

Museos y palacios: la utilización de la Antigüedad clásica en la construcción nacional japonesa a través de la arquitectura oficial de la era Meiji en la obra de Katayama Tōkuma

[Museums and palaces: the use of classical antiquity in Japanese nation building through the official architecture of the Meiji era in the work of Katayama Tōkuma]

Iñigo de Loyola Izuzquiza Gimeno
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

La era Meiji (1868-1912) supuso para Japón una serie de cambios sin precedentes para el país. Acosado por conflictos externos e internos el nuevo gobierno del archipiélago llevó a cabo reformas a todos los niveles para alcanzar la occidentalización del país. La arquitectura es precisamente uno de los campos que más va a cambiar a lo largo de esta era. Los encargados de entrenar a la primera generación de arquitectos en Japón a la manera occidental serán especialistas extranjeros, los cuales van a transmitir a sus alumnos la idea de la superioridad de Grecia y de Roma, culturas civilizadas y civilizatorias de las que Europa es heredera y a las que Japón debe mirar. Es a partir de la transmisión de estos conocimientos que la discusión sobre la Antigüedad formará parte del proceso de construcción nacional japonés, que se inicia en la era Meiji. Para el nuevo gobierno la inclusión del mundo clásico en la arquitectura es vital para el proceso de modernización de la nación, pues es la demostración de la madurez de Japón como nación. Entre estos primeros arquitectos japoneses destacan figuras como la de Katayama Tōkuma (1854-1917). Su obra va a estar ligada estrechamente al mundo clásico, ya que en más de una ocasión utiliza sus códigos visuales para apuntalar la autoridad imperial y nacional. Esto lo hace mediante la conexión estética de edificios oficiales tales como museos o palacios con la Antigüedad Clásica, lo que refuerza la legitimidad de la nación frente a unos ojos occidentales que ven Grecia y Roma como la cuna de la civilización occidental.

Palabras clave

Recepción de la antigüedad, Japón Meiji, historia de la arquitectura, arquitectura japonesa, siglo XIX

Abstract

The Meiji era (1868-1912) brought a series of unprecedented changes to Japan. Beset by external and internal conflicts, the archipelago's new government carried out reforms at all levels to achieve the Westernization of the country. Architecture is precisely one of the fields that will change the most throughout this era. Those responsible for training the first generation of architects in Japan in the Western style were foreign specialists, who conveyed to their students the idea of the superiority of Greece and Rome, civilized cultures of which Europe is heir and to which Japan should look. It

Usos políticos y memoria de la Antigüedad en los discursos y las narrativas contemporáneas, coordinado por David Sierra Rodríguez [Astarté. Estudios del Oriente Próximo y el Mediterráneo 8 (2025)], pp. 155-180.

ISSN: 2659-3998

is from the transmission of this knowledge that the discussion of Antiquity will form part of the Japanese nation-building process, which began in the Meiji era. For the new government, the inclusion of the classical world in architecture was vital to the nation's modernization process, as it demonstrated Japan's maturity as a nation. Among these early Japanese architects, figures such as Katayama Tōkuma (1854-1917) stand out. His work was closely linked to the classical world, as he used its visual codes on more than one occasion to underpin imperial and national authority. He does this by connecting official buildings such as museums and palaces aesthetically with Classical Antiquity, reinforcing the legitimacy of the nation in the eyes of Westerners who see Greece and Rome as the cradle of Western civilization.

Keywords

Classical reception, Meiji Japan, history of architecture, Japanese architecture, 19th century

Introducción

La segunda mitad del siglo XIX fue un momento de cambios sin precedentes para Japón, que vinieron de la mano de la Restauración Meiji de 1868, la cual puso fin al conocido como período Edo (1600/1603-1868). Antes de la restauración imperial Japón era un país adscrito a la esfera cultural china y permanecía cerrado al exterior salvo por el comercio restringido con China, Corea y las Provincias Unidas de los Países Bajos. El poder político era ejercido por un *shōgun*, o gobernante militar, en nombre del emperador, y su territorio estaba dividido en varios señoríos feudales a cuya cabeza se encontraban *daimyos* (señores feudales) de variante lealtad al *shōgun* dependiendo de su relación histórica con la figura shogunal. La sociedad se dividía en cuatro castas siguiendo el modelo confuciano, y su economía era eminentemente agraria, aunque el comercio fue tomando cada vez más importancia, sobre todo hacia el final del período. Culturalmente se caracterizó por la convivencia entre las corrientes de influencia china y el resurgimiento del gusto por lo nativo japonés, aunque poco a poco se popularizaba el conocimiento llegado de Occidente a través del comercio con los Países Bajos de la mano de los estudios *rangaku* 蘭学¹.

Todo este sistema ya daba síntomas de agotamiento para principios de la segunda mitad del siglo XIX, y se agravaría todavía más cuando en 1854 el comodoro Matthew C. Perry (1794-1858), siguiendo órdenes del presidente Millard Fillmore (1800-1874), obliga al gobierno shogunal a abrir el país al comercio exterior. Este evento inicia el período conocido como Bakumatsu, que va desde la apertura de los puertos japoneses en 1854 hasta la restauración imperial de 1868. Durante este período la autoridad del *shōgun* se irá degradando

¹ Para una historia más general de Japón en estos períodos, se recomienda consultar Andrés Pérez Riobó y Gonzalo San Emeterio Cabañas, *Japón en su Historia. De los primeros pobladores a la era Reiwa* (Gijón: Satori, 2020).

paulatinamente, hasta que los *daimyos* del oeste restauraron al emperador en el poder central de Japón tras una breve guerra civil, la Guerra Boshin (1868-1869). Esta restauración del poder político en la figura del emperador es la conocida como Restauración Meiji².

Este evento dará comienzo a la era Meiji, donde el nuevo gobierno formado por *daimyos* leales al emperador y antiguos miembros de la corte imperial llevará a cabo una serie de reformas profundas en un período muy corto de tiempo para equipararse a las potencias que lo amenazan y poder así conservar su soberanía e integridad territorial, que llevan amenazadas al menos desde 1854 si no antes. Entre estas reformas se encuentran la centralización administrativa del país en prefecturas, la modernización del ejército y de la sociedad o la industrialización de la economía, por mencionar algunas. Para el final de la era Meiji Japón ha derrotado a China y a Rusia en sendas guerras, alcanzado una alianza con Reino Unido y se ha convertido en un país plenamente industrializado, con capacidades similares a sus antiguos potenciales colonizadores, como demuestra su participación en las diferentes Exposiciones Universales que se realizan en los países occidentales o la revisión de los tratados desiguales impuestos a partir de la apertura del país en 1854. Para 1912, Japón se había convertido en una de las principales potencias del globo, equiparada a los países de Europa y América.

Para el presente artículo interesa especialmente uno de los cambios que tienen lugar a lo largo de la era Meiji, el del campo de la arquitectura y su transformación bajo las reformas Meiji hacia cánones occidentales. Hasta la restauración imperial, la arquitectura como ciencia/arte no existe en Japón tal y como se la entiende en Occidente. El ámbito de construcción de edificaciones pertenecía a lo que se podría entender como artesanía, y estaba a cargo de los conocidos como *daiku* 大工, palabra que se suele traducir como “maestro carpintero”³. Los *daiku* trabajaban de manera muy similar a como lo hacían los artesanos de los gremios medievales-modernos europeos, involucrándose en todo el proceso de diseño y construcción del edificio y transmitiendo sus destrezas y conocimientos a discípulos que generalmente solían ser sus descendientes o los cónyuges de estos⁴.

Los edificios construidos por los *daiku* bajo este sistema estaban principalmente construidos en madera (salvo marcados casos como puentes y cimientos de fortalezas, que se realizaban en piedra), y se caracterizaban por su horizontalidad, ya que en el archipiélago las construcciones rara vez superaban los dos

² Para profundizar en el tema de la Restauración Meiji se recomienda consultar William Gerald Beasley, *La Restauración Meiji* (Gijón: Satori, 2007) y Marius B. Jansen, *The Making of Modern Japan* (Cambridge-Londres: Belknap Press, 2000.)

³ William Howard Coaldrake, *El camino del maestro carpintero* (Gijón: Satori, 2021), p. 50.

⁴ W. Coaldrake, *El camino del maestro carpintero*, pp. 50-51.

pisos de altura⁵. Este modo de construcción por supuesto era más que funcional durante el período Edo y se adaptaba a las exigencias y funciones del Japón feudal, pero se quedó súbitamente obsoleto cuando las necesidades de la era Meiji demandaron una nueva tipología de edificios, más cercanos a los edificios en Occidente.

Edificios jamás vistos en Japón, como escuelas a nivel prefectoral, museos, universidades u oficinas de correos tomaron suma importancia prácticamente de la noche a la mañana cuando el nuevo gobierno Meiji comenzó a occidentalizar y modernizar el país. Sin embargo, este no cuenta con arquitectos capaces de construir como estos nuevos edificios requieren. Pese a ello, serán los propios *daiku* los que se van a encargar de la inmensa mayoría del diseño y la construcción de estos edificios, al menos durante la primera década de la era Meiji hasta que las universidades japonesas comiencen a producir arquitectos formados como sus homólogos occidentales. Los *daiku* llevan desde 1854 trabajando en los asentamientos en los que los occidentales se alojaban para fines diplomáticos y comerciales, llevando a cabo tareas de construcción de edificios. En muchos casos estos edificios eran diseñados de antemano por los propios occidentales, pero ejecutados por los *daiku*. Es por esto por lo que tienen cierto conocimiento de la manera de construir occidental, y son capaces de dar respuesta a las necesidades del gobierno Meiji para dotar al país de una nueva arquitectura⁶.

Fruto de esta nueva modalidad arquitectónica se va a desarrollar un novedoso estilo constructivo conocido como *Giyō-fū* 擬洋風, en el que los *daiku* van a construir edificios que visualmente parecen occidentales, pero van a ser construidos con técnicas y materiales tradicionalmente japoneses⁷. Por supuesto, estos edificios en su mayoría serán bancos, sedes administrativas de la autoridad de cada prefectura, escuelas, universidades o casas de huéspedes, edificios que hagan funcionar esa nueva modernidad que el gobierno Meiji busca. Cabe también recalcar que estos *daiku* seguirán llevando a cabo su labor con posterioridad, aunque el país contara con arquitectos formados, y aún hoy es común que en Japón ciertas casas sean construidas por *daiku* en lugar de por arquitectos.

De manera paralela, el nuevo estado Meiji se va a encargar de contratar a un gran número de extranjeros para que desempeñen su profesión en el país, y formen a profesionales japoneses. Estos eran conocidos como los *oyatoi gai-kokujin* 御雇い外国人, en general conocidos simplemente como *oyatoi*, y entre ellos hay profesionales de todas las disciplinas, desde las militares hasta las

⁵ Toshio Watanabe, «Josiah Conder's Rokumeikan: Architecture and national representation in Meiji Japan», *Art Journal* 55.3 (1996), pp. 21-27, p. 23.

⁶ Gregory Clancey, *Earthquake nation: the cultural politics of Japanese seismicity, 1868-1930* (Los Ángeles: University of California Press, 2006), p. 31.

⁷ Javier Vives, *Arquitectura Moderna de Japón* (Gijón: Satori, 2019), p. 30.

económicas pasando por las industriales y las artísticas⁸. La mayoría de estos llevarán a cabo esas labores de docencia en instituciones también de nueva creación, como universidades privadas y públicas, y diferentes escuelas de naturaleza técnica.

Ya entrando en el campo de la arquitectura, la figura *oyatoi* más prominente es el británico Josiah Conder (1852-1920). Fue profesor de la Universidad Imperial de Tokio desde 1870 hasta 1884⁹, y ejercerá de arquitecto en Japón hasta su muerte, dejando varios edificios tras él de los cuales muchos no han llegado hasta nuestros días. Entre estos destacan la casa de huéspedes occidentales Rokumeikan, finalizada en 1883 y demolida en 1941; y el Museo Imperial de Ueno (Tokio), que fue construido en 1881 y demolido en 1923 tras el Gran Terremoto de Kantō, que hizo colapsar la estructura.

Josiah Conder fue también el mentor de las primeras generaciones de arquitectos japoneses formados bajo parámetros occidentales en esas universidades de nueva creación. Entre las labores de Conder como profesor se encuentra la enseñanza de historia de la arquitectura, clases durante las cuales inculcó a sus alumnos la noción de Roma, y sobre todo Grecia, como el génesis de la civilización de la que evolucionó la arquitectura europea mediante el uso de diferentes materiales. Entre estos destaca el libro del arqueólogo británico James Fergusson *A History of Architecture in All Countries, from the Earliest Times to the Present Day*, del que se dice que “Las clases sobre historia de la arquitectura fueron en su mayoría traducciones e instrucciones del libro de Fergusson”¹⁰. Entre sus páginas se encuentra una cita especialmente interesante, que reza

Hemos visto estos elementos (hablando de las arquitecturas de Egipto, Mesopotamia y los pelasgos) unidos en Grecia, la esencia extraída de cada uno de ellos, con un todo formando las más perfectas y bellas combinaciones de potencia intelectual que el mundo haya visto jamás¹¹.

Utilizando materiales como este, Conder organizó las clases de historia de la arquitectura en dos grandes bloques. El primero trataba sobre arquitecturas de Asia, en el que se recorrían las diferentes tipologías de Oeste a Este. El segundo bloque trataría sobre arquitectura europea, pero con un enfoque teleológico en

⁸ A. Pérez Riobó y G. San Emeterio Cabañas, *Japón en su Historia*, p. 382.

⁹ Toshio Watanabe, «Japanese Imperial Architecture: From Thomas Roger Smith to Itō Chūta», en Ellen P. Conant (ed.), *Challenging past and present: the metamorphosis of Nineteenth-century Japanese art* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006), pp.240-254, p. 241.

¹⁰ Sebastian Conrad, «Greek in Their Own Way: Writing India and Japan into the World History of Architecture at the Turn of the Twentieth Century», *American Historical Review* 125.1 (2020), pp. 19-53, p. 23.

¹¹ James Fergusson, *A History of Architecture in All Countries, from the Earliest Times to the Present Day*, 3 vols. (Londres: John Murray, 1865), p. 303.

el que la arquitectura occidental evoluciona desde Grecia hasta su presente¹². Esta división fomenta la percepción de las arquitecturas asiáticas como estancas y sin ningún tipo de evolución. Por supuesto entre estos lugares se incluye Japón, aunque en principio no aparezca en las obras de Fergusson, lo que va a desencadenar contradicciones con las que los futuros arquitectos van a tener que lidiar. Entre estos, en su mayoría alumnos de Conder al menos durante las dos primeras generaciones, destacan figuras como Tatsuno Kingo 辰野金吾 (1854-1919)¹³, Itō Chūta 伊東忠太(1867-1954) y la persona sobre cuya obra tratará el presente artículo, Katayama Tōkuma 片山東熊 (1854-1917).

Katayama Tōkuma, pese a ser uno de los arquitectos más importantes de la era Meiji, no ha recibido mucha atención por parte de la historiografía occidental. La obra más relevante en cuanto a su figura se trata es sin duda *Imperial Museums of Meiji Japan. Architecture and Art of the Nation*, de Alice Tseng, en cuyas aportaciones se basa especialmente el presente artículo¹⁴. En esta obra Tseng dedica varias páginas a la biografía de Katayama, además de hacer un profundo estudio de su obra museística. Previamente a Tseng hay otras obras de importancia que vale la pena mencionar, como *The making of a modern Japanese architecture. 1868 to the present*, de David Butler Stewart¹⁵, *Meiji Revisited: the Sites of Victorian Japan*, de Dallas Finn¹⁶, o *Architecture and Power in Japan*, de William Coaldrake¹⁷. En castellano hay que citar la obra de Javier Vives, *Arquitectura Moderna de Japón*¹⁸, que bebe en gran medida de las anteriormente mencionadas. En el caso japonés es relevante para este artículo la obra de Hiraga Amana 平賀あまな¹⁹, cuya obra se centra en gran medida en el Palacio de Akasaka, una de las mayores obras de Katayama.

¹² G. Clancey (2006), *Earthquake nation*, p. 14.

¹³ A lo largo de este artículo, los nombres japoneses seguirán su orden tradicional (apellido-nombre), mientras que el orden de los occidentales se escribirá de manera usual. Esto también incluye las referencias bibliográficas.

¹⁴ Alice Tseng, *Imperial Museums of Meiji Japan. Architecture and Art of the Nation* (Seattle-Londres: University of Washington Press, 2008).

¹⁵ David Butler Stewart, *The making of a modern Japanese architecture. 1868 to the present* (Nueva York-Tokio: Kodansha International, 1987).

¹⁶ Dallas Finn, *Meiji revisited: the sites of Victorian Japan* (Nueva York: Weatherhill, 1995).

¹⁷ William Howard Coaldrake, *Architecture and power in Japan* (Londres: Routledge, 1996).

¹⁸ J. Vives, *Arquitectura Moderna de Japón*.

¹⁹ Para el presente artículo es especialmente interesante Hiraga Amana (平賀あまな), «*Geihin shisetsu to shite no kyū Tōgūgoshō (geihinkan Akasaka rikyū) to sono sōshoku (tokushū shitsunai kara mita Nihon no kyūden no tokushitsu)* 「迎賓施設」としての旧東宮御所(迎賓館赤坂離宮)とその装飾(特集 室内からみた日本の宮殿の特質) [Interior Design and Usage of the Former Crown Prince's Palace (Akasaka Palace) as a Guest House]», *Kagu dōgu shitsunai-shi: Kagu dōgu shitsunai-shi gakkaishi* 家具道具室内史 : 家具道具室内史学会誌[Furniture and Tools Interior History: Journal of the Furniture and Tools Interior History Society] 11 (2019), pp. 59-75.

Por otro lado, es también pertinente mencionar que, en cuanto a su estructura, el presente artículo comienza con un breve repaso por la recepción de la Antigüedad durante la era Meiji, sección en la que se muestra de manera sucinta varios ejemplos de recepción grecorromana en la época. Posteriormente se pasa al análisis de la obra de Katayama Tōkuma precedido por una breve biografía. En el análisis de las construcciones se muestran varios de los edificios de la obra de Katayama, y se hace hincapié en aquellos que son relevantes para la discusión del impacto de Grecia y Roma en la representación visual del naciente estado-nación japonés. Esta es la parte en la que el presente artículo tratará de poner en diálogo la recepción de la Antigüedad clásica con la obra de Katayama, enlazando con la mencionada construcción nacional japonesa y su visualidad. Entre estos edificios son especialmente interesantes el Museo Imperial de Kioto y el Palacio de Akasaka debido a su decoración, ya que toma muchos elementos de Grecia y Roma tal y como se explicará más adelante.

Recepción de la Antigüedad Grecorromana en la era Meiji

La arquitectura no es la única disciplina donde se recibe conocimiento del mundo antiguo vía Occidente. Va a ser durante esta era Meiji que el mundo grecorromano entra de lleno en la sociedad japonesa, con una notable excepción que la precede varios siglos. En el momento del siglo cristiano de Japón (siglos XVI-XVII) el misionero navarro Francisco Javier fundó una misión en el país con el objetivo de evangelizar a los naturales y expandir la fe cristiana. Sin embargo, para introducir a los nuevos (o potenciales) conversos a la moralidad cristiana y facilitar la enseñanza del alfabeto latino los misioneros utilizaban una obra clásica que poco tiene de evangelizadora, las *Fábulas* de Esopo. Su peculiaridad radica precisamente en que no fue censurada tras la prohibición del cristianismo, ya que no guardaba relación con este. De hecho, las *Fábulas* siguieron utilizándose con algunas modificaciones como ejemplo moral en las diferentes escuelas del país durante todo el periodo Edo debido a su semejanza con las virtudes del budismo, y su uso fue continuado hasta entrada la era Meiji²⁰.

Quitando este caso en particular, es ya tras la restauración Meiji que el conocimiento del mundo antiguo se expande por Japón, y en gran medida condiciona e influencia el desarrollo de las nuevas disciplinas llegadas de Occidente. Por citar algunos ejemplos para ilustrar el impacto del mundo clásico en la era Meiji, creo que es pertinente mencionar a Yano Ryūkei 矢野龍溪 (1851-1931), novelista y político perteneciente al Partido de la Reforma Constitucional Rikken Kaishintō 立憲改進党, cuya obra más célebre es *Keikoku bidan* 経国美談

²⁰ Beata Kubiak Ho-Chi, «Aesop's Fables in Japanese Literature for Children: Classical Antiquity and Japan», en Katarzyna Marciniak (ed.), *Our Mythical Childhood... The Classics and Literature for Children and Young Adults* (Leiden-Boston: Brill, 2016), pp. 189-200, pp. 190-192.

(1883-1884), título que se podrá traducir como “Historia de un buen gobierno”. En esta novela Yano narra la turbulenta historia de la Tebas del siglo IV a través de sus gobernantes, entre ellos Pelópidas y Epaminondas, y de como una *polis*, atrapada entre Atenas y Esparta pudo llegar a ser hegemónica en Grecia gracias a un gobierno eficiente y democrático. Por supuesto es una alegoría velada para el naciente estado japonés, donde Yano trata de hacer ver a sus lectores que una democracia constitucional es el camino para la construcción estatal y nacional japonesas si quieren sobrevivir al mundo moderno. La obra tuvo muy buena acogida, sobre todo entre las clases medias y altas, llegando incluso a adaptarse a una obra de teatro, la cual fue también altamente popular²¹.

Esta obra, aunque es de las más representativas del período en mencionar y utilizar el mundo grecorromano entre sus páginas, no es la única en aparecer ni mucho menos. Solamente en el campo de la literatura, desde 1870 hasta 1910 se publicaron un total de 1932 obras con mención a la Antigüedad clásica de una manera u otra²². Y es que se cifran hasta en 25.000 los alumnos japoneses que fueron a estudiar en países occidentales para finales del siglo XIX. 25.000 alumnos que, de una forma u de otra, van a recibir formación donde serán expuestos al mundo clásico²³.

En el campo de la arquitectura, aparte de Katayama, la figura que más va a destacar es el ya mencionado Itō Chūta, que también desempeñará labores como historiador y teórico de la arquitectura. Su obra y pensamiento van a estar en gran medida influenciados por la educación de corte occidental que recibió, la cual relega la arquitectura tradicional japonesa a un plano de barbarie mientras señala el mundo grecorromano como génesis de la arquitectura civilizada. Sin embargo, el incipiente nacionalismo japonés también le fue muy influyente, el cual buscaba equiparar la nación japonesa con Occidente. Itō, va a poner en común estas dos cuestiones aparentemente enfrentadas, elaborando teorías que van a tener un impacto en la historia de la arquitectura japonesa hasta hace relativamente poco tiempo²⁴.

El arquitecto, mientras se formaba en la Universidad Imperial de Tokio, realizó un viaje a Nara en 1891 donde su clase visitó el antiguo templo budista Hōryū-ji 法隆寺. Durante la visita al templo, Itō reconoció en sus decoraciones motivos que le recordaron a elementos antiguos que había estudiado en clase. Sobre todo, a la arquitectura de la Antigua Grecia, lo que le hizo hipotetizar sobre una presunta transmisión de la arquitectura griega a Japón. A partir de ese momento y a lo largo de toda su carrera profesional y académica, Itō va a concentrar su investigación en perfeccionar su hipótesis a través de viajes de

²¹ Chiara Ghidini, «A “confucian” Epaminondas in Meiji Japan», *Anabases* 18 (2013), pp. 47-58.

²² Michael Lucken, *Le Japon grec. Culture et possession* (París: Éditions Gallimard, 2019), p. 90.

²³ M. Lucken, *Le Japon grec*, p. 85.

²⁴ S. Conrad, «Greek in Their Own Way», pp. 42-43.

investigación a China, India, Oriente Próximo y Grecia, además de publicaciones donde compartió sus conclusiones²⁵. Esta interpretación de la arquitectura del Hōryū-ji es por supuesto fácilmente contestable, ya que no se sostiene en pruebas sólidas y convincentes, y desde luego no es tomada como válida por investigadores actuales. Las teorías de Itō tienen más que ver con la búsqueda de una identidad arquitectónica japonesa en el contexto de la representación de Japón como potencia en Asia que con un estudio científico al uso²⁶.

Finalmente desarrolló la teoría de que los diferentes estilos arquitectónicos se influencian los unos a otros, en un sistema de ciclos arquitectónicos que rotan y transmiten elementos entre ellos. Mediante este sistema Itō conecta en última instancia Japón con la Antigua Grecia, mediante una cadena de transmisión que pasa por Persia, la India y finalmente China, todo ello reflejado por diagramas que ilustran su hipótesis²⁷. Por supuesto esto tuvo una buena recepción en la era Meiji, ya que igualaba la arquitectura tradicional japonesa con la occidental²⁸. Esto posibilitaba la utilización de modelos tradicionales japoneses para la construcción, es decir, daba edificios visualmente japoneses a la vez que se reclamaba una herencia griega de su estilo de construcción, lo que era ideal para un nacionalismo japonés que cada vez demandaba más elementos visualmente japoneses. Esto contrasta con los inicios de la era Meiji, donde se buscaba más bien que el edificio en concreto luciera occidental para dar apariencia de modernidad. Por supuesto, Itō va a desarrollar su obra en esta línea, mediante una serie de construcciones que, aunque visualmente japonesas en su aspecto, reclaman en parte un origen griego en lo teórico.

Katayama Tōkuma y su obra

Antes de entrar en detalle en la obra de Katayama Tokuma y su análisis en cuanto a la recepción de la Antigüedad, es conveniente hacer un pequeño repaso a la biografía de Katayama, ya que explica en gran medida su obra.

Katayama Tōkuma nació en 1854 en el dominio de Chōshū 長州, lo que es hoy la prefectura de Yamaguchi 山口. Nació en el seno de una familia samurái de la región, lo que más adelante sería una gran ventaja a la hora de buscar conexiones en Tokio. Y es que precisamente el dominio de Chōshū, junto con el

²⁵ T. Watanabe, «Japanese Imperial Architecture», p. 249.

²⁶ Benoît Jacquet, «Itō Chūta et son Étude architecturale du Hōryūji (1893): comment et pourquoi intégrer l'architecture japonaise dans une histoire mondiale», *Ebisu* 52 (2015), pp. 89-115, p. 108.

²⁷ Itō Chūta (伊東忠太), «*Kenchiku shinka no gensoku yori mitaru waga kuni kenchiku no zento* 建築進化の原則より見たる我邦建築の前途 [The future of Japanese architecture from the viewpoint of architectural evolution]», *Kenchiku zasshi* 建築雑誌, 265 (1909), p. 20.

²⁸ T. Watanabe, «Japanese Imperial Architecture», p. 249.

de Satsuma 薩摩, son los que van a invertir más dinero y hombres en la restauración imperial, lo que lógicamente les permitió colocar a muchos de sus políticos en el nuevo gobierno, hasta el punto incluso de ser mayoría. Entre estos hombres de Chōshū se encuentra Yamagata Aritomo 山縣有朋 (1838-1922), que entre otros cargos sería primer ministro de Japón. La familia Katayama tenía especiales conexiones con el político a través del hermano mayor de Tōkuma, y gracias a ello le pudieron colocar en Tokio como estudiante en la Universidad Imperial.

Katayama entró en la universidad en 1873 cuando tenía 19 años para formarse en arquitectura. Estuvo bajo la enseñanza de diversos mentores extranjeros, entre los cuales destacó el ya mencionado Josiah Conder. Ya en 1879 se graduaría con un proyecto para una escuela de arte, siguiendo de manera muy cercana los estilos preferidos del británico. Una vez terminada su formación Katayama entrará a trabajar para el Eizenkyoku 営繕局 (Departamento de Construcción y Reparaciones) del Kōbushō 工部省 (Ministerio de Obras Públicas), donde participó en varios proyectos. Entre ellos destacan su participación en el interior de la residencia de Taruhito, príncipe Arisugawa 有栖川宮熾仁親王 (1835-1895) y la legación japonesa en Pekín de 1886. Además, realizó diversos viajes a Europa (1882 y 1887) para supervisar la compra de muebles para la construcción del nuevo Palacio Imperial²⁹.

Desde 1888 a 1891 fue profesor en la Facultad de Ingeniería en la Universidad Imperial de Tokio y en la Kōshū gakkō 工手学校 (Escuela de Oficios). Además, también realizó una serie de publicaciones y dio algunas ponencias en las reuniones de la Zōka gakkai 造家学会 (Sociedad de Arquitectos). En 1889 fue trasladado al Takumiryō 内匠寮 (Buró de Construcción) del Kunai-shō 宮内省 (Ministerio de la Casa Imperial), que es donde desempeñará la mayor parte de su carrera al serle asignados proyectos de máxima importancia institucional como jefe de su equipo de técnicos. Además, en 1891 se doctora en ingeniería, siendo el segundo japonés en la historia en obtener este título, tras su compañero de clase Tatsuno Kingo³⁰.

A la hora de analizar la obra de Katayama bajo el prisma de la recepción de la Antigüedad es necesario mencionar que se puede dividir su producción más relevante en dos períodos bien diferenciados. El primero de ellos incluye los museos imperiales de Kioto (1895) y de Nara (1894). El segundo engloba el Palacio de Akasaka (1908) y el Hyōkeikan (1908)³¹. De todos estos edificios se tomarán para el presente artículo dos de ellos, el Museo Imperial de Kioto y el Palacio de Akasaka, ya que son modélicos en el sentido de que representan mejor la manera de Katayama de representar motivos clásicos en su obra, pese a

²⁹ D. Finn, *Meiji Revisited*, pp. 114-115.

³⁰ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 188.

³¹ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 109.

que también se hará mención de los demás debido a que también presentan elementos útiles para su estudio.

Primero, hay que mencionar que estilísticamente, Katayama se diferencia de su maestro en varios puntos. Mientras que Conder empleaba neogótico en su mayoría, el estilo de Katayama va a ser abrumadoramente neobarroco. Esta elección estilística no es casualidad, ya que refleja en gran medida sus intenciones de construir para un país con su propia soberanía, como lleva siendo la norma durante toda la Era Meiji³². Mientras que el estilo neogótico, que Josiah Conder utiliza con tanta asiduidad, está estrechamente vinculado con Reino Unido, el neobarroco refleja una influencia más continental. Es un estilo universal, usado por todas las potencias occidentales en edificaciones importantes y que evoca a una prosperidad y soberanía que Japón quiere alcanzar³³. De igual manera, el neobarroco es un estilo que da pie en gran medida a la utilización de elementos grecorromanos, cosa que Katayama va a hacer en gran medida y con gran maestría, demostrando que no copia lo que llega desde Europa, sino que entiende lo que implican Grecia y Roma y lo adapta a las necesidades japonesas.

El Museo Imperial de Kioto, como ya se ha mencionado, pertenece al primero de los conjuntos arquitectónicos de Katayama. Este edificio, junto al de Nara, fueron construidos en la región de Kansai, lugar donde se encuentran las dos ciudades. Tanto Kioto como Nara fueron sedes de la autoridad imperial durante más de mil años antes de que la capital de Japón se trasladara a Tokio en 1869 tras la restauración Meiji. De esta manera, al construir museos imperiales en las dos antiguas capitales se asocia la nueva institución museística a la autoridad imperial en vez de al estado japonés, estableciendo al emperador como patrón de las artes nacionales mediante su conexión con los museos construidos en las ciudades que previamente habían sido sedes del poder de su familia³⁴. También cabe destacar que tanto Kioto como Nara son percibidas como centros de la tradición e historia japonesas³⁵, en claro contraste a la modernidad de ciudades como Tokio u Osaka, punteras en innovaciones de origen occidental.

Además, la construcción de estos museos también daría respuesta a la necesidad de preservación de los artefactos budistas de la región. Debido a la capitalidad de Nara y Kioto a lo largo de los siglos se erigieron una gran cantidad de templos budistas en sus inmediaciones, que a su vez acumularon una gran cantidad de reliquias y objetos religiosos de alto valor artístico³⁶. Es común achacar el establecimiento de los museos imperiales en Kansai a las consecuencias que tuvo la separación del budismo del sintoísmo que llevó a cabo el gobierno Meiji

³² T. Watanabe, «Josiah Conder's Rokumeikan», p. 23.

³³ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 77 y pp. 132-133.

³⁴ Noriko Aso, *Public Properties. Museums in Imperial Japan* (Durham-Londres: Duke University Press, 2013), p. 73.

³⁵ D. Finn, *Meiji Revisited*, p. 114.

³⁶ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 96.

temprano³⁷. Y es que este decretó el abandonamiento estatal del budismo en favor del sintoísmo, dos religiones que hasta el momento habían sido practicadas de manera más o menos conjunta³⁸. Esta separación hay que entenderla en el contexto de la Restauración Meiji, en la que la religión budista estaba entendida como una religión extranjera que además estaba fuertemente ligada al gobierno Tokugawa que acababa de ser derrocado³⁹. Y es que el sintoísmo, al estar relacionado con las divinidades nativas de Japón, podía ser (y fue) enlazado más directamente con la autoridad imperial y la “esencia nacional de Japón”⁴⁰. Este súbito cambio provocó la pérdida de estatus de los monjes budistas, cuyos templos fueron sujetos a actos vandálicos que pusieron en peligro sus artefactos. Sin embargo, esta oleada anti budista se limitó a la era Meiji muy temprana y fue bastante fugaz, antes de que los museos de Kioto y de Nara se establecieran en las décadas de los 80 y 90⁴¹. Para ese momento, pese a que el sintoísmo seguía siendo favorecido, el budismo no estaba perseguido en ninguna forma. De hecho, el budismo sería integrado en la posterior *Taikyō senpu* 大教宣布 (Proclamación Taikyō) de 1870 como parte de un programa nacional que, aunque fallido, tendría como objetivo favorecer la creación de una nación japonesa a través de la cultura⁴². Además, el budismo sería considerado como religión nativa (o al menos no tan foránea) y agrupada con el sintoísmo como forma de reacción ante la despenalización del cristianismo, religión considerada verdaderamente extranjera⁴³.

Por el contrario, es bastante más plausible que el aumento del interés por los artefactos budistas de la región de Kansai se diera cada vez más a medida que el proceso de nacionalización promovido por el nuevo estado Meiji avanzaba. El nuevo gobierno se dio cuenta rápidamente que los artefactos de los templos debían ser preservados como bienes de interés nacional, tal y como lo hacían los diferentes estados europeos en sus respectivos países. Fueron problemas tales como la falta de una categorización e inventario claros de los objetos, así como la confusa propiedad de los artefactos y el creciente tráfico y contrabando de estos hacia Occidente los que probablemente llevaran al gobierno Meiji a decidirse a establecer estos museos en Kioto y en Nara, complementando al que ya existía en Tokio⁴⁴.

Katayama fue el encargado desde un principio de la construcción de ambos edificios. Comenzando con el Museo Imperial de Kioto, se deben dar unas

³⁷ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 146.

³⁸ Helen Hardacre, *Shintō and the State, 1868-1988* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1991), p. 27.

³⁹ M. Jansen, *The Making of Modern Japan*, p. 350.

⁴⁰ M. Jansen, *The Making of Modern Japan*, p. 351.

⁴¹ H. Hardacre, *Shintō and the State*, p. 28.

⁴² M. Jansen, *The Making of Modern Japan*, p. 354.

⁴³ Shigeyoshi Murakami, *Japanese Religion in the Modern Century*. Traducción de H. Byron Earhart (Tokio: University of Tokyo Press, 1980), p. 33.

⁴⁴ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 88.

medidas formales de manera sucinta para poder pasar a una descripción más teórica posteriormente. Este edificio es de un evidente estilo neobarroco, ocupando 3.170 metros cuadrados en una sola planta, contando con 17 salas de exposición organizadas entorno a tres patios interiores⁴⁵. Su costo total fue de 160.000 yenes de la época⁴⁶. Entrando ya en los elementos grecorromanos de su composición, su fachada es un pórtico clásico que sostiene un tímpano mediante pilastras de orden compuesto. La entrada del edificio está compuesta por tres portales en medio punto, flanqueados por las mencionadas pilastras. El resto de la fachada está adornada mediante pilastras de orden jónico. En el friso está escrito el nombre del museo, entonces *Teikoku Kyōto Hakubutsukan* 帝国京都博物館 (Actualmente está denominado como 京都国立博物館 Museo Nacional de Kioto)⁴⁷. El museo es de un marcado estilo neobarroco como ya se ha mencionado, reflejando la consciente elección de Katayama de utilizar un estilo común a todos los países occidentales para reflejar la modernidad y la soberanía del país.



Figura 1. Detalle de la fachada principal del Museo Imperial de Kioto. 1895. Katayama Tōkuma. (1854-1917). Kioto⁴⁸.

⁴⁵ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 111.

⁴⁶ D. Finn, *Meiji Revisited*, p. 115.

⁴⁷ El nombre de este museo cambió en varias ocasiones dependiendo de quién estuviera al cargo de él. Ver A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 113.

⁴⁸ Go Kyoto. <https://kinabal.co.jp/gokyoto/wp-content/uploads/B3CF0820-30ED-463C-AA12-E8633C101026-scaled.jpeg> [Último acceso 30/09/2025]

Sin embargo, lo más interesante para este estudio es lo que refleja el tímpano del pórtico. En él están representadas dos figuras antropomórficas, reclinadas con ropajes vaporosos y flanqueando el crisantemo de dieciséis pétalos, el emblema imperial. Este detalle es importante, ya que la presencia del crisantemo evidencia precisamente la propiedad imperial del edificio. A simple vista las mencionadas figuras parecen personajes mitológicos del panteón grecorromano, como es común ver en este tipo de espacios en edificios europeos. Sin embargo, estas figuras están identificadas como dos deidades budistas japonesas, Gigeitennyo 技芸天女, una diosa menor de las artes, y Bishukatsuma 毘首羯磨, una deidad vinculada a la escultura⁴⁹. Cada una de las divinidades está representada con atributos que representan sus funciones. Gigeitennyo porta un rollo de pergamino y un pincel de caligrafía, mientras que Bishukatsuma lleva un martillo en su mano derecha, elementos que muestran sus áreas de dominio.

Este hecho constituye una novedad indiscutible: la representación de una deidad budista según el modelo de las divinidades grecorromanas no encuentra paralelo alguno en la escultura japonesa anterior. Y es que esto no es una mera reproducción de algo que Katayama haya visto en Occidente. El valor de esta obra es precisamente que muestra como uno de los alumnos de Conder ha recibido sus lecciones sobre el valor simbólico de la Antigüedad grecorromana y no sólo lo ha comprendido, sino que lo ha adaptado a las necesidades de su país, representando deidades japonesas con un aspecto clásico. También cabe mencionar que la elección de estas dos deidades, de origen budista, puede llamar la atención debido a la aparente política del gobierno Meiji de marginación de la religión budista ya mencionada. Sin embargo, esta política fue ya abandonada a principios de la era Meiji con la Proclamación Taikyō como ya se ha mencionado⁵⁰. Además, ya en la década de los ochenta toda la estatuaria budista será vista como algo de sumo prestigio y valor artístico, objetos que al fin y al cabo representan también la identidad japonesa⁵¹.

De esta forma, deidades que hasta el momento habían sido nada más que figuras de culto, de repente, toman formas de divinidades grecorromanas, un aspecto que con toda probabilidad resulta extraño para los nacionales japoneses en su mayoría, pero cuya forma es muy familiar a los occidentales que visitaran Kioto. Y es que esa es precisamente una de las intenciones que Katayama tuvo al reflejar a estas dos divinidades de esta manera, que tanto los japoneses como los occidentales empezaran a relacionar a Japón con la Antigüedad clásica sí, pero sin dejar de tener en cuenta que son una nación en el otro extremo del mundo con sus propias tradiciones y cultura particular. La utilización de este lenguaje visual está, por otro lado, muy vinculado al proceso de construcción

⁴⁹ D. Finn, *Meiji Revisited*, p. 115.

⁵⁰ M. Jansen, *The Making of Modern Japan*, p. 354.

⁵¹ Daniel Sastre de la Vega, *Arte y Nación. El discurso de la historia del arte en el Japón Meiji* (Barcelona: Bellaterra, 2019), p. 40.

del estado-nación japonés que está llevando a cabo el gobierno Meiji. Esta nueva visualidad utiliza esta estética grecorromana para representar la realidad modernizada de Japón, mediante la presentación de divinidades japonesas como si fueran griegas.

Por otro lado, no pasa desapercibido la elección en particular de Gigeitennyo y de Bishukatsuma para el tímpano. Katayama no eligió un par de deidades cualesquiera, que pudieran casar más o menos bien con la representación de la renovada autoridad imperial. Él eligió de manera consciente dos deidades budistas relacionadas específicamente con las artes, lo que visualmente las relaciona a las musas grecorromanas como guardianas del conocimiento que se atesora en las salas de los museos. No hay que olvidar que la palabra museo proviene del *museion* de Alejandría, el templo que en origen estuvo consagrado a las musas y que también sería un centro de saber. ¿Era intención de Katayama el presentar a Gigeitennyo y a Bishukatsuma como las musas japonesas? Debido a que el arquitecto no dejó tras de sí muchos escritos es algo difícil de saber, pero no sería de extrañar debido a su formación, de la que sí se sabe fue abundante en referencias a Grecia y a Roma debido a las obras utilizadas por Conder durante sus clases⁵². Es posible que mediante esta representación Katayama quisiera relacionar el concepto de musas traducido al ámbito nipón con las dos deidades japonesas mencionadas, pero no hay argumentos suficientemente sólidos para demostrarlo.

La otra pieza del conjunto de museos de Kansai construidos por Katayama es el Museo Imperial de Nara. Este edificio supone un caso interesante no por lo que contiene, sino precisamente por las ausencias de sus decoraciones. En claro contraste con el museo de Kioto y su presentación de deidades budistas a la manera grecorromana, el foco del edificio fue desde un primer momento su función como espacio de exposición de artefactos más que un escaparate estético del nuevo estado Meiji. El edificio está compuesto por tan solo una planta, dividido en tres cuerpos y posee trece diferentes estancias, cada una dedicada a un aspecto en concreto⁵³. El central de estos cuerpos casi dobla en altura a las dos alas que lo flanquean, resaltando la importancia de este como entrada principal.

La entrada está flanqueada por dos pares de columnas corintias, a su vez flanqueadas de nuevo por un par de hornacinas mientras que el espacio del resto de la fachada, el perteneciente a las dos alas laterales está dividido por austeras pilastras⁵⁴. Las columnas de la entrada principal soportan un frontón curvo, que a diferencia del de Kioto no presenta ninguna decoración significativa más que motivos vegetales. Pese a la utilización de elementos clásicos en su construcción, tales como órdenes y decoraciones vegetales, nada de ellos da

⁵² La obra ya citada de Fergusson, *A History of Architecture in All Countries*, incluye dos capítulos sobre Grecia y Roma (pp. 240-389), aparte de referencias a estas dos civilizaciones en otros capítulos.

⁵³ A. Tseng, *Imperial Museums*, pp. 152-153.

⁵⁴ J. Vives, *Arquitectura Moderna de Japón*, p. 37.

muchas más informaciones por sí mismos, pero sí que llama la atención su sencillez visual con respecto a su homólogo en Kioto.

Aunque no hay ningún registro sobre las razones por las cuales el museo de Nara es visualmente más neutral con respecto a su homólogo en Kioto, se pueden deducir las causas debido a las reacciones que este edificio suscitó. Tras la construcción del edificio el gobierno de la prefectura instó a los arquitectos que realizasen sus proyectos en la ciudad que respetasen la tradición visual de Nara, ya que su entorno era considerado por el gobierno de la prefectura como el corazón de la tradición del país, más incluso que Kioto⁵⁵. Katayama probablemente no era ajeno a estas potenciales protestas por parte de las autoridades locales, por lo que es posible que tuviera esto en cuenta al escoger elementos decorativos no tan foráneos a la tradición japonesa.

Ya avanzando en la obra de Katayama, es pertinente pasar al siguiente de sus conjuntos, el que forman el Palacio de Akasaka y el Hyōkeikan. De entre estos dos es Akasaka el que va a resultar más llamativo para este estudio, ya que es heredero en parte de la visualidad comenzada por Katayama en el museo de Kioto.

El Palacio de Akasaka fue desde sus orígenes concebido como residencia del príncipe heredero, el futuro emperador Taishō, como obsequio por la noticia de su próximo enlace, y se proyectó como uno de los edificios más sumptuosos del país⁵⁶. Esto por supuesto tiene el objetivo de reforzar la autoridad del príncipe heredero de cara a su futura coronación como emperador. Este palacio, sin embargo, no debe entenderse solamente como una manera de cimentar la autoridad imperial de cara a la política interior, sino también al exterior. Cuando la construcción del palacio finalizó en 1908 se alzaba como la más impresionante de las construcciones de la era Meiji, todo un símbolo del éxito de la restauración de 1868. Japón no solamente había resistido la presión de las potencias occidentales, sino que había derrotado en sendas guerras a China y a Rusia; había firmado una alianza defensiva en 1902 con la potencia más importante del momento, Gran Bretaña; y además había establecido un protectorado sobre Corea en 1905. El sumuoso y costoso Palacio de Akasaka no es otra cosa que la materialización de la victoria de Japón sobre la modernidad que otrora les amenazaba, pero que ahora dominan y que usan para mirar cara a cara a las naciones de Occidente⁵⁷.

Katayama por su parte se unió al proyecto en 1896 como miembro del comité constructivo, e inmediatamente fue enviado a Europa y a Estados Unidos en un viaje de un año para investigar arquitectura palaciega, lo que se evidencia en el producto final⁵⁸. Junto a él fueron Takayama Kōjirō 高山幸次郎 (1855-1908) y Adachi Hatokichi 足立鳩吉 (1858-1939) que serían director de diseño y director

⁵⁵ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 161.

⁵⁶ A. Tseng, *Imperial Museums*, pp. 187-188.

⁵⁷ D. Finn, *Meiji Revisited*, p. 234.

⁵⁸ W. Coardrake, *Architecture and power in Japan*, p. 219.

de operaciones *in situ* respectivamente durante la construcción del palacio⁵⁹. Además de este primer viaje en 1897-1898, Katayama fue enviado de nuevo a Estados Unidos en 1899 y a Europa en 1903. El objetivo de estos viajes es el de investigar para el diseño del palacio, sobre todo para aspectos técnicos de este tales como la construcción en acero, agua corriente y calefacción, así como para diseño y aparato visual. Además, también usó estos viajes para adquirir materiales de construcción y muebles para el palacio⁶⁰.

En el momento de su construcción, el Palacio de Akasaka fue uno de los edificios más grandes y costosos de la historia de Japón. Su coste ascendió a la desorbitante suma de 5 millones de yenes, y ocupa un espacio de 15.000 metros cuadrados con 300 habitaciones⁶¹. De hecho, su tamaño y coste fueron tales que no se consideró apropiado que el príncipe heredero lo ocupara, debido a la superioridad visual y estética que lo separaba del palacio imperial donde habitaba el Emperador Meiji. El edificio quedó sin utilizar al menos hasta 1917, cuando el recién destronado emperador de Corea Sunjong 純宗/순종 (1874-1926) fue recibido en Tokio con un banquete en el palacio⁶². El palacio también fue utilizado para recibir a Eduardo, Príncipe de Gales (futuro Eduardo VIII) en su viaje a Japón⁶³. Posteriormente, el príncipe heredero Hirohito 裕仁, el futuro emperador Shōwa 昭和 (1901-1989), lo utilizó como residencia durante cuatro años⁶⁴. Visualmente el palacio es de un claro estilo neobarroco, que recuerda a Versalles en Francia, en su decoración sumtuosa, o a Neue Hofburg en Austria en su planta⁶⁵. En materia más concreta, la escalinata principal es de una notable similitud con las vienesas del Museo de Bellas Artes y de la Ópera. Además, la columnata de la fachada sur, y los arcos sobre los que descansa, tienen claras referencias a París, con la fachada este del Louvre en el primer caso y el primer piso del Ministerio de Marina en el segundo⁶⁶.

Se hace bastante evidente que Viena y París fueron los referentes para Katayama a la hora de diseñar Akasaka, con un claro objetivo de sumptuosidad y visualidad que pusiera de manifiesto los recursos y la autoridad del estado Meiji. La elección de estos modelos en específico no es azarosa, sino que sigue un patrón bastante claro. Tanto Viena como París son capitales que, en ese momento o en uno anterior, fueron la sede de las monarquías más centralizadas de Europa. En el caso de Viena la ciudad se constituye como escaparate de la monarquía Habsburgo, mientras que París es el centro de diferentes regímenes monárquicos de gran autoritarismo, como lo son la monarquía de los Borbones o los dos imperios Bonaparte. La monumentalidad que caracteriza estas urbes y que

⁵⁹ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 189.

⁶⁰ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 189.

⁶¹ D. Finn, *Meiji Revisited*, p. 234.

⁶² W. Coaldrake, *Architecture and power in Japan*, p. 222.

⁶³ A. Hiraga, «*Geihin shisetsu to shite no kyū Tōgūgoshō*», p. 70.

⁶⁴ D. Finn, *Meiji Revisited*, p. 239.

⁶⁵ W. Coaldrake, *Architecture and power in Japan*, p. 213.

⁶⁶ D. Finn, *Meiji Revisited*, p. 234.

pone de manifiesto la autoridad y la suntuosidad de sus distintos regímenes monárquicos es ideal para el gobierno Meiji, que desea alcanzar un grado similar de autoridad y legitimidad visual para su propia monarquía.

Entrando en materia de la recepción de la Antigüedad clásica para el palacio, lo que más llama la atención de todo el edificio es la decoración de su sala principal, la Asahi no Ma 朝日の間, o sala del sol naciente. Esta sala estaba pensada para recepciones de más alto nivel, de ahí su ornamentación⁶⁷. En el techo de esta sala está representada una divinidad femenina de marcado carácter solar, pues está montada sobre un carro tirado por caballos sobre el sol del amanecer. Debido a los atributos de la diosa, como su manto rosado, el halo que envuelve su cabeza o la rama de laurel que porta, se identifica rápidamente a la deidad con la grecorromana Eos/Aurora.

La utilización de una deidad solar, específicamente una deidad relacionada con el amanecer, no es extraña en este contexto. Japón es conocido en Occidente como “el País del Sol Naciente” debido a la etimología de la palabra Japón en japonés *nihon* 日本, que quiere decir “origen del sol” debido a su posición geográfica al este de China⁶⁸. Sin embargo, lo que llama la atención es la elección de esta deidad en concreto para un lugar tan importante. Eos es, en comparación con otras figuras mitológicas solares, una deidad relativamente poco importante en los panteones tanto griego como romano. Sí que se menciona varias veces en *La Ilíada* y en *La Odisea* como portadora del amanecer, cuyos atributos visuales están reflejados en la pintura⁶⁹. Aurora tenía también un templo dedicado cerca del foro Boario, y existían de igual manera varios festivales dedicados a *Mater Matuta*, Madre Mañana⁷⁰. Por otro lado, tampoco es extraño encontrarla en la cerámica ática, pero su importancia palidece frente a otras deidades solares, como Helios o desde luego Apolo, divinidades solares que son, al menos de manera aparente, más susceptibles de ser utilizadas. Además, la condición de Eos como deidad femenina contrasta con las figuras masculinas del Emperador Meiji o del futuro emperador Taishō, lo que hace la elección de la diosa incluso más extraña en un principio.

La elección de Eos como decoración de la sala principal del palacio tiene que ver no tanto con el mundo grecorromano y lo que llega desde Occidente, sino con las creencias nativas japonesas que conocemos como sintoísmo. En el panteón sintoísta la deidad principal es la diosa Amaterasu Ōmikami 天照大御神, generalmente conocida simplemente como Amaterasu. Esta deidad no solamente es una deidad solar, sino que también es la antepasada mítica de los

⁶⁷ A. Hiraga, «*Geihin shisetsu to shite no kyū Tōgūgoshō*», p. 70.

⁶⁸ A. Pérez Riobó y G. San Emeterio Cabañas, *Japón en su Historia*, p. 104.

⁶⁹ Alicia Esteban Santos, «Eos: El dominio fugaz de la Aurora. Fuentes literarias y representaciones artísticas en el mito de Eos. Confrontación con otros mitos», *Cuadernos de Filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 12 (2002), pp. 287-318, p. 288.

⁷⁰ Martin Litchfield West, *Indo-European Poetry and Myth* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 225.

emperadores de Japón. Las creencias japonesas estipulan que se puede trazar la genealogía de los emperadores milenarios en el pasado hasta llegar a ella, incluido el emperador Meiji, el cual refuerza su autoridad religiosa mediante su conexión con la diosa⁷¹. Teniendo en cuenta esta circunstancia, resulta comprensible la elección de una deidad grecorromana femenina asociada al sol, por su analogía con Amaterasu, la divinidad solar del panteón japonés.

Además, la pintura del techo tiene una particularidad visual que pese a su sutileza puede ser indicativa de la intencionalidad de la representación. Al representar el amanecer por detrás de la deidad, se hace de manera que los rayos del sol están definidos en la pintura, algo que no es común de hacer en la pintura occidental. Cabe destacar en este punto que el artista que realizó esta obra no es japonés, sino francés, aunque su identidad es desconocida hasta el momento. Está identificado por la transcripción japonesa de su nombre ペルワ *Peruwa*, pero se desconoce si hace referencia a su nombre de pila o a su apellido, lo que dificulta su identificación⁷². De lo que sí hay constancia es de que varios diseños y bocetos preliminares fueron producidos para el proyecto palatino, que se encuentran en los Archivos Imperiales⁷³. Al ser miembro Katayama del comité constructivo, además de ser el arquitecto del edificio, se maneja la probabilidad que tuviera alguna influencia sobre la pintura.

Así, la representación tan definida de los rayos solares que emanan de detrás de la diosa tiene más que ver con el arte japonés que con el occidental. Esto se puede ver claramente si vemos las representaciones de Amaterasu en las estampas japonesas de la época. En las representaciones de la época de los mitos en los que aparece la diosa es común reflejar el sol con rayos definidos saliendo tras de ella, lo que se reproduce en la pintura del *Asahi no Ma*⁷⁴. De esta manera se ve reflejada en la ejecución de la pintura la intención de representar una figura que fuera entendida y leída tanto por el público occidental como por el japonés, y cuyo mensaje fuera más o menos uniforme en su significado.

⁷¹ H. Hardacre, *Shintō and the State*, p. 32.

⁷² Kojima Yumiko (児島由美子), «Akasaka rikyū no shitsunai sōshoku no chōtatsu seisaku jittai 赤坂離宮の室内装飾の調達・製作実態, [Research for the Interior Decoration of the Akasaka Imperial Villa] », *Nihonkenchikugakkai keikaku-kei ronbun-shū* 日本建築学会計画系論文集 [Journal of Architectural and Planning Research, Architectural Institute of Japan] 603 (2006), pp. 183-189, espec. 184.

⁷³ A. Hiraga, «*Geihin shisetsu to shite no kyū Tōgūgoshō*», p. 68.

⁷⁴ Como ejemplos más conocidos de esta característica están las dos versiones de Utагawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1864) *Iwato kagura no Okoshi Akira* 岩戸神楽乃起顕 (el origen de la *Iwato Kagura*, 1844, 1856); y la obra de Shunsai Toshimasa 春斎年昌 (1866-1913) *Iwato kagura no Okoshi Akira* 岩戸神楽之起顕 (el origen de la *Iwato Kagura*, 1887).



Figura 2. Detalle del techo de la sala Asahi no Ma. Autor desconocido. Tokio⁷⁵.

Es importante recalcar que mediante esta representación se quiso elaborar una suerte de sincretismo visual, por el que una figura divina pudiera ser leída en código occidental y japonés al mismo tiempo, y que fuera entendida en términos similares. Es por esto por lo que la figura representada en el techo de la sala es Eos y es Amaterasu al mismo tiempo. El argumento que Katayama exhibió en el museo de Kioto evoluciona en Akasaka, pues pasa de representar el concepto de musa con deidades japonesas más o menos análogas a sincretizar visualmente una deidad grecorromana y una japonesa, combinando atributos y funciones de tal manera que pudiera ser leída e identificada sin problemas por ambas tradiciones culturales. El occidental formado que hubiera accedido a la sala (se recuerda que el palacio no tuvo mucho uso) se daría cuenta inmediatamente que se trata de la diosa Eos/Aurora. Sin embargo, el japonés que mirara la pintura no tendría ningún problema en identificar a la deidad con Amaterasu, antepasada de toda la familia imperial.

De nuevo, esta representación está ligada de manera clara a la construcción de un estado-nación japonés y al reforzamiento de la autoridad imperial. Que Amaterasu precisamente haya sido escogida para ser representada ya no como una deidad grecorromana, sino mediante una deidad grecorromana, evidencia que la Antigüedad clásica se ha convertido en fuente de legitimidad en un lugar donde antes no lo era. Mediante esta representación se asocia al Emperador, y por lo tanto a la nación, a una visualidad que en un principio no les pertenece. Lo grecorromano es fuente de legitimidad para las potencias occidentales, y Katayama no solamente entiende ese lenguaje, sino que también lo utiliza de manera muy ingeniosa para representar varias ideas en un mismo diseño.

⁷⁵ X oficial de la Casa de Invitados del Estado, Palacio de Akasaka. https://x.com/cao_Geihinkan/status/1545573549565362176/photo/1 [Último acceso 30/09/2025]

Eos/Amaterasu no es solamente la representación de una deidad sincretizada visualmente, sino que es en última instancia la personificación de la nación japonesa mediante códigos occidentales.

Por otro lado, es pertinente mencionar para este apartado que existe otro caso parecido al de Eos/Amaterasu en el proyecto del palacio que parece reforzar este argumento, aunque no llegara a materializarse en el edificio final. Se trata de una escultura que presidiría la entrada principal del palacio, que finalmente fue descartada. Esta estatua representa a una figura femenina montando un carro tirado por una pareja de leones, que está vestida con vaporosos ropajes y ostentosos tocados budistas y presenta una corona de laurel. La imagen, por lo tanto, recuerda poderosamente a la diosa Cibeles. Sin embargo, Hiraga y Noguchi identifican la escultura con la deidad budista Kannon 觀音⁷⁶. Esto es especialmente interesante debido a que Kannon jamás se ha representado en ningún tipo de situación sobre un carro tirado por leones o presentando una corona de laureles, características que en occidente están inmediatamente relacionadas con Cibeles. Por otro lado, cabe también mencionar que la escultura presenta un tocado que se podría atribuir a la tradición escultórica budista japonesa, ya que no pertenece a ninguna representación pictórica de deidades clásicas. Esto sugiere de nuevo una sincretización no solamente de funciones sino también de atributos, tal y como pasó con la representación de Eos/Amaterasu.



Figura 3. Diseño para una estatua de Kannon. Archivo de la Casa Imperial⁷⁷.

⁷⁶ Hiraga Amana (平賀あまな) y Noguchi Sawako (野口沢子), *Kyū Tōgūgoshō (geihinkan Akasaka rikyū) no shōmen gaikan sōshoku no sekkei katei*. 旧東宮御所(迎賓館赤坂離宮)の正面外観装飾の設計過程, [Design process of the exterior decoration for the former Crown Prince's Palace (Akasaka Palace)], *Nihonkenchikugakkai keikaku-kei ronbun-shū* 日本建築学会計画系論文集[Journal of Architectural and Planning Research, Architectural Institute of Japan] 81.726 (2016), pp. 1773-1782, p. 1780.

⁷⁷ Hiraga Amana y Noguchi Sawako, *Kyū Tōgūgoshō*, p.1780.

La relación pretendida entre Cibeles y Kannon está menos clara que entre Eos y Amaterasu, pero puede tener que ver con su función común de divinidades protectoras. Kannon se asemeja a Cibeles en su faceta de *Magna Mater*, ya que también se encarga de proteger a los infantes y a sus progenitoras. Así las cosas, no es extraño pensar que esta estatua pudiera servir como protección del futuro emperador *Taishō*, el cual tenía una débil salud. Además, también es posible que esta estatua tuviera el objetivo de favorecer la fertilidad de la esposa del príncipe heredero y proteger a sus futuros hijos, que serían emperadores llegado el momento.

Por último, también es pertinente mencionar el *Hyōkeikan*, edificio que se puede emparejar con el Palacio de Akasaka debido a que su construcción fue motivada por el mismo evento, fueron diseñados por el mismo arquitecto, supervisados por el mismo ministerio y construidos al mismo tiempo⁷⁸. El *Hyōkeikan* fue concebido para ser un museo de arte, cuyo nombre significa “Sala de la Expresión Festiva”, debido a la naturaleza de su origen como conmemoración del enlace del príncipe heredero⁷⁹. Por este motivo forma parte hoy del Museo Nacional de Tokio. El edificio cuenta con dos pisos de altura, y la planta presenta forma rectangular, interrumpida por el cuerpo que sostiene la cúpula semiesférica que corona el conjunto. A sus extremos se levantan dos torres con cúpulas que imitan a la central, pero en menor tamaño⁸⁰.

El punto que más llama la atención en este edificio es su cúpula semiesférica, de gran tamaño que se alza sobre la sala central del palacio. Este va a ser el espacio que muestre más sofisticación y lujo de todo el edificio. La cúpula está sostenida sobre ocho columnas jónicas en el segundo piso, que a su vez se sostiene sobre ocho pilastras de mármol. El suelo de la sala está decorado con un mosaico compuesto por teselas de mármol de diferentes colores, traídas desde Francia⁸¹. Del *Hyōkeikan* hay que mencionar precisamente la decoración de su cúpula, ya que en su cara interior están representadas las diferentes artes y disciplinas mediante iconos. De entre estos hay varios que se representan directamente con códigos clásicos, como la lira para la música o un capitel jónico para la arquitectura. De nuevo Katayama refleja cómo el mundo clásico es inevitable para entender la modernidad, utilizando la Antigüedad grecorromana como manera de representar los distintos saberes que se expondrán en el museo.

Los puntos en común entre las dos grandes obras de Katayama se hacen evidentes. Tanto en el Museo de Kioto como en el Palacio de Akasaka se utilizan figuras de aspecto clásico para su decoración. Sin embargo, la manera en la que estas están reflejadas cambia de un edificio para otro, evidenciando una evolución en el pensamiento de Katayama y una distinción en cuanto a tipologías de

⁷⁸ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 187.

⁷⁹ D. Stewart, *The making of a modern Japanese architecture*, p. 58.

⁸⁰ J. Vives, *Arquitectura Moderna de Japón*, p. 39.

⁸¹ A. Tseng, *Imperial Museums*, p. 200.

edificios se refiere. Así, la utilización de la Antigüedad clásica para la representación de figuras antropomórficas en la obra de Katayama se podría dividir en dos etapas bien diferenciadas. La primera fase coincide con el Museo de Kioto, donde las figuras utilizadas son deidades nativas japonesas, Bishukatsuma y Gigeitennyo. Pese al origen budista de las figuras, religión que como ya se ha mencionado fue perseguida al inicio de la era Meiji, estas serían adecuadas para la representación nacional japonesa debido a la revalorización del budismo que se dio durante la década de los ochenta en adelante⁸². Por otro lado, en cuanto a su representación visual estas deidades serían consideradas, por lo tanto, plenamente japonesas a la hora de representar la nación, aunque estén ataviadas con ropajes que evocan al mundo grecorromano y se las quiera comparar con las musas debido a sus atributos. Aquí se está estableciendo una comparación en la que la representación de la Antigüedad clásica es cosmética, ya que dota a las deidades japonesas seleccionadas de un halo de prestigio debido a la elección de sus ropajes y representación. Al contrario que en Akasaka, la representación de Bishukatsuma y Gigeitennyo no es el producto de una sincretización visual de dos deidades homólogas, sino del ensalzamiento de dos divinidades japonesas mediante una visualidad grecorromana, lo que las moderniza en su aspecto.

Sin embargo, este tipo de representación cambia en el Palacio de Akasaka, donde se puede apreciar la segunda etapa. Ya sea en la representación de Eos/Amaterasu o de Cibeles/Kannon, Katayama va un paso más adelante en su razonamiento. En Akasaka se lleva a cabo un programa de sincretización visual por el que se encuentran deidades grecorromanas equivalentes a las japonesas que se quieren representar y se materializan de manera visualmente híbrida. Así, Kannon se equipararía a Cibeles en su faceta de gran madre, y Amaterasu se asimilaría a Eos como deidad solar femenina.

Gran parte de la decoración del Palacio de Akasaka sigue el modelo del Museo de Kioto en tanto en cuanto se utilizan códigos occidentales para representar realidades japonesas. Pero el cambio llega con la sincretización visual de deidades japonesas con las grecorromanas. Katayama no solamente representa a la manera clásica divinidades del archipiélago, sino que va un paso más allá. Encuentra deidades grecorromanas que son asimilables a las japonesas que quiere representar y las plasma en la decoración del palacio, lo que evidencia un profundo conocimiento del mundo griego y romano. De esta manera la pintura del techo de la sala principal del palacio, así como el descartado diseño de la estatua de Kannon sobre la entrada, representarían realidades nativas japonesas, pero demostrando un profundo conocimiento sobre los referentes del mundo occidental al sincretizarlas visualmente con homólogas grecorromanas. Es, al fin y al cabo, la equiparación de la realidad japonesa mediante su representación a través de modelos clásicos.

Así, también se percibe una distinción en la obra de Katayama entre ambas tipologías de edificios, ya que no se aproxima a ellos de la misma manera. Una

⁸² D. Sastre de la Vega, *Arte y Nación*, p. 40.

vez expuestas las obras más importantes del arquitecto queda claro que hay diferencias entre sus museos y su palacio, y qué clase de visualidad es representada en estos edificios. La utilización de elementos clásicos en sus tres museos es consistente, y responde a una necesidad casi técnica. Tomando el museo de Kioto como ejemplo más claro, Katayama utiliza la Antigüedad como exposición de modernidad y, hasta cierto punto, autoridad. La inclusión de las deidades de las artes Bishukatsuma y Gigeitennyo ataviadas a la grecorromana en Kioto responde precisamente a la necesidad de representar las artes japonesas mediante códigos occidentales sin perder el aspecto nativo que hace a Japón una entidad diferente pero igual a las potencias europeas. La decoración de un museo tan importante como el de Kioto hace necesaria la representación de estas deidades, que necesitan ser mostradas de una manera moderna mediante el mundo antiguo. Tampoco está de más mencionar que los museos, al ser una tipología de edificios novedosa en Japón, resultan un desafío visual en cuanto a su composición decorativa, algo que Katayama va a ser capaz de resolver de manera exitosa.

Lo que no es una tipología nueva de edificios en el archipiélago son los palacios, centros de poder que llevan presentes en Japón desde al menos el período Heian (794-1185)⁸³. De esta tradición palatina Akasaka va a ser heredero en parte, pero también incluye un sinfín de nuevos elementos que lo conectan con el nuevo mundo en el que se ha construido, y entre ellos se encuentra la Antigüedad clásica. La representación del poder en espacios palatinos es una modalidad no desconocida para la tradición japonesa, y Katayama, consciente de esto, es capaz de articular la representación de deidades grecorromanas de manera más compleja y completa, lo que muestra además su conocimiento sobre el mundo clásico y la evolución de su pensamiento. En el caso de Akasaka el palacio es escaparate directo de la autoridad y prosperidad imperial, que al fin y al cabo son por extensión las de la nación japonesa entera. Así, la autoridad imperial es reflejada de manera visualmente sincretizada con una deidad grecorromana que, pese a no ser especialmente importante en el panteón antiguo, reúne atributos y características suficientes para ser dual en su percepción japonesa y occidental. El binomio Eos/Amaterasu, con sus atributos mezclados entre la tradición japonesa y la clásica, es la manera perfecta de representar la nueva realidad japonesa modernizada y soberana.

Conclusiones

La obra de Katayama es, al fin y al cabo, el producto de unas circunstancias muy específicas de la época en la que vivía, pero que responde de manera única a

⁸³ W. Coaldrake, *Architecture and power in Japan*, p. 2.

estas. El arquitecto no solamente es pionero en el campo de la arquitectura en Japón, ya que pertenece a la primera generación de profesionales del país, sino que lo hace con unas particularidades que hacen que su obra destaque en ciertos aspectos hasta el momento no demasiado estudiados.

El valor de Katayama y de su obra en el campo de la recepción de la Antigüedad radica precisamente en lo único de su presentación visual. La combinación de elementos japoneses y grecorromanos es algo que no tiene precedentes en el archipiélago, lo que denota el profundo conocimiento de Katayama sobre el mundo clásico. Conocimiento además de entendimiento, ya que el arquitecto muestra su dominio no solamente en las artes constructivas en el Museo Imperial de Kioto y en el Palacio de Akasaka, sino también en el lenguaje clásico.

Katayama utiliza elementos clásicos para representar realidades japonesas, característica evidenciada en las decoraciones de los dos edificios mencionados anteriormente. En Kioto el arquitecto viste y coloca a la manera grecorromana a dos deidades japonesas, colocándolas como protectoras del museo imperial casi como si fueran musas clásicas. Este argumento lo vemos evolucionado y refinado en Akasaka, donde Katayama es capaz de sincretizar visualmente una deidad japonesa (Amaterasu) y una deidad grecorromana (Eos/Aurora) que comparten funciones y atributos. De esta manera el arquitecto logra utilizar una figura mitológica clásica para representar Japón, algo muy común en los estados-nación occidentales como en el caso de Britannia como Minerva para Reino Unido. Por otro lado, los atributos mixtos de la pintura logran no solamente que se la identifique también como Amaterasu, sino dotar a la diosa madre de la familia imperial de una visualidad modernizada.

Y es que ese es el fin último de la representación de elementos clásicos en la obra de Katayama, presentar una modernidad visual. Katayama es, al fin y al cabo, parte de los profesionales que transformarán el Japón de la era Meiji hacia un estado nación moderno. Empapados de un conocimiento recién adquirido sobre la ciencia y la cultura de Occidente, este grupo de académicos y técnicos utilizarán el mundo grecorromano para hacer llegar su mensaje, generalmente político. A lo largo de la era Meiji la gran preocupación del estado será construir un estado nación fuerte para poder preservar su soberanía e integridad territorial. Katayama fue consciente desde el primer momento de su carrera que el mundo clásico guarda una gran importancia en el mundo en el que vive, dominado de manera creciente por potencias de cultura europea que consideran la Antigüedad como fuente última de legitimidad. Entendiendo que la Antigüedad clásica juega un papel crucial en la construcción de legitimidades en el mundo moderno, Katayama usa su conocimiento sobre el mundo clásico para afianzar visualmente la autoridad imperial, y la de la nación por extensión.

A lo largo de estas páginas se ha mostrado como uno de los puntos comunes de Katayama en toda su obra es precisamente la utilización de la Antigüedad clásica como manera de legitimación. Tanto en el museo de Kioto como en el Palacio de Akasaka el arquitecto utiliza elementos grecorromanos para reflejar

una nueva imagen intencionada del país, aunque no lo hace de igual manera en los dos casos, evidenciando no sólo una evolución de su pensamiento, sino también una distinción entre tipologías de edificios. Para el Museo Imperial de Kioto Katayama viste a la manera grecorromana a dos deidades japonesas de las artes, representando la modernidad de la institución. En Akasaka Katayama sincretiza visualmente a Amaterasu, deidad solar principal del panteón sintoísta y antepasada mítica de la familia imperial, con Eos, diosa del amanecer. Esto resulta en una combinación de atributos de ambas divinidades para mostrar una reforzada y renovada autoridad imperial a través de cánones que se pueden leer casi de la misma manera desde una perspectiva occidental y japonesa, lo que muestra el conocimiento de Katayama en cuanto al mundo antiguo se refiere.

Es en su obra precisamente donde Katayama refleja mejor este conocimiento, donde utiliza ese saber adquirido sobre Grecia y Roma durante su formación y sus viajes para reflejar una realidad moderna japonesa. Una realidad moderna japonesa que, paradójicamente, se representa en la obra de Katayama mediante la utilización del mundo antiguo grecorromano.