

## CAPÍTULO 39. EL ARTE NANBAN Y LA INTRODUCCIÓN DEL PROCEDIMIENTO DEL ÓLEO EN JAPÓN

*Francisco Javier Ruiz Carrasco*  
Pintor

El arte japonés se impregnó de occidentalismo en dos momentos de la historia moderna decisivos para la apertura de Japón. La actividad evangelizadora de los misioneros jesuitas en el siglo XVI había dado como resultado el arte Nanban 南蛮美術. Tres siglos más tarde la “occidentalización” artística resurgiría con el nombre de Koumouga 紅毛画 gracias a la apertura de Japón al comercio con Holanda y China. Ambas manifestaciones pictóricas se englobaron en la denominación de *Yôbhûga* 洋風画 (pintura de aire occidental).

### KÔMÔGA

La oleada occidentalista más cercana a nosotros apareció a finales de la era Edo 江戸時代 (1600-1868) surgiendo como contrapartida al *japonisme* de los post-impresionistas europeos. A esta corriente artística se le denominó *Kômôga* 紅毛画 (pintura de pelirrojos). Este movimiento fue decisivo para afianzar los procedimientos y técnicas occidentales en Japón. Los pintores empezaban a desligarse de las escuelas familiares y comenzaron a surgir artistas independientes como Shiba Kôkan 司馬江漢 (1747-1818) y Aôdou Denzen 亜欧堂田善 (1748-1822). La primera evidencia de occidentalización de la pintura fue el abandono de la axonometría de los paisajes atreviéndose con la estética de los *Megane-e* 眼鏡絵 (cuadros-gafas), en los que la profundidad del cuadro se solucionaba, con mayor o menor acierto, mediante la representación cónica de la perspectiva a la manera occidental. Pero no es tanto el aspecto iconológico y los temas representados como el desarrollo técnico y la implantación del óleo como procedimiento pictórico lo que queremos resaltar de esta época.

Fue sin duda el pintor Araki Jyogen 荒木如元 (1765-1824), quien mejor representó el espíritu del *Yôbhûga* dedicándose exclusivamente al procedimiento de la pintura al aceite. En dos de sus obras más representativas, *Cetrería holandesa* 蘭人鷹狩 y *Vista de un puerto holandés* 蘭船入津, demuestra el acercamiento de ciertos recursos técnicos propios del óleo. Se intuyen algunas veladuras, lo que denota un cierto manejo de los barnices grasos inexistentes en la pintura tradicional japonesa, el planteamiento fondo-figura se soluciona con ligeros empastes de los objetos

más cercanos al espectador y se atreve con algunas texturas para formalizar impresiones como las olas del mar.

Pero este occidentalismo pictórico resultaría contraproducente en cuanto al sentimiento de desprecio que surgiría hacia el arte tradicional japonés. Se avecinaba además la Restauración Meiji, y por consiguiente el fin del régimen feudal, trayendo consigo la abolición del Budismo como religión nacional. Esto provocará una mayor infravaloración de las obras japonesas que en su mayor, o al menos más valiosa parte, eran representaciones de deidades o motivos budistas.

En definitiva podemos decir que los japoneses habían perdido el criterio artístico y desdeñaban su propio arte, extrapolándose así a las escuelas, donde el dibujo a carboncillo, la pintura al óleo y la escultura en mármol comenzó a desbancar a las aguadas y a la talla tradicional.

La era Meiji instaurada ya en 1868 se introduce en el proceso de cambio más drástico hasta la fecha. La política y la defensa se jerarquiza según los cánones militares occidentales, los conocimientos médicos, científicos y legislativos se importan de occidente mientras abren sus puertas a un mercado exterior.

En medio de esta *occidentalización*, en 1878, Ernest Fenollosa (1853-1908), americano de ascendencia malagueña, llega a Japón como profesor de Economía de la Universidad de Tokyo fundada tan sólo un año antes. Su amistad con Okakura Kakuzo 岡倉覚三 (1863-1913), pintor y autor del libro *El libro del Té*, facilitó su adaptación al país. Okakura se convierte en intérprete y mentor de Fenollosa, lo que motivaría el interés del recién llegado por el Budismo y el arte tradicional religioso. Fenollosa no tardaría en darse cuenta del trágico momento por el que pasaba el arte tradicional japonés.

Fue en 1882 cuando en el discurso de inauguración de la *Bijyutu-kai* 美術会, Ernest Fenollosa mostró su desprecio por la situación por la que estaba atravesando el arte japonés. Criticó las enseñanzas de arte europeo en las escuelas y de cómo su sobrevaloración estaba destruyendo el arte tradicional autóctono.

El mismo Emperador agradecería a Fenollosa el haber enseñado a los japoneses a valorar su propio arte.

No sería muy aventurado afirmar que fue el discurso de Fenollosa lo que hizo conscientes a los japoneses de la tragedia, pudiendo decir que a partir de entonces supieron encontrar la justa medida en la cual actuar para enriquecerse de la pintura europea sin perder la esencia del arte japonés.

A título de curiosidad, podemos resaltar la amistad de Fenollosa con Kano Hōgai 狩野芳崖, último artista del famosísimo linaje *Kano* que comenzaría en la figura de Kano Masanobu 狩野正信 (1434-1530). El origen de esta escuela se adelantaría a la llegada de los europeos consiguiendo una nueva exaltación del arte idealista japonés, y tras tres siglos de generaciones,

Kano Hôgai, se retiraría después de ayudar a Fenollosa en la defensa de la pintura tradicional. Parece como si el linaje Kano hubiera existido sólo como prevención de la desvalorización del arte japonés.

La corriente *Kômôga* continúa hoy siendo importantísima en la base de escuelas, facultades y talleres de arte en Japón. Grandes exponentes de la pintura contemporánea como Leonard Foujita 藤田嗣治 (1886-1968) han revivido los cimientos y valores de esta escuela que durante un corto periodo llegó a desbancar al arte tradicional japonés. Pero este movimiento artístico hubiera sido muy distinto si no fuera porque ya en el siglo XVI Japón había tenido su primer contacto con el arte occidental.

## NANBAN

San Francisco Javier (1506-1552) zarpa desde Portugal el 7 de abril de 1541 con destino a las Indias Orientales. Después de una difícil labor evangelizadora en Goa, el misionero parte hacia Japón desde Malaca, puerto que comunicaba la India con el Extremo Oriente.

Japón ya había experimentado siete años antes el primer contacto con Europa con la llegada de una nave portuguesa a las costas de Kyûshû. Es entonces, cuando el 15 de agosto de 1549, san Francisco Javier arriba a Kagoshima. Pronto se daría cuenta de que para la evangelización del archipiélago necesitaría abrirse a las gentes y satisfacer a las preguntas del curioso pueblo japonés.

Es por eso que San Francisco Javier comprende que para que le dejen predicar no puede presentarse a un Daimyo con las manos vacías.

La primera clave del éxito nos la da el misionero en su carta a sus compañeros jesuitas de Goa;

“En el lugar de Pablo de Santa Fe, nuestro bueno y verdadero amigo, fuimos recibidos del Capitán del lugar y del Alcalde de la tierra con mucha benignidad y amor, y así de todo el pueblo, maravillándose todos mucho de ver Padres de tierra de portugueses. No extrañaron ninguna cosa el que Pablo se haya hecho cristiano, antes lo tienen en mucho... Cuando Pablo fue a hablar con el Duque [Daimyo], el cual estaba cinco leguas de Cangoshima, llevó consigo una imagen de Nuestra Señora, muy devota, que trajimos con nosotros, y holgó a maravillas el Duque cuando la vio... y después mostrároslo a la madre del Duque, la cual se asombró al verla... de ahí a pocos días mandó la madre del Duque un hidalgo para dar orden cómo se pudiese hacer otra imagen como aquella...”<sup>887</sup>

<sup>887</sup> Citado por Fernando García Gutiérrez: *San Francisco Javier en el arte de España y Oriente*. pág. 25  
637

Observamos aquí cómo San Francisco Javier se gana el respeto del *Daimyo* Ôchi Yoshitaka 大内義隆 (1507-1551) con la muestra de un grabado de un nivel figurativo sorprendente para los japoneses.

Este aprecio del *Daimyo* hacia la imagen traída desde occidente auguraría un próspero futuro a la aceptación del arte occidental en Japón. Es a partir de este momento cuando nace el interés de los japoneses hacia los procedimientos pictóricos de occidente.

A las obras de esta época que incorporaron técnicas o motivos occidentales se las denominó *Arte Nanban* 南蛮美術, que literalmente significa “Arte de los bárbaros del sur” (utilizándose bárbaro con su primitivo significado procedente de China que definía a cualquier persona procedente del extranjero).

Podemos dividir el Arte Nanban en dos corrientes. La primera, compuesta por artistas japoneses que practicaban la pintura tradicional representando la vida y las costumbres de los europeos sobre los famosos biombos y otros soportes japoneses. Y la segunda, la llevada a cabo por artistas, en gran parte novatos, que se atrevían con representaciones religiosas con procedimientos pictóricos occidentales.

Es en esta segunda tendencia donde nació el óleo en Japón y por lo tanto la que queremos resaltar.

San Francisco Javier trajo consigo algunos objetos y obras europeas a tierras niponas. A pesar de eso, para la labor evangelizadora y su promoción era necesario una mayor cantidad de obras de representaciones religiosas. Comenzó la demanda a Roma de grabados, óleos, tallas y mobiliarios para la decoración de iglesias y para compromisos como el adquirido con Omura Sumitada 大村純忠(1533-1587), *Daimyo* que fue bautizado con el nombre de Bartolomé y que posteriormente abrió el puerto de Nagasaki al comercio exterior.

Pero las obras que llegaban de Europa seguían siendo insuficientes, por lo que comenzó la formación de japoneses para la producción de copias de obras europeas.

Las escuelas (セミナリヨ) que los jesuitas fundaron en las que se formaban japoneses en el estudio del cristianismo adoptaron además la enseñanza de la pintura y del grabado occidental. Fue tal el interés que pusieron los jesuitas en este terreno que incluso fue enviado un grupo de artistas japoneses a Roma para formarse en el arte de la pintura occidental.

Resulta indudable que para cualquier japonés formado en la religión católica, el hecho de ver una pintura al aceite supondría no sólo una atracción artística indiscutible, sino que también encontraría en las calidades exclusivas del óleo como el brillo, el misticismo de los blancos y la potencia de los rojos,

la mejor manera de representar la simbología cristiana. Surgió entonces el interés propio por la producción de pinturas al aceite.

En 1583 llegaría a Nagasaki Giovanni Nicolao (1560-1626), jovencísimo pintor genovés que había entrado en la Compañía de Jesús tres años antes. La razón por la que Giovanni Nicolao fue llamado a Japón fue exclusivamente su habilidad pictórica. Antes de llegar a Japón se estableció en Goa y posteriormente se trasladó a Macao donde conocería a Alessandro Valignano<sup>888</sup>. Tan pronto como llegó a Nagasaki fue enviado a Bungo (al este de Kyûshû), donde se funda ese mismo año la primera escuela de arte de la Compañía de Jesús en la que habría de enseñar pintura occidental a jóvenes japoneses. En 1602 la escuela se trasladaría a Nagasaki hasta 1614, año en el que tuvo que desplazarse hasta Macao debido a las persecuciones cristianas.

Giovanni Nicolao formó a grandes artistas que continuarían la escuela y formarían a nuevos estudiantes en el arte de occidente. Destacamos tres pintores de Nagasaki; Pedro Joao (1566-1620), quien más tarde continuaría su actividad en Kyoto, Leonardo Kimura (1564-1619), pintor y gran grabador en cobre, y Luis Shiozuka (1577-1637), artista que exilió a Manila regresando más tarde a Japón para continuar su actividad como pintor.

Otros artistas no locales como Mancio Otao (1568-?) de Oumura y Mancio Joao (1568-1527) de Usuki, se procuraron su residencia en la misma escuela, desde donde produjeron grandes copias y obras originales.

Sabemos que la escuela de Giovanni Nicolao produjo obras de todo tipo de procedimientos, pero la formación italiana del genovés hizo que la escuela se especializara en óleo sobre distintos soportes como madera o cobre. Entre las poquísimas obras que han llegado a nuestros días destacamos la pintura anónima “*Descanso durante la huida a Egipto*” donde se aprecia la excelente depuración de la técnica de la pintura al aceite. Curiosamente la sobriedad de la mano japonesa que ejecutara la obra hace que esta obra se encuentre más cerca del *Quattrocento* que de los contemporáneos italianos.

## PROCEDIMIENTOS Y MATERIALES TRADICIONALES

Para estudiar el proceso que tuvieron que pasar los japoneses hasta conseguir el óleo debemos conocer los procedimientos pictóricos que utilizaban en el siglo XVI. Si obviamos el arte decorativo de la época, la pintura japonesa constaba principalmente de aguadas sobre papel. El procedimiento de las aguadas era una especie de temple magro, es decir, una mezcla de pigmento y aglutinante disolvente en agua sin barnices grasos.

---

<sup>888</sup> Alessandro Valignano (1539-1606). Compañero de Matteo Ricci en la actividad evangelizadora de China.

A continuación presentaremos los materiales del procedimiento de la aguada japonesa.

## COLAS Y CARGAS

-*Nikawa-eki* 膠液, cola solidificada duradera y elástica de espinas de peces.

-*Gofun* 胡粉, carga de ostras u otros moluscos que se trituraba y se comercializaba en polvo. Se empezó a utilizar a mediados de la era Muromachi 室町時代 (1338-1573).

## PIGMENTOS

### Orgánicos

- Beni 紅. *Rojo*. Se obtiene del Benibana 紅花; Cártamo (*Carthamus tinctorius*). Se comercializa desde el siglo VII cuando la planta fue importada de China. Fue en la prefectura de Yamagata 山形県 donde se encontraron las mejores condiciones para su cultivo. Durante el periodo *Muromachi* se perfeccionó su recolección. Siempre ha sido el pigmento más tradicional y característico japonés. Sólo es comercializado en Japón y China.

- *Zumi* 棠梨. *Amarillo*. Obtenido del arbusto caducifolio del mismo nombre, zumi, familia de las rosáceas.

- *Gofun* 胡粉. *Blanco*. carga de ostras u otros moluscos. Fue la alternativa en el siglo XV al pigmento blanco inorgánico *Hakudo* 白土 que llevaba utilizándose desde el siglo VIII. Es la única carga que se utiliza como pigmento en toda la historia del arte.

- *Sumi* 墨. *Negro Humo*. Es hollín desengrasado que se obtiene mediante la combustión imperfecta de hidrocarburos. Mezclado con el aglutinante de las aguadas constituía la tinta china. Se usaba desde la Antigüedad.

### Inorgánicos

- *Shu* 朱. *Rojo Bermellón*. Compuesto de sulfuro de mercurio natural (cinabrio). Se introdujo en Japón a finales del periodo *Muromachi*.

- *Bengala* 弁柄. *Tierra Roja*. Es un tipo de arcilla cuyo componente principal es el óxido de hierro. Se introdujo en Japón desde el Golfo de Bengala (India) durante el asentamiento hispano-lusitano en Nagasaki.

- *Ódo* 黄土. *Ocre Tostado*. Al igual que el anterior, es un tipo de arcilla que contiene gran parte de óxido de hierro. Puesto que podía encontrarse en Japón, se utilizaba desde la Antigüedad.

- *Rokushô* 緑青. *Verde de Malaquita*. Es un carbonato básico de cobre hidratado (malaquita). Usado en Japón desde el periodo *Asuka* 飛鳥 (siglo VI) es el pigmento verde de mayor importancia en la pintura oriental.
- *Gunjô* 群青. *Azul Azurita*. Es un carbonato de cobre hidratado natural (azurita). Se utiliza en Japón desde el periodo de Nara 奈良時代 (710-794).

## PROCEDIMIENTO

La cola sólida se introducía en agua durante un día. Una vez absorbía el agua se convertía en gelatina que se hervía y se mezclaba con una tercera parte de carga. Al enfriarse, el resultado era un líquido blanquecino con la consistencia de la miel. Se volvía a calentar para conseguir un resultado acuoso y se procedía a preparar el papel. La solución se aplicaba sobre las dos caras del papel de arroz 和紙.

Se procedía entonces a fabricar la pintura. El pigmento era de origen mineral u orgánico. Se trituraba a mano resultando un granulado grueso y desigual. El aglutinante que se mezclaba con el pigmento se preparaba de la misma manera que la solución que se aplicaba al papel, pero esta vez a la cola se le añadía la mitad del total de carga, ya que el aglutinante requería más consistencia.

Al ser un temple magro, las pinturas resultantes podían mezclarse con agua para aplicar capas más finas, no pudiendo conseguir veladuras pero sí valores más claros.

## ADAPTACIÓN DE MATERIALES

Desde que surge la necesidad de producir óleos en Japón aparecerían multitud de problemas tanto técnicos como teóricos. Nos encontramos además con una laguna histórica que comprende el periodo desde que los jesuitas motivan a los pintores japoneses a copiar las obras occidentales hasta que Giovanni Nicolao pisa suelo nipón. Sabemos que entonces las escuelas-seminarios tenían profesores de arte, pero la adaptación de los materiales japoneses a los procedimientos pictóricos de occidente no sería tarea sencilla. Ni siquiera el genovés lo tendría fácil.

Por otra parte, se presentaba el problema de que muchas de las incompatibilidades que desconocían los japoneses podrían presentar sus efectos meses o incluso años después de ser pintado, por lo que resultaría realmente difícil averiguar la causa y prevenir futuros desastres.

Para hacernos una idea de las situaciones adversas que se pudieron encontrar los japoneses en sus andaduras pictóricas occidentalistas

compararemos a continuación los materiales que necesarios en la producción del óleo con los tradicionales japoneses antes comentados.

Los materiales básicos que utilizaban los europeos en el siglo XVI en el procedimiento al aceite eran la cola de conejo y la carga yeso mate o creta para la preparación del soporte, y para la preparación de las pinturas usaban el aceite como aglutinante básico, la cera como emulsionante, los barnices como diluyentes y protectores de la pintura, y los pigmentos.

#### COLAS Y CARGAS

La preparación óptima para una pintura al óleo constaba de una solución de cola y carga. La cola no era de espinas de pescado sino de huesos de conejo, y la carga era un carbonato cálcico llamado Creta (hoy conocido como *Blanco de España*). Mientras la carga en Europa era inorgánica, en Japón se utilizaba la carga orgánica de ostras.

La solución cola de pescado más carga orgánica constituye una solución demasiado líquida, por lo que si el soporte es un lienzo, éste absorbería la humedad de la preparación dando como resultado la impresión de estar pintando sobre un saco.

Aun siendo el soporte la madera, la única preparación viable es la obtenida mediante cola de conejo fuerte y creta. Al igual que la preparación europea, la japonesa constituía una superficie rugosa, pero la cola de espinas la hacía demasiado porosa para el óleo. Si pintamos con aceite sobre una preparación tradicional japonesa corremos el riesgo de que antes de que la pincelada seque el aglutinante se desprenda del pigmento atravesando las porosidades de la preparación. Meses más tarde ocasionaría la caída del pigmento y el quebramiento de la superficie del cuadro. Recordemos que el pigmento no se disuelve en el aceite sino que se emulsiona, es decir, las partículas de ambos materiales permanecen unidas pero no llegan a mezclarse, por lo que no se asegura la mezcla hasta el secado.

Conocedores de estos materiales, los japoneses que se formaban en el arte occidental comenzaron a demandar la cola de huesos de conejo. Se empezó pues a comercializar utilizándose además como pegamento, apto incluso en la construcción.

#### ACEITES Y CERA

En el Japón del siglo XVI se comercializaban aceites secantes como el aceite de linaza y el de adormidera, aceites semisecantes como el aceite de soja

y de *tung* (madera china) y aceites no secantes como el aceite de pescado. Para el procedimiento del óleo sólo han de utilizarse los aceites del primer tipo.

Tanto el aceite de linaza como el de adormidera resultaría óptimo para la producción del óleo. Suponemos que los japoneses utilizarían el de linaza (procedente de la semilla del lino) ya que curiosamente se comercializaba en mayor medida en Japón y en China que en Europa. La cera se utilizaba para emulsionar el pigmento con el aceite y para garantizar la durabilidad de la pintura. En Japón podían encontrarse ceras vegetales y minerales. La más adecuada para el óleo es la animal, y los japoneses encontrarían en la cera de oveja 羊毛蠟 el mejor emulsionante.

## PIGMENTOS

El pigmento se trituraba a mano, constituyendo un granulado irregular. Para el procedimiento de la aguada, esto no resultaría un problema, pero en el óleo el pigmento grueso pierde opacidad al formar la pintura con el aglutinante. De cualquier manera suponemos que la experiencia les hizo conocer ciertas peculiaridades del óleo que les haría poder superar este tipo de vicisitudes. Tenemos que saber además que no todos los pigmentos pueden ser aglutinados con aceite. De los pigmentos japoneses anteriormente presentados tan sólo cuatro de ellos son completamente viables con el aceite. Estos son el blanco *Gofun* 胡粉, el ocre tostado *Oudo* 黄土, el tierra roja *Bengala* 弁柄 y el rojo bermellón *Shu* 朱.

Los pigmentos restantes supondrían una dificultad o incluso una incompatibilidad total con el procedimiento del óleo. Estos son;

- Beni 紅. Rojo. Al igual que la Laca Carmín en Europa, es apto para el óleo pero se recomienda sustituirlo.
- *Zumi* 棠梨. Amarillo. Es posible su utilización en el óleo pero no recomendable por su toxicidad.
- *Sumi* 墨. Negro Humo. Al ser muy ligero no se emulsiona bien en el aceite. Necesita de alcohol o vinagre para la mezcla.
- *Rokushô* 緑青. Verde de Malaquita. Este pigmento es estable al temple, por lo que no constituye problema en la aguada, pero en el óleo pierde color por lo que se desaconseja totalmente.
- *Gunjô* 群青. Azul Azurita. No es recomendable para el óleo ya que puede reaccionar químicamente con pigmentos sulfúreos como el *Shu* 朱 (rojo bermellón). No obstante puede utilizarse entre capas de barniz.

La incompatibilidad de pigmentos autóctonos tuvo como solución la demanda de pigmentos a China procedentes de la India (la cuna de los pigmentos por excelencia). Un mercado que desde entonces seguiría abierto

durante medio siglo permitiéndoles adoptar nuevos materiales y conocimientos.

## BARNICES

Los barnices son preparados incoloros grasos o resinosos que forman una capa fina e incolora en la superficie del cuadro. Una obra al óleo es inconcebible sin un barniz final que asegure su durabilidad. El barniz resinoso, que es el que nos interesa, se compone de resina disuelta con esencia de trementina obtenida del pino. Hoy día se utilizan únicamente la resina almáciga (obtenida del lentisco) y la resina dammar, pero antiguamente se utilizaba todo tipo de resina procediéndose a su polimerización. Suponemos pues que en este terreno no se debieron presentar grandes problemas.

Con el conocimiento de los materiales aptos para el óleo y su elaboración, los pintores japoneses empezaron a producir obras originales creando una escuela estética dentro del arte japonés. Por desgracia, antes de que este movimiento artístico madurara, las persecuciones y martirios a los cristianos interrumpieron la corriente artística Nanban sin que pudiera siquiera llegar al siglo de vida.

## ARTE NAMBAN, ARTE SABROSO

Así como en todas las culturas el descubrimiento de un nuevo procedimiento pictórico resulta crucial para la historia de la pintura del lugar, la introducción del óleo en Japón provocó una revolución en la pintura autóctona. El artista contemporáneo Morimura Yasumasa 森村泰昌 (Osaka, 1951) nos habla de esta revolución calificando como “sabroso” al arte Nanban, un arte que tuvo que aprender mucho de “cocinitas” para trabajar el óleo y que dio un resultado tan bueno como el mejor manjar. Por desgracia, el impacto histórico del primer contacto de Japón con Europa ha situado a esta revolución pictórica en un segundo plano.

Como quiera que la historia lo haya tratado, para cualquier japonés del siglo XVI con un mínimo de sensibilidad artística, ver una pintura al óleo debió significar un vuelco en su concepción del arte, y la trascendencia histórica de la revolución en los procedimientos, materiales y técnicas de la pintura japonesa que naciera como consecuencia de este procedimiento es completamente indiscutible.

## BIBLIOGRAFÍA

García Gutiérrez, Fernando. *Pinturas de san Francisco Javier en Oriente y Occidente*. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 2006.

García Gutiérrez, Fernando. *Japón y Occidente, influencias recíprocas en el arte*. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1990.

Whitney Hall, John. *El imperio japonés*. Siglo XXI Editores. Madrid. 1987.

Bellessort, Andres. *Viajes de San Francisco Javier*. Editorial Difusión. Buenos Aires. 1946.

Pedrola, Antoni. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Ed. Ariel. Barcelona. 2004.

Fenollosa, Ernest F. *Epochs of Chinese and Japanese Art*. 2 vols. ICG Muse. Tokyo. 2000.

Cabeza Láinez, José María y Almodóvar Melendo, José Manuel: *Ernest Francisco Fenollosa and the quest for Japan: findings of a life devoted to the Science of Art*. Bulletin of Portuguese/Japanese Studies, vol. 9. Universidade Nova de Lisboa. 2004.

Curvelo, Alexandra. Nagasaki. *An european artistic city in early modern Japan*. Bulletin of Portuguese/Japanese Studies, june, vol.2. Universidade Nova de Lisboa. 2001.

*Oda Nobunaga y los biombos Nanban*. 織田信長と南蛮屏風. Shogakukan. 2002.

Sakamoto Mitsuru, Sugase Tadasu y Naruse Fujio. *Arte japonés, vol. 25. El Arte Nanban y la Pintura de Aire Occidental*. 原色日本の美術 | 25 | 南蛮美術と洋風画. Shogakukan. 1970.

