Suminokura Soan como Honami Kōetsu gozaron de su protección. Ahora bien, la temática de los *sagabon* puso de manifiesto que la imprenta podía convertirse en el vehículo de un consumo literario diferente.

Los talleres tipográficos de Edo y de Saga no fueron los únicos en publicar libros tipográficos en Japón durante este período. Más al sur, en Kazusa y Amaku-

sa, los misioneros católicos establecieron en 1590 dos imprentas, desde las que se publicaron los *Kirishitan-ban*. Estos libros fueron los primeros que se imprimieron con una técnica occidental o ‘gutenbergiana’ en Japón. Se cree que entre 1590 y 1614 estos talleres produjeron cerca de sesenta libros, de los que en la actualidad se conservan escasos ejemplares. Su temática era pedagógica y religiosa, y estaban destinados a la evangelización y a la formación devota de los más de cien mil japoneses que en tan corto período de tiempo abrazaron el catolicismo.

No era la primera imprenta europea fundada en Extremo Oriente, pues ya antes los misioneros portugueses y españoles habían establecidos talleres en Macao y en Manila, pero sí sorprende la gran actividad editorial desarrollada en Japón. Tras imprimir unas *Orasho Dankan* (Oraciones), fueron apareciendo una serie de obras, entre las que destaca una traducción de las *Fábulas de Esopo* (*Esopo no Fabulas. Latinuo vaxite Nippon no cuchito nasu mono nari*), publicada en 1593. Ahora bien, la técnica europea no parece que impresionara demasiado a los japoneses. Los talleres *chōsen* en Edo y los de Saga no eran menos efectivos que los de los jesuitas. Además, en Asia la tecnología

tipográfica europea se vio profundamente influida por la xilográfica oriental. No era fácil traer desde España y Portugal, o desde el virreinato de Nueva España, prensas y juegos de punzones, matrices o tipos, y mucho más complicado era reponer las pérdidas de estos materiales. En consecuencia, los misioneros recurrieron de modo reiterado a entalladores chinos o japoneses para producir sus libros de manera xilográfica.

En estas condiciones, difícilmente los lectores japoneses de los *Kirishitanban* percibieron que constituían una novedad a imitar. Además, la fe cristiana, inicialmente prohibida en 1587 por Toyotomi Hideyoshi y después tolerada, sufrió desde 1612 una cruenta persecución, que terminaría con todos los conversos al cristianismo tras la revuelta de Shimabara en 1637, en la que participaron de manera destacada los cristianos. Solo las fábulas de Esopo captarían el interés de los lectores japoneses, pues con el título de *Isopo Monogatari* se publicaron en japonés en nueve ocasiones, desde 1659.

Pero tampoco tuvieron mayor éxito y ‘longevidad’ los *chōsenbon* y los *sagabon*. Al contrario, hacia 1630 las técnicas tipográficas ligadas a estos libros fueron abandonadas de manera general. Por un lado, el ele-

vado coste, tanto en materiales como en trabajadores especializados que estas impresiones conllevaban, desaconsejó su continuidad. Y por otro lado, la demanda cada vez mayor de libros baratos entre la población de las ciudades planteaba una contradicción evidente: el emperador, o *tenno*, el sogún, o el rico comerciante Suminokura (fallecido en 1632) disponían de recursos suficientes para financiar sus bellas y caligráficas ediciones, pero las mismas no eran asequibles para el conjunto de la población.

Los cambios sociales y culturales en Japón no se avenían ya con una concepción tan elitista de la lectura y de la impresión de libros. Veamos un ejemplo significativo de esta situación a través de uno de los *sagabon* más interesantes, la edición de los *Cuentos de Ise* (1608). Esta obra se había difundido de manera manuscrita desde los siglos XII-XIII, pero gracias al exquisito gusto de Suminokura Soan, a los tipos caligráficos de Honami y a los grabados de un ilustrador anónimo, quizás Nakanoin Michikatsu (1558-1610), su primera versión impresa de 1608 no desmerecía en nada a sus antecesores manuscritos, tipo *ehon*, a los que trataba de imitar. Los ejemplares de la primera edición fueron distribuidos por Suminokura entre sus amigos, pero

sorprendentemente tuvo que ser reeditado ocho veces más hasta 1610. Tal difusión evidencia que la demanda de estos productos no era ya minoritaria. Existía un público amplio dispuesto a adquirir este auténtico *ars amandi* nipón.

¿Quiénes representaban este nuevo perfil de lector? Sin duda, los comerciantes, o *chōnin*. Este término se puede traducir literalmente como ‘gente de la ciudad’. Su origen hay que buscarlo en las masas campesinas, que desde principios del siglo XVII se concentraron en las urbes a causa de la política Tokugawa, que hizo afluir a los campesinos, especializados en algún oficio, a las ciudades como Edo. Esta mano de obra hizo crecer las ciudades e impulsó su crecimiento demográfico, con lo que se configuró rápidamente un sistema económico basado en el comercio.

Para el sogún, esta política tenía como principales objetivos llevar la paz al campo, arrebatando a los daimios el control de una abundante población rural, y cobrar más impuestos para sostener su proyecto de un poder único y centralizado, pero con el tiempo los *chōnin* adquirieron conciencia de grupo y evolucionaron hacia una mentalidad muy parecida a la de la clase burguesa, sobre todo en la capital, Edo. Como

en Europa, esta clase de comerciantes procedieron a codificar su imagen social y su vida cotidiana, reproduciendo en muchos aspectos la regulación de la clase noble. Para ello, se construyó a través de las artes una figura idealizada del comerciante japonés, imagen que fue sintetizada en el *Shingaku* de Ishida Baigan (1685-1744). En este ensayo su autor plasmó una ideología *chōnin*, que justificaba su papel social como ciudadanos honestos, diligentes y leales. El desarrollo de una literatura y de un arte que reflejaran estos ideales urbanos fue parejo a esta nueva conciencia, tanto social como cultural, de los *chōnin*.

Se creó así una ‘cultura de masas’, desconocida hasta entonces en Japón y que dio lugar al llamado ‘Mundo Flotante’, el espacio urbano acotado por las autoridades donde podían tener lugar los entretenimientos populares, con su estética y con sus valores. Sin fijarse en las cuestiones políticas, los *chōnin* se divertían y entretenían en las casas de placer, jugando a apostar, asistiendo a las representaciones teatrales de *kabuki*, a los espectáculos callejeros y a los combates de *sumō*, o entrando en los baños públicos. Este era el mundo de los *chōnin*, donde se convirtieron en los verdaderos autores y dueños de una estética nueva,

con sus normas y regulaciones que invertían el orden social establecido.

A pesar de la fuerte censura moral del *shōgunado*, las imprentas, tímidamente establecidas en las urbes durante el siglo XVI, lograron en pocas décadas consolidar un mercado ávido de novedades literarias, gracias a que presentaron ante el público productos protagonizados por la población urbana. Se cultivó así un tipo de literatura y de artes gráficas, en ocasiones altamente erotizadas, pero siempre atractivas para los *chōnin*, socialmente reprimidos. Una gran variedad de artículos inundó las librerías y las calles de Edo, Osaka o Kioto: programas de mano de las obras de teatro, ilustraciones, carteles de las casas de *geishas*, vistas de lugares famosos, etc.

Se comprende que no fuera posible satisfacer esta nueva y desbordada demanda lectora con prensas de tipos móviles. Se hizo preciso recurrir, como también acaeciera en China y en Corea, a la tradicional impresión xilográfica tablearia. Esta no solo era más barata y sencilla de realizar (los motivos ya los hemos desgarnado más arriba), sino que además se adaptaba perfectamente a los complejos sistemas de escritura con caracteres predominante en Extremo Oriente. Pero

hubo, sobre todo, un elemento práctico y material que determinó el triunfo de la impresión con tablas de madera sobre la realizada con tipos: la facilidad para reproducir estos a través de la primera técnica.

Si a un buen entallador de Osaka se le proporcionaba uno de los cuidados ejemplares de los *Cuentos de Ise*, era capaz de reproducirlo tras algunos meses de trabajo intenso. La calidad no sería la misma, pero la corrección del texto y la semejanza de las ilustraciones harían las delicias de un público, con menor poder adquisitivo, pero no menos interesado que los cortesanos de Edo por conocer las técnicas de galanteo y amatorias que se contenían en esta obra. El gran editor Suminokura no podía hacer nada contra esta competencia. Una situación parecida podemos encontrar en Europa, con relación a las falsificaciones de las ediciones aldinianas o de las colecciones de grabados de Durero.

Fue a partir de principios del siglo XVII cuando la técnica xilográfica tablearia japonesa alcanzó su mayor desarrollo. Denominada como *seibanbon*, fue la manera predominante de publicar libros en el país hasta finales del siglo XIX, cuando el proceso de occidentalización, promovido por la revolución Meiji (1868),

condujo al predominio de las técnicas occidentales de impresión. El éxito de este sistema xilográfico de producción de libros no fue un fruto de la casualidad ni de la improvisación. Al contrario, la proverbial eficacia japonesa en el ámbito de los negocios y del comercio se trasladó al nuevo y pujante mercado editorial. En 1640 había más de cien imprentas comerciales en Kioto. Más tarde, Edo y Osaka también se convirtieron en importantes centros editoriales.

Entre 1716 y 1723 los impresores y los editores se asociaron en gremios (*hon'ya nakama*) y supieron garantizarse tanto el abastecimiento de materias primas para su negocio, en especial papel y madera, como la formación y contratación de artesanos y vendedores. Se necesitaba una inversión importante para abrir una imprenta, pues aparte de pagar los materiales y los salarios de los artesanos, se debía adquirir un taller amplio y almacenes donde guardar las tablas xilográficas. Por fortuna, en Edo y en las otras ciudades japonesas había muchos ricos comerciantes dispuestos a prestar o invertir parte de sus beneficios en un negocio tan lucrativo como se demostraba que era la imprenta. En poco tiempo se recuperaba lo invertido, a no ser que un incendio o un terremoto destruyeran el taller y el

almacén. Pero estos desastres eran tan comunes que formaban parte del riesgo inherente a esta inversión o a cualquier otra. Imprimir libros era muy rentable, pero ¿por qué?

El análisis de la técnica *seibanbon* permite comprender varias de las razones del éxito del negocio editorial en Edo. A pesar de que los viajeros occidentales casi siempre percibieran este sistema de impresión como arcaico, se trataba, en cambio, de un proceso muy complejo tanto desde el punto de vista material como laboral y comercial. La técnica acabaría mostrando un grado de calidad extraordinario. Este tipo de impresión ‘tablearia’ no exigía un tallado tan laborioso como pudiera parecer, y aunque las letras no podían ser ni pequeñas ni completamente regulares en su forma, los artesanos japoneses dedicados a este menester fueron tan hábiles que minimizaron dichos inconvenientes, haciendo que a fines del siglo XVIII sus trabajos no desmerecieran la calidad de los afamados *ehon* o *sagabon*. Es más, aunque los *sagabon* no volvieron a imprimirse, lo cierto es que se convirtieron en el modelo para el formato, la letra y las ilustraciones de los libros japoneses durante los dos siglos posteriores. El propio *Miyako meisbo zue* (1780) así lo evidencia.

La cantidad de libros impresos en Japón entre 1600 y 1900 con esta técnica xilográfica fue probablemente muy superior a la europea en el mismo período. ¿Cómo pudo ser así? La enorme demanda social, el trabajo en equipo y perfectamente coordinado, el precio ajustado del producto final y la facilidad para reimprimir una obra a costes muy bajos explican esta paradoja cultural. Como veremos, la variedad de temas, de formatos y de productos fue consecuente con este sistema productivo.

Existían varias etapas en el proceso de producción de un libro en el Japón de los siglos modernos, en cada una de las cuales intervenía un determinado actor. En primer lugar, encontramos lógicamente al autor o comentarista, al editor, y después el censor gremial o *gyoji*, quien autorizaba la impresión de la obra. En segundo lugar, hallamos a los operarios de la producción material: el copista del original manuscrito para la imprenta (*hanshitagaki*), el entallador de las tablas (*borishi*), el impresor (*surishi*) y el encuadernador. Y, en tercer lugar, a los encargados de la comercialización de la obra, los libreros.

El proceso de creación de un libro impreso se iniciaba habitualmente en el estudio de un autor. En el

período Edo los autores ya no eran solo los monjes y los nobles; los habitantes de las ciudades, ya fueran funcionarios, profesionales liberales como médicos, o gente de extracción muy humilde, podían ver satisfecho su deseo de ver publicadas sus obras. Había una enorme demanda de libros que satisfacer en todo el país; a los autores nos les faltaba el trabajo, y los impresores y libreros precisaban de obras nuevas. Si bien los clásicos no perdieron su vigencia, las novedades tenían, como era natural, una magnífica y rápida acogida.

Antes del siglo XVI la mayor parte de estos borradores literarios se habían destinado a la comercialización a través de copias manuscritas, pero desde principios de la siguiente centuria la difusión impresa fue la predominante. Para imprimir su libro el autor entregaba su original a un copista profesional, o *hanshitagaki*, para que este realizara una copia en limpio o *hanshita*. Dependiendo del tipo y de la temática de la obra, estos copistas podían dar al texto un carácter caligráfico particularmente reconocible. Incluso en algunos casos se ha constatado que el calígrafo trató cuidadosamente de reproducir las cualidades distintivas de la mano personal del autor. Muchas veces, sin embargo, era el propio autor quien ofrecía directamente a un librero

o impresor su texto en borrador, con el propósito de encomendarle la publicación del texto. Era entonces el librero o impresor quien contrataba al copista más adecuado para que convirtiera el borrador en un ‘original de imprenta’, tal y como lo denominaríamos en Europa, pero este original, o *hanshita*, tenía una función muy distinta.

En la imprenta tipográfica occidental los originales tenían que ser ‘calibrados’, es decir, se hacía un cálculo aproximado de su extensión en un determinado formato (folio, cuarto, octavo, etc.), marcando en las hojas las porciones de texto que debían encajar en cada columna, página o pliego de la edición impresa. En Japón, y en Oriente en general, el *hanshitagaki* ejercía de calígrafo, de componedor y de *visionarium* a la vez. De acuerdo con los formatos de la época, copiaba el texto de la obra tal y como debía entallarse en las tablas, incluyendo tanto las notas, como los titulillos y la paginación. Es decir, sobre un papel y a mano era el *hanshitagaki* quien maquetaba todo el libro antes de que entallara. Naturalmente, esta copia era revisada y corregida varias veces, pues los errores en esta parte inicial del proceso de impresión eran difícilmente subsanables en la siguiente etapa.

En este proceso de copia manuscrita debe advertirse que una proporción muy importante de los libros impresos durante el período Edo estaban ilustrados. Esta preferencia constituía una pervivencia de los *ehon*, o libros de arte medievales, ya que los nuevos lectores *chōnin* deseaban fervientemente imitar en sus bibliotecas estos materiales manuscritos, pero en parte, también, se debía al deseo de los impresores y editores por facilitar el acceso a sus productos a la población menos alfabetizada. Reduciendo la importancia del texto y aumentando el papel de la imagen como aliciente comercial, los libros se hacían más accesibles al público, especialmente el popular, que consumía con auténtica furia calendarios, programas de teatro *kabuki* y novelas cortas ilustradas. Además, y como veremos más adelante, el arte del grabado japonés (o *ukiyo-e*) alcanzó un gran auge durante estos siglos y la venta de estampas, primero en blanco y negro, y luego espléndidamente coloreadas, se convirtió en un negocio de grandes proporciones. La ilustración de los libros, lógicamente, se benefició de esta situación.

Al principio del siglo XVII, los artistas eran contratados con posterioridad a la entrega del texto original. En estos casos, sus estampas se introducían con

cierta alternancia entre las páginas, y si no se podía concordar el texto con la imagen, entonces se recurría a un calígrafo profesional (*hiketo*) para que escribiera, en el espacio disponible del pliego impreso, el texto a mano. Más adelante, algunos escritores, como el novelista Kyokutei Bakin (1767-1848), esbozaron las escenas que querían ilustrar, incluyendo notas en sus originales al artista profesional, indicándole los tratamientos y los efectos gráficos que deseaban. Bakin era muy escrupuloso en este aspecto. Para ilustrar una de sus novelas más famosas, *Chinsetsu Yumiharizuki* (*Cuentos Extraños de la Media Luna*, 1807-1811), se contrató al famoso artista de *ukiyo-e* Katsushika Hokusai, pero al autor no le gustó su trabajo, de modo que al publicar su siguiente novela, *Nanso Satomi Hakkenden* (*Las Crónicas de los ocho perros*, 1814-1842), se buscó a otro ilustrador, Yanagawa Shigenobu.

La elaboración de este ‘original de imprenta’, en nuestra terminología occidental, también debía tener en cuenta el tamaño de las tablas sobre las que el texto debería ir cortado o entallado *a posteriori*. Estas no podían ser muy grandes, lo habitual era que no superaran los 28 cm de alto y los 40 cm de ancho, y esto limitaba las medidas de los pliegos y en consecuencia

de los libros. Para resumir, en Oriente no podía haber libros en folio (por emplear un término occidental). Como mucho podemos hallarlos en un formato en cuarto mayor o en octavo. Según su tamaño, los libros en Japón se dividían en *oobon* (libros grandes), *minobon* (aproximadamente, 20 por 28 cm), *hanshibon* (16,5 por 23,5 cm), *chuubon* o *nakamoto* (la mitad de un *mino*), *kobon* o *bunkobon* (libros pequeños, de bolsillo, que representaban la mitad de un *hanshi*, entre 10,5 por 14,8 cm) y *mamebon* (libros miniatura).

Otros formatos eran los del libro apaisado, o *yokebon*, y los libros almohada o *makurabon*, así llamados porque se podían guardar en este aditamento del lecho tras su lectura nocturna. Cada uno de estos tamaños se correspondía habitualmente con una tipología o una temática: un tratado de Confucio no solía ser copiado para ser impreso como un *makurabon*, y sí como un *minobon*, y una guía de la ciudad de Edo, en cambio, sí se ajustaba al tamaño de un *kobon* (con perdón). El *hanshitagaki* también tenía que visualizar esta cuestión, en colaboración con el autor y con el editor, o de lo contrario su trabajo sería baldío.

Una vez que se disponía ya del original completo para su impresión, el editor debía remitirlo a un

censor. La censura no fue muy habitual durante el siglo XVII, pero en la centuria posterior se estableció un riguroso sistema de control previo. Los gremios de libreros y editores (*hon'ya nakama*) desempeñaron un papel clave en la determinación de los libros que eran adecuados antes de su publicación. La preocupación fundamental de los censores era más la de proteger los derechos de los autores que la de hacer cumplir las prohibiciones del gobierno sobre ciertos temas políticos. A fines del siglo XVII los editores detectaron un gran número de falsificaciones o reimpressiones de libros. Las obras que obtenían un gran éxito eran rápidamente reproducidas por otros impresores, normalmente en otras ciudades, y puestas a la venta.

Esta desleal forma de competencia obligó a los grandes impresores de Edo, Kioto y Osaka a solicitar la protección del gobierno, y en 1712 se creó el primer gremio. Entre sus funciones se les encomendó que aprobaran la publicación de cualquier libro. De esta manera, no tardó en desarrollarse una red de censores en las principales ciudades de Japón. Cada gremio local nombraba periódicamente a uno de sus miembros como *gyoji*, con la responsabilidad de revisar los manuscritos para asegurarse de que no infringían los

derechos de autor o violaban los reglamentos de la censura. Todo libro debía ser aprobado por uno de estos *gyoji* y luego por los comisionados del gobierno en la ciudad. Este proceso podía demorarse hasta un año, aunque a menudo era más corto. En ocasiones el texto impreso era reenviado de nuevo al censor gremial, para revisar si las correcciones efectuadas habían sido incluidas, pero esta situación no era lo más habitual. El sello del censor debía figurar en el libro impreso. En 1771 los gremios publicaron un catálogo de libros prohibidos, el *Kinsho mokuroku*, con el propósito de sistematizar la labor de sus censores. De manera paralela en China el emperador Qianlong llevó a cabo una severa inquisición literaria entre 1772 y 1788.

Después de este procedimiento administrativo el borrador era llevado por el editor al taller de un cortador de tablas, u *borishi*, quien tenía como cometido trasladar el texto de la obra sobre tablas de madera. Disponer de las suficientes maderas, y que estas fueran de calidad, suponía una inversión importante. La madera para estas tablas de impresión procedía en Japón de una variedad de cerezo silvestre, el *shiboku*, abundante en la península de Izu, cerca de Edo, pero también se podía obtener de la camelia (*tsubaki*), del

boj (*tsuge*) y del sauce (*yanagi*). La madera, una vez cortada, si iba a ser destinada para las imprentas, necesitaba seguir un proceso previo de acondicionamiento. Por ejemplo, las tablas se sumergían periódicamente en agua de mar para que se adaptaran a una humedad continuada (la de la tinta sobre su superficie) y no se combaran.

Su resistencia a la humedad era fundamental para garantizar la supervivencia del negocio de un impresor, pues gran parte de los beneficios de la empresa radicaban en la reimpresión de los libros. Si las tablas, tras una primera edición, se hinchaban o se curvaban, quedaban inutilizables. Esto podía ser peor que los efectos de un incendio esporádico, no solo porque el deterioro de la madera por el entintado y lavado posterior con agua impedía abruptamente la generación inmediata de beneficios, sino porque también se dificultaba la posibilidad de venta de las tablas a otro impresor años después. Para el impresor que había logrado reunir un gran almacén de tablas, con obras reconocidas, la venta como leña de tal repertorio era siempre muy pobre consuelo. Asimismo, sabemos que los impresores trataban de ahorrar lo más posible en estos materiales, de modo que no era raro, cuando las tablas de una obra

habían perdido actualidad (un calendario o un programa teatral por ejemplo), o simplemente porque su temática era demasiado popular, que los *horishi* aprovecharan los reversos de una colección de tablas de un libro para cortar el texto de otras obras.

Había varios métodos para cortar el texto de un libro sobre una tabla. Si se trataba de una obra original, era necesario (como ya hemos dicho) acudir a un calígrafo o copista (*hanshitagaki*) para que realizara una copia en papel del manuscrito original, o *nasita*; pero si se trataba de una reimpresión, bastaba con encuadernar un ejemplar de la edición anterior y trasladar su contenido a nuevas tablas. A esta técnica se la denominaba *kabusebori* (被彫) y el resultado final se asemejaba al de un facsímil. Con esta no era necesario acudir a un calígrafo o copista para que realizara una copia en papel del manuscrito original, sino que bastaba con entregar al grabador de tablas, o *horishi*, los pliegos de un ejemplar impreso anterior.

El proceso posterior de entallado es descrito en el *Wakan Sansai Zue* (和漢三才図会), una obra publicada por Terajima Ryouan entre 1712 y 1713 y que está considerada como la primera enciclopedia que se imprimió en Japón. En uno de los volúmenes, el 7,

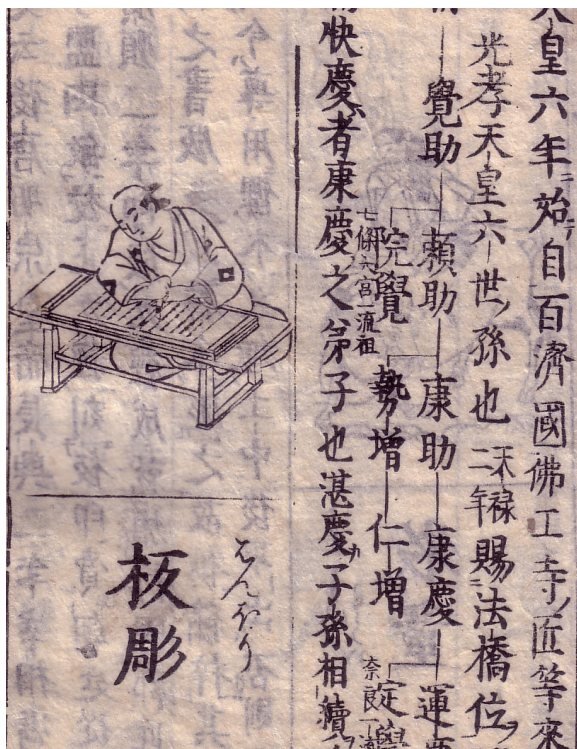
dedicado a los oficios existentes en la época, podemos ver trabajando a varios artistas, siendo uno de ellos un cortador de tablas. En otro volumen, el 15, donde se abordan las técnicas de la escritura y de la producción de libros, se reproducen los cinceles y cuchillas utilizados en el entallado de las tablas.

Aunque las letras no podían ser ni pequeñas ni completamente regulares en su forma, los artesanos orientales dedicados a este menester fueron tan hábiles que minimizaron dichos inconvenientes. La producción impresa en Japón fue siempre pequeña, hasta que hacia 1730 los impresores de Edo lograron dotar a sus libros de una gran calidad artística y técnica, superior incluso a la de sus modelos chinos y coreanos (Navarro Polo, 2004: 55-59). Para trasladar el texto y sus ilustraciones sobre madera debía barnizarse en primer lugar la superficie de la tabla con pasta de arroz. A continuación se pegaba el papel del borrador, invertido, sobre la madera, presionando de manera uniforme con un mazo de cuero. Lógicamente el papel se colocaba al revés, pues se cortaba el texto en negativo para lograr la posterior impresión del mismo en positivo.

Una vez terminada esta labor, el grabador, con un cincel, un punzón y varias cuchillas, entallaba el texto

siguiendo la plantilla que el papel pegado le ofrecía. En el citado *Wakan Sansai Zue* se reproduce precisamente al *horishi* en este momento de su labor (véase ilustración de página siguiente). Recordemos que el papel *washi* es casi translúcido, semejante en esta cualidad a nuestro papel ‘cebolla’, por lo que a un entallador experto no le era difícil trabajar con esta técnica. Este método, obviamente, implicaba la destrucción de los pliegos, horadados por el entallador, pero suponía la fijación definitiva del texto y su reproducción múltiple durante décadas.

El *horishi* no se limitaba a tallar sobre la madera texto, notas e ilustraciones, sino que también añadía al bloque los ‘titulillos’ y ‘signaturas’ que ayudaban a su ordenación interna. Cada tabla contenía el texto de una hoja doble, dividido en dos páginas cuya numeración, común para ambas, el artesano especificaba cuidadosamente en una cartela central vertical, situada en el borde de una hoja doblada en forma de libro de estilo *fukurotoji*. Denominada *hashiradai* (柱題), a menudo aparece encuadrada por un estrecho marco, dentro del cual el título de ejecución, el número del volumen y el número de folio deben ser impresos. También conocido como *hashira* donde se copiaba el título de la obra, el número del volumen y el de hoja.



Terajima Ryouan. Grabador de tablas.
 En el *Wakan Sansai Zue* (Libro de los oficios).
 Publicado en 1713. Reimpreso en 1926.

Al plegarse cada folio, esta cartela quedaba doblada, pero su presencia era fundamental tanto para el impresor, que ordenaba las tablas según dicha numeración y podía identificar su procedencia en caso de que en un accidente las tablas conservadas en su almacén se desperdigaran, como para el encuadernador y el lector, que debían coser o leer los libros con posterioridad. En las tablas también debía entallarse el nombre del editor o impresor, datos que se exigía administrativamente que figuraran en un colofón al final del libro, por lo general en la última página (*kanki*) o en una página aparte pegado dentro de la tapa trasera (*okuzuke*).

Cuando varios editores se habían asociado para publicar una obra, el nombre que aparece en la parte izquierda (el apellido en orden japonés) era el del socio principal de la empresa editorial. Una vez cortadas, las tablas pasaban a un impresor o *surishi*, quien las entintaba e imprimía con un pincel y con el *baren*, un tampón circular que era utilizado para la estampación. El proceso de impresión era muy rápido. Comenzaba con la realización de unas primeras pruebas que servían para corregir errores en el texto o para comprobar la correcta altura del relieve en los signos enta-

llados. La primera revisión era de carácter intelectual y de ella debía encargarse el autor o el editor crítico; la segunda era técnica y debía acometerse necesariamente en el taller de imprenta. Las tablas con errores eran devueltas al entallador, cortadas de nuevo y retornadas a los impresores finalmente. En este proceso de revisión no se escatimaba en gastos. Por un lado, cuanto más depurado estuviera el texto, mayor utilidad y valor tendrían las tablas; su perfecto corte no constituía un gasto, sino una inversión. Y por otro lado, podía ‘perderse’ tiempo en las revisiones previas, porque el posterior proceso de impresión era muy rápido.

A diferencia de la técnica tipográfica europea, en Oriente no era necesario manejar una prensa, ni tampoco era precisa la retirada de los pliegos. Bastaba con el concurso de dos operarios. Uno de ellos entintaba la tabla con una brocha y el otro colocaba el pliego, para presionarlo a continuación con el *baren*, una especie de almohadilla circular recubierta de cuero. Era suficiente la presión uniforme de este a lo largo y ancho de toda la superficie para que la tinta trasladara al papel el texto cortado en la madera. No olvidemos que el papel *washi*, sin necesidad de ser humedecido previamente, absorbe la tintada con gran

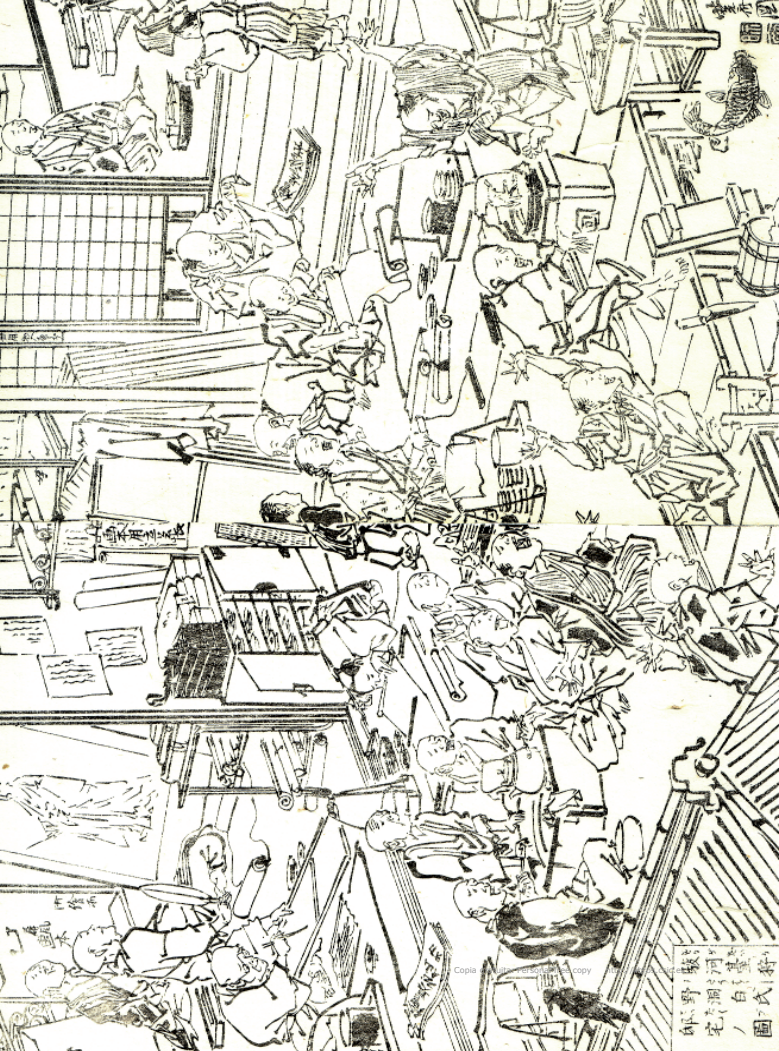
facilidad. El pliego se retiraba de inmediato y volvía a repetirse la operación. Con el mismo entintado podían estamparse hasta dos o tres pliegos más, si bien la presión ejercida con el *baren* debía aumentar en cada ocasión. Después se repetía el proceso de entintado y de estampación hasta finalizar la tirada de la edición, denominada *han*.

En los talleres de impresión no se producían únicamente libros, sino también toda una gama de productos ilustrados para satisfacer el floreciente mercado de estampas artísticas o *ukiyo-e*. Se trataba de bellas xilografías, primero en blanco y negro y luego en color, muy apreciadas para la decoración de las casas, donde se colgaban en las paredes al igual que los cuadros de pintura en Europa. Esta técnica se desarrolló en la era Edo (1603-1867) y se atribuye su invención al artista Moronobu Ishikawa. En un principio, solamente se utilizaba tinta china, hasta que en el siglo XVIII Harunobu Suzuki desarrolló la técnica de grabar distintos colores. Los motivos ilustrados en el *ukiyo-e* son básicamente hermosas mujeres, actores, luchadores de sumo, paisajes y situaciones comunes de la vida social. Esta técnica de xilografías en color acabó trasladándose a la impresión de libros, en especial

desde mediados del siglo XVIII, dando lugar en Japón a dos tipos de libros, el *shunga* y el *gōkan*; pero junto con los libros, se comercializaban también una gran cantidad de productos menores impresos, como barajas de cartas, estampas, calendarios, periódicos, etc. En la ilustración anexa, de Kawanabe Kyosai (1831-1889), se muestra una visión humorística del trepidante ritmo de trabajo que existía en el taller de estampas coloreadas de Kano Tohaku Norinobu (1818-1851), en la ciudad de Surugadai. La página doble de la imagen procede de un libro, quizás del *Gyosai Gadan*, un ensayo de dicho artista sobre el arte en Japón.

Una vez acababa el proceso de impresión, fueran libros o estampas de *ukiyo-e*, las tablas no eran destruidas, lógicamente, sino que se guardaban en almacenes. De este modo era posible la reimpresión de los libros sin necesidad de realizar nuevas tareas de entallado o de composición. Esta es la razón de que cada nueva edición (técnicamente una reimpresión) fuera idéntica a la anterior excepto en la portada, el prefacio o el colofón.

Este método de impresión tenía un solo inconveniente: se dificultaba la introducción de correcciones o el añadido de nuevos capítulos. Mas para esto se



野
 河
 臺
 狩
 宅
 白
 圖
 式
 狩

Copy of the original work by the artist

desarrolló la técnica denominada *umeki*, en la que se reemplazaban en el bloque de madera parte de los textos, ya fuera para su corrección o censura, ya fuera para restaurar su relieve deteriorado. Puesto que el bloque entero no tenía que ser tallado de nuevo, esta técnica ahorrraba tiempo y dinero. En Europa, en cambio, la técnica tipográfica empleada desde Gutenberg obligaba a hacer nuevas composiciones del texto si se deseaba hacer una nueva edición. Solo la invención de la estereotipia a finales del siglo XVIII y su aplicación industrial en la centuria posterior permitieron reproducir ediciones de una manera semejante a como se venía haciendo en Oriente desde diez siglos atrás.

Con las tablas guardadas en el almacén, se iniciaba el proceso de comercialización. Y para ello los volúmenes debían estar encuadernados. El estilo predominante de encuadernación en Japón entre los siglos XVII y XIX fue el cosido denominado como *fukurotoji* o encuadernación ‘saco’. El noventa por ciento o más de los libros fueron encuadernados de esta manera. Los pliegos se doblaban hacia el interior y se cosían a las tapas con unos hilos de manera sencilla, en tres o cuatro puntos. Su endeblez resulta evidente y la cos-

tura es visible al exterior (ya veremos que no había necesidad de ocultarla), pero facilitaba la apertura de los libros.

En Europa esta fase de la producción editorial era abordada en pocas ocasiones por los impresores, quienes solían optar por vender la tirada en rama, sin tapas, siendo los dueños de los libros quienes mandaban encuadernar los ejemplares tras su venta, para los que escogían cubiertas de acuerdo con su gusto estético o con su bolsillo. El alto precio de las encuadernaciones en cuero justifica que se prefiriera en Europa este sistema. Sin embargo, en Oriente la encuadernación no resultaba especialmente costosa ni era muy elaborada. Se limitaba a unas tapas de papel grueso, o cartón, en colores ‘fríos’, azules o grises, sin lomo y con un cosido a hilo de rosca sencillo y visible. Se comprende que cuando Juan de Borja recibió hacia 1573 la colección de libros chinos, decidiera que los volúmenes fueran encuadernados a la europea, para que el exótico obsequio no quedara desmerecido ante Felipe II.

Tan diferente concepción con respecto a las cubiertas de los libros tiene una explicación histórica y material. Las encuadernaciones occidentales parten de

una idea: la protección del contenido de unos libros, códices copiados sobre papiro o pergamino, que eran valiosos y escasos. El uso en las encuadernaciones de la madera, del cuero, de bollones, cantoneras y broches de metal y hasta de ‘camisas’ enteladas obedece a dicho cometido. Sin embargo, en China o en Japón, la temprana invención del papel y de la impresión xilográfica abarató de tal manera la producción de los libros que su protección exterior carecía de tanta importancia.

Explicada la causa de que sus materiales sean tan sencillos, también conviene explicar ahora por qué cada volumen encuadernado tiene un contenido pequeño. La razón se encuentra en los soportes *escriptorios* utilizados, un hecho que determinó en gran parte los formatos, pero también las encuadernaciones. Al imprimirse sobre papel *washi* los libros japoneses, solo podían almacenar la mitad de información que un libro europeo. Lo mismo ocurre con los otros dos formatos orientales más arcaicos, el rollo y el acordeón, pero con el formato *fukurotoji* dicho fenómeno puede que no sea percibido por un lector occidental. Un libro japonés aparenta ser muy parecido a un *codex*, pero la finura y transparencia del

papel *washi* obligan a plegar hacia el interior cada uno de los bifolios que los componen y, en consecuencia, solo se imprimía un lado del pliego, con lo que quedaba el otro en blanco. Por eso pueden parecer libros intonsos.

Al almacenar la mitad de la información, los libros en este formato podían llegar a alcanzar un tamaño enorme. Y esto no era debido únicamente a la delgadez del papel, sino a otros factores intrínsecos al proceso de impresión, como, en primer lugar, el tamaño de las tablas xilográficas, ya abordado. A esto se unía, en segundo lugar, la imposibilidad de que el tipo caligráfico de la escritura fuera muy pequeño. Sobre madera, ningún entallador era capaz de cortar caracteres minúsculos. Se comprende que la conjunción de todos estos factores impidiera que las grandes obras se encuadernaran en un solo volumen, ya que su tamaño habría sido ‘monstruoso’.

Y así, en Japón se optó por producir los libros troceados en partes, que son siempre de muy escasa extensión (en comparación con nuestra mentalidad), tan cortas que en realidad, atendiendo al número de hojas de cada una, no son tanto volúmenes como fascículos de entre cincuenta y sesenta páginas dobles.

A estas divisiones físicas se las denomina en Japón *satsu*, mientras que las divisiones internas (o capítulos) reciben el nombre de *ben* o *shū*, divididos a su vez, según el tipo de obra, en cinco o diez *maki*.

Una última característica que llama la atención es la endeblez de estas encuadernaciones. Para un lector occidental resulta evidente que uno de estos libros *fukurotoji* no puede colocarse en posición vertical. Y no es una apreciación equivocada. Puesto que las cubiertas eran de papel prensado y encolado y los libros se distribuían en varios o muchos volúmenes, las tapas no se entendían en Japón como las cubiertas definitivas de las obras, sino solo como las tapas de dichos fascículos. Las verdaderas encuadernaciones eran otras y se trataba de las cajas de madera (denominadas *honbako* o también *sho-dansu*), donde los diversos *maki* se guardaban horizontalmente, adaptándose a la endeblez de sus tapas. Como estas cajas podían, a su vez, decorarse con cubiertas enteladas de gran belleza, esto explica la nula necesidad de que las tapas elaboradas en las imprentas tuvieran decoración alguna, al menos hasta que en las primeras décadas del siglo XIX se percibió que las cubiertas ilustradas podían constituir un poderoso reclamo comercial.



Monjes quemando libros que sacan de un *bonbako*.
Anónimo. Syoshinge Syo - Jyo.Ge. (1773).

Veamos cómo se produjo en Japón la evolución en la decoración de las cubiertas. Las más antiguas, durante los siglos XVI y XVII, se elaboraban con papel *washi* o *kozo* prensado, tintado habitualmente en azul, rojo o amarillo pálido, y sin ningún tipo de decoración. Esta era innecesaria, pues (como ya hemos dicho) la auténtica cubierta radicaba en sus cajas o *honbako*. Únicamente se pegaba sobre la tapa anterior una tira de papel, vertical (el *daisen*), donde aparecía impreso o escrito a mano el título de la obra, o *gedai*, y el número de *satsu*. A fines del siglo XVIII, sin embargo, se constata ya la aparición de cubiertas decoradas con motivos vegetales o florales, en relieve o acolchados, lo que parece indicar la intención de los autores, o de los impresores, por ofrecer unas ediciones más atractivas comercialmente. Este cambio coincide con la aparición de nuevas demandas por parte de los lectores, tanto con respecto a los temas de los libros como sobre su apariencia exterior.

La competencia comercial pronto provocó que las cubiertas de los libros experimentaran nuevos cambios. Se hizo evidente que no solo era necesario facilitar más información sobre las obras a la venta, sino también atraer el interés de los potenciales clientes.

En el primer caso, el contenido de los *daisen* se acompañó de algún resumen o aclaración breve, que recibe el nombre de *mokurokudaisen*. Aquí el comprador podía discernir aspectos como la novedad o no de la edición, o el autor. En el segundo caso, para hacer más atractivo el libro, las cubiertas acolchadas empezaron a convivir con nuevas formas de decoración de las tapas, más baratas, como la que proporcionaba la estampación en color de motivos geométricos o vegetales.

Pocos años después se empezó a añadir en las tapas de los libros una ilustración alusiva para acompañar al *daisen*, que pasó así a denominarse *edaisen*. Hasta este momento la espléndida tradición de la ilustración xilográfica de los libros se había reservado al interior. Con buen criterio comercial, la utilización de los *edaisen*, normalmente coloreados, permitió trasladar a las cubiertas escenas de gran viveza, seleccionadas, obviamente, para captar rápidamente la atención de unos clientes que, por otra parte, ya eran ávidos consumidores de estampas coloreadas de *ukiyo-e*.

El siguiente paso, como era lógico, fue el de extender la ilustración a toda la superficie de la cubierta. Ocurrió hacia 1850-1860, es decir, en un período en el que, paradójicamente, se asistió a una decadencia nota-

ble en la calidad de los libros, coincidente con la crisis del *sogunato* Tokugawa. Esta se inició a finales del siglo XVIII, cuando, a causa de una serie de sequías, se produjeron protestas masivas contra los impuestos elevados y la escasez de comida. La evidencia de que se estaba produciendo un empobrecimiento del país condujo a la búsqueda de una literatura más barata y asequible.

Fue entonces cuando surgió el género del *gōkan*. Se trata de relatos cortos, de pequeño formato, destinados a un consumo popular, profusamente ilustrados. En su interior, la simbiosis entre texto e imagen es tal que a estos libros se les ha considerado como antecedentes del cómic, pero su calidad es muy escasa. La estampación es deficiente en muchos ejemplares. Se trata con claridad de subproductos literarios de las estampas de *ukiyo-e* y se detecta que la popularidad de estas imágenes fue aprovechada para la venta de estos libros. Por esto, las tapas anteriores fueron expresivamente coloreadas, siguiendo los modelos propios del *ukiyo-e*, mientras que en las tapas posteriores se perpetuaron los anteriores modelos decorativos de carácter geométrico o vegetal, ya citados.

Una característica especial de estas encuadernaciones ilustradas de los *gōkan* es que los impresores for-

maban con ellas auténticos dípticos, trípticos e incluso polípticos. Sorprende comprobar cómo la escena se desarrollaba sucesivamente en las tapas de los varios *makis* que componían una obra completa. Como muchas de estas novelas se vendían por entregas, al estilo de los folletines europeos, esta era una manera de ‘fidelizar’ a los lectores. No podía dejar de comprarse la serie completa si se quería, no ya conocer el desenlace de la novela, sino completar la escena que recorría sus tapas.

TIPOLOGÍAS DEL LIBRO ANTIGUO JAPONÉS

Una vez encuadernados los libros, la parte final de todo el proceso concluía con su comercialización. La venta de libros era un negocio muy lucrativo y extendido en los centros urbanos de Edo, Osaka y Kioto. Las grandes compañías editoriales tenían allí sus sedes y alrededor de este negocio proliferaron las pequeñas librerías, que vendían los libros en puestos establecidos a tal efecto en los mercados o a través de vendedores ambulantes. La mayoría de las librerías ofrecían una gama muy variada de productos, pero

también hubo otras tiendas que se especializaron en la venta de un tipo particular de libro: de poesía *haiku* o de textos médicos, por ejemplo. En las ciudades se desarrollaron mercados específicos para libros, donde las obras se exponían al público callejero, y su amplia comercialización fue modelando el desarrollo de diferentes tipologías editoriales.

En el *Tokaido meisbo zue* (1797) de Rito Asikato se nos ofrece una estampa de estas librerías, abiertas a concurridas calles. Se trata de la librería propiedad de Izumiya Ichibei III, que tenía gran fama en la época. Ichibei representaba a la tercera generación de una familia dedicada a la impresión y a la venta de libros desde 1686. El negocio familiar había comenzado como una editorial que distribuía obras de carácter religioso, pero la evolución del mercado les llevó a ampliar sus impresiones. Su trayectoria profesional nos ejemplifica muy bien la evolución y el auge del comercio del libro en esta época. En 1790 Ichibei fue uno de los miembros fundadores del gremio de impresores y libros (*Jihon toiya*), para el que trabajó como censor entre 1812 y 1813.

La tienda de Ichibei estaba en el actual barrio de Minato (Tokio), denominado entonces como barrio

de Shiba por un santuario de este nombre que allí había. En este barrio se concentraron muchas librerías e imprentas, debido a que se encontraba ubicado muy cerca de la carretera de Tokaido, que unía a Minato con Edo, y este era precisamente el lugar escogido por las autoridades para ubicar el barrio destinado a los teatros, los burdeles y los restaurantes. Era, sin duda, el lugar perfecto para la producción y venta de novelas populares, de estampas en color y de libros *kusazoshi* (colecciones de retratos de artistas de *kabuki*).

Se comprende que Rito Asikato quisiera destacar la existencia de esta tienda en *Tokaido Meisho Zue*, pues debía de ser un lugar de parada habitual para los viajeros que recorrían la citada carretera para disfrutar de las delicias del ‘mundo flotante’. En el interior de su tienda se adivina una gran cantidad de productos puestos a la venta y entre ellos se observa una gran cantidad de estampas de *ukiyo-e*, lo que coincide precisamente con la actividad comercial desarrollada por Izumiya Ichibei III, quien estableció estrechas relaciones con los principales artistas de estampas de su época. Se sabe que el día de Año Nuevo en 1794 contrató a Toyokuni Utagawa (1769-1825) para que publicara una colección de retratos de actores, titu-

lada *Yakusha Butai no Sugata-e*. Esta serie de estampas se convirtió en un éxito y siguió publicándose hasta 1796.

Pero, evidentemente, no se vendían solo estampas. Al igual que en Europa, los editores y libreros publicaron catálogos de las obras que tenían en venta, y estas fuentes resultan de gran interés para comprender qué temáticas y tipologías existieron. No podemos, en la corta extensión de este volumen, identificar y describir todas, pero sí haremos una selección de las más interesantes o significativas. Empezaremos por los libros religiosos y seguiremos con los libros científicos y los libros didácticos, para terminar con las novelas ilustradas y las guías de viaje, quizás estas últimas las obras más conocidas en Occidente.

No ha de sorprender que iniciemos este rápido periplo temático por los libros religiosos. Según afirma Kornicki (1998), la mayor parte de los títulos que aparecen en los catálogos de libreros e impresores japoneses de los siglos XVII y XVIII eran de esta índole. Los *sutras* de Buda habían representado el inicio de la introducción de la escritura y de los libros en Japón durante los siglos VI al VIII, y hasta el siglo XVI la mayor parte de la producción impresora estuvo dedicada a

este tipo de obras, concentrada en los monasterios. Sin embargo, al iniciarse el período Edo se advierte que la impresión de estos libros se trasladó a las ciudades. Era aquí donde la población campesina estaba siendo impulsada a emigrar por la política económica de los Tokugawa, incluidos los monjes.

Ante la creciente alfabetización de la población urbana ya no eran únicamente los monjes y los nobles quienes se interesaban por la lectura de los textos religiosos o de las vidas de monjes célebres, sino que los comerciantes o *chōnin* también deseaban acceder a este tipo de lecturas. Y no solo los leían porque fueran edificantes, sino porque en Japón las diferentes hermandades budistas, taoístas y sintoístas disputaban de manera continua y, en ocasiones, sangrientamente. En estas arduas polémicas religiosas se comprende que cada uno de los bandos en liza empleara los libros como una eficaz arma propagandística y que los lectores los manejaran como piezas de actualidad.

Fue precisamente la búsqueda por parte de los autores religiosos de un público más amplio lo que condujo a que se abandonaran para la impresión de libros sagrados los formatos antiguos (como el rollo o el acordeón) y se prefiriera el formato *fukurotoji*, de

acuerdo con la tendencia predominante a este respecto en la época. Los rollos quedaron limitados a la impresión de estampas sagradas, y las obras en formato *orihon* para la publicación de los *sutras*. Su marcado arcaísmo casi parecía que iba en consonancia con su mayor utilidad mágica o espiritual.

La siguiente temática en los catálogos de la época hace referencia a los libros científicos, comprendiendo entre estos a los de doctrina histórica y política. En las ciudades no solo habitaban comerciantes dedicados a sus negocios de día y a los barrios de placer por la noche, sino también una clase de funcionarios y de profesionales ‘liberales’, que también demandaban otros tipos de lecturas, de carácter científico, jurídico y pedagógico. Sin ellos la administración, la sanidad y la vida ordenada en las ciudades era imposible de mantener en buen estado. Para lograr disponer de individuos capaces de desempeñar estas profesiones, el gobierno del *sogún* incentivó la formación de letrados en academias estatales desde el siglo XVII.

El modelo administrativo japonés estaba claramente copiado del de China, donde desde tiempo inmemorial el Estado había creado instituciones educativas para la formación de sus letrados, siguiendo los prin-

cipios de Confucio. En una primera etapa, para la enseñanza en estas academias, se importaban de manera casi masiva los manuales desde China y existía un tipo de librero que estaba especializado en este negocio. Sin embargo, la dependencia comercial que esto suponía favoreció que, desde la segunda mitad del siglo XVII, se optara por un método más barato: la copia de las ediciones chinas por medio de la técnica del *kabusebori*. Esta consistía, como ya hemos visto, en entallar sobre las tablas no un original manuscrito, sino los pliegos de un ejemplar impreso.

La producción de manuales con este método se inició en 1637, con la impresión del *Honzō komuku*, el título en japonés de un tratado de botánica chino (*Ben cao gang mu*), que se copió de una edición original del siglo XVI (Kornicki, 1998: 130). Con el tiempo los japoneses serían capaces de escribir sus propias obras científicas y jurídicas, pero la copia *kabusebori* de ediciones chinas siguió siendo muy habitual, como ya pusimos de manifiesto en nuestro estudio sobre la edición en 1791 del *Geka seiso*, un tratado médico (Gonzalo, 2010).

Estrechamente ligado a los libros de temática científica, de procedencia china o nativa, se desarrolló una tercera tipología editorial, la literatura *rangaku*. Como

es sabido, el *sogunato* prohibió todo comercio y relación con el exterior. A los comerciantes holandeses se les limitó el acceso a una colonia en la isla de *Dejima* y a los chinos a unos barrios especiales en *Nagasaki*. La influencia extranjera en asuntos políticos, económicos, culturales y religiosos dentro de Japón se tornó muy limitada. Sin embargo, desde fines del siglo XVIII las elites japonesas empezaron a interesarse progresivamente por las técnicas y los avances científicos occidentales (llamados en conjunto como conocimientos o disciplinas *rangaku*).

Los mercaderes holandeses fueron su principal fuente de información, y desde *Dejima* se distribuyeron libros europeos sobre geografía, medicina, matemáticas, ciencias naturales, física, astronomía, arte e idiomas. Fruto de este intercambio fue la publicación en 1774 del *Kaitai shinsbo* (o *Nuevo libro sobre la disección de los cuerpos*), un tratado de anatomía que fue ilustrado con estampas de clara procedencia europea, obtenidas a través de la técnica *kabusebori* sobre un ejemplar del *Anatomischen Tafeln* (1732) de Johann Adam Kulmus. Tras una breve reacción en contra de la influencia occidental, en 1798 se renovó el interés por sus novedades científicas. En dicho año se publicó una segunda

edición del *Kaitai Shinsbo* y durante los años siguientes se produjo una acelerada intensificación en Japón de los estudios *rangaku*, hasta el extremo de que, en ese periodo, se establecieron doce escuelas privadas de enseñanza de medicina occidental en Edo, Kioto y Osaka.

Los libros didácticos (denominados como *oorai-mono*) tuvieron también gran aceptación en Japón. Si una minoría tenía necesidad de una formación académica elevada, mucho mayor era la demanda de manuales que enseñaran a escribir, a contar, a pintar, a cocinar, a comportarse como una buena esposa, o el uso de diccionarios de los caracteres *kanji*, de enciclopedias, etc. Estas obras de pedagogía y de civilidad disfrutaron de una producción masiva durante los siglos XVIII y XIX. La mayor parte de estos libros estaban destinados a las *terakoya*, escuelas privadas de carácter popular o monástico, que hicieron su aparición a principios del siglo XVII, en sustitución de las escuelas que hasta entonces habían existido en los templos, y a las escuelas *han*, concebidas para la educación de los hijos de los samuráis en un principio, pero a las que luego pudieron acceder los hijos de los ricos mercaderes.

Se calcula que la tasa de asistencia a estas escuelas alcanzó al setenta por ciento de la población infantil en Edo a finales del siglo XVIII. En consecuencia, para los editores e impresores, así como para los libreros, satisfacer la demanda de libros didácticos fue un negocio muy lucrativo. A través del sistema de *terakoya* y escuelas *han* la población japonesa había alcanzado un alto grado de alfabetización. No existen estadísticas fiables, pero se estima que el cincuenta por ciento de los hombres y el veinte por ciento de las mujeres sabían leer y escribir y poseían habilidades básicas de cálculo a principios del siglo XIX.

Libros como la enciclopedia ya varias veces citada del *Wakan Sansai Zue*, de Terajima Ryouan (1713), entran dentro de esta temática, pero también obras de caligrafía, de epistolografía, de sigilografía, catálogos de monedas o manuales de civilidad, como el que ilustra la siguiente imagen, impreso en 1818, donde se muestra al maestro con sus alumnos. Sobre su mesa el lector ya habrá sabido identificar un *suzuribako*, dos libros en formato *fukurotoji* y otros dos, cerrados, en formato *orihon*. Y, sin duda, tras el maestro, o *sensee*, habrá observado la presencia de dos *honbako*, o cajas para guardar libros.



Por último, desde el último tercio del siglo XVIII y hasta el fin del período Edo, en las librerías, en los mercados y en las calles podían comprarse decenas de publicaciones noveladas, que se englobaban bajo el término *gesaku*, es decir, escritos para la diversión. Existían varios géneros, de acuerdo con su trama y época. Las novelas *sharebon* tuvieron como argumento las actividades en los barrios de placer, o *akusbo*. Su protagonista era siempre el *Tsuu*, o *toorimono*, es decir, el sofisticado hombre de la ciudad que estaba bien informado acerca de las actividades desarrolladas en dichos barrios y sobre las últimas modas.

A este tipo de lector masculino, obvio cliente de los burdeles y teatros, iban dirigidas estas novelas ilustradas. Parece ser que su prototipo estuvo en las guías de los barrios de placer (publicadas en la década de 1750) y que la riqueza de información que estas proporcionaban derivó en narraciones de estructura dialogada, donde a la mera enumeración de lugares se le dotaba de un argumento de ficción, muchas veces humorístico. El patrón estructural y estilístico del *sharebon* se fijó alrededor de 1770 con la publicación de *Yuuishi Hougén*, de Inaka-roujin Tada-no-jijii. Había nacido un nuevo tipo de novela, capaz de sustituir, si no en calidad literaria,

sí en demanda popular, a los clásicos relatos *monogatari*. Destinadas a un consumo popular, por lo que pueden compararse con los folletines europeos del siglo XIX, estas obritas se vendían por las calles y quizás este tipo de venta determinó que los impresores modificaran las encuadernaciones. Frente al modelo tradicional, estos libros se vendían con tapas ilustradas e intensamente coloreadas. Al mismo tiempo, en su interior el texto casi llegaba a estar dominado por la imagen, lo que ha convertido a estos libros en un precedente del cómic.

Durante la década de 1780 estas novelas comenzaron a agotarse en su creatividad literaria, debido principalmente a su obsesión por relatar el lado más sórdido de la vida en los barrios *akusho*, lo que facilitó su uso como herramienta satírica. En 1790 el *sogunato* emitió edictos que restringían severamente la publicación de estas novelas. Poco después los escritores comenzaron a desarrollar estructuras narrativas más complejas y a centrar sus argumentos sobre el estilo de vida de la gente del pueblo y sobre los aspectos emocionales y psicológicos del amor. Esto condujo a la aparición de un nuevo género, el *ninjoubon*, cultivada por Shikitei Sanba (1776-1822), Jippensha Ikku (1765-1831) y Kokuga Umeborin (1750-1821).



Mantei Ouga. *Syakahatsusou Yamato Bunko* (1851).

Ilustrado por Utagawa Toyokuni.

A diferencia de las novelas *sharebon*, que fueron escritas para lectores masculinos, los *ninjoubon* fueron pensados y diseñados para atraer como lectoras a las mujeres de los comerciantes y de los samuráis. Sus contenidos varían entre las historias de heroísmo (*kinpira-bon*), la literatura erótica (*koshoku-bon*) y vidas de cortesanas famosas o de actores de Kabuki (*hyoban-ki*), pero el *shunga* es probablemente el género de novela de este tipo más conocido en Occidente, pues las narraciones, de claro contenido sexual, eran ilustradas de manera muy realista. Algunos de estos libros fueron prohibidos de manera esporádica. Por ejemplo, las escenas de *shunga* se persiguieron, al igual que las imágenes de los ladrones y de políticos a partir de 1790, pero estas imágenes no tardaron en seguir siendo estampadas ante su gran demanda.

Por último, queremos concluir nuestro periplo por el mundo del libro antiguo japonés con las guías de ciudades y los diarios de viajes, que fueron obras muy demandadas, como se correspondía lógicamente con los intereses de un lector urbano. La primera guía de Kioto, titulada *Kyo habutae*, fue publicada en la misma ciudad, en 1685, por Kojima Tokuuemon, dando lugar a este nuevo género, que se asemeja en muchos

aspectos a las *Guías de Forasteros* españolas. En estas guías se especificaban de manera sistemática los centros políticos, administrativos y religiosos de las ciudades, las casas de las familias nobles y la ubicación de los comercios y de los mercados y talleres de artesanía más reputados.

Casi al mismo tiempo aparecieron los diarios de viajes, iniciados con la publicación en 1658 del *Kyo warabe*, de Nakagawa Kyun, y en 1662 del *Edo meishokei* (o *Lugares famosos de Edo*), de Asai Ryoi, y que alcanzaron su cumbre editorial con la colección de libros *meisho* de Rito Akisato (1780-1799). Del *Miyako meisho zue* ya hemos tratado, pero esta obra constituyó solo la primera parte de un proyecto más ambicioso. Poco después se publicó *Yamato meisho zue* (1791), donde se proporcionaba una guía ilustrada de los alrededores de Nara, la antigua capital imperial, y en 1797 vio la luz la tercera parte, el *Tokaido meisho zue*, donde en otros seis volúmenes se describía la carretera de Tokaido, cercana a Edo (1797). En la ilustración de esta última obra intervinieron tanto Shunchōsai Takehara como otros veinticinco autores, entre ellos el pintor de la corte Tosa Mitsusada. Akisato publicó también *Miyako rinsen meishō zue* (1799), una guía de los jardines de Kioto.



Tres holandeses a la mesa.
Ilustración del *Miyako meisho zue* (1784).

Se comprende que estos volúmenes hayan proporcionado durante siglos una imagen extraordinariamente vívida de la sociedad japonesa durante los años de esplendor del período Edo. En sus ilustraciones se retrata no solo la vida cotidiana de las ciudades, o se reproducen los paisajes y los monumentos más famosos de las ciudades o de las rutas que conducían a ellas, sino que también podemos encontrar mercaderes holandeses, en animada comida con otros comensales del país. Y así, llegamos a donde empezamos, pues esta estampa xilográfica de Shunchōsai Takehara (reproducida en la página anterior) pertenece al mismo volumen donde aparecía, con sus anteojos, nuestro viajero por tierras de Edo, tan interesado por la lectura de un pequeño libro. En un mismo volumen Oriente y Occidente se dan así la mano. Muchas cosas se nos quedan en el tintero, perdón, en el *suzuri*, pero toda guía ha de ser breve y concisa. Así lo hemos intentado. Y si hemos alcanzado algún éxito sobre nuestra pretensión inicial de que conmemoremos el Día del Libro de 2013 de una manera diferente, volviendo nuestra mirada hacia otros conceptos de libro que nos permitan reflexionar sobre nuestra propia concepción de este ‘artefacto cultural’, por satisfecho me doy.

En este punto, final ya, de mi intervención, me limitaré a recordar el lema estampado por Juan de Borja sobre las tapas de cada uno de los volúmenes chinos regalados a Felipe II en 1573, *Mernisse satis*, para, junto con estos otros libros japoneses que nos han acompañado, concluir: «Señoras, señores. Basta con que ustedes los merecieran».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACOSTA, Joseph de. *Historia natural y moral de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- ALMAZÁN, David (coord.). *Japón: arte, cultura y agua*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- ANDRÉS MARTÍNEZ, Gregorio de. «Los libros chinos de la real Biblioteca del Escorial». *Missionalia Hispánica*, XXVI, enero-abril, n.º 76 (1969), pp. 115-123.
- Cartas y escritos de San Francisco Javier, anotadas por el P. Félix Zubillaga*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.
- CHAMBERS, Ann. *Suminagashi: The Japanese Art of Marbling*. London-New York: Thames & Hudson, 1991.
- DAISHONIN, Nichiren. *Los escritos de Nichiren Daishonin*. Supervisión e introd. de Carlos Rubio. Trad. de Paula Tizano y otros. Barcelona: Herder, 2008.

- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis. «El ejemplar del *Geka seiso* (1791) de la Colección Francisco Guerra». *Pecia Complutense*, 12 (2010). Disponible en: <http://eprints.ucm.es/10028>.
- «El santo rey Fernando y su periplo entre las viejas crónicas», en Fermín de los Reyes Gómez (ed.), *Crónica del santo rey don Fernando III el Santo. Edición facsímil de la de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516*. Madrid: Editorial Complutense, 2008, pp. 9-73.
- KATO, Shuichi. *A History of Japanese Literature*. Tokyo: Kodansha, 2002.
- KORNICKI, Peter F. *The Book in Japan: a Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Handbook of Oriental Studies, Japan VII. Boston: Brill, 1998.
- MARTÍNEZ VELA, Francisco de Paula. *El imaginario europeo de la Imprenta en Asia. Breve análisis de la visión eurocentrista del arte de imprimir en Oriente*. Granada: Teleo, 2009.
- Monumenta Xaveriana ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta*. Madrid, 1899-1900 (tomo I), 1912 (tomo II).
- MOSTOW, Joshua S. «Female Readers and Early Heian Romances: The “Hakubyō Tales of Ise Illustrated Scroll Fragments”». *Monumenta Nipponica*, vol. 62, n.º 2 (Summer, 2007), pp. 135-177.
- NAVARRO POLO, Sergio. «Breve historia del libro ilustrado en Japón», en *Flores de Edo, samuráis, artistas y geishas. Grabados y libros japoneses de la Biblioteca de la Facultad*

de Bellas Artes. Madrid: Editorial Complutense, 2004, pp. 55-59.

RADA, Martín de. *Relaçion Verdadera de las cosas del Reyno de Taibin por otro nombre china y del viaje que a el hizo el muy Reverendo padre fray Martin de Rada*. Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds Espagnol, 325.9 (MF 13184), fol. 21. Transcr. de Alexandra Prats Armengol.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés*. Madrid: Fundación Juan March-Guadarrama, 1972.

SALTER, Rebecca. *Japanese Popular Prints: From Votive Slips to Playing Cards*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

WOLFE, Richard J. *Marbled Paper: Its History, Techniques, and Patterns: with Special Reference to the Relationship of Marbling to Bookbinding in Europe and the Western World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

世界本の日

*Esta obra ha sido compuesta en Garamond
y está impresa en papel verjurado de 100 gramos.
Su edición ha estado a cargo de Editorial CSIC*

DÍA DEL LIBRO



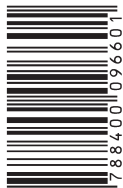
GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



CSIC

ISBN: 978-84-00-09660-1



9