

# Albúminas japonesas en el Museo del Pueblo de Asturias

---

Ramón Vega Piniella  
*Universidad de Oviedo*

## RESUMEN:

La adquisición de los archivos fotográficos de la familia Galé por parte del Museo del Pueblo de Asturias en 2006, amplió el espectro geográfico de sus fondos, especialmente en lo referido al mundo asiático. Dentro de esta colección, cobran especial relevancia las albúminas coloreadas a mano procedentes de Japón, caso que nos ocupa en el presente artículo. Realizadas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las fotografías a la albúmina serán el principal medio de occidente para concebir tanto el pasado como el presente del país nipón. En este caso específico, al valor intrínseco de la obra de arte y a su lectura socio-histórica, se añade un rico trasfondo, considerando los viajes realizados por los Galé a Japón (1905-1928).

## PALABRAS CLAVE:

Albúminas, fotografías, Japón, Museo del Pueblo de Asturias (MPA).

## ABSTRACT:

The acquisition of the photographic archives of the Gale family by the *Museo del Pueblo de Asturias* in 2006 expanded the geographic scope of its funds, particularly in relation to Asian world. Within this collection, are particularly relevant the hand-colored albumins from Japan, which we refer in this article. Taken between the late nineteenth and early twentieth century photographs to albumin are the main means of the West to conceive simultaneously the past and present of Japan. In this specific case, the intrinsic value as art and its socio-historical reading, it adds a rich background, considering the trips made by Galé to Japan (1905-1928).

## KEYWORDS:

Albumin, photograph, Japan, *Museo del Pueblo de Asturias* (MPA).

## Introducción:

A mediados del siglo XIX, el conocimiento que occidente tenía sobre Japón era cuando menos, escaso, condicionado por la política aislacionista o *sakoku* que había emprendido el país más de dos siglos antes. Sin embargo, esta reclusión concluye en 1853, cuando los Estados Unidos fuerzan la apertura de fronteras y los primeros tratados comerciales. Evidentemente, este hecho, unido a las desavenencias sociales del final del período Edo (1603-1867) desencadenaron en una serie de acontecimientos que supusieron el fin del shogunato y el restablecimiento del poder del emperador, dando inicio a la Era Meiji (1868-1912). Por otro lado, esta apertura resultó ser el inicio de la modernización del país. Se implantan entonces los modelos occidentales más efectivos, tanto en instituciones gubernamentales como en la industria y las estructuras sociales, con el consiguiente crecimiento del prestigio nacional y de la economía.

## La fotografía en Japón

El flujo de viajeros, especialmente europeos y americanos, vino acompañado por las cámaras fotográficas. Incluso durante la expedición del Comodoro Matthew Perry (1854), estaba presente el fotógrafo Eliphalet Brown Jr., como constatan los grabados japoneses del período<sup>1</sup>. Prensa y revistas ilustradas ofrecían mediante estos materiales la primera visión de un país ignoto para occidente. Durante el primer lustro los fotógrafos pertenecían únicamente a las legaciones extranjeras. Poco a poco, comenzaron a surgir estudios cada vez con un carácter más sedentario, entre los que destaca sobre todo la figura de Felice Beato<sup>2</sup>. Pronto comienzan a surgir algunos regidos por japoneses, a muchos de los cuales ya encontramos trabajando como ayudantes en los estudios de occidentales.

<sup>1</sup> SIERRA DE LA CALLE, Blas: "Japón. Fotografías S.XIX", Valladolid, Museo Oriental-Caja España, Museo Oriental. Valladolid, Catálogo IV, 2001, pp.35. Éstas aparecen en la base de datos de la NYPL.

<sup>2</sup> HUMBERT, Aimé, "El Japón", en VV.AA.: *El Mundo en la mano. Viaje pintoresco a las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros*, Barcelona, 1875. Este embajador plenipotenciario suizo, narra en diversas ocasiones las desavenencias de Beato a la hora de tomar fotografías.

Pese al claro predominio occidental, el auténtico hito será la sesión de fotografías realizada a la familia imperial por Uchida Kuichi en 1872. No sólo se estaba mostrando la nueva imagen del Emperador, también se ofrecía el nuevo icono de Japón al mundo. Se daba entonces el primer gran impulso a la fotografía en el país, con una difusión sin precedentes, arrebatando la exclusividad del medio a los occidentales. Una vez superada la idea de tabú, se fue asentando su uso, encontrando un filón en la retratística dentro de una cultura donde el retrato era prácticamente inexistente. Destacan entonces los estudios de Yokoyama Matsusaburo, Ueno Hikoma, Shimooka Renjo, Usui Shusaburo o Suzuki Shin'Ichi entre otros<sup>3</sup>, desplazando la competencia extranjera. Para 1886 solamente quedaba un estudio occidental, el de Adolfo Farsari.

## Albúminas coloreadas a mano.

Se trata de un sistema de impresión específico, por contacto directo, en el que se emplea albúmen como capa superficial sobre el papel, sin internarse en las fibras ni en el proceso de fotosensibilizado con el nitrato de plata. La clara de huevo le otorga cierta resistencia, la cual impermeabiliza, manteniendo tanto tonos como nitidez. Por ello, ha sido uno de los procesos más empleados hasta La Gran Guerra. Las fotografías adquieren un brillo característico, parduzco en algunas de las obras que nos ocupan, aunque este demérito podía ser alterado en el laboratorio mediante procedimientos sencillos.

Uno de los elementos más característicos de la fotografía japonesa del período es su coloración. Las fotografías con impresión a la albúmina eran positivadas, en blanco y negro, para posteriormente, ser coloreadas minuciosamente. Las coloraciones son, con pocas excepciones, elementos muy subjetivos e imaginativos. Es posible que la idea original partiera del citado Felice Beato. Inicialmente era su colaborador Wirgman quien, siguiendo los procedimientos de pintura propios de Japón, realizaba el laborioso trabajo. Sin embargo, la demanda se incrementó de manera exponencial, por lo que se vieron obligados a recurrir a artistas locales. Se produce entonces una cu-

<sup>3</sup> SIERRA DE LA CALLE, Blas: "Japón.", cit., pp.42-55.

riosa situación: se genera empleo para los tradicionales coloristas de *ukiyo-e* (grabados japoneses). Muchos de estos habían perdido por entonces sus trabajos, con el decrecimiento del interés por los grabados. La precisión y maestría de estos artistas, de ambos géneros, posibilitaba producciones de decenas de miles de fotografías con unas gamas de colores sorprendentes, siempre mediante pigmentos solubles en agua. Esto, unido a las composiciones sencillas y temáticas costumbristas e intimistas, constituyen un paralelismo con la archiconocida xilografía japonesa. Podemos considerar por tanto al *ukiyo-e* como un precedente conceptual de este comercio, en tanto en cuanto se produce una asimilación de los avances técnicos y un mercado occidental. Se da por tanto una continuidad, no una ruptura con lo que venía siendo tradicional en el país nipón.

Al abordar el tema de las calidades, nos encontramos un abanico muy dispar. Mientras que en un principio la coloración era un proceso meticuloso en extremo, las necesidades del mercado obligaron progresivamente a dar prioridad al número sobre la calidad. Se pierden por tanto la búsqueda de tonos mediante el color, detalles, añadidos y continuidad de motivos, como veremos en el caso de las *maikos* (aprendices de geisha). Por otro lado, hacia la década de 1880 se trataba ya de un procedimiento plenamente extendido en Japón<sup>4</sup>. La producción estaba destinada especialmente a la exportación, casi en exclusiva, por lo que la temática también estaba condicionada. Se trataba de retroalimentar la fascinación por el extremo oriente, por lo que se buscaba mostrar el lado más propio del país: parajes naturales, templos, oficios tradicionales, festividades y en general, todo elemento antiquizante o sin influencia de la Restauración. Se logró de tal manera que muchos de los tópicos siguen vigentes en la actualidad<sup>5</sup>. Esta difusión de imágenes continuaría hasta las postrimerías de este negocio en la década de 1910, una vez pasado el auge de las Exposiciones Universales y asentado el gusto por las tarjetas postales.

<sup>4</sup> SIERRA DE LA CALLE, Blas: "Japón.", cit., pp.65-66.

<sup>5</sup> Ver: ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David y BARLÉS BÀGUENA, Elena (Coord.), *La mujer japonesa, realidad y mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

## Las albúminas del Museo del Pueblo de Asturias

En 2006 el Museo del Pueblo de Asturias adquiere el archivo fotográfico de la familia Galé a sus herederos. En total, más de 4.000 fotografías entre finales del siglo XIX y mediados de 1970, una horquilla cronológica de casi un siglo. En ellas encontramos tanto fotografías dentro del índole familiar como las realizadas durante los viajes a Oriente de Jesús Teodoro Galé Pérez (1877-1929) y de su hijo Juan Galé Moreau (1900-1975)<sup>6</sup>. Las albúminas se encuentran en esta heterogénea colección, íntimamente ligadas a la correspondencia personal y a varias decenas de fotografías y negativos provenientes de Japón<sup>7</sup>. Es esta contextualización la que aporta una nueva dimensión a la colección: no partimos de una adquisición esporádica de un coleccionista burgués de estampas, como viene a ser habitual en esta clase de obras. Estamos ante la selección de un comerciante, Jesús T. Galé, que visitó en varias ocasiones el país, conociendo sus costumbres, su arte y su cultura, ofreciéndonos con ello una visión sin parangón.

Las albúminas sobre las que trata nuestro estudio fueron realizadas a finales de la Era Meiji (1868-1912), muy posiblemente en la última década del siglo XIX, aunque no deberíamos descartar alguna reimpresión durante la Era Taisô (1912-1926). Éstas fueron traídas a España a partir de 1900, presumiblemente primero a San Sebastián y posteriormente a Avilés.

Cualquier conocedor del mundo de la fotografía japonesa del ámbito finisecular esperaría encontrar una serie recogida en un álbum, como viene siendo habitual en este tipo de albúminas. Los álbumes frecuentemente eran piezas de laca sencilla o madera entelada, donde se

<sup>6</sup> KAWAMURA, Yayoi y PANDO GARCÍA-PUMARINO, Ignacio: «Un *inrô* lacado de Japón y el coleccionismo del arte asiático de los Galé», *Liño*, nº 16, Oviedo, 2010, pp. 85-95.

<sup>7</sup> Actualmente nos encontramos realizando la tesis doctoral "Incidencias del japonismo y orientalismo en el norte de España y coleccionismo de arte asiático", bajo la dirección de la doctora Kawamura, de la Universidad de Oviedo. La catalogación provisional que presentamos en este artículo se corresponde al germen de nuestras investigaciones al respecto de la colección Galé, como tesina del máster Las Ciudades del Arco Atlántico, con el título "Viajeros a Asia Oriental. El caso de Jesús y Juan Galé".



Fig.1. Kozaburo Tamamura?, *Geisha girls in chrysantemun shaw at Kioto*. MPA (Museo del Pueblo de Asturias), circa.1890.

encuadernaban entre dos y cuatro docenas de láminas de cartón y/o tela. Sobre éstas se disponían las fotografías para su conservación y visionado, siendo de una escala superior a la que Europa estaba acostumbrada de cara a las colecciones de estampas (sólo una por lámina). Sin embargo, la procedencia de las mismas permite que fuera el mismo Galé quién seleccionara a su gusto, sopesando también las posibilidades de venta una vez de regreso a Europa. En ningún momento hemos de perder de vista que muy posiblemente estemos ante una doble intención de las mismas: colección y venta.

Son objeto de nuestro estudio las siguientes albúminas:

1. *Geisha girls in chrysantemun shaw at Kioto*. 2. *Maikos* en un jardín de crisantemos en Kioto. 3. *Maikos* con ramas de cerezo. 4. *Maikos* con ramas de cerezo. 5. *Maikos* con ramas de cerezo. 6. *Maikos* en un jardín. 7. Jóvenes en el barrio de Gion de Kyoto. 8. Joven sirviendo té. 9. Joven con parasol. 10. *Maiko* con crisantemos. 11. *Maikos* con crisantemos. 12.

Festival procesional. 22. *Shiba at Tokio*. 23. *Dancing girls on jinrikisha*. 24. *Tea house girls*. 25. *Evening banquet. Yojio, Kioto*. 26. *Korakuen garden of Okayama*. 27. *Ichiban garden Yokohama*. 28. *Shell picking honmoku, Yokohama*. 29. *Inland sea at Awajishima*. 30. *Wisteria blossoms Kameido at Tokio*. 31. *Park of Hikone*. 32. *Park at Hikone*. 33. *Kintai-bridge, Suo*. 34. *Dancing girl on jinrikisha*. 35. *Eating rice*. 36. *Girls on jinrikisha*. 37. *Prostitute house*. 38. *Two girls*. 39. *Resting Kago (traveling chair)*. 40. *Picking tea leaves*. 41. *Wistaria (blossom) at Nakasendo*. 42. Joven con bandeja de té<sup>8</sup>.

Podemos diferenciar tres temas principales: la mujer japonesa, costumbrismo y paisa-

<sup>8</sup> Los números que aparecen no son correlativos, existiendo un salto entre los números 12 y 22. Se trata de varias fotografías japonesas, pero al no ser albúminas, no nos ocupan. Los títulos aparecen en inglés cuando la fotografía incorpora el título. El resto han sido designados en consideración a las fórmulas para títulos habituales en estas fotografías.

jes/monumentos. Con todo, resulta evidente la total predominancia de representaciones con la figura femenina como protagonista. De las 32 fotografías, 24 se centran en el personaje femenino, ya sea como *maikos* (aprendices de geishas), bailarinas (muy posiblemente también *maikos*), servicio de té, prostitutas o simplemente paseantes. Evidentemente se busca crear un icono de la mujer japonesa, imagen que goza de gran aceptación en occidente por su exotismo. Los Galé son plenamente conscientes, y sucede lo mismo con la temática de los *ukiyo-e* que importan<sup>9</sup>.

Casi con toda seguridad, podemos establecer una serie de fotografías destinadas a la venta<sup>10</sup>, en catálogo, entre los números 22 y 42, ambos inclusive. Se trata de albúminas de menor calidad, más comunes y entre las que, como veremos, había una que especificaba su exclusión de venta. Asimismo a causa del material de impresión, de menor calidad, presentan algunos desperfectos.

#### Atribuciones

La dificultad de relacionar autorías es un campo mucho más complejo de lo que cabría esperar. A las compras entre estudios de negativos se han de sumar las pésimas condiciones para la conservación de fotografías que se dieron en Japón, elevada humedad y catástrofes, para que no contemos en el mismo país con colecciones de los estudios. Huelga decir también que no había firmas habituales, y que seguir los sellos de los estudios puede acarrear errores. Según Blas de la Calle, tampoco es difícil encontrar firmas superpuestas o la misma fotografía con alternancia de autorías. Este será el caso de Felice Beato quien vende los fondos de su estudio al Barón Raimund Von Stillfried y este a su vez a Adolfo Farsari. Será por tanto de la mayor importancia a la hora de autenticar autorías, la correlación de los elementos representados (localizaciones, escenografía, personajes o atributos). Identificamos a las mismas modelos (*maiko*) en varias de las fotografías, vistiendo los mismos kimonos, lo que nos invita a

pensar en la misma sesión fotográfica (nº1, nº2, nº3, nº4, nº5, nº10, nº11 y nº13). Para localizar ese estudio, hemos empleado varias bases de datos, estableciendo comparativas<sup>11</sup>. Todo parece apuntar a que el autor de la mayoría de fotografías es Kozaburo Tamamura (1856-). Muy centrado en la fotografía de exportación y coloreada, comenzó a realizar grandes encargos para Universidades y empresas, adquiriendo seguidamente numerosos premios. Esto incrementó su fama internacional tanto como sus finanzas, permitiéndole disponer de varias sucursales de su firma. Una de ellas se emplazó en Kobe, ciudad con una gran afluencia de extranjeros, entre ellos los Galé (1927). No obstante, entre las fotografías, encontramos un sobre con la impronta del estudio Futaba (antiguo Takagi), aunque podemos constatar que empleaban los mismos negativos que Tamamura. Cabe también la posibilidad de que algunas de las albúminas partieran de los estudios Ryo-un-do o Shin-e-do, pero no hay estudios que nos puedan esclarecer más información sobre los catálogos de dichos estudios<sup>12</sup>. Concluimos el capítulo de atribuciones con las excepciones: Sólo dos de las fotografías tienen una autoría corroborada de otros fotógrafos. En primer lugar la del puente Kintai en Suo (nº de Catálogo 33) la cual podemos atribuir a otro estudio con relativa seguridad, a Ogawa Kazumasa. De hecho, se trataría de una de las pocas albúminas coloreadas con las que se le puede relacionar. La otra es una marina con mariscadoras, con el título "*Shell picking honmoku, Yokohama.*" (nº 28), atribuida a Nobukuni Enami. En ambos casos, se trata de fotografías posteriormente empleadas para la ilustración del correo postal.

#### Valoración

Podemos calcular la calidad de las fotografías en base a varios aspectos. En primer lugar, su calidad de impresión. El sistema de albúminas es efectivo, aunque a partir de la albúmina número 22 apreciamos un contraste mucho menor. Sin lugar a dudas es el elemento que más evidencia las calidades, junto a la coloración.

<sup>9</sup> Col. Priv.

<sup>10</sup> Para refutar este hecho, las carpetas en las que se almacenaban las fotografías antes de llegar al museo las diferenciaban de manera evidente. La primera de las carpetas tenía varias indicaciones que indicaban que se trataba de fotografías que no estaban a la venta.

<sup>11</sup> Destacamos especialmente la *Metadata Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu-Meiji Period*, empleando los fondos de la *Nagasaki University Library Collection* y la *NYPL (New York Public Library)*

<sup>12</sup> SIERRA DE LA CALLE, Blas: "*Japón.*", cit., pp.10-11, 53.



Fig.2. Kusukabe Kimbei? Prostitute house. MPA, circa.1890.

Será en el aspecto de la pigmentación donde nos encontremos una mayor variedad de registros. En algunas encontramos tonalidades mediante el color (nº25, nº28), degradados en los reflejos del agua (nº30, nº32) o alardes de dominio del pincel (nº37, ver más adelante). Sin lugar a dudas, las doce primeras de la serie son de una calidad excepcional. La cantidad de detalles, graduaciones tonales luces, y sobre todo los diseños de los kimonos de las *maikos*<sup>13</sup>, con sus complejísimos *obi* (fajas o sobretodos), hace que sean obras de primera línea. En general, pese a no haberse conservado en álbumes expofeso, como hemos visto, no han sufrido desperfectos reseñables<sup>14</sup>.

A continuación, analizaremos con más detenimiento algunas de las más destacadas. No es nuestra intención realizar un estudio completo de las mismas, si no evidenciar diferentes

aspectos de la cultura japonesa que nos permitan comprender los elementos representados y el contexto sociocultural en el que se enmarcan.

- 1. *Geisha girls in chrysantemun shaw at Kioto.* (Fig.1)<sup>15</sup>.

Con frecuencia, la imagen de geisha que se ofrecía, era en realidad una *maiko*, mucho más llamativas y atrayentes para la cultura occidental. De hecho, en ninguna de las albúminas que nos ocupan aparece ninguna geisha, donde el recato y la sobriedad son sus distintivos. El entrenamiento de las *maiko* es ritualizado y muy disciplinario, durante períodos que frecuentemente se prolongan durante años, hasta alcanzar el nivel de geisha. El inicio de las jóvenes se fundamenta en el servicio de la casa que las adoctrina. Poco a poco adquieren los rudimen-

<sup>13</sup> Cabe destacar los casos excepcionales donde se corresponden los esquemas cromáticos de los kimonos nº3-4 y nº10-11.

<sup>14</sup> Con un trato privilegiado por parte de la conservadora del MPA, Gema Puente Peinador.

<sup>15</sup> Entendemos la traducción como “Jóvenes geisha en una techumbre de crisantemos en Kioto”.

tos del servicio y el protocolo, así como la danza, pasando más tarde a interactuar con la clientela. En algunas de las fotografías (nº24, nº42) podemos ver la relación de éstas con las casas de té, los *ryotei*. Por lo general, eran emplazamientos habituales para las interpretaciones de las geishas, y por tanto, lugares adecuados para poner a punto las capacidades sociales de las iniciadas. Entre estas actividades se encontraban desde la ceremonia del té (nº8) a juegos como el *jan-ken-pon* ("piedra, papel o tijera", nº25). Es a partir de entonces cuando podemos hablar de *maikos*. Una de las artes más distintivas que habían de dominar era la interpretación del *shamisen* (guitarra con membrana, de tres cuerdas), elemento muy habitual en su iconografía (nº25).

La literatura que se producía en castellano, principalmente de viajes, no ofrecía muchos datos sobre la mujer japonesa, más allá de su dedicación, hermeticidad y sumisión. La gran mayoría de escritos dedicaba su atención en las profesionales del ocio<sup>16</sup>. Este hecho incrementaba la importancia de las imágenes a la hora de concebir la idea de la feminidad nipona. Los cambios acaecidos en el país a partir de la Restauración Meiji, no tuvieron reflejo en la consideración de la mujer. Se mantuvieron los principios patriarcales del régimen Tokugawa, con un profundo sustrato confucianista. Si existieron algunos casos impulsando la igualdad<sup>17</sup>, pero pronto se diluyó este impulso inicial. El gobierno Meiji tomó cartas en el asunto. Para 1900, las mujeres no podían siquiera asistir a mítines políticos y se concedía la tutela de sus derechos legales al cabeza de familia. Se llega incluso a retroceder en libertades que se daban en zonas urbanas durante el período Tokugawa. Por otro lado, las mujeres constituían el 60% de la mano de obra entre 1894 y el fin de la Era Meiji (nº28, nº40). Pese a ello, serían las *maiko* la representación por antonomasia de la mujer japonesa, mientras que los demás trabajos desempeñados tendrán un carácter excepcional<sup>18</sup>. En definitiva, la idea de

mujer japonesa que llegaba a occidente tras la criba, se asemejaba más a la del período Tokugawa precedente y su ocio que a su *vera-icona*.

En la albúmina (Fig.1), nos encontramos a dos maikos posando en un invernadero de crisantemos. El primer elemento que llama la atención es la llamativa vestimenta, desde el *obi* al kimono. Este es el distintivo más evidente con las geishas, donde se mantiene una estética más sobria. Con frecuencia son los bordes del kimono los elementos más decorados, siguiendo un estricto código según su condición. También sirven de distintivo sus *kanzashi*, unas elaboradas peinetas, a veces con borlas y pinjantes, simplificadas de manera progresiva durante la Restauración. El calzado, de madera, no son las tradicionales *getas* (zuecos), si no *okobo*, sandalias, que como se puede observar, hacen las veces de tacón muy elevado, estilizando las figuras. El rasgo que podríamos considerar como distintivo de esta ocupación es el maquillaje blanco de la cara, buscando que contraste con el labio inferior, pintado en rojo. En este caso, se logra mediante unos sutiles pasos de pincel sin saturar, detalle que es especialmente difícil de conseguir sin arrepentimientos (nº23), por lo que en ocasiones se obvia (nº20). La composición no es nada habitual, siendo más frecuente el justificar las acciones mediante actividades, aunque sea el paseo (nº26, nº32) o el descanso (nº5, nº6, nº7, nº30, nº41). En cuanto a los crisantemos eran el símbolo imperial por antonomasia y por tanto de Japón, además de ser muy apreciado por su belleza (nº1, nº2, nº5, nº10, nº11). Éstos son especialmente cultivados en un protegido jardín dividido en cuadrantes y con barandas de bambú. Algunas de estas flores ofrecen una bicromía muy realista, así como luces en amarillo sobre las hojas del primer plano. Las mismas modelos, vestimenta y localización aparecen en otra de las albúminas (nº2), donde no se corresponden los cromatismos, pero sí la calidad técnica.

• 37. *Prostitute house*. (Fig.2)

Emplazado en distrito rojo o barrio de placer (*Yukaku*) de Tokio, Yoshiwara, presentaba este aspecto desde inicios del período Edo<sup>19</sup>. El

<sup>16</sup> BARLÉS BÁGUENA, Elena, "La mujer japonesa, cit., pp. 783-785.

<sup>17</sup> HANE, Mikiso: "Breve historia de Japón", Madrid, Alianza editorial, 2007, pp.147-151, 174-179. Sin embargo, el proceso no cristalizará en la práctica hasta la Era Taishō, con los movimientos comunista y socialista.

<sup>18</sup> BARLÉS BÁGUENA, Elena, "La mujer japonesa, cit., pp. 789.

<sup>19</sup> De hecho, en ocasiones se pueden encontrar los mon Tokugawa (nº24).

barrio se encontraba prácticamente aislado mediante un foso y paneles, con una única entrada fuertemente vigilada. La fotografía es de un prostíbulo, más precisamente, su fachada a la calle. Los burdeles mostraban a las prostitutas a través de entramados de madera (*harimise*), manteniéndolas a distancia de los posibles clientes. Con la llegada de la fotografía, se llegaron a hacer auténticos catálogos de las mujeres para la clientela, en detrimento de los enrejados. El caso que nos ocupa parece ser un *ko-puesta*, es decir, un establecimiento de tercera categoría. Las otras dos clases superiores tenían unos complejos recibimientos acorde con la élite que acudía a ellos y al nivel cultural ofrecido por las acompañantes, pero independientemente del rango del local, los protocolos eran escrupulosamente respetados. Esta práctica estaba totalmente asumida por la sociedad japonesa, siendo habitual para los varones, mientras que las infidelidades de la mujer eran severamente penadas. Las agrupaciones cristianas desde 1873, momento en que se permite el cristianismo en Japón, trataron de atajar tanto los burdeles públicos como la poligamia<sup>20</sup>, practicada a pesar de estar prohibida legalmente desde mediados de la Era Meiji. Detractores acérrimos surgieron de occidente, como el suizo Aimé Humbolt, quien ofrece un desgarrador relato a occidente sobre el proceso de venta de niñas por parte de sus empobrecidas familias. El choque para el viajero occidental era múltiple: estético, legal, protocolario, con un extraño halo que no dejaba claros los límites de la moralidad ni de lo prohibido. Será esta la imagen que repetidamente encontramos en la literatura, como el caso de Pier Loti, también refiriéndose al mismo Yoshivara, lo que por otro lado, ha originado confusión durante décadas. Hemos de dejar muy claro que no se trata de geishas ni *maikos*, acompañantes con un riguroso código de conducta, galantería y etiqueta, las cuales nada tenían que ver con favores sexuales. Estas se encontraban en su cénit de sofisticación y el entretenimiento, amenizando comidas y reuniones, aunque bien es cierto que estas funciones podían tener lugar incluso en el interior de los antros de dudosa moralidad.

<sup>20</sup> HANE, Mikiso: "Breve, cit., pp. 148-149. Hasta 1882 se recogía a las concubinas en el registro de familia. En 1904 el número de prostitutas en Japón era de 43.134. Veinte años ese número había ascendido a 52.325, sin tener en cuenta las que eran vendidas al extranjero.

Con respecto a la albúmina (Fig.2), cabe destacar que se trata de la única de la colección con una inscripción de Juan Galé: "*not for sale (muestra)*". Existe una publicación de la misma fotografía de Kusakabe Kimbei con el título "*82 Yoshiwara girls*", aunque no estamos seguros de que la atribución sea del negativo original. En el apartado cromático, se trata de una obra muy destacada, a pesar de que se haya perdido parte de la nitidez original de la fotografía. El enrejado evita que se puedan realizar campos de color por parte de los coloristas, teniendo que seguir las complicadas compartimentaciones. Asimismo, al tener un tono muy claro la reja, cualquier fallo al perfilar los colores resultaría muy evidente. Se llega incluso retocar con un toque carmín los maquillajes de la primera fila, siempre y cuando aparezca el labio completamente visible. La composición se ve completamente cohibida por el propio marco arquitectónico, que, por otro lado, matiza la idea de aislamiento de manera no intencional.

• 12. Festival procesional. (Fig.3)

Japón posee una dualidad religiosa única, donde existe cierto sincretismo entre sus religiones principales, budismo y sintoísmo. La primera proviene de la India por importación china en el siglo VI. Por su parte, el sintoísmo es la religión propia de Japón, orientada hacia el culto a los *kami*, espíritus emanados por la naturaleza. Hemos de tener en cuenta que ambas religiones se solapaban de manera constante, en cultos y celebraciones, sin llegar a ser excluyentes sus credos. Durante el período Tokugawa, el budismo fue ganando importancia y adeptos a causa de su organización, de la que en ocasiones se servía el gobierno. Así, la población debía inscribirse en los padrones de sus templos, aproximadamente como sus homólogos parroquiales cristianos. La Restauración Meiji supuso un cambio considerable, ya que esta religión de raíz animista se encontraba estrechamente unida a la familia imperial. El origen creacionista shinto es Amaterasu, deidad solar, de la que es descendiente directo el Emperador. Debido a esto, era asimismo el líder de facto del sintoísmo. Al retornar la importancia imperial, se hizo necesario potenciar de manera análoga al sintoísmo y sus tradiciones, así como la vigilancia de cumplimiento de preceptos. Para ello se realizó una catalogación tem-





Fig. 3. Kozaburo Tamamura?,  
*Festival procesional.*  
MPA, circa.1890.

plaria y jerarquización de estos centros, elementos previamente inexistentes, añadiendo un evidente carácter centralizador por parte del gobierno Meiji. El mensaje era claro: cuestionar un diminuto santuario local (rocas, árboles y animales incluidos) era equivalente a cuestionar todo el sistema estatal<sup>21</sup>.

En este caso, se trata de una procesión shinto, durante la celebración de un *matsuri* (festival). Las calles por donde se iba a procesionar, se engalanaban con antelación, mediante farolillos, crespones y banderas, como se puede apreciar. El elemento más destacado era, sin lugar a dudas el *mikoshi* (altar-relicario portátil). En la parte de abajo del mismo se sitúan varios fieles con varios *kodo* (tambores) mientras que sobre toda la tramoya se

alza una imagen del *kami*. Los miembros de la “cofradía” se engalanaban según el protocolo, en este caso, muy posiblemente de acuerdo al ritual del *Honen Matsuri* (festival de la cosecha), aunque tanto las decoraciones de las linternas como el *mon* (emblema) del *mikoshi* tienen iconografía solar, más relacionada con el festival de las linternas. Al fondo, se aprecia la archiconocida bandera de la Armada Imperial Japonesa, muy vinculada al orgullo nacional. Como hemos visto, esto se explica por el vínculo sintoísta-imperial-gubernamental, predominante en las celebraciones impulsadas a partir del período Meiji. Pese a ello, también se deja entrever el sincretismo con la otra religión mayoritaria, puesto que la procesión se abre con bastones de llamada (*shakujo*), elemento típicamente budista (corriente *shujendo*).

<sup>21</sup> HANE, Mikiso: “Breve, cit., pp. 127-128.



Fig. 4. Kozaburo Tamamura?, *Dancing girl on jinrikisha*, MPA, circa.1890.

#### Lecturas en el contexto de los Galé:

Uno de los aspectos más relevantes de esta colección de albúminas es precisamente el contexto de la colección de la que proceden, lo que implica que no se trata de un elemento aislado, algo poco frecuente<sup>22</sup>. Es más, al igual que los fotógrafos profesionales no dudaban en implementar sus negocios con la exportación de artesanías o antigüedades (como el Barón Raimund Von Stillfried o el mismísimo Felice Beato), Jesús T. Galé se aplicó tanto en sus negocios empresariales como en la adquisición de toda clase de obras de arte a lo largo de sus viajes. En cierta manera es una medida lógica, ya que parece muy probable que empleara los mismos intermediarios o “agentes” para estas transacciones.

Tenemos indicios de su conocimiento de la imaginería de las albúminas en algunas de las fotografías realizadas en su viaje de 1927. Nos

encontramos en varias ocasiones geishas y jinrikishas (Fig.4.) retratadas, especialmente en el entorno del puente Kyomachi, Osaka<sup>23</sup>. Si bien puede tratarse más bien de un conocimiento de la cultura japonesa, sí parece indicar la búsqueda de un modelo fotográfico a imitar. Mucho más evidente resulta el caso del *tori* (pórtico sacro) del templo de Ikuta en Kobe (Fig.5). Enmarcada por las linternas pétreas, prácticamente se puede superponer a otras instantáneas comerciales<sup>24</sup>. A la derecha, aparece posando en solitario Jesús T. Galé, algo extraño en el resto de fotografías, lo que parece implicarle más aún si cabe en la elección del emplazamiento. En otra de las fotografías, le encontramos fotografiado ante una tienda de antigüedades en las que se adquirirían las albúminas o los *ukiyo-e*<sup>25</sup>. Mención aparte merece el caso del dragón que encargaron los Galé para el frontal de su coche, un Buick de 1926. El modelo, en escala reducida, procede del dragón de bronce de la piscina de abluciones del santuario shin-

<sup>22</sup> CABAÑAS MORENO, Pilar, “Una visión de las colecciones de arte japonés en España”, en *Artigrama*, Zaragoza, n.º 18, 2003, pp. 107-124. Aunque sólo se refiere a las colecciones más relevantes, nos es útil para ver el origen de las mismas.

<sup>23</sup> N.º65-73.

<sup>24</sup> Números de inventario en el Museo Oriental de Valladolid FJ411 y FJ359.

<sup>25</sup> N.º95. Fotografía tomada en Kobe.



Fig. 5. Atrib. Raku, *Tori del templo de Ikuta en Kobe*, MPA, 1927.

to del monte Mitake, cerca de Tokyo, del cual se han difundido muchas albúminas<sup>26</sup>.

En conclusión, el Museo del Pueblo de Asturias, cuenta con una colección de albúminas japonesas muy destacable en consideración a tres factores. Primero, a causa de la calidad, conservación y rareza de las obras. En segundo lugar, se trata de materiales muy ricos para el

estudio de la historia del arte asiático y la recepción que de éste se tiene, ya no sólo en Europa, si no específicamente en una región tan ignota en este ámbito como es Asturias. Y en tercer y último lugar, a causa del prolijo y excepcional trasfondo que tienen al ser obras con su origen en los periplos transoceánicos de los Galé.

<sup>26</sup> NYPL Digital Gallery ID: 118973 y Número de inventario en el Museo Oriental de Valladolid FJ647. Fotografía de Kusakabe Kimbei