



Fantasia en escena

KUNISADA Y LA ESCUELA UTAGAWA

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Fundación Cajamurcia
FUJITSU
Real Academia Nacional de Farmacia
Embajada del Japón en España

Madrid y Murcia, 2014

Con la colaboración de

EMBAJADA DEL JAPÓN
EN ESPAÑA

Embajador del Japón en España
Satoru Satoh

Agregado Cultural
Kenji Maehigashi

Asesor de la Sección Cultural
Gonzalo Domínguez Martínez



Evento incluido en
la conmemoración del
Año Dual España-Japón



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO

Director
Antonio Bonet Correa

Vicedirector-Tesorero
Ismael Fernández de la
Cuesta

Secretario General
Fernando de Terán Troyano

*Académico Delegado
del Museo*
José María Luzón Nogué

Coordinador de Proyectos
Javier Blas Benito



FUNDACIÓN
CAJAMURCIA

Presidente
Carlos Egea Krauel

Gerente
Pascual Martínez Ortiz



FUJITSU

Directora General
Ángeles Delgado López

Director de Marketing
Bernardo Díaz Martínez

Mánager de Eventos
Sonia Martí Maqueda

*Mánager de Operaciones
y Marca*
José Luis Pérez Platero



REAL ACADEMIA
NACIONAL
DE FARMACIA

Presidente
Mariano Esteban Rodríguez

Secretario General
Bartolomé Ribas Ozonas

Gerencia
Manuel Tirado Juárez
Mónica de Villar Meca



Presentación

Antonio Bonet Correa

Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Carlos Egea Krauel

Presidente de Fundación Cajamurcia

Ángeles Delgado López

Directora General de Fujitsu

Mariano Esteban Rodríguez

Presidente de la Real Academia Nacional de Farmacia

Satoru Satoh

Embajador del Japón en España

Las evocadoras imágenes de *ukiyo-e* conforman la categoría visual más genuinamente japonesa de la historia del arte. Muy presentes en los hábitos de consumo de las nuevas clases urbanas de Japón, el aprecio hacia esta sutil manifestación cultural se extendió durante el siglo XIX entre los creadores y coleccionistas de estampas europeos. Desde entonces la mirada de Occidente se ha dejado seducir por el equilibrio compositivo y los bellos colores de unas imágenes concebidas para estimular los sentidos.

Fantasia en escena: Kunisada y la escuela Utagawa nace de una iniciativa compartida. Las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de Farmacia fueron las promotoras del proyecto. La Academia de Bellas Artes y la Fundación Cajamurcia acogen la exposición en sus respectivas sedes de Madrid y Murcia. Por su parte, la Real Academia Nacional de Farmacia atesora la excepcional colección de *ukiyo-e* de donde procede la totalidad de las estampas. La presencia de la Embajada de Japón otorga una relevante dimensión institucional al proyecto al incorporarlo a la programación de actividades culturales correspondientes al *Año Dual España Japón*. Y Fujitsu ha integrado la propuesta entre las iniciativas que celebran el cuarenta aniversario de la fundación de la filial española de la compañía.

Hace cuatro siglos el samurái Hasekura Tsunenaga fue enviado a Europa por el daimio de Sendai, Date Masamune, con una doble intención: encontrarse con el papa Paulo V en Roma para solicitar el envío de misioneros a Japón y conseguir del rey Felipe III el establecimiento de relaciones comerciales y políticas. El paso de la comitiva por España se convirtió en un acontecimiento en la época. Con motivo de aquel hito histórico, Japón y España conmemoran el cuatrocientos aniversario de la embajada Keichō (1613-1620), inicio de las relaciones entre los dos países. En el contexto de los actos culturales programados en el *Año Dual España Japón* presentamos una muestra de *ukiyo-e* de excepcional calidad, una cuidada selección de estampas a color grabadas en madera.

El fondo artístico del que han sido seleccionadas las ciento dieciséis estampas de la exposición está compuesto en su totalidad por quinientas obras. De gran relevancia en el panorama

nacional, parte de esta colección constituye la Sala Utagawa de la Academia de Farmacia. Sin embargo, no ha sido mostrada de forma monográfica y exhaustiva hasta ahora, por lo que resulta desconocida incluso para la mayoría de expertos. Reunida en Japón por un coleccionista privado, donada a la Casa Real española y cedida a la Academia de Farmacia, ofrece una sugestiva aproximación a la cultura popular del periodo Edo (1615-1868).

En la era Edo se produjo un notable crecimiento de la industria y el comercio que tuvo reflejo en el aumento de la población urbana, especialmente en la capital que da nombre al periodo, Edo, la actual Tokio. Como consecuencia de ese proceso y de la posterior formación de una clase comerciante adinerada, surgió una cultura urbana extravagante y exquisita.

La presencia de numerosos barrios de placer, casas de té, teatros de kabuki... denotaba una mentalidad inclinada a los placeres fugitivos, anhelante del goce hedonista al que alude el término *ukiyo*. Aquel mundo fue excepcionalmente captado por los *ukiyo-e*, cuya temática incluye vistas de lugares famosos, retratos de mujeres hermosas y, particularmente, representaciones de actores de kabuki.

El núcleo de la exposición está constituido por las creaciones gráficas de los artistas de la escuela Utagawa. Fundada en el siglo XVIII por el famoso grabador Utagawa Toyoharu, fue con su discípulo Utagawa Toyokuni I (1769-1825) con el que la dinastía Utagawa consiguió una popularidad, pujanza y permanencia superiores al resto de escuelas de *ukiyo-e*. Perdurará con Hiroshige (1797-1858), Kuniyoshi (1797-1861) y Kunisada (1786-1865), los tres referentes del arte gráfico japonés durante el siglo XIX, disfrutando del favor del público hasta el declive en popularidad del *ukiyo-e*.

El grabador mejor representado es Utagawa Kunisada, el gran maestro de los retratos de bellezas femeninas y actores de kabuki, quien disfrutaría en vida de una extraordinaria reputación, justamente ganada por su destreza para actualizar el género y adecuarse a la cambiante demanda de los consumidores de imágenes.

Si la más célebre de las escuelas de *ukiyo-e*, la de los Utagawa, define la coordenada biográfica de la exposición, su eje temático se articula en torno a las escenas de actores de kabuki, una variante específica de la xilografía policroma japonesa, los *yakusha-e*. Las imágenes de actores se vendían en las representaciones teatrales de kabuki. Producidas en ingentes cantidades, su valoración fue testimonial. Sin embargo, en las dos últimas décadas los *yakusha-e* han sido reivindicados por los principales especialistas de Japón y, siguiendo su estela, por los más prestigiosos museos del mundo. Hoy se tienen datos suficientes para afirmar que las estampas de actores superaron la mitad de la producción total de *ukiyo-e*, por lo que deben ser consideradas como el género más genuino y representativo del grabado japonés.

Con esta exposición las entidades organizadoras nos sumamos al reconocimiento de la alta calidad alcanzada por los maestros de la escuela Utagawa y al renovado interés suscitado por las representaciones gráficas de actores de kabuki –del que dan testimonio las diferentes muestras de *yakusha-e* celebradas en 2013 y 2014 en varios museos de Europa–.

Nuestra gratitud a los dos comisarios de la exposición, Olga García y Daniel Sastre, por su acertada selección de las obras y por hacernos partícipes de sus conocimientos. Un agradecimiento extensivo a todos los profesionales cuya entrega y entusiasmo han hecho realidad este proyecto compartido.

Agradecimientos

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Fundación Cajamurcia, FUJITSU, la Real Academia Nacional de Farmacia y la Embajada del Japón, agradecen su colaboración a las siguientes personas:

Ryō Akama, Marina Arroyo Fajardo, Elena Barlés Báguena, Ascensión Ciruelos Gonzalo, Judit Gasca Miramón, Javier de la Guerra Carrasco, José Manuel Matilla, Gonzalo San Emeterio Cabañes, Haruo Shimohira, Ángeles Solís Parra, Ellis Tinios, Silvia Viana Sánchez, Minako Wada y Kenichi Yamaguchi

Entidad colaboradora
Art Research Center
Universidad de Ritsumeikan, Kioto



Sumario

- 11 *El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana*
Olga García Jiménez

- 31 *Yakusha-e: las estampas de actores en el contexto visual del ukiyo-e*
Ryō Akama

- 45 *La escuela Utagawa, orgullo de Edo*
Daniel Sastre de la Vega

- 59 *Kunisada. El gran maestro*
Ellis Tinios

- 77 *Fantasia en escena. Kunisada y la escuela Utagawa*
Catálogo

- 193 Relación de obras

- 202 Glosario



El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana

Olga García Jiménez

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

Kunisada (Toyokuni III)
Meshitsukai Ohatsu (por Bandō Shiuka I)
de la obra 'Sumidagawa Tsuinokaga-mon',
1852 (cat. 24a)

“La mentalidad nacional estaba obligada a buscar refugio para huir de la monotonía de la existencia tanto en el estudio como en la diversión. El régimen Tokugawa había permitido que la imaginación volara en parte libremente en las direcciones del arte y la literatura, y en esas direcciones la personalidad encontró maneras en las que reafirmarse y dar rienda suelta a la creatividad. [...] Fue una época de disfrute popular, de cultura general y de refinamiento social”.

Lafcadio Hearn (1850-1904), *Japón. Un intento de interpretación*, 1904¹

Con el comienzo de la era Edo se produjo un crecimiento de la industria y el comercio que repercutió directamente en un aumento de la población en los núcleos urbanos, especialmente en la capital que da nombre al período: Edo, la actual Tokio. En consonancia con la formación e incremento creciente de la clase comerciante, considerada gubernamentalmente la más baja de la sociedad pero poseedora *de facto* del poder económico, surgió una nueva clase urbana (*chōnin*) y, por ende, una cultura extravagante y refinada a la vez. La presencia de numerosos distritos de placer, teatros de kabuki o casas de té, denota una mentalidad en la que el mundo de la fantasía y los placeres efímeros (*ukiyo*) contaba intrínsecamente con la sorprendente capacidad de difuminar la configuración de la estricta jerarquía social del régimen Tokugawa, cuyas bases se asentaban en el confucianismo. Este mundo fue excepcionalmente captado por las estampas *ukiyo-e*, cuya temática aborda asuntos de la vida cotidiana, vistas de lugares famosos, guerreros o actores de kabuki, entre otros.

Edo y su contexto histórico-social

Edo hace alusión a Tokio, la capital japonesa, así como a un período en la historia de Japón conocido también como época Tokugawa. Se ha venido considerando el año 1603 como el inicio de la era Edo, año que coincide con el nombramiento de Tokugawa Ieyasu (1543-1616) como sogún y con el consiguiente establecimiento de la ciudad de Edo como centro militar, político y administrativo, tras la conclusión de los episodios bélicos internos y la finalización del proceso de reunificación nacional iniciado por Oda Nobunaga (1534-1582) y Toyotomi Hideyoshi (h. 1536-1598). En 1615 el primer sogún Tokugawa, Ieyasu, comenzó

¹ Lafcadio Hearn, *Japan: An Attempt at Interpretation*, Nueva York, 1904 (reed. española, *Japón. Un intento de interpretación*, Gijón, 2013, p. 267-268).

su hegemonía sobre el pueblo japonés, una vez aniquilados los ejércitos fieles a Hideyoshi, implantando así su régimen militar o shogunato.

En el lapso de tiempo que abarcó el período Edo, aproximadamente dos siglos y medio, y fruto del anhelado aislamiento oficial perseguido por el gobierno militar o *Bakufu*, Japón vivió una estabilidad política nacional sin precedentes; de ahí que esta etapa haya sido denominada “*pax Tokugawa*”². No obstante, desde el comienzo de la era Edo el gobierno del clan Tokugawa tuvo que resolver dos asuntos cruciales que amenazaban la estabilidad política interna: el cristianismo y el comercio con el exterior, interrelacionados en muchos casos. Es por ello que el gobierno shogunal desconfiaba de países católicos como España y Portugal, en los que el desarrollo de misiones evangelizadoras iba acompañado del interés por la apertura de contactos comerciales directos³.

Sin embargo, las naciones de religión protestante, como los Países Bajos e Inglaterra, no eran consideradas una amenaza, puesto que buscaban el establecimiento de relaciones comerciales pero carecían de intenciones evangelizadoras⁴. De ahí que en 1639, cuando Japón blindó oficialmente sus fronteras al extranjero, consintió la presencia de comerciantes holandeses (también chinos y una minoría de coreanos) en la región de Nagasaki, ubicada casi a un millar de kilómetros de Edo. Es indiscutible que a través de Nagasaki se filtraron en el país retazos de la ciencia y cultura europeas, que fueron consiguientemente interpretadas por los japoneses movidos por un afán de curiosidad, admiración y fascinación por Occidente⁵.

El período comprendido entre 1688 y 1704, conocido como era Genroku, fue una época dorada que catapultó definitivamente al fenómeno social de los *chōnin*, responsables directos de que la cultura urbana comenzase a lucir con todo su esplendor. Pero desde mediados del siglo XIX el *Bakufu* fue cayendo paula-

tinamente en una situación de malestar, crisis y descontento generalizado entre la población, lo que condujo a una serie de conflictos internos que finalmente desembocaron en la apertura de Japón a Occidente en 1854⁶. El año 1868 marca el fin del período Edo, con la restauración del emperador Meiji, quien estableció la corte imperial en la ciudad, la cual empezó a considerarse oficialmente capital de la nación y pasó a llamarse Tokio⁷. A partir de entonces Japón salió de su aislamiento y entró en un proceso de *occidentalización* con el mundo que había forzado su apertura al exterior⁸.

El confucianismo en la sociedad del período Edo

Confucio dijo: “Zichan tenía cuatro de las características del hombre superior: en lo que hacía para sí mismo era humilde; era respetuoso en el servicio a un superior; generoso cuando se trataba de alimentar al pueblo y justo en su administración de los súbditos”.

Libro V. Gong Ye Chang. (XV)⁹

Confucio dijo: “Un joven debe tener piedad filial cuando está en su casa y ser fraternal con los demás cuando está fuera, debe ser diligente y sincero, desbordar de amor por todos y amar con más dedicación a los que poseen la virtud de la benevolencia”.

Libro I. Xue Er. (VI)¹⁰

Zizhang preguntó a Confucio acerca de la benevolencia. Confucio le dijo: “Si eres capaz de poner en práctica cinco cosas, serás considerado benevolente en todo el ancho espacio bajo el Cielo”. Zizhang le rogó que le dijera en qué consistían estas cinco cosas y Confucio le respondió: “Cortesía, generosidad, sinceridad, diligencia y amabilidad. Si eres cortés no te insultarán, si eres generoso te ganarás a todos, si eres sincero los demás te darán su confianza, si eres diligente conseguirás muchas cosas y si eres amable tendrás lo que hace falta para dar encargos a las demás personas”.

Libro XVII. Yang Huo. (VI)¹¹

2 Christine Guth, *El arte en el Japón Edo: el artista y la ciudad, 1615-1868*, Madrid, 2009, p. 9-10; Sergio Navarro Polo, “Imágenes del mundo flotante”, en *Ukiyo-e: grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*, cat. exp. (Madrid, Biblioteca Nacional, 15 diciembre 1993 - 27 febrero 1994), Madrid, 1993, p. 27.

3 Véase el caso de la Embajada Keichō a Europa (1613-1620) cuya razón de ser estaba fundamentada en objetivos comerciales y religiosos claramente definidos: por un lado, esta misión compuesta por una comitiva de más de ciento cincuenta personas, perseguía conseguir del rey de España Felipe III la apertura y el establecimiento de relaciones comerciales. Por otro lado, aspiraba a lograr el apoyo del pontífice cristiano Paulo V (1550-1621) para enviar más misioneros a Japón y poder continuar con la construcción de iglesias en el país. Manuel Alvar, “La embajada japonesa de 1614 al rey de España”, *Centro Virtual Cervantes, Thesaurus*, tomo L, 1, 2 y 3, 1995, p. 518-525; Marcos Fernández Gómez, “La misión Keichō (1613-1620): Cipango en Europa. Una embajada

japonesa en la Sevilla del siglo XVII”, *Studia Historica. Historia Moderna (Ediciones Universidad de Salamanca)*, 20 (2009) p. 269-295; Yo Kawanari y Shoji Bando, *Supein to nihonjin (España y los japoneses)*, Tokio, 2006, p. 82-91; Ramiro Planas, *Puntos de interés en las relaciones España-Japón (siglos XVI a XX inclusive)*, Madrid, 2001, p. 12; José Velázquez y Sánchez, *La embajada japonesa de 1614. Historia sevillana*, Sevilla, 1862, reed. Marcos Fernández Gómez (ed. e introducción), acompañada de un facsímil a tamaño real de la carta japonesa, Sevilla, Comisaría de la Ciudad para la Exposición de 1992, 1991, p. 14-79.

4 Agustín Kondo Hara, *Japón. Evolución histórica de un pueblo (hasta 1650)*, Guipúzcoa, 1999, p. 218-219.

5 Pilar Cabañas, “La cultura material como vía de conocimiento e inspiración artística”, en *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*, cat. exp. (Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 25 febrero - 24 mayo 2009), Madrid, 2009, p. 59.

6 *Ibidem*, p. 226.

7 Mikiso Hane, *Breve historia de Japón*, Madrid, 2003, p. 99.

8 Carmen García-Ormaechea, “Ukiyo-e hanga. Japonismo”, en *Ukiyo-e: grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*, op. cit., p. 14.

9 Joaquín Pérez Arroyo (trad.), *Confucio. Los cuatro libros*, Barcelona, 2002, p. 94.

10 *Ibidem*, p. 66; existe un *Libro de la Piedad Filial (Xiaojing)*, atribuido a Zengzi, discípulo de Confucio. Sus enseñanzas

se centran en el culto de la piedad filial de manera que resulta fundamental el respeto, obediencia y cuidado de los padres en primer lugar, para conseguir acatar después las obligaciones hacia el soberano y el resto de la sociedad. Federico Lanzaco Salafranca, *Introducción a la cultura japonesa, pensamiento y religión*, Valladolid, 2000, p. 161.

11 Joaquín Pérez Arroyo (trad.), op. cit., nota 9, p. 190-191.

Existía un modo de pensamiento que encajaba a la perfección con el modelo de gobierno que buscaba el *Bakufu*, capaz de legitimar su hegemonía basándose en un régimen militar y que permitía mantener la estabilidad nacional: el confucianismo. La carismática figura de Confucio (551-479 a.C.) representa al hombre, al pensador y a todo un fenómeno cultural: constituye una fuente de inspiración que aún hoy perdura desde hace dos milenios y medio. La ideología neo-confuciana imperante en el período Edo esgrimió un modelo social absoluto que aseguraba la lealtad y obediencia de una sociedad sometida a un rígido sistema de clases, modelo determinado por una cuestión tan sumamente básica como el nacimiento¹².

Según la ética confuciana, una sociedad jerarquizada se rige por las “cinco relaciones” (*gorin*) en las cuales cada miembro debe aceptar y acatar su papel: así el hijo obedecerá a su padre, la esposa a su marido, el hermano menor al mayor, el vasallo a su señor y los amigos deberán obedecerse entre sí; y por los “tres lazos” (*sanko*) relativos a las parejas esenciales: gobernante y súbdito, padre e hijo y marido y esposa¹³. De las enseñanzas confucianas se infiere que el núcleo familiar constituía la base del buen funcionamiento social: una vez asentados a pequeña escala los valores de la lealtad y la piedad filial en la moral familiar, éstos podían extrapolarse a un ámbito de gran escala, la moral estatal. Japón adaptó el modelo confuciano a su idiosincrasia y tradición: invirtió la escala de valores priorizando al estado frente a la familia¹⁴. Según el pensamiento confuciano, en cualquier caso se esperaba del ciudadano lealtad y piedad filial al superior, con los sentimientos de reciprocidad y benevolencia con el prójimo como telón de fondo. De ahí que la clase dirigente abogara por una filosofía que fomentaba el propio control del gobierno, el bienestar nacional y la estabilidad social mediante una rígida jerarquía con el sogún a la cabeza. Después del sogún, los daimios (señores feudales) y los vasallos completaban la escala de la clase aristocrático-militar en orden descendente. Existían tres tipos de daimio: en primer lugar los que estaban directamente relacionados con el clan Tokugawa, a continuación

aquéllos que poseían terrenos cercanos a los Tokugawa y por último los daimios de la periferia¹⁵.

En el período Edo los órganos administrativos del régimen estaban organizados en torno a los dos ejes burocráticos dominados por la figura del sogún: la Administración central y los organismos locales. El gobierno central de Edo contaba con un Gran Consejero (*tairō*) a la cabeza, cuando se consideraba necesario; bajo la presidencia directa del sogún, actuaba permanentemente un Consejo de Ancianos (*rōchū*), al cual estaban subordinados los comisarios generales (*ōmetsuke*) que controlaban a los daimios; del Subconsejo de Ancianos (*wakadoshiyori*) dependían los vigilantes (*metsuke*); existían chambelanes (*so-bayōnin*), un Ministerio de Asuntos Religiosos (*jisha bugyō*), dos juzgados de Edo (*Edo machi bugyō*) y tesoreros (*kanjō bugyō*). Los poderosos tentáculos del control shogunal alcanzaban a los organismos locales externos a Edo, como los gobernadores de Kioto (*Kyōto shoshidai*) y Osaka (*Osaka jōdai*), los alcaldes (*bugyō*), los inspectores de distrito (*gundai*) u otros oficiales (*daikan*)¹⁶. Era de suma importancia mantener el orden y el control de la ciudad por parte del *Bakufu*, así como la supervisión del trabajo llevado a cabo por artesanos y comerciantes, e igualmente la implacable vigilancia editorial¹⁷.

Por influencia directa del dogma confuciano, la sociedad oficial de Edo se caracterizaba por su carácter patriarcal, puramente masculino: la mujer quedaba relegada al plano doméstico y familiar, al menos en teoría¹⁸. Es sabido que en épocas anteriores la mujer era algo más independiente, desde la perspectiva de género, aunque estaba sometida a la categoría de la familia en la que le había correspondido vivir¹⁹. Existía un mundo paralelo a la vida cotidiana de los habitantes de las ciudades. En los barrios de placer la vida giraba precisamente en torno a las mujeres, que llegaron a adquirir un papel decisivo en la configuración de la maquinaria empresarial subyacente a ese mundo hedonista.

Siguiendo el modelo chino de las “cuatro categorías del pueblo”, la sociedad de época Edo se estructuraba en cuatro clases fundamentales, que presentaban a

12 Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 224-225; Lucía Alonso Sánchez, “La influencia del confucianismo en la discriminación de la mujer japonesa”, *Kokoro*, 2 (2010) p. 4; Anne Cheng, “Confucio, filósofo”, en *Confucio. El nacimiento del humanismo en China*, cat. exp. (París, Musée national des Arts asiatiques-Guimet, 29 octubre 2003 - 15 marzo 2004; Barcelona, CaixaForum, Fundación “la Caixa”, 27 mayo - 29 agosto 2004), Barcelona, 2004, p. 82-91; Jacques Gernet, *El mundo chino*, Barcelona, 1999, p. 87-88; Federico Lanzaco Salafranca, *op. cit.*, nota 10, p. 92-93; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 61.

13 Isabel Cervera Fernández, *Arte y cultura en China*, Barcelona, 1997, p. 152; Hermann van Ess, “El confucianismo en la China imperial”, en *Confucio. El nacimiento del humanismo en China*, *op. cit.*, p. 109; Anne Cheng, *op. cit.*, nota 12, p. 82-91; Lucía Alonso Sánchez, *op. cit.*, nota 12, p. 2-6.

14 Federico Lanzaco Salafranca, *op. cit.*, nota 10, p. 125 y 180.

15 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 10; Mikiso Hane, *op. cit.*, nota 7, p. 60-61.

16 Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 198-201.

17 Amaury A. García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, México, 2005, p. 32-35.

18 Lucía Alonso Sánchez, *op. cit.*, nota 12, p. 6; Muriel Gómez Pradas, “Los juguetes populares y tradicionales y la construcción de género en la sociedad japonesa del período Edo”, *Kokoro*, extra 1 (2013) p. 3-6; Pilar Cabañas, “Protagonismo de la mujer”, en *Hanga. Imágenes del mundo*

flotante: xilografías japonesas, cat. exp. (Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, marzo - mayo 1999), Madrid, 1999, p. 43 y 47.

19 Takagi Kayoko (ed. y trad.), *El cuento del cortador de bambú*, Madrid, 2002, p. 30-31.

su vez distintos niveles dentro de cada una de ellas: guerreros o samuráis, campesinos (*nōmin*), artesanos (*kōmin*) y comerciantes (*shōmin*)²⁰. El samurái es un personaje indisoluble de la historia de Japón y puede afirmarse que su posición privilegiada dentro de la sociedad del período Edo constituía una herencia china o una extrapolación de la figura clásica del letrado como representante de la erudición y el conocimiento. En las fuentes históricas²¹ el samurái presentaba rasgos afines al pensamiento confuciano, con la lealtad a su señor y la piedad filial como atributos esenciales, y su vida se regía por una serie de preceptos recogidos en el código del *bushidō* o vía del guerrero, compilado en época Kamakura (1192-1333). El samurái gozaba de ciertos privilegios, como portar dos espadas, tener apellidos o llevar atuendos con materiales lujosos, seda entre otros²², pero con el gobierno de Edo esta figura cayó en decadencia, convertida en *rōnin* o samurái sin dueño, errante, sin un señor al que servir y entre cuyas funciones se incluía ahora la administración del país. El campesinado llevaba un nivel de vida miserable aunque, paradójicamente, seguía a los samuráis en importancia dentro de la jerarquía social, porque de los campesinos dependía la producción de arroz, base de la economía de la nación y moneda de cambio en los estipendios anuales que recibía la clase samurái. Los artesanos y comerciantes, a pesar de estar desplazados a la base de la pirámide social, fueron en realidad los verdaderos promotores de la economía y la cultura en Edo. El arranque de su prosperidad

20 Anne Cheng, *Historia del pensamiento chino*, Barcelona, 2002, p. 125; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 61.

21 Yamamoto Yōshō, *Hagakure*, Barcelona, 2002, p. 38 y II-IV; Miyamoto Musashi, *El libro de los cinco anillos*, Madrid, 1996, p. 42-43. En el prólogo de esta edición de *Hagakure*, Carmelo Ríos explica que la obra fue concebida original y exclusivamente como un código secreto para uso del clan militar al que pertenecía su autor. Inspirada en el código *Bushido*, constituye una compilación de las palabras del samurái Yamamoto por parte de un escriba hacia la década de 1710 a 1720. Citamos un pasaje de esta obra: “La condición del Samurái. Si se debiera resumir en pocas palabras la condición del Samurái, yo diría que en primer lugar es devoción en cuerpo y alma a un amo. En segundo lugar yo diría que es necesario cultivar la inteligencia, la compasión y la valentía. La posesión de estas tres virtudes reunidas puede parecer imposible al ser común, pero es fácil. [...] Todo lo que está más allá de estas tres virtudes no es útil conocerlo. En tercer lugar, en lo que concierne al aspecto exterior, es necesario cuidar su apariencia, su manera de expresarse y perfeccionarse en caligrafía. [...] En la base de todo hace falta sentir en nosotros la presencia de una fuerza tranquila. Cuando ella haya realizado todo esto, será necesario aprender la historia de nuestra tierra y de sus costumbres. Luego podremos estudiar algunas artes recreativas. Ser un Samurái es,

a fin de cuentas, muy simple”, Yamamoto Yōshō (1659-1719), *Hagakure (Oculto bajo las hojas)*, década de 1710. Citamos unos fragmentos de *El libro de los cinco anillos*: “Para las personas que quieran aprender mi ciencia militar, existen normas para el aprendizaje de este arte: 1. Considerad lo que es correcto y verdadero; 2. Practicad y cultivad la ciencia; 3. Familiarizaos con las artes; 4. Conoced los principios del oficio; 5. Entended el perjuicio y el beneficio de cada cosa; 6. Aprended a ver cada cosa con exactitud; 7. Tomad conciencia de lo que no es obvio; 8. Sed cuidadosos incluso en los asuntos pequeños; 9. No hagáis nada que sea inútil. Hablando en general, la ciencia de las artes marciales debe practicarse teniendo en cuenta estos principios en mente. [...] Ante todo, mantened las artes marciales en vuestro espíritu y trabajad diligentemente de una forma directa. [...] De la misma forma, la ciencia militar a gran escala consiste en un asunto de ganar conservando a la gente buena, empleando gran número de personas, de ganar en la actitud correcta de la conducta personal, de ganar en gobernar a las naciones, de ganar en cuidar del pueblo humilde, de ganar en el cumplimiento de las costumbres sociales”, Miyamoto Musashi (1584-1645), *El libro de los cinco anillos*, 1643.

22 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 16; Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 47.

económica vino determinado en gran medida por la contratación de sus servicios por parte de la clase samurái, que acabó endeudándose con ellos, hecho que repercutiría posteriormente en el aumento de impuestos al campesinado²³. La categoría de *chōnin* incluye al conjunto de artesanos, comerciantes, productores de servicios en general, algunos ex campesinos y ex samuráis²⁴. Eran los residentes por excelencia de las emergentes ciudades y su papel fue determinante en la creación y difusión de una parte crucial de la historia del arte y la cultura japoneses. Cabe señalar que al margen de esta sociedad estructurada, se encontraban en un escalafón superior la familia imperial y la nobleza, que no eran sino meros representantes de la tradición cultural nacional, y justo en el otro extremo, los parias: *burakumin*, *eta* y *hinin*, con cometidos poco ortodoxos para el común de la sociedad²⁵.

El desarrollo de las ciudades: la aparición de una cultura urbana

Los doscientos sesenta daimios existentes en Japón y, por extensión, el resto de la clase aristocrático-militar, residían en sus correspondientes ciudades-castillo o *jōkamachi*, caracterizadas por contener un recinto amurallado en el centro. Aunque después pasó a tener una finalidad meramente administrativa, debido a su evidente función defensiva original el castillo se edificaba en la zona más elevada de la ciudad. Además de la fortaleza, las otras edificaciones del *jōkamachi* eran las residencias de los daimios y samuráis, templos y viviendas agrupadas en barrios. Estas singulares ciudades vieron su etapa de desarrollo entre 1580 y 1610 y contaban con una población que rondaba entre los diez mil y treinta mil habitantes²⁶. Campesinos, artesanos y comerciantes, de los cuáles dependía el suministro y distribución de bienes y alimentos, o la ejecución de los programas decorativos del castillo en el caso de los artesanos y artistas, fijaban su residencia en torno al mismo, que era a su vez una importante fuente generadora de empleo.

23 Guillermo Quartucci, “Yoshitoshi: el último maestro de *ukiyo-e*”, *Estudios de Asia y África XXIV*, 1 (1989) p. 155-156; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 85.

24 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 13; Ricard Bru, “Estampas japonesas del Museo del Prado”, en *Estampas japonesas en el Museo del Prado*, cat. exp. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 junio - 6 octubre 2013), Madrid, 2013, p. 12.

25 Dentro de estos grupos se encontraban profesiones de carácter muy heterogéneo: desde actores y prostitutas hasta curtidores

de pieles, matarifes, verdugos, enterradores y un largo etcétera. Federico Lanzaco Salafraña, *op. cit.*, nota 10, p. 179; Lafcadio Hearn, *op. cit.*, nota 1, p. 192-193.

26 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 24; Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 208.

Además de la prosperidad de las ciudades-castillo, el período Edo fue testigo de un vertiginoso crecimiento de la población, sobre todo en los núcleos urbanos. A comienzos del siglo XVII la población de Japón era de doce millones de habitantes y a mediados del XVIII había aumentado a treinta y dos millones. Ciudades como Edo y la región de Kamigata²⁷ experimentaron su correspondiente incremento demográfico: a mediados del siglo XVII vivían en Edo más de cuatrocientas mil personas; justo un siglo después la cifra aumentó hasta alcanzar el millón. La ciudad de Osaka pasó de tener doscientos mil habitantes a mediados del siglo XVII a ver duplicado el número una centuria más tarde. A principios del siglo XVIII habitaban Kioto trescientas cincuenta mil personas²⁸.

Dos factores fueron decisivos en la configuración del entorno urbano: por un lado, el traslado de la clase gobernante a la ciudad, con puestos dentro de la Administración. Por otro, el establecimiento en 1634 del sistema de “residencia alternada” o *sankin kōtai*, que consistía básicamente en que los daimios y sus familias debían residir durante un período de tiempo en Edo y después sólo el daimio y su séquito regresaban a su feudo, dejando a las familias en la ciudad²⁹. Para posibilitar los viajes de los daimios y sus comitivas, el gobierno perfeccionó las infraestructuras y comunicaciones terrestres y fluviales que enlazaban las tres principales ciudades de la nación con puertos marítimos y otras regiones a lo largo y ancho del país³⁰. El fomento de estas migraciones y el comercio favorecieron, sin duda, el crecimiento económico y cultural. El hecho de que este sistema de residencia alternada impusiera que los séquitos de los daimios vivieran en la capital sin esposas ni familia, por un lado, y las ansias de libertad de una sociedad sometida a la rigidez de un sistema confuciano heredado del mundo chino, por otro, indujeron al desarrollo de una cultura urbana en general y al surgimiento de los distritos de placer en particular.

27 Actual zona de *Kinki*, que comprende las ciudades de Osaka y Kioto.

28 Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 207-211; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 64.

29 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 14; Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 209; Pilar Cabañas, *op. cit.*, nota 18, p. 46.

30 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 14; el *Bakufu* controlaba las cinco principales vías terrestres: Tōkaidō, Kōshūdō, Nakasendō, Nikkōdō y Ōshūdō. Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 105.

El fenómeno urbano en la configuración de las manifestaciones artísticas

La rigidez impuesta desde el *Bakufu*, impregnada de preceptos confucianos legitimadores del orden social establecido, hicieron mella en la sociedad que encontró, consciente o inconscientemente, una vía de escape a la presión a la que se veía sometida.

Los miembros de la élite gobernante encargaban los suntuosos programas constructivos y decorativos de sus castillos y mansiones a artesanos y artistas, dando lugar a un estilo oficial³¹. Aquellos artífices estuvieron ligados a ciudades como Edo o Kioto y pusieron su arte literalmente al servicio del poder. Cabe resaltar el protagonismo adquirido por linajes familiares, como los pintores de la escuela Kano, patrocinada por el sogún y los daimios, o los miembros de la escuela Tosa, que contaba con el mecenazgo tanto shogunal como imperial. Ambas dinastías compartieron protagonismo con una tercera, la escuela Rinpa, cuyos componentes presentaban entre sí analogías en su estilo artístico, inspirado en la tradición y las manifestaciones culturales japonesas. Otras familias de artistas oficiales materializaron importantes encargos para los sogunes y los daimios: es el caso de la dinastía Gotō que se dedicaba a proveer espadas y metalistería, o la familia Kōami con sus exquisitos trabajos en laca o *urushi*³². En el largo camino hacia la democratización del arte surge la corriente de los “pintores eruditos” (*bunjin*), heredada e inspirada en la figura del *wenren*, letrado que aparece en China a partir de mediados del siglo XI y se asienta en el XIV. Los *bunjin* se sentían fascinados por el estudio del dogma confuciano, por la teoría y práctica de la pintura y las artes caligráficas o poéticas y por la ceremonia del té (*sadō*)³³.

Los avances conseguidos en la imprenta contribuyeron a forjar una elevada tasa de alfabetización³⁴ que hizo posible el surgimiento de una nueva clase

31 Laurel Glen (ed.), *The Art of Japanese Prints*, California, 1997, p. 9; Sato Mitsunobu, “Ukiyo-e. Formación e historia” en Gabriele Fahr-Becker (ed.), *Grabados japoneses*, Múnich, 2002, p. 7-8.

32 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 95; María Rosa Andrés i Graells y Kitase Akiko, *Arte y técnica de urushi*, Barcelona, 2002, p. 164.

33 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 120; Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 55-72; Isabel Cervera Fernández, *op. cit.*, nota 13, p. 144; Joan Stanley-Baker, *Arte japonés*, Barcelona, 2000, p. 171; Pierre Lavelle, *El pensamiento japonés*, Madrid, 1998, p. 43. La ceremonia del té fue establecida de forma oficial en Japón en el siglo XVI por el maestro Sen no Rikyū (1520-1590) cuyos preceptos estético-formales en el ámbito del té denotan su búsqueda constante de la perfección. Okakura Kakuzō, *El libro*

del té, Madrid, 2003, p. 54. La estética relacionada con el *sadō*, tradicionalmente asociada a círculos aristocráticos, fue también apreciada en las ciudades. Desde el punto de vista del observador, la ceremonia del té propiamente dicha consta de secuencias de movimientos suaves y muy definidos por parte de la persona que lo realiza, la cual se apoya en el empleo de sencillos utensilios como cucharillas y agitadores de bambú, recipientes, teteras o cuencos, normalmente elaborados por los numerosos artesanos que fueron contratados en las ciudades para la fabricación de los mismos y cuyo resultado es un baile armonioso de gestos que irradia espiritualidad e invita a la paz interior y al recogimiento personal.

34 Ichikawa Hiroaki y Ishiyama Hidekazu, *Zusetsu Edo no manabi (Aprendiendo sobre Edo a través de ilustraciones)*, Tokio, 2006, p. 10-33 y 65-87; Pierre Lavelle, *op. cit.*, nota 33, p. 40.

burguesa con un interés creciente en participar durante su tiempo libre en actividades culturales, como reuniones de pintura y caligrafía, composiciones de *haikai* o ceremonias del té, entre otras³⁵.

Paralelamente a la cultura oficial surgió una contra-cultura civil accesible a todas las clases sociales, con un arte patrocinado por la clase comerciante: la cultura del “mundo flotante”, un lugar de evasión en el espacio y en el tiempo donde los márgenes que delimitaban la distinción de clases se desvanecían hasta desaparecer. La influencia cultural que ejerció la población *chōnin* en la sociedad, le permitió postularse como promotora principal del vertiginoso crecimiento artístico y económico experimentado por Japón durante el período Edo. Se ha destacado también la activa y creativa participación en ámbitos artísticos urbanos por parte de algunos miembros de la clase samurái³⁶. En el entorno literario sobresalieron obras representativas del género *gōkan-mono*, colecciones de libros ilustrados de ficción o *kusa-zōshi*, como *Nise Murasaki inaka Genji* (*La falsa Murasaki y el rústico Genji*), 1829-1842, fruto del trabajo conjunto del escritor Ryūtei Tanehiko (1783-1826), nacido en el seno de una familia de samuráis de bajo rango, y el ilustrador Utagawa Kunisada (1786-1865), u obras tan populares en el ámbito de la stampa como las *Tōkaidō gojusan tsugi* (*Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō*), 1833-1834, del también samurái Utagawa Hiroshige (1797-1858).

El surgimiento del teatro kabuki y la proliferación de los distritos de placer se presentaban como vías de escape a la severidad vigente en la sociedad de la época y, como complemento, el consumo de estampas y literatura constituían la alternativa económica a aquéllos. En la introducción de la reedición de *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de lluvia y de luna*), cuya edición primigenia vio la luz en 1776, Sakai Kazuya explica cómo el desarrollo de la literatura japonesa en prosa en los siglos XVII y XVIII permitió una evolución de los géneros narrativos según la demanda de los lectores³⁷: desde los *kana-zōshi* (“libros en escritura

silábica japonesa”) y los *ukiyo-zōshi* (“libros del mundo flotante”) creados por el gran novelista Ihara Saikaku (1642-1693), hasta el género fantástico y sobrenatural encarnado en la obra suprema de Ueda Akinari (1734-1809), *Ugetsu monogatari*, pasando por los volúmenes compuestos de novelas cortas o *katagi-mono* (“libros de caracteres o temperamentos”) y por una de las máximas figuras de la literatura nipona, el dramaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), que completa un elenco de grandes autores japoneses, todos ellos de Osaka, y escribió obras fundamentalmente para *jōruri* o teatro de marionetas, adaptadas en muchas ocasiones al teatro kabuki.

Los habitantes de las ciudades demandaban lugares donde soñar despiertos y poder expresarse con libertad frente a la intransigencia de leyes suntuarias promulgadas y directrices marcadas por un gobierno particularmente represivo. No obstante, tal era el control ejercido por el *Bakufu*, que ni los distritos de placer, ni el kabuki ni, por extensión, otras manifestaciones artísticas, se libraron de verse sometidos a su regulación³⁸.

Las tres principales ciudades de Japón contaron con sus correspondientes distritos de placer: en 1589 se fundó en Kioto el barrio de Yanagimachi, posteriormente trasladado y llamado Misujimachi, el antecesor del popular distrito de Shimabara (conocido por este nombre desde 1640). La ciudad de Osaka contaba con el barrio de Shinmachi, construido entre 1615 y 1623 en la conocida zona de Dōtombori. En 1618 se creó el barrio de Yoshiwara en Edo, cerca del actual distrito de Nihonbashi³⁹, pero debido al terrible incendio que se produjo en 1657 fue trasladado y reconstruido en la zona de Asakusa en 1659, y se le denominó popularmente Shin-Yoshiwara (el Nuevo Yoshiwara)⁴⁰. Habitualmente las jóvenes llegaban a Yoshiwara vendidas por sus familias o víctimas de hambrunas y catástrofes naturales (recuérdese que el territorio de Japón está castigado constantemente por tifones y movimientos sísmicos). Una vez que en-

35 *Haikai* es lo que hoy se conoce como *haiku*: composiciones poéticas de diecisiete sílabas organizadas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. Algunas de las figuras más representativas en este campo fueron el poeta Matsuo Bashō (1643-1694), perteneciente a la clase samurái, cuyas composiciones han trascendido las fronteras del espacio y el tiempo, o Yosa Buson (1716-1783), pintor y poeta de sensibilidad exquisita. Citamos dos *haiku* de Matsuo Bashō: “Sobre la rama seca / está posado un cuervo: / tarde de otoño”, Fernando García Gutiérrez, *El zen y el arte japonés*, Sevilla, 1998, p. 18; “Ha llegado la primavera! / Monte anónimo / entre fina hierba”, Ricardo de la Fuente e Kawamoto Yutaka (trads.),

Haijin. Antología del haiku, Madrid, 1996, p. 26. Citamos un *haiku* de Yosa Buson: “Atardece y la brisa / sopla rizos de agua / a los pies de las garzas azules”, Jonathan Clements, *La luna en los pinos*, Madrid, 2001, p. 64; para ceremonia del té, véase nota 33.

36 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 16 y 29-30. Se ha mencionado anteriormente la pertenencia del poeta Matsuo Bashō a la clase samurái (véase nota 35).

37 Sakai Kazuya (ed.), Ueda Akinari, *Cuentos de lluvia y de luna*, Madrid, 2002, p. 14, 30-37; David Almazán Tomás, “El grabado *ukiyo-e* como reflejo de los valores de la cultura japonesa”, *Kokoro*, extra 1 (2013) p. 3; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 81-82.

38 Sergio Navarro Polo, *op. cit.*, nota 2, p. 33.

39 Nihonbashi era a su vez una zona donde conocidos ilustradores habían fijado su residencia; desarrollaban también aquí su actividad una profusión de negocios editoriales e incluso el distrito contaba con la presencia de teatros. A. A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 80.

40 El denominado Gran Incendio Meireki ocasionó más de 100.000 muertes y fue el causante de que dos tercios de la ciudad quedaran reducidas a cenizas destruyendo el castillo de Edo, residencias de daimios y samuráis y arrasando barrios enteros de viviendas, entre otras lamentables pérdidas. Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 91; Satō Mitsunobu, *op. cit.*, nota 31, p. 12.

traban su única salida era esperar que algún hombre rico se enamorase de ellas y comprase su libertad⁴¹.

A estos lugares acudía un público heterogéneo, burguesía urbana y miembros de la aristocracia: desde comerciantes y samuráis hasta daimios. A pesar de que las cortesanas y los actores de teatro se encontraban al margen de la estructura social establecida por el gobierno y eran despreciados como personas, paradójicamente devinieron en genuinos ídolos de masas, protagonistas indiscutibles de mil y una historias en la mentalidad de un público que en la mayoría de los casos ni siquiera podía tener acceso directo a ellos⁴². Todo lo que supusiera distanciarse del sometimiento a la férrea normativa impuesta por el *Bakufu* se convertía en garantía de éxito. Los intereses de la sociedad reflejan los gustos de una época donde la anhelada libertad era constante, y prueba de ello fue el auge de fenómenos culturales de carácter inmaterial como los distritos de placer y el teatro kabuki, así como de manifestaciones artísticas tangibles en estampas y libros ilustrados, dispositivos donde la rectitud y las estrictas formalidades podían darse un pequeño respiro.

Mientras los solemnes y austeros dramas de teatro *nō* estaban directamente relacionados con la aristocracia y la rectitud formal, el melodramático teatro kabuki era demandado por la nueva clase media y la escena popular⁴³. Lejos de todo hieratismo, se caracterizaba por la exageración en la dicción y los gestos o poses⁴⁴, por el maquillaje simbólico (*kumadori*) [cat. 48], por los bailes y la gran libertad de movimientos y acrobacias permitidos gracias al empleo de nuevos tejidos de seda en las vestimentas de los actores.

El origen del teatro kabuki hay que buscarlo en las danzas que la popular Izumo no Okuni (h. 1572-?), *miko* o sacerdotisa del santuario de Izumo,

protagonizó junto a su compañía teatral en el templo Kitano Tenmangū de Kioto en torno al año 1603 [cat. 40]. Sus danzas se reproducían en la ribera seca del río Kamo, eran una parodia de la sociedad del momento y ocasionaban una gran conmoción en la audiencia, siendo causa de perturbación del orden público; las bailarinas eran, además, meretrices que ofrecían sus favores sexuales después de cada función⁴⁵. En 1629 las autoridades trataron de evitar los vínculos del kabuki con la prostitución y decretaron la prohibición del *Onna kabuki* (“Kabuki de mujeres”), que era como se conocía a ese tipo de representaciones. A partir de entonces las mujeres fueron vetadas para siempre de los escenarios de kabuki y los papeles femeninos pasaron a ser interpretados por actores jóvenes masculinos dentro de lo que se conoció como *Wakashū kabuki* (“Kabuki de jóvenes”). Pero ésta no fue la solución definitiva: el problema persistió puesto que ahora los favores eran ofrecidos por los actores. Ello originó una nueva prohibición del gobierno en 1652, estableciéndose al año siguiente que hombres maduros se encargasen de representar la totalidad de los papeles en escena, incluidos los femeninos⁴⁶, en lo que se llamó *Yarō kabuki* (“Kabuki de hombres”). El kabuki contemporáneo contó con detractores como Tanizaki Junichirō (1886-1965), incondicionalmente postulado a favor del teatro *nō*. Tanizaki argumentaba que los excesos de iluminación en el escenario de kabuki permitían al público visualizar a la perfección la totalidad de la escena, en detrimento de los actores masculinos especializados en papeles femeninos, pues esa luz intensa revelaba matices varoniles que tres siglos antes quedaban tamizados bajo la escasa iluminación empleada, la cual contribuía indirectamente a consolidar la verosimilitud de los roles interpretados⁴⁷. Los actores se especializaban en un tipo específico de papeles: masculinos, femeninos, ancianos, jóvenes, cómicos o fantasmas, entre

41 Lesley Downer, *Geisha. The Secret History of a Vanishing World*, Londres, 2000, p. 56-60. Según el censo de 1869 en Yoshiwara existían 153 burdeles con un total de 3.289 cortesanas en activo y 394 casas de té. Nada más entrar, las jóvenes recibían un nombre nuevo y empezaban a trabajar como doncellas de alguna cortesana, que les enseñaba cómo comportarse. Las muchachas bellas recibían formación en las artes de la pintura, poesía, música, arreglo floral y ceremonia del té. Las chicas menos agraciadas tenían que valerse por sí mismas. Las doncellas recibían formación en las artes eróticas con trece o catorce años y con veintisiete ya tenían finalizada su carrera como cortesanas. Si las chicas eran excepcionalmente bellas, se las elevaba a la categoría de *tayū*, o cortesanas de alto rango, dignas de recibir un trato especial, obtener privilegios y lucir los *kimonos* más lujosos. Las *tayū* debían mantener una reputación y ser selectivas con sus clientes; antes de consumir la relación

con una *tayū*, los hombres tenían que acatar el cortejo ritual y visitarla previamente en tres ocasiones, corriendo con los gastos de comida, bebida y entretenimiento correspondientes a cada velada. Hacia el año 1750 apareció la figura de la *geisha*. Sus funciones consistían en entretener a los hombres en las cenas conversando, cantando o bailando y exclusivamente las de rango inferior ofrecían sexo a sus clientes. Laurel Glen (ed.), *op. cit.*, nota 31, p. 76 y 78-80.

42 Woldemar von Seidlitz y Dora Amsden, *Ukiyo-e, grabado japonés*, Madrid, 2008, p. 94-100 (véase nota 25).

43 *Ibidem*. El *nō* es una manifestación dramática tradicional japonesa que presenta una forma y contenido puramente clásicos, cuya creación se atribuye a Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) y a su hijo el gran dramaturgo Zeami Motokiyo (1364-1444).

44 Incluso hoy el momento álgido de la representación se anuncia con el sonido característico producido por unas tablillas llamadas *tsuke* al ser golpeadas entre sí. Acompañando a este sonido rítmico, el cuerpo del actor principal ejecuta una serie de movimientos en el escenario hasta quedar completamente paralizado en lo que se conoce como *mie* o pose previamente estudiada, a la que el público responde con fuertes exclamaciones del nombre del actor en cuestión, ensalzándolo. La combinación de varias poses de movimientos exagerados, sucediéndose rápidamente al abandonar el escenario, se conoce como *roppō*.

45 Sergio Navarro Polo, *op. cit.*, nota 2, p. 27-28; Lesley Downer, *op. cit.*, nota 41, p. 48-50; Kōno Motoaki, comentario de la obra *Okuni Kabuki*, en Nihon Keizai Shimbun (ed.), *Nihon no bi. Sanzennen no kagayaki: Nyū Yōku Baaku korekushon ten (La belleza de Japón: 3000 años de esplendor. Colección Burke de*

Nueva York), cat. exp. (Gifu, Museo de Bellas Artes, 5 julio - 19 agosto 2005; Hiroshima, Museo de Arte de la Prefectura de Hiroshima, 4 octubre - 11 diciembre 2005; Tokio, Museo Metropolitano de Arte de Tokio, 24 enero - 5 marzo 2006; Shiga, Museo Miho, 15 marzo - 11 junio 2006), Tokio, 2005, p. LXVI y 158-159.

46 El término *onnagata* define a los actores especializados en interpretar papeles femeninos.

47 Tanizaki Junichirō, *El elogio de la sombra*, Madrid, 2003, p. 55-65.

otros, que encandilaban al público asistente a unos espectáculos de hasta más de ocho horas de duración, donde estaba permitido hablar, comer, beber y fumar. A mediados del siglo XVIII surgieron innovaciones técnicas en la escenografía de kabuki: el escenario giratorio, la pasarela *hanamichi* que conducía a los actores desde la zona de los espectadores hasta el proscenio, el sistema para elevar a los intérpretes y las trampillas, todavía empleadas en la actualidad⁴⁸.

Tanto los teatros como los distritos de placer sirvieron de inspiración a los artistas urbanos, y gracias a ellos las clases menos pudientes tuvieron la oportunidad de imaginar y soñar con esos ambientes mediante textos populares y estampas a los que tenían más fácil acceso. Aquellos eran los espacios para la fantasía y el disfrute, y junto con las casas editoriales y los talleres de grabado, tenían asignada una ubicación específica en las ciudades⁴⁹, convirtiéndose en núcleos culturales donde todas las manifestaciones estaban interrelacionadas, de tal modo que numerosas representaciones del teatro kabuki se inspiraban directamente en historias ambientadas en los distritos de placer. El *ukiyo-e*, a su vez, bebía de las fuentes del kabuki. Como si de una imagen de un cuadro dentro del cuadro se tratase, por medio de las tres destacadas escuelas de *ukiyo-e*, Torii, Katsukawa y Utagawa [cat. 18a-b-c, 19a-b-c, 21a-b, 22a-b, 23a-b, 24a-b, 25a-b, 26a-b, 28a-b, 29a-b, 30a-b], numerosos ejemplos de escenas teatrales han llegado hasta nuestros días, así como retratos idealizados de cortesanas de los distritos de placer [cat. 10], todo bajo el sustrato del *ukiyo*, ese mundo de ensoñación y fantasía emancipador de la rigidez de la vida cotidiana.

Hishikawa Moronobu (1618-1694), considerado el padre del *ukiyo-e*, fue pionero en desligar e independizar las imágenes que venían acompañando a los textos de los libros ilustrados⁵⁰. En un primer momento las ilustraciones estuvieron subordinadas a los textos hasta que se produjo la independencia de la imagen, que cobra protagonismo por sí misma y llega a ser producida por separado en forma de *ichimai-e* (“imagen en hoja exenta”), antecedente directo del *ukiyo-e*. Es por ello que la figura de Moronobu tuvo una notable y directa repercusión en una de las principales manifestaciones asociadas definitivamente al arte japonés:

fue el punto de partida de la popularización de la imagen múltiple impresa, hasta llegar a la estampa polícroma. El fenómeno de creación, distribución y valoración de la imagen alcanzó cotas desconocidas hasta entonces, de tal manera que las estampas *ukiyo-e* han posibilitado a los historiadores una aproximación bastante acertada a la sociedad y cultura en Edo, puesto que constituyen un buen reflejo de los gustos y hábitos de la época⁵¹.

Ukiyo y ukiyo-e

“Volvemos
mi sombra y yo
noche de luna resplandeciente”

Yamaguchi Sodō (1642-1716)⁵²

“Aunque mi cuerpo y espíritu me pertenecen, su control es ajeno a mi voluntad. Más aún, no existe nada en este mundo que me satisfaga. Es por esto que el sentido de lo que llaman *ukiyo* no lo considero correcto. A pesar de que el futuro es incierto, como vivo en este mundo, el ver y escuchar tanto cosas buenas como malas se me vuelve placentero. Cada vez que me preocupo demasiado por tonterías me vienen dolores de estómago, por lo que las echo a un lado. Me basta con mirar a la luna, la nieve, las flores de cerezo, las doradas hojas otoñales; con cantar; beber, o simplemente con el disfrute de no hacer nada. Ni siquiera sufro al quedarme sin dinero. No me sumo en depresiones, hago flotar mis ansiedades a la deriva cual jicara en una corriente. Esto es lo que realmente siento cuando escucho nombrar al *ukiyo*”.

Asai Ryōi (1610-1691), *Ukiyo monogatari* (Cuentos del mundo flotante), 1665⁵³

El concepto de *ukiyo*, en las palabras de Asai Ryōi, conlleva una serie de valores asociados con lo transitorio, lo efímero, lo pasajero. Un mundo que, observado bajo el prisma de la mirada occidental, podría encontrar su paralelismo en la expresión *carpe diem* de Horacio. Lejos de ser una invención japonesa del siglo XVII, el término *ukiyo* proviene del budismo: un mismo significante, dos

48 Sergio Navarro Polo, *op. cit.*, nota 2, p. 27-32; Laurel Glen (ed.), *op. cit.*, nota 31, p. 10; María Pilar Araguás Biescas, “El teatro kabuki en la estampa japonesa”, *La Ratonera*, 31 (2011) p. 2.

49 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 80 y 121-122. En Edo, Kioto y Osaka se permitió construir un total de cuatro teatros de kabuki en cada una: en el caso de Edo fueron fundados en el siglo XVII, entre 1624 y 1642. Sergio Navarro Polo, *op. cit.*, nota 2, p. 32.

50 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 100; Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 51.

51 Existen numerosos testimonios impresos de las diversiones y entretenimientos, como festivales y espectáculos callejeros, procesiones, desfiles de cortesanas, fuegos artificiales o regatas, que eran del gusto de la sociedad del momento. Laurel Glen (ed.), *op. cit.*, nota 31, p. 83.

52 Agradecemos la generosidad de la profesora Kayoko Takagi de la Universidad Autónoma de Madrid por la traducción de este *haiku*: es un honor haber podido contar con alguien capaz de, como ella suele decir, “adentrarse en el corazón de los poetas”. Transcribimos su lectura original en japonés: “Waretsurete / wagakage kaeru / tsukiyo kana”.

Mediante el empleo del carácter *kage* con acepciones tan sugerentes como “sombra” o “luz de la luna y las estrellas” y ambientando el breve pasaje en una “noche de luna” (*tsukiyo*) este *haiku* invita a recapacitar sobre la verdadera realidad de la existencia, donde todo es sueño y todo es sombra. Una sombra no es autónoma, siempre es accesoria; la luna tampoco emite luz propia, su luz depende del astro solar. La apariencia de las cosas que no son lo que parecen entra de pleno en sintonía con el concepto de *ukiyo*.

53 Traducción de Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 41.

filosofías. En sus orígenes budistas, cinco siglos antes, el vocablo *ukiyo* poseía un significado pesimista con connotaciones de sufrimiento y tristeza. Para subrayar la diferencia semántica entre los dos términos homófonos, en japonés se emplean caracteres diferentes en su escritura: en uno y otro caso la palabra *ukiyo* se compone de dos ideogramas *uki* (“flotante”) y *yo* (“mundo”). Este segundo ideograma, *yo*, coincide en ambas tradiciones en forma y contenido, pero la clave radica en el carácter *uki* que originalmente en el universo budista tenía un significado asociado al dolor.

“Que uno sea de alto linaje o de origen humilde, rico o pobre, joven o anciano, ilustrado o no, todos estamos destinados a morir. Nosotros sabemos que esto es ineludible pero nos agarramos a las ramas diciéndonos que los otros morirán antes que nosotros, que seremos el último. La muerte siempre parece lejana. ¿Acaso no es esto una vista engañosa y fútil? ¿No es una ilusión, un sueño? No se deberían ver las cosas de una manera que nos indujera a la negligencia. Se debería ser valiente y actuar rápidamente ya que la muerte vendrá tarde o temprano a golpear nuestra puerta. [...] Es bueno considerar al mundo como un sueño. Cuando se tiene una pesadilla, al despertar, uno dice que sólo era un sueño. Se dice que el mundo en el cuál vivimos no es muy diferente de un sueño”.

Yamamoto Yōshō (1659-1719), *Hagakure (Oculto bajo las hojas)*, década de 1710⁵⁴

Como queda patente en estos pasajes de Yamamoto Yōshō, en el ámbito del budismo el mundo terrenal habitado por el ser humano es ilusorio y efímero, causa de su sufrimiento. En el período Edo el mundo donde vive el hombre también es transitorio y, por ello, se da rienda suelta al deleite y se valora gozar de los placeres que ofrece la vida⁵⁵.

El carácter *e* añadido al término *ukiyo*, traducido como imagen o pintura, categoriza a un tipo de escenas, las “imágenes del mundo flotante”. La bibliografía aporta detalladas definiciones de *ukiyo-e*, circunscribiendo la expresión a una técnica y una etapa concretas en la historia de Japón. Según Amaury A. García Rodríguez es una “producción estético-simbólica que hace uso de la técnica de impresión xilográfica y que se desarrolla y florece como parte del complejo cultural *chōnin* durante 1660-1868”⁵⁶. Satō Mitsunobu lo define como “una forma

artística con una historia de más de trescientos años que se desarrolló como una aportación cultural propia de la burguesía y que constituye un exponente único en todo el mundo”⁵⁷. Sasaki Moritoshi califica al género como “un símbolo del período Edo” y “un tesoro del que se enorgullecen los japoneses”⁵⁸. *Ukiyo-e* alude a una técnica de grabado en madera al hilo y estampación a color, genuina del arte gráfico japonés. Las estampas *ukiyo-e* tienen un sugestivo poder de evocación y están dotadas de una peculiar capacidad para recrear el imaginario de un mundo evanescente, el hedonista territorio de los sentidos.

54 Yamamoto Yōshō, *op. cit.*, nota 21, p. 40-41.

55 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 40-43; Sakai Kazuya (ed.), Ueda Akinari, *op. cit.*, nota 37, p. 32;

David Almazán Tomás, *op. cit.*, nota 37, p. 1-2; Sergio Navarro Polo, “Arte y sociedad en Japón durante el período Tokugawa”, en *Budismo, monjes, comerciantes y samuráis. 1.000 años de estampa japonesa*, cat. exp. (Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 22 enero - 31 marzo 2002; Valencia, Centre Cultural

Bancaixa, 15 abril - 2 junio 2002), Madrid, 2002, p. 41-42;

L. Glen (ed.), *op. cit.*, nota 31, p. 10.

56 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 39.

57 Satō Mitsunobu, *op. cit.*, nota 31, p. 22.

58 Sasaki Moritoshi, “La cultura del grabado y los japoneses”, en *Budismo, monjes, comerciantes y samuráis. 1.000 años de estampa japonesa*, *op. cit.*, p. 14.



Yakusha-e:
las estampas de
actores en el contexto
visual del *ukiyo-e*

Ryō Akama

ART RESEARCH CENTER,
UNIVERSIDAD DE RITSUMEIKAN,
KIOTO

Kunisada (Toyokuni III)
Musume Hinaori (por Sawamura
Tanosuke III) de la obra '*Las montañas
Imo y Se. Un cuento ejemplar de virtud
femenina*', 1859 (cat. 27)

Características del *ukiyo-e*

Ukiyo-e es el género más conocido internacionalmente de todo el arte japonés. Su producción puede dividirse en dos grandes grupos: las estampas obtenidas a partir de tacos grabados en madera y los diseños realizados a pincel sobre seda o papel. Las primeras, en particular, disfrutaron de gran popularidad en los países occidentales por sus delicadas y animadas representaciones. Considerando que son estampas policromas, el *ukiyo-e* muestra una gran variedad de escenas elaboradas con avanzadas técnicas de estampación, a pesar del hecho de que es un proceso relativamente simple. Los tacos de madera de cerezo japonés (*yamazakura*) proporcionaban una superficie óptima sobre la que trabajar, permitiendo a los artistas un mayor alcance de sus creaciones gracias a varios procesos de grabado y estampación.

Al contemplar un *ukiyo-e* normalmente se valora el fruto de la labor del artista que creó la imagen. Sin embargo, en su ejecución intervinieron otros artífices. Tras ser aceptada la propuesta por el editor, el dibujante debía refinar su diseño hasta llegar al boceto final (*shita-e*). Una vez completado, éste era transferido a una matriz de madera. El grabador (*horishi*) cortaba el taco hasta configurar las intrincadas líneas de la imagen elegida. El estampador (*surishi*) imprimía las matrices grabadas, entintándolas y presionando manualmente el papel sobre el taco por medio de una sutil presión. Una estampa *ukiyo-e* era, pues, el resultado de la colaboración del dibujante, el grabador y el estampador, no tan sólo la consecuencia de una acción individual.

Los creadores de *ukiyo-e*, sin embargo, no siempre aplicaban el más alto nivel técnico o aspiraban a la esencia del sentido artístico en todos sus trabajos. Esto se debe a que las estampas se producían constantemente y eran impresas en

grandísimas tiradas, vendidas y distribuidas como un “producto” popular cuyo valor comercial no sólo residía en su presentación artística. Como artesanos, los creadores de estampas *ukiyo-e* priorizaron la producción mecánica de sus trabajos. Además, el *ukiyo-e* era, por esencia, un artículo genuino de la cultura del período Edo y, consecuentemente, sus imágenes evocaban objetos y personas representativos de la sociedad del momento.

Hoy puede resultar difícil apreciar a los protagonistas y a los objetos más valorados por la sociedad japonesa de hace ciento cincuenta años, o incluso trescientos en algunos casos, pero lo cierto es que cuanto más coetánea, de moda, era una imagen, más alto se volvía el valor del producto en cuestión, generando ventas exponenciales y grandes beneficios. Como contrapunto, las representaciones de temas comunes, atemporales, todavía entendibles por el público actual, no estaban vinculados a ninguna moda de relevancia, ni sus creadores esperaban que las estampas resultantes se vendieran muy bien.

Kabuki y *ukiyo-e*

El tema principal de las estampas *ukiyo-e*, contemporáneo a su momento de desarrollo, fue el teatro kabuki. El kabuki es una manifestación teatral iniciada el año 1603 por la *miko* Izumo no Okuni (h. 1572 - ?), que evolucionaría hasta convertirse en el arte escénico urbano por excelencia en torno al año 1700. Con teatros permanentes establecidos en el centro de las bulliciosas ciudades japonesas, gracias a un período continuado de más de doscientos cincuenta años de paz, las obras de kabuki eran representadas continuamente y se les fueron añadiendo diferentes aspectos que aumentaron su importancia, alcanzando una extraordinaria divulgación por medio de multitud de objetos.

Uno de aquellos medios de difusión, que además se vendía en grandes cantidades, fueron las estampas de actores o *yakusha-e*, en las que se mostraba a intérpretes de kabuki o distintas escenas de las obras representadas. Es probable que las estampas de actores se inspiraran en los carteles de promoción de

las representaciones, originalmente limitados en su uso a los alrededores de los teatros y paulatinamente producidos para acrecentar la publicidad de cada establecimiento. Una vez que los anuncios se hicieron disponibles en forma de estampas, fáciles de llevar, es decir, imágenes impresas publicitarias de los actores de kabuki, los *yakusha-e* se convertirían en nuevos productos de moda complementarios de las representaciones, ocasionando la expansión del mercado de estampas.

De ese modo, el teatro kabuki y los grabados *ukiyo-e* permanecerían como dos industrias íntimamente relacionadas hasta el año 1900, cuando la fotografía desplazó de su lugar a las estampas xilográficas.

Yakusha-e en la esencia del *ukiyo-e*

Existen otras modalidades de *ukiyo-e* además de las estampas de actores, como la representación de bellezas femeninas (*bijinga*), guerreros (*musha-e*) –muchos basados en personajes históricos, por lo que se incluyen dentro de las ilustraciones históricas o *rekishiga*–, escenas de lugares famosos (*meisho-e*) –dentro de la categoría del paisaje o *fūkeiga*–, imágenes de pájaros y flores (*kachōga*), luchadores de sumo (*sumo-e*) o composiciones del famoso relato *Historia de Genji* (*genji-e*). De todas las imágenes existentes, un número muy elevado pertenece a la temática de actores de teatro kabuki, más del cincuenta por ciento de la producción total. Ya que éste es un cálculo basado en el número de obras que han llegado hasta nuestros días, la cifra real de lo que se produjo podría haber sido mucho más alta. Aunque las estampas de actores fueron un artículo de gran popularidad y de moda en el momento de su aparición, con tiradas de miles de ejemplares, es posible que muchas de ellas se descartaran con el paso del tiempo o sucumbieran a su constante manipulación.

A pesar de su abundancia, se ha prestado poca atención a los *yakusha-e* por los estudiosos de la estampa japonesa. La razón se debe a que la popularidad de las estampas de actores dependía de la fama de los teatros o de la celebridad de

los intérpretes, de ahí que su apreciación estuviese muy limitada a la época en la que se producían y a que fuesen gradualmente olvidadas según pasaban los años. Además, la venta masiva de *yakusha-e* incidió también en la relativa escasa importancia que se les dio en la Historia del Arte, proclive a determinar el valor del objeto en términos de rareza o exclusividad. Pero, sin duda, el mayor problema en la estimación de las estampas de actores fue el condicionante implícito que obligaba a la comprensión del teatro kabuki; es por ello que la historiografía artística, así como los aficionados al arte en general, se alejaron de este género del *ukiyo-e*. Por ese motivo, no ha habido casi exposiciones de estampas de actores de kabuki, exceptuando la obra de ciertos artistas como Tōshūsai Sharaku (activo en 1794).

A pesar de todo, las estampas de actores desempeñaron un papel crucial en el *ukiyo-e*. Desestimarlas equivale a prescindir de más del cincuenta por ciento de la historia y la fascinación del grabado japonés.

La historia del *yakusha-e*

Durante la era del artista Hishikawa Moronobu (1618-1694), a quien se atribuye el comienzo del *ukiyo-e*, y de sus contemporáneos, el repertorio de los teatros de kabuki se había convertido en un tema popular de los libros y rollos ilustrados –horizontales o verticales–.

En una de las primeras etapas de esplendor cultural del período Edo, conocida como era Genroku, en torno al año 1700, el teatro kabuki floreció con glamour. Fueron los artistas de la escuela Torii quienes colaboraron con el mundo de la escena diseñando gran cantidad de estampas de actores y sus representaciones más famosas. Aunque la leyenda cuenta que la escuela Torii comenzó con Torii Kiyomoto (1645-1702), un actor especializado en papeles femeninos (*onnagata*) del kabuki de la región de Osaka, lo cierto es que fue Torii Kiyonobu (1664-1729) quien dejaría creaciones que han perdurado hasta la actualidad. Kiyonobu trabajó en carteles de teatro ilustrados y en programas de representaciones,



1
Torii Kiyonobu,
*Shinpan. Shida Kaiki
no Yuchi* [El ataque
nocturno de Shida
Kaiki], publicado
por Igaya, Edo, 1711.
Tan-e, grabado en
madera a la fibra,
formato *ō-ōban*.
Cortesía del Art
Research Center,
Universidad de
Ritsumeikan,
ArcUP1303.

liderando el mundo del *ukiyo-e* de su tiempo [il. 1]. Los numerosos artistas de la escuela Torii que aprendieron con el maestro se convertirían en pintores especializados en kabuki durante las siguientes décadas del período Edo. Un linaje que ha continuado, ininterrumpidamente, hasta nuestros días. Sin embargo, en la era Genroku los actores de kabuki se representaban en sus correspondientes papeles (interpretando personajes como un villano o una joven doncella, por ejemplo), y era imposible identificar a los actores si no les acompañaban sus nombres impresos [il. 2].

Mientras tanto, el artista Suzuki Harunobu (h. 1725-1770) y sus coetáneos desarrollaron en el año 1765 la técnica del grabado en madera a varios colores, conocida como *nishiki-e*¹. La demanda de un mayor realismo en las imágenes ilustradas vino acompañada por la necesidad de representar a los actores en

1 (Nota del traductor) *Nishiki* significa "brocado", y se denominó así por la combinación de colores en las estampas, como si fueran telas.



2
Torii Kiyomasu I,
*Ichikawa Masugorō y
Sawamura Rokurōji*,
publicado por Igaya,
Edo, 1734.
Urushi-e, grabado
en madera a la fibra,
formato *hosoban*.
Cortesía del Art
Research Center,
Universidad de
Ritsumeikan,
ArcUP3442.

el formato de retratos. Fue el artista Ippitsusai Bunchō (fechas desconocidas) y Katsukawa Shunshō (1726-1793) quienes establecerían los diseños de retratos o semblanzas (*nigao-e*) [cat. 7]. Bunchō dejó de trabajar tras cinco años de actividad y la escuela Katsukawa reemplazó a la escuela Torii en el centro del *ukiyo-e*. Dentro del estilo dominante, la dinastía Katsukawa comenzó a producir un elevado número de retratos como referentes característicos de las representaciones de kabuki, convirtiéndolos en imágenes altamente atractivas para el público. Ello generó una extensa proliferación de esta categoría de estampas. Incidentalmente, el artista Katsushika Hokusai (h. 1760-1849) se formó en la escuela Katsukawa y diseñaría escenas para *yakusha-e* durante estos años.

La tercera fase del desarrollo de las estampas de actores se produciría en torno al año 1794. Fue en ese momento cuando Tōshūsai Sharaku (activo en 1794), inspirado por los retratos de gran tamaño (*ōkubi-e*) de bellezas femeninas de Kitagawa Utamaro (1753-1806) –así como por sus elevadas ventas–, aparecería de improviso en el mundo del *ukiyo-e* con su serie de retratos de busto de actores en gran formato.

Pese a que sus retratos asombraron a sus coetáneos –“Intentando dibujar de manera muy realista, como pintaba personajes que son muy diferentes”²– desaparecería de la escena artística de Edo tras un período de menos de diez meses de actividad. El artista Utagawa Toyokuni I (1769-1825), por el contrario, produjo su serie de *Figuras de actores en escena* (*Yakusha Butai no Sugata-e*) que le aseguró un lugar predominante como líder de retratos de actores [cat. 11]. Toyokuni consiguió hacer de las estampas los productos representativos del kabuki por medio de retratos adecuados a la imagen ideal que sus admiradores tenían de ellos. En contraste con el formato *hosoban* (330 x 150 mm, aproximadamente) de las estampas que se imprimían coincidiendo con las representaciones de kabuki publicadas hasta entonces por la escuela Katsukawa, las versiones en *ōban* (390 x 260 mm, aproximadamente) hechas por la escuela Utagawa devendrían en el formato principal y destacarían por su extravagancia visual. La creciente demanda provocaría volúmenes exagerados de distribución a unos precios muy bajos, convirtiendo a las *yakusha-e* en artículos de entretenimiento que

2 “Amarini shinni egakante, aranusamani kakinaseshi”. (Nota del traductor) Una de las frases más famosas contenidas en la obra *Ukiyo-e Ruikō* (*Pensamientos sobre el ukiyo-e*) h. 1800-1802, versión revisada de Sasaya Kuninori (fechas desconocidas) de la sección en la que se discute la obra de Sharaku. Agradecemos al profesor Gonzalo San Emeterio su ayuda en la traducción.



3
Toyohara Kunichika,
*Kabuki Juhachiban
no Uchi Shibaraku
Ichikawa Danjūrō*
[Una de las dieciocho
obras de kabuki del
linaje Ichikawa de
actores. *Shibaraku*.
Ichikawa Danjūrō],
Tokio, 1895.
Grabado en
madera a la fibra,
estampación a color,
tríptico *ōban*.
Cortesía del Art
Research Center,
Universidad de
Ritsumeikan,
ArcUY0045, 0046,
0047.

cualquiera podía permitirse. Gracias a la escuela Utagawa, los entusiastas del teatro kabuki pudieron acceder a imágenes realistas de sus estrellas favoritas. Utagawa Kunisada I (1786-1865) desarrolló un considerable talento en el retrato, y aseguraría su posición dentro del género mediante una gran variedad de estampas, incluyendo representaciones en el escenario, singularidades de cada actor y descripciones de los aspectos más interesantes de las historias que se contaban. Consecuentemente, la escuela Utagawa conquistaría por completo el mercado del *ukiyo-e* [cat. 13]. Kunisada también destacó por sus *bijinga* (bellezas femeninas) y por establecer el género de la *Historia de Genji* en el *ukiyo-e* [cat. 52], basándose en el universo de *La falsa Murasaki y el rústico Genji* (*Nise Murasaki Inaka Genji*), una de las obras más representativas de todas las ilustraciones que realizó para *gōkan* (novelas ilustradas en serie).

El control político durante la Reforma Tenpō (1841-1843) a finales de la era Edo, tuvo un gran impacto en la cultura del período. Se prohibió la publicación de imágenes que representaran a actores o cortesanas, y esto supuso un golpe

sustantivo para la industria de la estampa. A pesar de la prohibición, la fuerte demanda de estampas de actores por parte del público condujo a la aparición de obras que, sin representar directamente a los intérpretes de kabuki, mostraban indicios de escenas que permitían identificarlos. Los retratos irían progresivamente reviviendo en torno al año 1847. Kunisada dominó el mundo de *ukiyo-e* tras la Reforma Tenpō, aunque se le conocía ya entonces como Toyokuni III, tras adoptar el nombre de su maestro Toyokuni I³ [cat. 40].

Aparte de Kunisada, Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), quien sobresaldría por sus escenas de guerreros (*musha-e*), también diseñó numerosas estampas de actores [cat. 68], seguido por otros maestros de su escuela, como Kunisada II (1823-1880) [cat. 60], Utagawa Yoshi'iku (1833-1904) o Utagawa Yoshitoshi (1839-1892). De los maestros finales, Toyohara Kunichika (1835-1900)⁴ en particular, reflejaría el cambiante mundo del teatro kabuki durante los años finales del período Edo e inicios del Meiji (1868-1912), en el cual se produjo la Restauración Imperial homónima. Un momento decisivo en la sensibilidad histórica de Japón. Kunichika produjo diseños representativos del período Meiji y terminaría siendo la figura central de los creadores de *yakusha-e*, una posición que ocupó hasta el año 1900 [il. 3].

Además de Edo, otro centro productor de estampas de actores de kabuki fue la zona de Kamigata (áreas de Kioto y Osaka), coincidiendo en el tiempo con la aparición de la escuela Utagawa. Las estampas de este género eran conocidas en Kamigata como *Ōsaka-e*. Hacia finales del período Edo pintores profesionales, entre ellos Utagawa Hirosada (h. 1810-1864) o Ichiyōsai Yoshitaki (1841-1899) [cat. 81a-b], habían producido grandes cantidades de *yakusha-e*.

El descubrimiento del valor de los *yakusha-e*

Las estampas de actores se vendían en las representaciones de kabuki. Algunas se guardaban, otras eran desechadas una vez que la representación había terminado. Los japoneses que vivieron entre los períodos Edo y Meiji no prestaron

3 (Nota del traductor) La razón por la que no utilizó el nombre de Toyokuni II se debe a que a la muerte del maestro Toyokuni I en el año 1825, su hijo adoptivo Utagawa Toyoshige (1777-1835) comenzó a usarlo. Kunisada no aceptó esta situación pero, sin embargo, no adoptaría el nombre hasta pasados unos años de la muerte de Toyoshige. *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Ámsterdam: Hotei Publishing, 2005, vol. 2, p. 504.

4 (Nota del traductor) Fue discípulo de Utagawa Kunisada.

una particular atención a la relevancia de los *yakusha-e*. A ojos de los occidentales, carentes de un conocimiento profundo del teatro kabuki, no existía una diferencia sustancial entre las estampas de actores y otras tipologías, como los *bijinga*, imágenes de bellas mujeres, debido a su dificultad para comprender y apreciar lo representando. En general, Occidente se anticipó a Japón en la investigación sobre las diversas variantes del *ukiyo-e* y, paradójicamente, los japoneses a menudo descubrieron el interés de las estampas a través de los estudios extranjeros. Incluso Tōshūsai Sharaku, uno de los pintores más representativos de imágenes de actores, fue sólo reconocido como retratista y se prestó escasa consideración al significado de sus diseños.

Entre los primeros expertos nacionales que tomaron conciencia del valor de los *yakusha-e* destaca Tsubouchi Shōyō (1859-1935), quien dejaría una profunda huella en la difusión y educación sobre la cultura del teatro en Japón. Aportó sus propios fondos para la fundación del Museo del Teatro de la Universidad de Waseda (*Waseda Daigaku Gekijo Hakubutsukan*). En los años noventa del siglo XIX, un famoso marchante le mostró cerca de veinte mil estampas de *yakusha-e*, experiencia que le incitaría a establecer el Museo del Teatro, un lugar único en el mundo, donde los visitantes podían rastrear visualmente la historia del teatro japonés. Afortunadamente, su idea fue aceptada por la Universidad de Waseda, que inmediatamente adquirió la colección así como información teatral relacionada con las estampas.

Al observar esa enorme colección de *yakusha-e* –todas estampas a color, con escenas que no sólo eran de kabuki–, Tsubouchi llegó a la siguiente conclusión: “*Si pudiéramos organizarlas científicamente, deberíamos ser capaces de reproducir cada escena y movimiento de los actores como si fuese una película a todo color sobre la historia del teatro*”. De hecho, tras ochenta años de esfuerzos organizando las estampas, han sido clasificadas científicamente y ahora son accesibles a través de Internet, y también de sucesivas exposiciones y libros dedicados a aquellos actores del pasado.

Tendencias en la investigación sobre las estampas de actores

A partir de la década de 1990 se han sucedido en Japón las exposiciones de *yakusha-e*, la publicación de catálogos de *ukiyo-e* y la edición de guías de obras famosas de kabuki, así como monografías sobre Utagawa Kunisada, el gran especialista en estampas de actores. Esta tendencia se ha seguido en Occidente, donde las estampas *yakusha-e* han sido objeto de una atención renovada. En 2005 se publicó el gran libro de Arendie Herwing y Henk Herwig, *Heroes of the Kabuki Stage*, y el Museo Británico presentó la exposición *Kabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780-1830*, con catálogo de Andrew Gerstle.

Desde el año 2000 he estado involucrado en varios proyectos para proporcionar acceso a bases de datos de estampas de actores a través de Internet. Actualmente pueden consultarse la base de datos de la colección del *Art Research Center* en la Universidad de Ritsumeikan con más de 5.000 registros de *yakusha-e*, la base de la Biblioteca Metropolitana de Tokio con datos de 8.000 estampas, y el corpus de la colección de *ukiyo-e* más grande del mundo, la de la Universidad de Waseda, con un número superior a las 47.000 piezas. Ninguna de estas bases de datos están disponibles en su totalidad en inglés, pero son repertorios de referencia en *yakusha-e*, ya que cada registro contiene noticias relativas a la obra de kabuki representada, proporcionando una sólida información para cualquiera que desee investigar sobre las estampas de actores. La colección de *yakusha-e* del Museo de Bellas Artes de Boston también ha sido catalogada a partir de esas bases de datos, y el catálogo incluye asimismo detallada información sobre cada una de las representaciones.

El Museo Nacional de Escocia ha llevado a cabo una muy reciente exposición sobre estampas de actores, titulada *Kabuki: Japanese Theatre Prints* (celebrada del 4 de octubre de 2013 al 2 de febrero de 2014). Otra exposición sobre el mismo tema está programada en el Museo de Arte e Historia de Génova a finales de este año, y se estudia la realización de una muestra en el Museo de Arte Oriental de Berlín. Así pues, la exposición en Madrid y Murcia forma parte de esta serie de iniciativas que canalizan el renovado interés por comprender mejor y reivindicar la significación de los *yakusha-e*.



La escuela
Utagawa,
orgullo de Edo

Daniel Sastre de la Vega

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID

Toyohara Kunichika
El rufián Ushiwaka Denji
(por Sawamura Tosshō II), 1867
(cat. 72 b)

La escuela Utagawa consiguió una popularidad, pujanza y permanencia superiores al resto de escuelas de *ukiyo-e*. Ninguna contó entre sus filas, al mismo tiempo, con tres artistas en plenas facultades creativas, cada uno líder de su propia especialidad. En la escuela Utagawa coincidieron, simultáneamente, Kunisada –maestro de retratos de bellezas femeninas y actores de kabuki–, Kuniyoshi –especialista en estampas de guerreros– y Hiroshige –el gran creador de paisajes–¹.

Si en el siglo XVII destacó la escuela encabezada por Hishikawa Moronobu (1618-1694) y en el XVIII las escuelas Torii y Katsukawa, en el siglo XIX el protagonismo fue acaparado por los Utagawa. Su ascenso al reconocimiento público no se manifestó con el fundador de la escuela sino con la segunda generación de discípulos, que iniciaron su carrera ascendente en los últimos cinco años del siglo XVIII. Los datos que aportan los expertos sobre la producción de la escuela son reveladores de la importancia económica alcanzada por la maquinaria artística Utagawa. Solamente atendiendo al número de artistas que añadieron Utagawa a su nombre, o que recibieron de un maestro de la escuela algunos de los caracteres de su identidad artística –*gagō*–, la cifra supera el centenar². Si se compara este dato con los veinticinco artistas adscritos a la escuela Katsukawa, la diferencia resulta considerable.

El estilo característico de sus estampas conformaría en el siglo XIX la imagen tópica de bellezas femeninas o actores de teatro kabuki, y llevaría a la identificación de sus artistas con la ciudad de Edo –por trabajar y vivir allí³–. Los habitantes de Edo eran famosos por ser muy orgullosos y enzarzarse en disputas, de ahí que se acuñase el proverbio: “Incendios y peleas son las flores de Edo”⁴. Pues bien, la popularidad lograda por las estampas las hizo compartir con esos otros dos aspectos la trilogía de rasgos diferenciales de la capital.

1 Se ha de señalar la aportación de Sergio Navarro Polo [“Dos estampas de Toyokuni III, firmadas ‘Kunisada-sha Toyokuni-ga’”, *Artigrama*, 1 (1984)], y David Almazán Tomás [“Utagawa Kunisada (1786-1867) y la serie *Mitate Rokkasen* (1858): poetas del periodo Heian y teatro kabuki del periodo Edo en el grabado japonés *ukiyo-e*”, *Artigrama*, 24 (2009), p. 757-774] por realizar los primeros estudios detallados de obras y series de Kunisada en castellano y reivindicar su importancia, alineándose con la evolución del análisis de su figura a nivel internacional. Asimismo, otros artistas de la

escuela Utagawa, como Utagawa Yoshiiku (1833-1904), han comenzado a estudiarse en profundidad en castellano. Es el caso de Pilar Cabañas Moreno, *Héroes de la Gran Pacificación. Grabados de Utagawa Yoshiiku*, Gijón, 2013.

2 Amy Reigle Newland (ed.), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Ámsterdam, 2005, vol. 2, p. 526-531.

3 Aunque también se extenderían a la zona de Osaka y Kioto.

4 *Kaji to kenkawa Edo no hana*.

Genealogía de una escuela

La escuela Utagawa fue fundada por Utagawa Toyoharu (1735-1814), uno de los primeros artistas en aplicar las nuevas técnicas occidentales de manera satisfactoria, principalmente el uso de la perspectiva geométrica, lo que le permitiría inventar composiciones de gran efectividad. Explotaba la perspectiva para crear seductoras escenas de interior, que sumergían al espectador dentro de las imágenes con mayor inmediatez que la conseguida hasta entonces en el género *uki-e*⁵. No dudó en aplicar la perspectiva al exterior, en escenas de paisaje con montañas y colinas en recesión dotadas de notable efectividad, abriendo camino para muchos otros diseñadores que seguirían su estela. Artista de gran carisma, no tuvo inconveniente en transmitir su conocimiento a varios alumnos. Están documentados cinco discípulos, entre ellos Sakai Hōitsu (1761-1828), quien destacó por sus producciones en pintura más que en arte gráfico, así como los dos alumnos que extenderán el nombre Utagawa de un modo mucho más vigoroso que su maestro: Utagawa Toyokuni I (1769-1825) y Utagawa Toyohiro (1773-1828).

El continuador de la escuela y artífice de su consolidación como una de las referencias estéticas de la ciudad fue Toyokuni. Dotado desde corta edad de una insólita habilidad técnica, empezó ilustrando novelas y obras menores para diversos editores, hasta que en 1795, con veintiséis años, diseña la serie *Yakusha Butai no Sugata-e (Figuras de actores en escena)* [cat. 11]. Esta serie fue revolucionaria porque se distanció de la tendencia imperante en la época de grandes retratos en busto, recuperando la representación de cuerpo entero⁶. Sin perder la intensidad psicológica de las efigies de actores en busto, la maestría de Toyokuni consistió en transmitir la habilidad de cada actor y recuperar la inmediatez de su actuación para quienes ya habían tenido la oportunidad de contemplarla. Un efecto que lograba al suspender a los actores en fondos neutros, donde no se incluía descripción visual alguna, sólo el título de la serie y la referencia de las escuelas teatrales a las que pertenecía cada intérprete⁷. Este rasgo se añadía a otra cualidad de la que Toyokuni se convertiría en maestro, elevándola a la categoría

de “especialidad de la familia” Utagawa⁸: el refinamiento en las semblanzas de los actores de kabuki, lo que se conoce como *nigao-e*. Una manera más realista de retratar a los intérpretes y, al mismo tiempo, establecer las reglas normativas para dibujarlos⁹. El dominio y facilidad para definir mediante tres o cuatro trazos los rasgos definitorios de cada actor, quedaron plasmados en 1817 en sus *Yakusha Nigao Hayageiko (Instrucciones rápidas para el dibujo de las semblanzas de actores)*, breve publicación de veintisiete hojas donde especifica cómo esbozar los perfiles de los actores más famosos, que tuvo una excelente aceptación entre los aficionados al teatro kabuki.

La singularidad del estilo Utagawa para representar los rasgos faciales de los actores se manifiesta con claridad en una de las estampas de esa publicación, en concreto, la escena de la heroína-sirvienta Ohatsu y la malvada Tsubone Iwafuji. En 1852 Kunisada se basó en el diseño propuesto por Toyokuni para ilustrar la misma escena con mínimas variaciones [il.1] [cat. 24a-b]. Esta apropiación es un testimonio tanto del respeto hacia la autoridad de Toyokuni, como de la vigencia de sus composiciones entre los consumidores de estampas en Edo treinta años después.

El impacto de la obra de Toyokuni y la relevancia de la escuela Utagawa ya se habían afianzado a principios del siglo XIX, cuando se equiparaban con el prestigio de las escuelas Torii o Katsukawa en el mapa que el literato Shikitei Sanba (1776-1822) incluyó en su parodia de algunas de historias literarias coetáneas, *Kusazoshi Kojitsuke Nendaiki (Historia retorcida de la literatura popular)*, publicada en 1802. A la derecha del mapa ubica al fundador, Toyoharu, al lado de sus dos discípulos, Toyohiro y Toyokuni. Si se repara en el hecho de estar situados junto a los grandes nombres de la estampa japonesa de siglos anteriores como Kiyonobu, Kiyomasa, Suzuki Harunobu, Hokusai o Kitagawa Utamaro, es obvio deducir que la sociedad del momento les había hecho ya un hueco de honor dentro de la cultura popular de Edo¹⁰. En las páginas siguientes Shikitei Sanba propone un recorrido estilístico por el arte gráfico japonés, y coloca a los Utagawa en el lugar más contemporáneo, la sección “Nuestros tiempos” (*Tōchi no bu*), al final del tercer volumen de la obra. Las ilustraciones de la publicación

5 Timon Screech, *The Lens within The Heart. The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in later Edo Japan*, Curzon, 2002, p. 102-104.

6 Yukio Hattori, *Edo no Shibaiwo Yomu (Leyendo la escena en Edo)*, Tokio, 1993, p. 121-122. Tan sólo un año antes había aparecido en el mundo del *ukiyo-e* la figura de Sharaku y sus revolucionarios retratos de actores de kabuki, que habían marcado un punto de inflexión por su realismo al mostrar este tema.

7 Conocidas como *yagō*.

8 Acertada descripción empleada por la especialista Akane Fujisawa, “The Mutual Flowering of the Utagawa School and Kabuki”, en Laura J. Mueller, *Competition and Collaboration: Japanese Prints of the Utagawa School*, Leyden, 2007, p. 31.

9 Un detallado estudio sobre este género puede encontrarse en Timothy Clark, “Ready for a close-up: Actor ‘likenesses’ in Edo and Osaka”, en *Kabuki Heroes on the Osaka Stage. 1780-1830*, Andrew Gerstle (ed.), University of Hawai, 2005, p. 36-53.

10 Puede verse la ilustración de este mapa en la base de datos de la Universidad de Waseda, volumen 1 de dicha obra, http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/he13/he13_01961/he13_01961_0127/he13_01961_0127.pdf [consulta, 24 de febrero de 2014].

Asimismo una explicación de este mapa y sus conexiones con el mundo literario puede verse en el detallado estudio de Marcia Yonemoto, *Mapping Early Modern Japan. Space, Place and Culture in the Tokugawa Period. 1603-1868*, University of California, 2005, p. 149-154.



1
Utagawa Toyokuni,
Yakusha Nigao Hayageiko
[Instrucciones rápidas en
el dibujo de las semblanzas
de actores], Edo, 1817,
p. 13v-14r. Grabado en
madera a la fibra.
Colección Ebi, cortesía
del Art Research
Center, Universidad de
Ritsumeikan, Ebi0793.

fueron realizadas por un pintor de otra escuela, Kitao Masanobu (1761-1816)¹¹, quien imitó los diferentes estilos.

Contemporáneo de Toyokuni, Utagawa Toyohiro (1773-1828) fue especializándose en la ilustración de libros y en la representación de bellezas femeninas¹². También probó con las escenas de paisajes y, de hecho, transmitirá su pasión por este tema a su discípulo aventajado, Utagawa Hiroshige (1797-1858) –uno de los escasos artistas japoneses que no necesitan presentación al ser, con Hokusai, uno de los embajadores de la estampa nipona en el siglo XIX por el impacto que sus composiciones tuvieron en los artistas europeos–¹³. Entre sus señas de identidad estuvo el inteligente uso de los formatos para enfatizar la sensación de profundidad de las composiciones, como puede apreciarse en *Tōto Meisho. Takanawa-no-tsuki* (*Lugares famosos de la Capital del Este* [Edo]. *La luna de Takanawa*), 1830-1850 [cat. 70]. En esta serie el formato *tanzaku*, muy alargado y apropiado para la composición poética, se aprovecha para elevar el punto de fuga de los paisajes, creando sensación de espacio y profundidad en el estrecho espacio de la estampa. En ocasiones, aprovechando las posibilidades de los trípticos y polípticos, eligió componer amplias vistas en las que los fondos que acompañaban al tema principal se poblaban de multitud de detalles, lo que las otorgaba una considerable vivacidad. Es el caso de una obra de 1853, *Ōigawa Kachiwatashi* (*El trasiego en el río Ōi*) [cat. 69a-b-c], donde con sentido del humor presenta la azarosa experiencia de cruzar el río Ōi a hombros de porteadores profesionales. Una experiencia democrática en la que todo el mundo, desde los daimios a las campesinas y a los ricos comerciantes, pasa por un trance similar. Aunque en esta ocasión dispuso de tres grandes hojas para crear la composición y animar las más de cincuenta figuras distribuidas en ellas, su maestría no encontró dificultades en equilibrar con acierto los más de veinticinco personajes del grupo *La retirada por el puente de Ryōgoku de los cuarenta y siete rōnin de la venganza*, que se narra en *Chūshingura* [cat. 71].

El drama de *Chūshingura* fue uno de los temas favoritos del período Edo final y sus protagonistas aparecieron en multitud de grabados. Asimismo, se utilizó como excusa para presentar maneras innovadoras de contar la historia, como

11 Seudónimo artístico del gran dramaturgo Santō Kyōden.

12 Su aparente rechazo a centrarse en la producción de estampas de actores y preferir aquellas que podían explorar aspectos más líricos de la representación puede vincularse a su formación como músico. Gabriele Fahr-Becker (ed.), *Grabados Japoneses*, Múnich, 1994, p. 198.

13 En relación al impacto del arte japonés en el siglo XIX, véase Ives Colta Feller, *The Great Wave. The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1974. Sobre su vida y obra Matthi Forrer y Suzuki Jūzō, *Hiroshige. Prints and Drawings*, Londres, Royal Academy of Arts, 1997.

hizo el artista Utagawa Kuninao (1795-1854), quien eligió la perspectiva de origen occidental para presentar de un modo ingenioso un relato que el público conocía de memoria [cat. 75-76]. No extraña tampoco, ya que uno de los puntos fuertes del fundador de la escuela, Toyoharu, fue precisamente este tipo de imágenes en perspectiva.

Hacia mediados del siglo XIX la técnica del grabado en madera había alcanzado una extraordinaria sofisticación. Uno de los mayores avances, acorde con el gusto del público, fue la saturación de los colores: contrastes fuertes que realzaban los rasgos de las figuras. Buen ejemplo de ello son las obras de otro artista de la escuela Utagawa, Kuniaki (activo h. 1840 - 1870), discípulo de Toyokuni y que, además, a diferencia de muchos de sus compañeros de escuela, se formó también con el pintor Katsushika Hokusai. Aspecto que, ciertamente, desde la atalaya que supone la distancia, se antoja un lujo admirable.

El díptico de la pelea entre los hermanos campesinos Jihizō y Yokozō, una de las escenas más populares de la obra teatral *Honchō Nijūshikō* (*Veinticuatro ejemplos de piedad filial en Japón*) [cat. 77a-b], es una buena muestra de su estilo personal. Hijos de un estratega famoso, Jihizō, de carácter bondadoso, encuentra un baúl con los secretos de estrategia de su padre. Mientras lo desentierra de la nieve, e ignorante de su presencia, es espiado por su hermano Yokozō, más malvado y de gran fuerza física, quien, sorprendiéndole, le exige la entrega del tesoro. En la antigua China se contaba la historia del hijo que en mitad de las inclemencias del invierno salió a recoger los brotes de bambú para dar de comer a sus padres. La escena recuerda a esa búsqueda, de ahí que se conozca como *Takenoko hori* (*Cavando en busca de brotes de bambú*). Kuniaki representa a los actores Kawarazaki Gonjurō, como Jihizō, y Nakamura Shikan, como Yokozō, desplegando sus dotes artísticas para caracterizar a los dos personajes antagónicos. Añade gradaciones de color rojo en el rostro del rudo Yokozō, captando con eficacia su ira, y con un sabio uso del color blanco logra evocar el frío propio de la escena invernal. Se aprecia un dinamismo en sus composiciones heredado de Kuniyoshi, compañero de aprendizaje, en sintonía con el estilo que triunfaba en el momento.

Kuniaki se especializará, posteriormente, en imágenes que incorporan las novedades de Occidente a través de la cultura material de Yokohama, uno de los primeros tres puertos abiertos al comercio exterior. En las estampas *Yokohama-e* destacará como pionero del género. Como curiosidad en la historia de la pintura, Kunisada fue el autor de la obra que se aprecia al fondo del famoso retrato de *Emile Zola* por Claude Manet¹⁴.

El dinamismo de la época inspiró las creaciones de Utagawa Yoshitsuya (1822-1866), discípulo de Kuniyoshi, quien estableció su cuota mercado como afamado diseñador de tatuajes en las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX. Obras como *Kijutsu wo Yabutte. Yorimitsu Hakamadare wo Karamentosu* (*Yorimitsu en su intento de capturar a Hakamadare y deshacer su hechizo*) [cat. 78a-b] son representativas de su estilo, donde la incorporación de bestias de gran tamaño se despliega por la superficie de las composiciones dotando de una prodigiosa dinámica a las escenas. Dragones, elefantes y, en especial, serpientes habitan las hojas de sus diseños reivindicando un lugar que siempre se había reservado a héroes y bellas cortesanas. Es el caso de *Kijutsu wo Yabutte*, quizá la más popular de todas sus producciones. En la montaña de Ashigara, el bandido-mago Hakamadare Yasusuke atrae con su poder de invocación a una serpiente que comienza a luchar contra un oso. La confrontación entre ambos animales capta la atención de Minamoto Yorimitsu (Raiko) y sus hombres, quienes caen en la trampa y se entretienen observando la desigual lucha, lo que otorga un valioso tiempo a Yasusuke. La historia está sacada de un libro del popular dramaturgo del período Edo Takizawa Bakin (1767-1848), titulado *Shitenno Shoto Iroku* (1806).

Yoshitsuya reutilizó y mejoró la misma imagen en una obra de 1861, *Taiheiki Yakeyama-Goe no zue* (*El paso de Yakeyama del Taiheiki*), donde representa al héroe Sato Masakiyo y sus hombres rodeados por una terrorífica serpiente, a la que ha dotado de unos largos colmillos que no tenía en el diseño de 1858. Además, añade murciélagos que contribuyen a acentuar la impresión de miedo y caos¹⁵.

Como hiciera su maestro Utagawa Kuniyoshi, Yoshitsuya ocultó muchas veces en sus diseños una velada crítica de carácter político. De hecho, la escena

14 Amy Reigle Newland (ed.), *op. cit.*, vol. 2, p. 503.

15 La ilustración puede encontrarse en la base de datos del Museo de Bellas Artes de Boston, <http://www.mfa.org/collections/object/scene-of-yakeyama-pass-in-the-taiheiki-taiheiki-yakeyamagoeno-zu-190784> [consulta, 3 de marzo de 2014].

descrita, aparentemente ingenua bajo su aspecto de *musha-e*, pudo contener en realidad una actitud crítica dentro del contexto de la polémica surgida a la muerte del sogún Tokugawa Iesada (1824-1858) sobre su sucesión¹⁶.

Otro de los discípulos aventajados de Kuniyoshi fue Yoshifuji (1828-1887). Siguiendo la estela del maestro, realizaría numerosas estampas de gatos imitando a personas o agrupados para construir un rostro o un animal, composiciones que le han valido el reconocimiento de los expertos. Al margen de los temas explorados por su maestro, como muchos de sus coetáneos también compuso imágenes de Yokohama. Sin embargo, lograría destacar en un campo muy específico e interesante, el de las *omocha-e*, “estampas de juegos”. De este tipo de estampas apenas se conservan testimonios debido a que los niños las usaban para entretenerse. A la luz de las que han sobrevivido puede apreciarse el ingenio de Yoshifuji. Significativamente, se le llegó a conocer como “Yoshifuji el de estampas de juegos”¹⁷. Quizás este interés explique su gusto por incluir en las escenas teatrales elementos que llaman la atención por su aspecto artificioso, divertido, como el perro de atrezo introducido en *Mimasu Mimasu Karigane Soga* [cat. 80c], obra representada en Edo en 1850 e interpretada por el actor de *onnagata* Bandō Shiuka en el papel de la malvada Tsukisayo, el actor Ichikawa Kodanji en el papel de Akasawa Jūnai y el actor Ichikawa Danjūrō VIII en el papel de Kokuin Sen-en-mon.

El último gran maestro de los Utagawa, cuya muerte coincidió con el fin de siglo, fue Toyohara Kunichika (1835-1900), discípulo de Kunisada. Supo adaptar su labor profesional a la nueva era Meiji de gobierno imperial tras la caída del shogunato Tokugawa. Es sorprendente observar sus agudas habilidades de adaptación, ya que si en la primera mitad de su repertorio se manifiesta como un artista con la sensibilidad característica de Edo, su producción final es la de un ciudadano de la nueva nación y de su rebautizada capital, Tokio. La biografía de Kunichika ha sido objeto de especulación debido a su carácter excéntrico¹⁸, pero, sin duda, su verdadera identidad no se corresponde con su caricatura

16 Amy Reigle Newland (ed.), op. cit., vol. 2, p. 505. La serpiente haría referencia al aspirante a sogún, Tokugawa Hitotsubashi (1837-1913), y el oso que corre por su lomo aludiría a Tokugawa Iemochi (1846-1866). Iemochi se erigió en sogún a pesar de su juventud y Hitotsubashi tuvo que esperar a 1866 para subir al poder, con el nombre de Tokugawa Yoshinobu, el último sogún japonés.

17 *Omocha-e no Yoshifuji*. Gran número de obras de su mano pudieron contemplarse en la exposición *Ukiyo-e Neko-Hyakkei. Kuniyoshi Ichimon Neko-tsukushi (100 vistas de gatos en el Ukiyo-e)*. Discípulos de Kuniyoshi. Mosaico de gatos organizada por el Museo de Ukiyo-e de Ōta en Tokio, del 1 de junio al 26 de julio de 2012.

18 Se ha llegado a decir que tuvo cuarenta esposas, una tras otra, y que al menos se cambió de casa ochenta y tres veces [Susugu Yoshida, Roni Neuer y Herbert Libertson, *Ukiyo-e. 250 Years of Japanese Art*, Nueva York, 1979 (reed. en 1990)]. Seguramente, una deformación de la entrevista que el artista concedió a un periódico y en el que aseguraba que se había mudado ciento siete veces, algo que se ha demostrado falso. Monika Hinkel, *Toyohara Kunichika (1835-1900). Eine Untersuchung seiner Meiji-zeitlichen Farbholzschnitte unter besonderer Betrachtung der Rezeption von bunmei kaika (Zivilisation und Aufklärung)*, tesis doctoral, Universidad de Bonn, 2006. Otra biografía detallada sobre el artista puede encontrarse en Amy Reigle Newland, *Time Present and Time Past: Images of a Forgotten Master: Toyohara Kunichika, 1835-1900*, Leyden, 1999, p. 7-16.

tópica. Existe en su obra temprana un gusto por las combinaciones de colores que irá progresivamente simplificando. Por ejemplo, en el fantástico díptico de Shiratama (interpretado por el actor Bandō Mitsugorō) y Ushiwaka Denji (por Sawamura Tosshō) de la obra *Shinobu-ga-Oka Koi no Kusemono*¹⁹ (*Aparición envuelta en un disfraz de amor en la colina de Shinobu*), publicada en 1867 [cat. 72a-b], Kunichika logra una sencilla delicadeza en el degradado *-bokashi-*. Las tonalidades de azules que cubren el vestido de Ushiwaka provocan la sensación de una corriente de agua que contrasta con los rojos y amarillos intensos de las ropas de Shiratama. Las líneas angulares de las agujas del peinado enmarcan el rostro de la protagonista. Se percibe un refinamiento y alargamiento de los rasgos faciales que se alejan de las cualidades estilísticas de su maestro, Kunisada. La idea de afilar los rasgos fue concebida con la intención de enfatizar la maldad de los dos personajes principales: la cortesana que acaba de engañar a un pobre empleado de una tienda para que le consiga dinero y puedan huir juntos por amor, pero que en realidad ha confabulado con su amante Ushiwaka, quien ahoga a Gonkurō quedándose con el dinero.

Mediante una composición similar, pero unidos por una pértiga que atraviesa la composición, representó a Sawamura Tanosuke III como la cortesana Shōji Musume Kiyohime y a Ichikawa Sadanji en el papel del mensajero Sadanbei [cat. 73a-b]. Las figuras están acompañadas de sus recitativos en la parte de la escena, marcando con una línea el principio de cada frase en determinadas zonas del texto. La razón de este proceder era que los aficionados al teatro pudieran representar en casa las partes favoritas de su obra de kabuki. La nítida línea de este ejemplar, en óptimo estado de conservación, da idea de cómo eran las estampas obtenidas en las primeras impresiones de los tacos.

La escuela Utagawa también logró asentarse en la zona de Kansai, donde varios artistas difundieron sus características distintivas. Dos creadores gráficos alcanzaron gran popularidad en Osaka y Kioto con sus producciones de *kamigata-e*. Uno de ellos fue Yoshitaki (1841-1899), cuyo estilo combinó eficazmente la versatilidad y productividad de los Utagawa con la dureza de rasgos propia de las estampas de Kamigata. En la obra de 1861 *Nazoraete Yuki no Kikusui* [cat. 81a-b]

19 Nombre de una parte de la obra de kabuki, *Kurotegumi Sukeroku (Sukeroku y el clan de la Mano Negra)*, estrenada en 1858.

destacó por la diferencia de formato frente a los *ōban* habituales de Edo. Existía una amplia demanda en Kansai de *chūban*, porque su menor tamaño daba sensación de intimidad y miniatura, lo que por otra parte ha facilitado su mejor conservación hasta nuestros días debido a su facilidad de almacenamiento. En la obra citada, los actores Arashi Kichisaburō III y Jitsukawa Enzaburō conforman una escena en la que queda patente la completa asimilación a mediados del siglo XIX de la perspectiva occidental y la tendencia al incremento del dramatismo retórico para forzar el interés del contenido. Los rostros, siguiendo las reglas del *nigao-e*, obedecen a la imagen estandarizada de los actores de Osaka, muy diferente de Edo. Ese estilo de representación que tanto disgustaba a Kunisada [véase al respecto el texto de Ellis Tinios en esta publicación].

En la mayoría de los maestros de la escuela Utagawa destacó su prodigiosa productividad, versatilidad y adaptabilidad para dominar el mundo del *ukiyo-e*, ininterrumpidamente, durante un siglo. Genialidad que resume bien el poderoso poema de Tōzai Annaboku (?-1827), fechado en 1810:

“La corriente de Utagawa
se multiplica en mil arroyos
con el caudal de deshielo”²⁰.

Epílogo

El año 1849 fallecía a la temprana edad de catorce años Yoshitsugu, el heredero designado de la poderosa familia Owari, una de las tres ramas de la dinastía shōgunal Tokugawa, señores del dominio del mismo nombre²¹. Su familia decidió que en la cámara funeraria donde reposaría le acompañaran aquellos objetos que habían amenizado su breve estancia en este mundo: *ukiyo-e*, libros ilustrados y rollos horizontales iluminados²². Títulos tan famosos como el *Manga* de Hokusai o las estampas de las *Paradas del Tōkaidō* de Hiroshige se encontraban

en ese particular ajuar funerario. Tres libros ilustrados y veintisiete estampas (incluyendo dípticos, trípticos y polípticos) fueron recuperados a principios de los años noventa cuando por necesidad de reubicar el cementerio en el que descansaba se acometió la exhumación de los restos²³.

Lo revelador del hallazgo de este ajuar de materiales impresos es, primero, que se haya conservado en tan magnífico estado y, segundo, que la consideración en la época hacia las imágenes impresas, obviamente, no fue tan negativa como se pensaba por parte de la alta sociedad del período Edo. Pese a la recurrente argumentación que asocia los *ukiyo-e* con un único tipo de público, adscrito a las clases comerciantes, la tumba de Yoshitsugu demostró que el aprecio y coleccionismo de estampas no era entendido como un descrédito para la reputación de la familia Tokugawa. Hay que tener en cuenta que Yoshitsugu falleció mientras residía en la mansión familiar en Edo y al vivir allí es lógico que desarrollase su pasión por los *ukiyo-e*, ya entonces estimados como una de las manifestaciones características de la ciudad²⁴. También es ilustrativa la cantidad de obras por escuela conservadas en la tumba. A la escuela Utagawa pertenecían veintisiete, prácticamente la totalidad de los materiales impresos existentes. Primero Hiroshige y después Utagawa Kuniyoshi eran los artistas mejor representados. A finales de los años treinta y durante la década de los cuarenta del siglo XIX, Kuniyoshi logró su mayor popularidad, por lo que resulta razonable su nutrida presencia en el ajuar funerario de Yoshitsugu²⁵. Sus estampas de guerreros, incluyendo la famosa serie de héroes del Suikoden, fueron enterradas con el difunto. Referencias apropiadas para un joven de la clase samurái que buscaba modelos de fortaleza y rectitud.

La escuela Utagawa recibiría el espaldarazo final a su legado cuando en el año 1867 las autoridades Tokugawa consideraron que sus estampas eran dignas representantes de la producción material del país, con ocasión de la participación japonesa en la Exposición Universal de París: su estreno ante la comunidad de naciones en este tipo de eventos. La elección recayó en un total de once maestros de todas las escuelas de *ukiyo-e* pero más de la mitad de ellos pertenecía a la escuela Utagawa²⁶.

20 Utagawa no nagare / Chisujini / Yukigekana. Recogido en Suzuki Jūzō, *Ukiyo-e Taikai*, vol. 9, Utagawa Toyokuni, Tokio, 1975, p. 74. Agradecemos a la profesora Kayoko Takagi de la Universidad Autónoma de Madrid su generosa ayuda a la hora de traducir este poema. El poema posee una poderosa asociación con el agua jugando con el segundo carácter del nombre Utagawa que tiene el significado de “río” y transmite una idea de fuerza imparable. Similar al avance del reconocimiento de la escuela. No puede dejar de advertirse la profunda admiración que el poema desprende en una época

en la que la escuela Utagawa, relativamente joven, ya se reconoce como una de las fuerzas del mundo creativo de Edo. El poema aparecía en el último volumen de la novela seriada, *gōkan*, de Tōzai, *Fudehajime Hinode Matsu* (1810), halagando al joven pintor que con tan sólo doce años se había encargado de realizar las ilustraciones del libro, Utagawa Kanazo, quien más tarde adoptará el nombre de Toyokiyo (1799-1820); era hijo de Utagawa Toyohiro. Suzuki Jūzō, *ibidem*.

21 Situado en el centro de la isla de Honshū, la principal del archipiélago japonés, tenían su castillo en la ciudad de Nagoya.

22 La descripción de lo que se encontró en la tumba de Yoshitsugu se recoge de Masato Naitō, *Ukiyo-e Sai-hakken. Daimyōtchiga Medeta Ippin, Zeppin (El redescubrimiento del ukiyo-e. Las adoradas obras maestras y rarezas de los daimio)*, Tokio, 2005, p. 92-108.

23 Masato Naitō, *ibidem*, p. 95.

24 Masato Naitō, *ibidem*, p. 94. Otro de los nombres de las estampas era precisamente *Azuma nishiki-e*. Azuma indica la región del este de Japón, donde estaba Edo. Timothy Clark y Osamu Ueda, *The Actor's Image. Print Makers of the Katsukawa School*,

Chicago University, 1994, p. 12. Asimismo, la terminología *Edo nishiki-e* también estaba en uso, indicando expresamente las estampas producidas en la capital del shōgún. Julia Meech y Jane Oliver (ed.), *Designed for Pleasure. The World of Edo Japan in Prints and Paintings, 1680-1860*, Nueva York, Asia Society & Japanese Art Society of America, 2008, p. 23.

25 Timothy Clark, *Kuniyoshi*, Londres, 2009, p. 19.

26 Amy Reigle Newland (ed.), *op. cit.*, 2005, vol. 2, p. 503.



Kunisada.
El gran maestro

Ellis Tinios

UNIVERSIDAD DE LEEDS

Kunisada (Toyokuni III)
Sawai Sukebei (por Bandō Mitsuemon I) en Akasaka. Serie "Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō", 1852 (cat. 33)



1
 Ryūtei Tanehiko (texto)
 y Utagawa Kunisada
 (imágenes), *Nise
 Murasaki inaka Genji*
 [La falsa Murasaki y el
 rústico Genji], publicado
 por Tsuruya Kiemon
 (Senkakudō), Edo, 1834,
 parte 12, vol. 1, p. 8v-9r.
Gōkan, grabado en
 madera a la fibra,
 178 x 120 mm.
 Colección Ebi, cortesía
 del Art Research
 Center, Universidad de
 Ritsumeikan, Ebi1290.

Utagawa Kunisada (1786-1865) fue el artista de *ukiyo-e* más prolífico y exitoso económicamente de todo el periodo Edo. Los trabajos más tempranos bajo su firma datan de 1807, cuando tenía veintidós años de edad. Sus obras iniciales fueron un tríptico con un grupo de mujeres vestidas a la moda en la playa durante el amanecer del primer día del año e ilustraciones para la edición privada de un libro de regalo de Año Nuevo de una casa de perfumes a sus clientes¹. El talento de Kunisada como ilustrador de libros atraería la atención de un público mucho mayor al año siguiente, cuando crea las imágenes para una novela en formato *gōkan* de uno de los escritores en boga del periodo. Las novelas ilustradas se publicaban en varios volúmenes. Cada uno de ellos contenía unas veinte páginas en las que el texto y la imagen estaban estrechamente enlazados [il. 1]. Inicialmente consistían en no más de dos o tres volúmenes, los cuales se publicaban a la vez. A partir de finales de la década de los años veinte del siglo XIX los *gōkan* aumentaron a decenas de volúmenes que se iban publicando durante amplios intervalos de tiempo. Su éxito dependía de la calidad de los textos así como de las ilustraciones que los acompañaban. Las imágenes de Kunisada cosecharon una notoriedad inmediata entre el público y repentinamente se encontró con una gran demanda de trabajo. Las listas de los editores desde 1808 en adelante revelan un continuo fluir de nuevos títulos ilustrados por el joven artista. Cubrir la necesidad de ilustraciones para los *gōkan* se convertiría en una de las producciones más copiosas de su dilatada carrera. En el terrero de las estampas Kunisada fue el maestro indiscutible de los retratos de actores de kabuki. También produjo un elenco importante de estampas mostrando a bellezas femeninas dedicadas a elegantes quehaceres. Sin embargo, no pudo competir con Kuniyoshi en la producción de imágenes de guerreros o con Hokusai o Hiroshige en las escenas de paisajes. Su producción en dichos géneros

1 El tríptico se encuentra ilustrado en Shigeru Shindo, *Kunisada's Actor Portraits*, Tokio, 1993, p. 128. En relación al panfleto, véase Andrew Lawrence Markus, *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*, Cambridge, Massachusetts, 1992, p. 80.

es limitada y no especialmente destacable. Él y sus editores siempre trabajaron con un gran sentido del negocio, haciéndose fuerte en aquellas áreas en las que mantuvo una demanda popular continuada a lo largo de una carrera que se extendería durante seis décadas. Kunisada fue también un exitoso diseñador de imágenes para libros eróticos (*shunpon*), ilustrando unos cuarenta títulos entre los años 1825 y 1855. Se trataba de publicaciones de lujo que solían constar de dieciocho ilustraciones a todo color.

En la segunda mitad de la década de los años treinta del siglo XIX varias hambrunas generalizadas ocasionarían graves crisis sociales y malestar en Japón. Los oficiales del sogún –divididos por las facciones internas– fueron muy lentos en responder con iniciativas políticas positivas. Una vez puestos en acción instituyeron un programa de reformas en el año 1841 que demostró ser más eficaz en perseguir a quienes se consideraba responsables de socavar el orden establecido que en resolver los problemas fundamentales que encaraba la nación. En la primavera y verano del año 1842, figuraban entre los principales objetivos de la persecución política los actores de kabuki, los artistas de *ukiyo-e*, los autores de éxito y los editores. Kuniyoshi fue multado fuertemente por algunas de sus estampas y diseños de libros. Su amigo, la estrella de kabuki Ichikawa Danjuro VII, fue llevado ante las autoridades, que le encontraron culpable de una “impropia extravagancia” y de “rechazar insolente y descaradamente su lugar”. A Danjuro VII se le prohibió vivir o actuar dentro de un radio de cuarenta mil metros de Edo y su lujosa residencia fue demolida. El colaborador literario de Kunisada, Ryūtei Tanehiko, murió tras una serie de agresivos interrogatorios y amenazas de enjuiciamiento criminal. Se prohibió la publicación de más volúmenes de la exitosa novela *gōkan* escrita por Tanehiko e ilustrada por Kunisada, *La falsa Murasaki y el rústico Genji*, y se acosó a su editor. Aunque muchos a su alrededor sufrieron esta ola de persecuciones oficiales, tan sólo Kunisada se libró. Sin embargo, el escritor Kyokutei Bakin denunció que Kunisada era tan culpable como Kuniyoshi. Parece que las autoridades buscaron más castigos ejemplares que purgas a nivel general en orden a lograr la complicidad del resto. Su estrategia demostró ser eficaz².

2 Para un relato más detallado de estas persecuciones ver A.L. Markus, *op. cit.*, p. 183 y ss. La condena contra Ichikawa Danjuro VII es citada en parte en Roger S. Keyes y Keiko Mizushima, *The Theatrical World of Osaka Prints*, Filadelfia, 1973, p. 38-39.

Entre los objetivos declarados del programa de reformas estaban la inmoralidad y la extravagancia. A los ojos de los gobernantes, las estampas policromas ejemplificaban ambos males. Un decreto establecido en el verano de 1842 decía así:

“Producir estampas de actores de kabuki, cortesanas y geishas es perjudicial para la moral pública. A partir de ahora se prohíbe terminantemente la publicación de nuevas obras [de este tipo] así como la venta de las previamente almacenadas. En el futuro se habrá de elegir diseños que estén basados en la lealtad y la piedad filial que servirán para educar a mujeres y niños, y se habrá de asegurar que no sean lujosos”³.

Decretos posteriores limitaron el número de tacos de color que podían ser empleados en la producción de estampas a ocho, restringieron los polípticos a un máximo de tres hojas y fijaron el precio al que debían venderse. La persecución ejemplar de los artistas, editores y actores junto con estas regulaciones amenazaron directamente a la fortuna comercial y artística de Kunisada, pero los decretos oficiales no pudieron asfixiar la demanda de estampas, y la industria que surtía a dicha demanda fue lo suficientemente resistente como para encontrar vías alternativas a las restricciones que le imponían. Si el gobierno limitó los diseños a aquellos “basados en la lealtad y la piedad filial”, los editores se encargaron de que las series de bellezas femeninas fuesen identificadas como “modelos de virtud” y que los retratos de actores quedaran disfrazados como “leales héroes del pasado”. Aunque la ley permanecía vigente, su intención fue subvertida inmediatamente.

Editores y artistas sortearon los rigores de la nueva legislación no sólo proporcionando títulos a las imágenes en conformidad con los requerimientos oficiales, sino también mediante nuevas maneras de anunciarlas y distribuirlas. Con anterioridad la mayoría de las composiciones representaban a actores o a bellas mujeres. Se publicaban en series de tres, cinco, siete o diez estampas, que se podían adquirir separadamente o como dípticos, trípticos e incluso polípticos de cinco imágenes. La demanda de estampas de actores se iba renovando porque estaba conectada a las producciones de cada momento, mientras que

3 Mencionado en Tatsurō Akai, “The Common People and Painting”, en *Tokugawa Japan: the Social and Economics Antecedents of Modern Japan*, Chie Nakane and Shizaburō Ōshi (eds.), traducción editada por Conrad Totman, Tokio, 1990, p. 183.

la representación de bellezas femeninas se esperaba reflejara las modas cambiantes y los instantes fugaces de gloria de una galería de cortesanas. Ningún género podía ahora explotar tales temas de actualidad y permanecer dentro de lo que dictaba la ley. A finales de los años veinte y la década de los treinta del siglo XIX la temática de las estampas comerciales se había extendido más allá de los actores y las bellezas femeninas para incluir, además, paisajes (con Katsushika Hokusai y Ando Hiroshige a la cabeza) y guerreros (como testimonio el repertorio visual de Utagawa Kuniyoshi). Aunque ninguno de estos temas era de actualidad, los editores comenzaron a desarrollar un mercado de estampas “seriadas” de paisajes y guerreros que se ponían a la venta durante meses y años hasta formar grandes conjuntos gráficos. El tamaño de una serie estaba determinado normalmente por la demanda popular. Por ejemplo, después de ser publicadas las *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* de Hokusai, se añadieron diez imágenes a la serie. Tras 1842 los editores incrementaron la distribución seriada. En ocasiones se numeraban las estampas de una serie y se les daba un título y un índice de contenidos, publicado en hojas independientes. La comercialización de las grandes series de estampas, que podían aparecer a lo largo de un periodo de dos o tres años, tuvo como objetivo que fuesen encuadradas en álbumes, y no tanto ser pegadas en muros o biombos. Mediante la promoción de esta nueva categoría de estampas, conscientemente “coleccionables”, los editores fueron capaces de minimizar las pérdidas que hubiesen sufrido como resultado de las restricciones que se les impuso en 1842.

Kunisada respondió a las cambiantes circunstancias produciendo una serie, sin precedentes, de bellezas femeninas en cien estampas. Los diseños pasaron la censura porque cada mujer fue asociada a un poema de la antología de poesía japonesa más popular, *Cien Poemas de Cien Poetas (Hyakunin Isshu)*, de principios del siglo XIII, y porque ninguna era mostrada como una cortesana o una *geisha*. Con este ciclo gráfico, Kunisada y su editor ampliaron el alcance de las grandes series, además de los paisajes y héroes, al género de las bellezas femeninas.

Al mismo tiempo se idearon medios para comercializar en serie los retratos de actores. La necesidad de distanciarlos de las producciones del momento, para

evitar la acción punitiva de los censores, se convirtió en una virtud. Los retratos soslayaban las alusiones concretas y podían agruparse en series retrospectivas de treinta, cincuenta o incluso más estampas, representando a los principales actores del teatro de kabuki, tanto vivos como muertos, en sus papeles más memorables. Aunque la referencia concreta a un determinado actor no podía ser mencionada, sus apariencias eran tan bien conocidas que el público que compraba las estampas no tenía dificultad alguna para reconocerles. Casi sin excepción, los actores eran representados de busto.

Kunisada y sus editores exploraron un amplio abanico de encuadres y fondos para las series retrospectivas de retratos de actores con el objetivo de mantener el interés del mercado. En torno a 1847, por ejemplo, regresó al formato del espejo redondo, que ya había practicado con acierto a principios de la década de 1830 y que reutilizaría de nuevo en 1859 para producir una interesante serie de retratos [cat. 31-32]. A comienzos del decenio de 1850 situó efigies en busto ante un fondo de paisajes. El primer testimonio fue la serie de 1852 *De las Cincuenta y Tres Paradas de la Vía del Tōkaidō (Tōkaidō Gojūsan-tsugi no Uchi)*, en la cual los atrevidos retratos de actores, tanto coetáneos como anteriores, aparecen en paisajes inspirados en la innovadora serie del mismo nombre ejecutada por Hiroshige en 1833 [cat. 33-34]. La identidad de los lugares representados en los fondos y de los personajes interpretados se inscribieron en cartuchos ornamentales, pero los nombres de los actores se omitieron. La serie demostró ser un gran éxito comercial. Se llegaron a vender siete mil copias de algunos de los retratos, una cifra sin precedentes –con anterioridad las estampas de actores de prestigio no superaban las tres o cuatro mil copias vendidas–. El editor estaba tan complacido que ofreció un banquete de celebración⁴. En respuesta a la extraordinaria demanda de estas imágenes híbridas, los editores acabaron publicando repetitivamente una serie tras otra. Tan sólo en 1852 se lanzaron en rápida sucesión al menos once series con un total de casi cuatrocientas estampas con la firma de Kunisada. No todas las composiciones recurrieron a paisajes conocidos. En muchas de ellas Kunisada confió a sus discípulos la asimilación del estilo de los paisajes de Hiroshige para conseguir fondos apropiados.

4 Ijima Kyoshin, *Ukiyo-e shi. Utagawa Retsuden*, Tamabayashi Seirō (ed.), Tokio, 1941 (reed. 1993), p. 137.

La fama de estas estampas condujo a los artistas y sus editores a explorar el potencial comercial de nuevas combinaciones de las figuras de Kunisada con los paisajes de Hiroshige. Algunos de los resultados más impactantes son los trípticos con grupos de figuras elegantes en los estilos más recientes de Kunisada, ubicadas en paisajes panorámicos de nueva invención por Hiroshige. Un gran número de trípticos eran imágenes con temática de la *Historia de Genji*.

Hasta el final de su vida, los retratos de actores permanecieron como un rasgo singular de Kunisada incluso cuando los bustos frente a un paisaje dejaron de dominar su producción tras 1856. A finales de la década de los años cincuenta y a principios de los sesenta del siglo XIX, con la voluntad de recuperar el formato de espejo por tercera vez, concibió series en las que figuras en busto se mostraban ante un fondo fuertemente coloreado y salpicado de emblemas y cartuchos, o contra un fondo blanco decorado con estudios del natural por otros artistas, impresas delicadamente y rodeadas por extensísimos textos.

Hacia 1850 la aplicación de las restrictivas regulaciones de 1842 se había vuelto tan laxa que las imágenes ilustrando escenas de kabuki eran aprobadas sin reparos por los censores. Tan sólo la identificación de los actores seguía estando prohibida, y así permanecería durante otros siete años. De modo que en el momento en que Kunisada estaba implicado en la producción de extensas series retrospectivas de bustos de actores, también seguía proporcionando la oferta habitual de figuras de cuerpo entero y retratos de personajes de kabuki relacionados con representaciones específicas. Además, estampas celebrando las conquistas del “Genji rústico” comenzaron a ser muy demandadas. Éstas se basaban en la iconografía que Kunisada había creado para ilustrar la novela seriada *La falsa Murasaki y el rústico Genji (Nise Murasaki Inaka Genji)* de Ryūtei Tanehiko, publicada entre 1828 y 1842. La novela, junto con sus secuelas, adaptaciones teatrales e imitaciones, fue tan popular que los editores desarrollaron un mercado para ilustraciones a color de sus episodios principales, siendo las más impactantes los elaborados trípticos grabados a partir de esos episodios.

En 1850 la producción de Kunisada dominaba el mercado de la estampa, pero Kuniyoshi y Hiroshige continuaron siendo referentes importantes por derecho

propio. La industria editorial de Edo no solamente sobrevivió a las acciones judiciales y severas reformas de 1842 sino que florecería como nunca lo había hecho.

Kunisada y sus contemporáneos reconocieron la diferencia cualitativa entre las estampas de su periodo temprano y medio y sus últimas realizaciones, las cuales firmaba como “Toyokuni”. Asumió el nombre de su maestro, Toyokuni I, en 1844. Las estampas con la firma Toyokuni se correspondían con el “estilo moderno” (*imayō*) y fueron muy admiradas por ello. En general, los diseños de las estampas de Kunisada de las dos primeras décadas del siglo XIX no eran más complejos que los de Utamaro o Toyokuni I de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX. Sus obras tendieron hacia una mayor complejidad en los años treinta. A fines de la década de 1840 se había convertido en norma la compleja elaboración de sus composiciones. Esa mayor complejidad fue resultado de emplear pigmentos nuevos, más opacos, que saturaban el papel de un modo que los usados anteriormente no hacían. Los fondos sin color, o ligeramente tintados, de las estampas más tempranas dieron paso a paisajes o fondos fuertemente coloreados. De manera que para no perder en esos fondos tan densos las informaciones que debían contener las estampas comerciales –la firma del artista, el sello (o sellos) del censor, la marca del entallador, el nombre o marca del editor, el título de la serie y de la estampa–, Kunisada las ubicó en recuadros y cartuchos. Manejó con gran resolución la estructura visual resultante, garantizando que toda la información estuviera bien ordenada y fuera fácil de leer.

Las imágenes impresas de Kunisada en “estilo moderno” se diferenciaban por la brillantez técnica de su estampación, sus intensos y saturados colores, sus complejos diseños y el altísimo nivel de su acabado. La maestría de los entalladores y estampadores de Edo nunca había sido tan elevada como lo fue en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX. Sin embargo, el virtuosismo técnico que evidencian estas estampas no altera la valoración del arte de Kunisada. Todo lo contrario, la ensalza, ya que explotó las destrezas de sus grabadores en madera e impresores con grandes resultados.

Entre 1844 y su muerte a principios de 1865, Kunisada llevó a cabo una prodigiosa producción no sólo de estampas sueltas sino también de ilustraciones

para libros. En ese periodo había docenas de editores de estampas y libros ilustrados activos en Edo, y Kunisada proveyó de diseños, si no a todos, sí a la mayoría de ellos. Algunos lanzaron grandes tiradas de sus estampas y varios grupos de editores cooperaron en las series más grandes, pero en ningún momento de su carrera Kunisada trabajó con exclusividad para un solo editor o un colectivo específico. No es posible determinar la naturaleza exacta de la relación con sus editores. ¿Seguía las indicaciones que ellos le daban, respondiendo obedientemente a sus peticiones, o les empujaba a experimentar con nuevos formatos? ¿Cuánto recibía por sus diseños? ¿Qué control retenía sobre el producto final? Su experiencia e íntimo contacto con el negocio editorial se extendió durante sesenta años. Sus diseños marcaron máximos de ventas y sus composiciones para libros ilustrados siempre fueron populares. En las últimas décadas de su vida debió ser una figura muy influyente dentro del mundo editorial, y aun así, todavía desconocemos con certeza su papel en él.

La gran demanda de imágenes de Kunisada para estampas y libros ilustrados en sus últimos años de vida se canalizó a través de un estudio bien organizado que empleaba a unas sesenta personas, entre aprendices y asistentes. Supervisaba la composición de los nuevos diseños a partir de una amplia gama de fuentes, pero normalmente dejaba la elaboración y ejecución a sus discípulos. Había establecido el estilo de la casa, donde la coherencia y consistencia del diseño final estaban garantizadas.

Una importante fuente de inspiración, de la cual bebieron tanto él como sus discípulos, fueron sus propias obras tempranas. Además de recurrir a los diseños iniciales, explotaron el gran legado de ilustraciones que había producido a lo largo de los años en busca de ideas que pudiesen readaptarse al formato de trípticos. También tomaron prestadas composiciones de otros artistas. Las apropiaciones de este tipo no eran infrecuentes entre los artistas japoneses ni estaban mal vistas. Desde el comienzo de su carrera Kunisada nunca dudó en rehacer composiciones de otros, en particular de su maestro Toyokuni I pero también de Utamaro. Durante las tres décadas iniciales del siglo, de Toyokuni I se limitó apenas a transcribir sus diseños. A partir de entonces reelaboraría la

herencia del maestro en “estilo moderno”⁵. La claridad y fuerza de su estilo así como la maestría y profesionalidad con la que dirigió su estudio –combinado con la destreza técnica de los entalladores y estampadores de Edo– aseguró la transformación de sus diseños, cualquiera que fuese su origen, en nuevas estampas, excitantes e innovadoras.

Un cierto grado de repetición era inevitable al insistir una y otra vez en las mismas fórmulas. Aún así, y dado el vasto número de imágenes en formatos similares que produjo el estudio de Kunisada, es destacable cuán poderosas y sugerentes podían llegar a ser cada una de las estampas. Éste es el caso en particular de muchos retratos de actores. Las estampas que tienden a ser más decepcionantes en este periodo son los trípticos de actores interpretando diferentes escenas de kabuki. En estas composiciones las figuras, modeladas rígidamente, se presentan sobre detalladas escenografías. No hay duda de que las imágenes proporcionan registros exactos de representaciones específicas de kabuki, pero aparte de esto no son más que estampas comunes y corrientes. Tales diseños debieron tener una baja consideración dentro de la jerarquía de responsabilidades del estudio.

En muchas de sus composiciones más impresionantes, Kunisada se distanció de la especificidad en la interpretación de un papel y buscó capturar la calidad “legendaria” que había inspirado a los actores en las mejores representaciones de ese papel. Esos diseños brillan con particular intensidad, y el aporte de Kunisada es probablemente mucho mayor que en las estampas que se hacían diariamente para dar testimonio de las representaciones del momento. El interés de Kunisada en ofrecer interpretaciones “legendarias” podría reflejar su voluntad de distanciarse de la tendencia en el teatro kabuki de la época hacia la estandarización de la representación de los grandes papeles⁶.

Un conjunto de siete cartas escritas por Kunisada en 1863 arroja nueva luz sobre su personalidad y la actitud hacia su oficio. Entre los temas que comenta en ellas está su opinión sobre las diferencias entre el retrato de actores por artistas de su propia escuela Utagawa y por los artistas de Osaka. Es mordaz en su condena de estos últimos. Afirma que los retratos de la escuela de Osaka apenas

5 Para ejemplos de esas apropiaciones y transformaciones, véase Ellis Tinios, “Kunisada and the Last Flowering of Ukiyo-e”, *Print Quarterly*, VIII, 4 (diciembre 1991), ils. 197, 198, 199 y 200.

6 Este párrafo se basa en observaciones hechas por Paul Griffith en conversaciones y correspondencia.

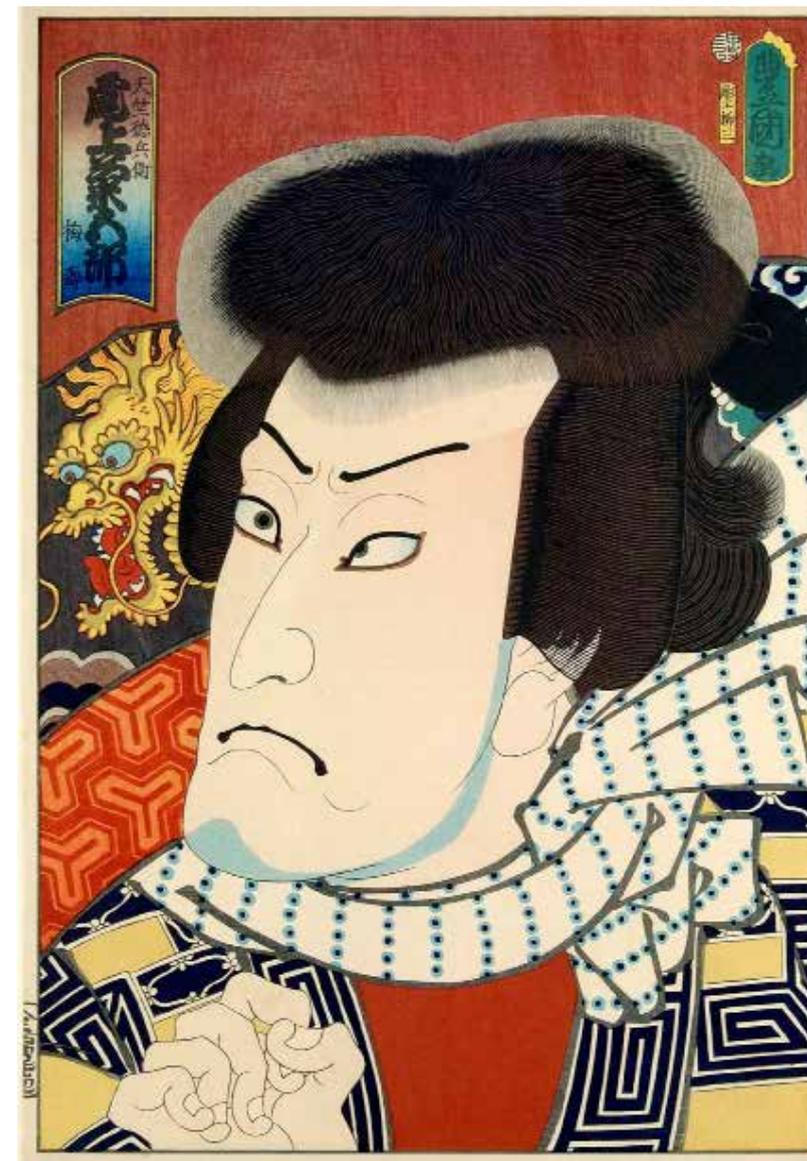
se asemejan a sus sujetos, que los rostros no dan muestra ni de inteligencia ni de espíritu, y que son imágenes poco convincentes y aburridas [cat. 81a-82b]. En otros pasajes de las cartas discute la manera en la que pretende dibujar a ciertos actores para la serie de estampas de “cabezas grandes” (*ōkubi-e*) en la que se encontraba trabajando en ese momento [il. 2]. Comenta con gran precisión las características faciales de los retratos, incluso las de aquellos personajes que ya habían muerto tiempo atrás. Las cartas revelan algo de su atención al aspecto técnico de la producción de estampas, ya que en una de ellas expresa su molestia sobre un entallador demasiado joven –y por ello carente de los conocimientos adecuados– y que había sido autorizado a grabar el taco de uno de sus diseños. La correspondencia confirma la intuición de que Kunisada no sólo tenía muy claro lo que quería lograr con sus estampas sino que además sabía transmitirlo a sus discípulos y editores⁷.

Kunisada, Hiroshige y Kuniyoshi dominaron la producción de estampas en las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX, proporcionando al público, tanto individualmente como en proyectos de colaboración, las imágenes de actores, guerreros y paisajes que aquél solicitaba. Hiroshige, todavía en pleno control de sus capacidades, falleció durante la epidemia de cólera de 1858. Debido a su mala salud, la producción de Kuniyoshi en sus últimos cinco años de vida, antes de su muerte en 1861, “fue pequeña y, en su mayor parte, mediocre”⁸. Kunisada, sin disminuir un ápice su creatividad, terminaría siendo aclamado como el mayor creador de estampas de su época [il. 3]. En los tres años finales de su existencia decidió incorporar su edad en la firma. Hay algo exultante en ese deseo de proclamar que las imágenes son “del pincel del setenta-y-tantos Toyokuni” [cat. 35]. Acorde con la longevidad japonesa, vivió hasta setenta y nueve años. Disfrutó de buena salud hasta el final y su muerte tras una corta enfermedad sorprendió a su familia y amigos.

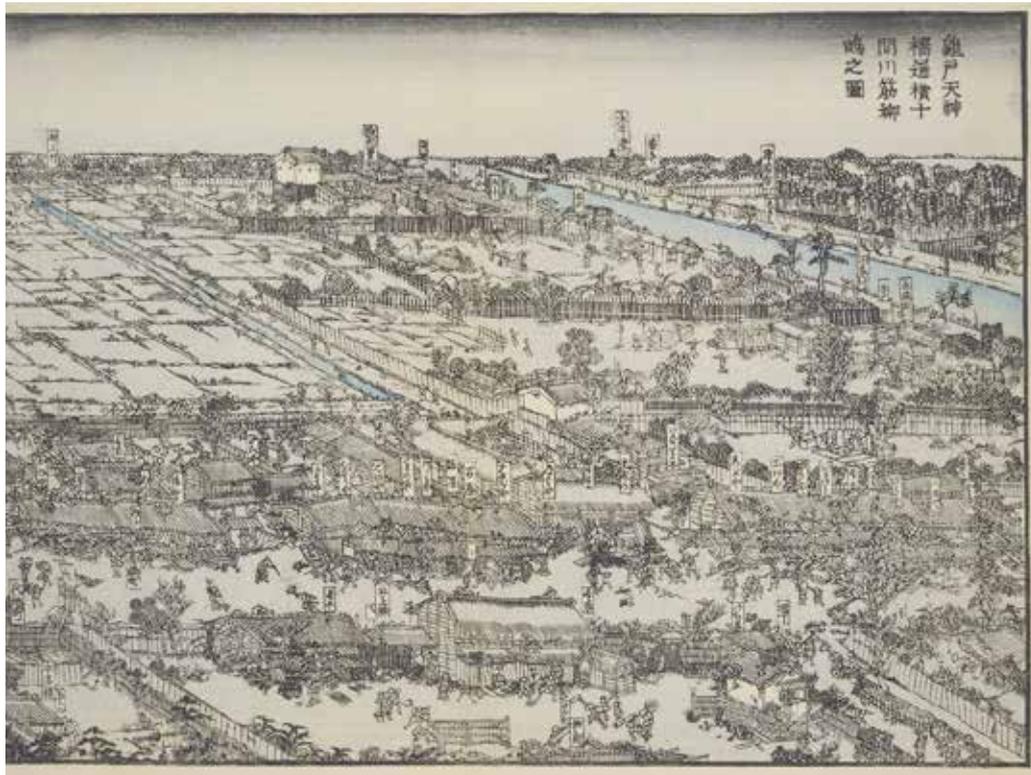
La última década de la vida de Kunisada coincidió con un tiempo de grandes convulsiones en Japón. La llegada de los norteamericanos en 1854, con sus demandas para que el país abriera sus puertos al comercio extranjero, sacudió a la clase política hasta sus cimientos. El sogún no tuvo más elección que acceder

7 Ōkubo Jun'ichi, “Sansei Toyokuni bannen no shokan to yakusha-e ōkubi-e” [“Cartas y retratos de actores de kabuki de Toyokuni III en sus años finales”], *Museum: Art Magazine* (Museo Nacional de Tokio), 478 (enero 1991), p. 25-39.

8 B. W. Robinson, *Kuniyoshi*, Londres, 1961, p. 23.



2
Utagawa Kunisada
[firmado “Toyokuni
ga” (dibujado por
Toyokuni)], *El actor
Onoe Kikugorō III como
Tenjiku Tokubei*, editado
por Ebisuya Shōshichi
(Kinshōdō), Edo, 1860.
Grabado en madera a
la fibra, estampación a
color, 370 x 250 mm.
Colección Ebi, cortesía
del Art Research
Center, Universidad de
Ritsumeikan, Ebi0804.



3
 Kanagaki Robun (textos),
 Toyokara Kunichika,
 Utagawa Kuniyoshi y otros
 (imágenes), *Ansei kenmonshi*
 [Registro de (el terremoto de)
Ansei] detalle, Edo, 1855,
 panorama desplegable de
 cuatro páginas del primer
 volumen. En la zona superior
 (próximo al río) se aprecia
 el gran complejo residencial
 de Utagawa Kunisada
 tras el terremoto Ansei de
 1854. Grabado en madera
 a la fibra, 245 x 170 mm
 (dimensiones del libro).
 Colección Ebi, cortesía
 del Art Research Center,
 Universidad de Ritsumeikan,
 Ebi0617.

a aquellas demandas, pero al hacerlo comprometió seriamente su legitimidad como defensor del reino. Activistas políticos desafiarían abiertamente su derecho a gobernar, demandando la restauración de la autoridad imperial y la expulsión de todos los extranjeros. Los últimos años de la década de los cincuenta y el decenio siguiente serían testigos de una considerable violencia política –purgas, asesinatos, ejecuciones, escaramuzas con fuerzas extranjeras, rebeliones y levantamientos– que culminarían en 1868 con el colapso del sogunato y el establecimiento de un nuevo régimen imperial. Nada de ello incidió directamente en el arte de Kunisada. Sus intereses permanecieron inalterados.

Kunisada fue descrito por un colaborador cercano y contemporáneo suyo como poseedor de “una naturaleza sin pretensiones, apacible”⁹. Se asoció con los principales autores, poetas y actores de su tiempo, trabajó diligentemente y nunca contrajo deudas o cayó en desgracia con las autoridades. La suya fue una vida sin sobresaltos dedicada a su arte. Su entrega condujo a la producción de varios miles de estampas policromas y decenas de miles de ilustraciones para libros. En ellas nunca falló al mostrar su dominio del diseño y la completa profesionalidad de su actitud. Conocía sus fortalezas, sabía lo que el público quería y actuó en base a dicho conocimiento. Durante más de cinco décadas nunca estuvo pasado de moda, siempre tuvo éxito comercial. Fue un exponente de una forma viva de arte que hablaba directa y efectivamente a sus contemporáneos.

Paradójicamente, Kunisada fue descrito ante una audiencia amplia de coleccionistas occidentales y conocedores de estampas japonesas con estas palabras: “*Este mediocre artista fue uno de los más prolíficos de la escuela de ukiyo-e. Toda esa complejidad sin sentido del diseño, torpeza del color y descuido de la estampación, la cual asociamos a la ruina final del grabado en madera a color, encuentran su mejor expresión con él*”¹⁰. Esta percepción de Kunisada surgió en parte por el hecho de que los primeros estudiosos occidentales de estampas japonesas las encararon con el bagaje crítico de la historia del arte decimonónico, definidor de ideales estéticos específicos respecto a los cuales se juzgaba toda manifestación artística y, como corolario, era denostada cualquier inevitable desviación de esos ideales¹¹. De acuerdo con esos parámetros, para uno de los primeros críticos

9 Lo dice Shikitei Sanba (1776-1882), citado en A. L. Markus, *op. cit.*, p. 80.

10 Arthur Davison Fickle, *Chats on Japanese Prints*, Londres, 1915 (reed. Tokio, 1958), p. 351-352.

11 Esta reflexión se basa en ideas establecidas por Timothy Clark en “Kunisada and Decadence: the Critical Reception of Nineteenth-century Japanese Figure Prints in the West”, en *Modern Japanese Art and the West: International Symposium*, Tokio, 1992, p. 89-100.

como Ernest Fenolosa (1853-1908), Torii Kiyonaga (1752-1815) representaba una “*absoluta altura estética*” en la historia de las estampas japonesas, “*incluso digna de comparación con [...] Rafael*”¹². Desde un pináculo tal, el declive seguro había de ser repentino y ciertamente conduciría “*a la ruina final*”.

Las estampas de Kunisada merecen mucho más que ser descritas como “*complejidad sin sentido del diseño, torpeza del color y descuido de la estampación*”. El descuido en la impresión es algo que se encuentra raramente en las estampas de Kunisada, de cualquier etapa. Incluso diseños mediocres fueron ejecutados bajo un nivel de calidad considerable. Técnicamente, las estampas de la década de 1850 están como mínimo realizadas con un esmero equiparable a las de los años ochenta del siglo XVIII, la conocida como “*Edad Dorada*” del arte gráfico japonés.

Definir los colores como “*torpes*” es un prejuicio subjetivo. Colores brillantes en combinaciones sorprendentes constituyeron la esencia de las estampas de todas las eras del periodo Edo. La inestabilidad de muchos de los brillantes pigmentos empleados en el siglo XVIII y principios del XIX ha escondido la “*estridencia*” de las estampas de los predecesores de Kunisada. En el curso de su dilatada carrera Kunisada empleó la gama completa de colores y escalas cromáticas que estaban a su disposición, desde los tonos graduados delicadamente a los colores primarios profundamente saturados. En todos los periodos utilizó las tintas con total confianza y con grandes resultados. Fue tan astuto en su manejo del color como cualquiera de sus precursores.

En general, los mejores diseños de Kunisada de las dos primeras décadas del siglo XIX no estaban más elaborados que los de Utamaro o Toyokuni I de fines del siglo XVIII e inicios de la centuria siguiente, pero logró una complejidad mucho mayor y más elaborada al final de su carrera. Difícilmente podría definirse como un “*sin sentido*”. Un especialista ha preferido aludir a la “*deslumbrante complejidad de diseño*” manejada con maestría por Kunisada¹³. Esta definición está mucho más cercana a la realidad.

Otros críticos han explicado las “*insuficiencias*” de las estampas de Kunisada no como resultado del deterioro inevitable de una tradición artística, sino como

consecuencia del tiempo convulso en el que tocó vivir y trabajar al artista. Los partidarios de esta corriente de opinión observan en el arte de Kunisada “*la atrofiada, deformada calidad de la cultura de los comerciantes y ciudadanos de Edo según se iba secando bajo la presión feudal, que fracasó en lograr un sano desarrollo*”¹⁴. Es injustificable afirmar que la calidad de su arte estuvo determinada por la salud política y económica de la época en que vivió. A pesar de que las últimas décadas del periodo Edo fueron años de una gran tensión –la economía fallaba, los desórdenes sociales estaban a la orden del día, el antiguo orden político se deshacía lentamente– aquellos años también vivieron “*uno de los grandes florecimientos de Japón*” en literatura, arte y pensamiento¹⁵.

La carrera creativa de Kunisada se extendió más de medio siglo. En todos los periodos diseñó imágenes extraordinarias así como otras menos destacables. Sus estampas merecen ser contempladas sin prejuicios dentro de su contexto histórico y cultural.

12 Ernest Fenolosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Nueva York, 1912 (reed. Nueva York, 1963), vol. 2, p. 195.

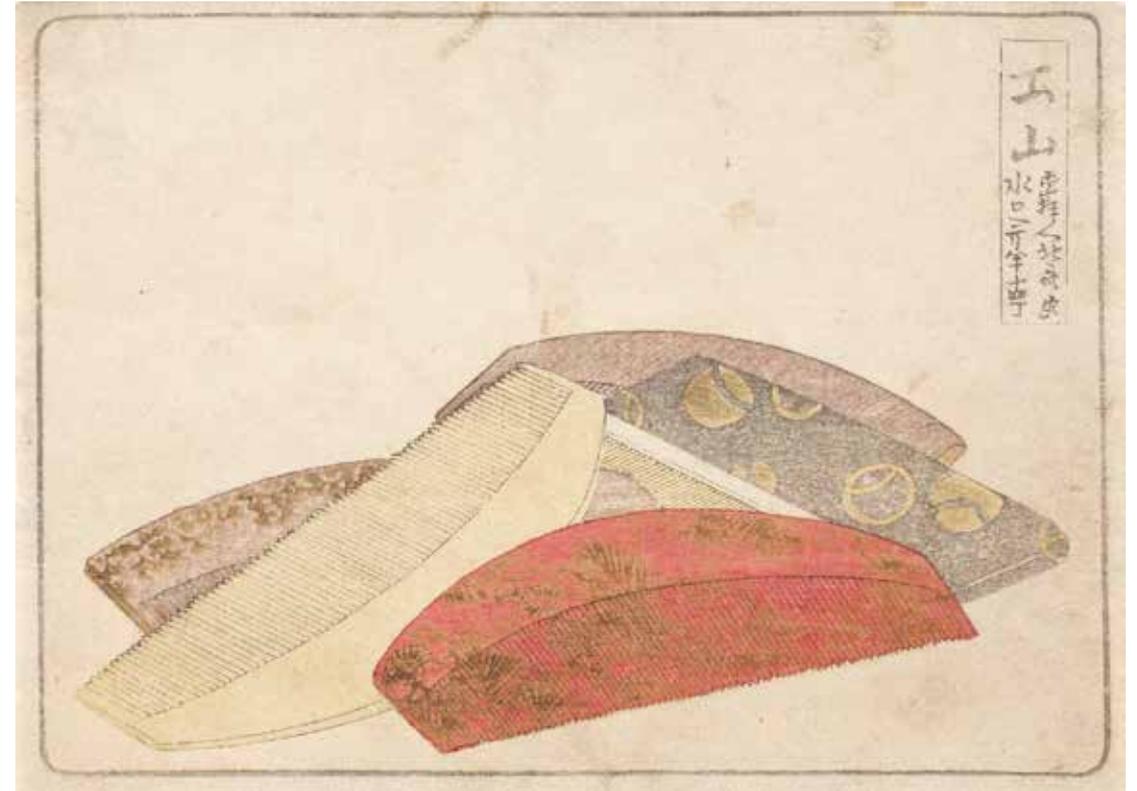
13 Timothy Clark, *op. cit.*, p. 97.

14 Seiichirō Takahashi, *Traditional Woodblock Prints*, Tokio, 1964 (1ª ed. inglesa, Tokio, 1970), p. 130.

15 Harold Bolitho, “The Tempo Crisis”, en *The Cambridge History of Japan*. Vol. 5, *The Nineteenth Century*, Cambridge, 1989, p. 116-117.

*Fantasía en escena.
Kunisada y la
escuela Utagawa*

CATÁLOGO



1
Katsushika Hokusai
*Estación de Tsuchiyama, "2-ri y 14-chō" [distancia]
hasta Minakuchi. Serie "Las cincuenta y tres paradas del
Tōkaidō", 1800-1820*



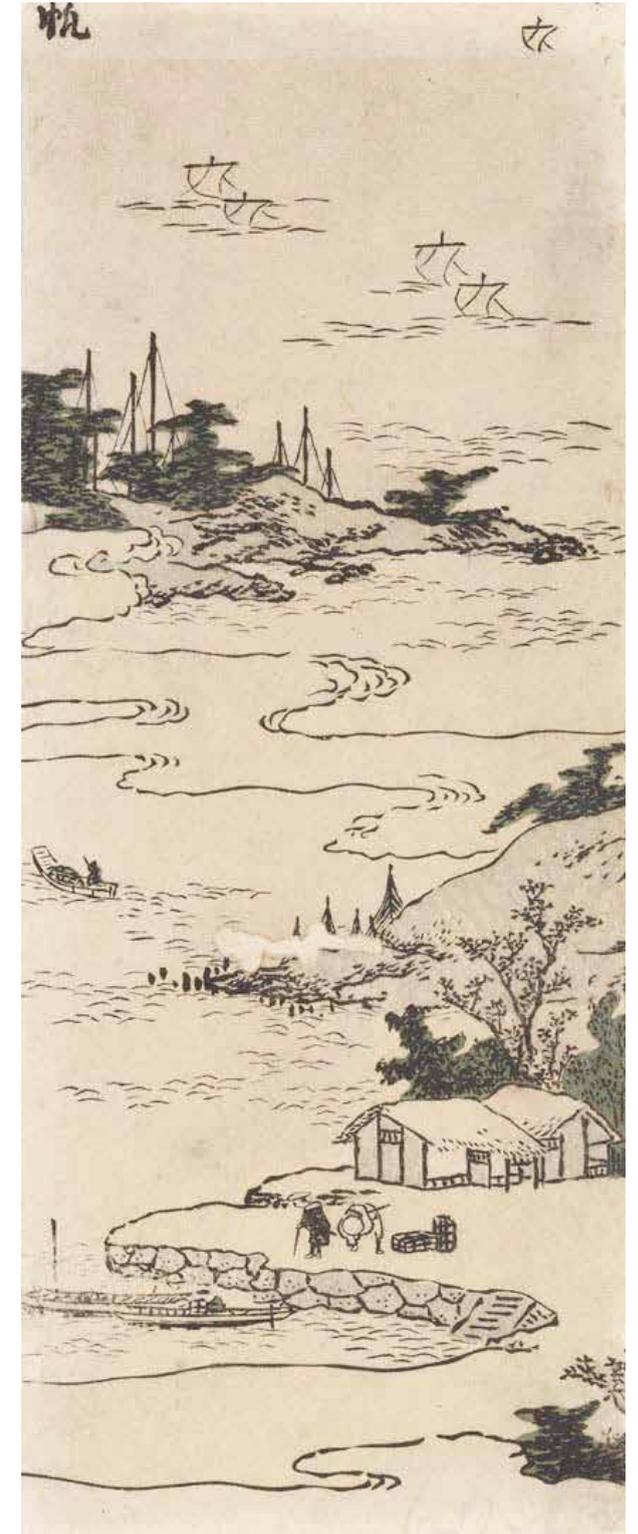
2
Kitagawa Utamaro
Estampa de pájaros y flores, 1791-1806



3
Kitagawa Utamaro
Estampa de pájaros y flores, 1791-1806



4
Lluvia nocturna en Karasaki. Serie "Ocho vistas de la provincia de Ōmi", 1790-1810



5
Barcas de regreso en Yabase. Serie "Ocho vistas de la provincia de Ōmi", 1790-1810



6
Chōkyōsai Eiri
Shishi [león fantástico chino], 1790-1810



7
Escuela Katsukawa
Actor de teatro kabuki [probablemente
en el papel de *Sōga Jūrō*], 1770-1800



8
Kunisada (Toyokuni III)
La venganza del espíritu del cortesano
Sugawara no Michizane, 1810-1830

•••

9a

*La historia del ogro Shutendōji
de la montaña Ōeyama*



9b

*La historia del ogro Shutendōji
de la montaña Ōeyama*



9c

*La historia del ogro Shutendōji
de la montaña Ōeyama*





10
Keisai Eisen
La cortesana Daidaiyama del establecimiento Matsubaya. Santuario de Ushi Tenjin. Serie "Puntos de la brújula en Edo", 1815-1842



11
Utagawa Toyokuni I
Kakogawa Honzō (por Matsumoto Kōshirō IV del gremio de actores Kōraiya) en la obra 'La venganza de los 47 ronin'. Serie "Figuras de actores en escena", 1794-1800



12
Utagawa Toyokuni I
El fantasma de Kohada Koheiji (por Onoe Matsusuke I) con la cabeza de su esposa. Escena de la obra "Historias ilustradas", 1805-1815



13
Kunisada (Toyokuni III)
La dama Tamamonomae (por Onoe Kikugorō III) y el emperador Toba (por Ichikawa Ebizō V) en 'La dama Tamamonomae y las mejores galas de Kumoi', 1815-1842



14
 Kunisada (Toyokuni III)
 Sawai Matagorō (por el actor Nakamura Shikan) de la obra 'Atravesando
 el paso de Iga con el juego de mesa del Tōkaidō', 1815-1842



•○
 15
 Kunisada (Toyokuni III)
 Chidori no Mae (por el actor Iwai Hanshirō V), 1815-1842

•••

16a
Kunisada (Toyokuni III)
Genji del Este (Edo) a la moda, 1854

16b
Kunisada (Toyokuni III)
Genji del Este (Edo) a la moda, 1854

16c
Kunisada (Toyokuni III)
Genji del Este (Edo) a la moda, 1854



•••

17a
Kunisada (Toyokuni III)
Aoyagi Harunosuke (por Bandō Shiuka I) de la obra
'La historia de Shiranui', 1853



17b
Kunisada (Toyokuni III)
Yukioka Fuyujirō (por Bandō Takesaburō I) de la obra
'La historia de Shiranui', 1853



17c
Kunisada (Toyokuni III)
Fujisawa Natsunojō (por Ichikawa Dannoosuke V) y *Ōtomo Kyōbu Munetsura* (por Bandō Hikosaburō IV) de la obra
'La historia de Shiranui', 1853



•••

18a

Kunisada (Toyokuni III)

El actor Ichikawa Danjūrō VIII en diversos papeles.

Fecha: "Pleno otoño, año del Tigre, siendo el séptimo año de la Era Kaei", 1854



18b

Kunisada (Toyokuni III)

El actor Ichikawa Danjūrō VIII en diversos papeles.

Fecha: "Pleno otoño, año del Tigre, siendo el séptimo año de la Era Kaei", 1854

18c

Kunisada (Toyokuni III)

El actor Ichikawa Danjūrō VIII en diversos papeles.

Fecha: "Pleno otoño, año del Tigre, siendo el séptimo año de la Era Kaei", 1854



•••

19a
Kunisada (Toyokuni III)
*El barquero Kazukichi (por Onoe
Waichi II), 1860*

19b
Kunisada (Toyokuni III)
La dama Ama Koiso, 1860

19c
Kunisada (Toyokuni III)
*El barquero Ichizō (por Ichikawa
Ichizō III), 1860*





○●●
 20a
 Kunisada (Toyokuni III)
 Poemas para las cuatro estaciones. Otoño, 1857



20b
 Kunisada (Toyokuni III)
 Poemas para las cuatro estaciones. Otoño, 1857



●●○
 21a
 Kunisada (Toyokuni III)
Dote no Oroku (por Iwai Kumesaburō III) de la obra
'Meotto Musubi Musume Hyōbanki', 1858



21b
 Kunisada (Toyokuni III)
Obiya Chōemon (por Kataoka Nizaemon VIII) de la obra
'Meotto Musubi Musume Hyōbanki', 1858



○●●

22a

Kunisada (Toyokuni III)

Isozaki Hayato en 'El gato de piedra de Utsunoya entre Maruko y Okabe'.

Serie "Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō", 1854



22b

Kunisada (Toyokuni III)

Kōsetsu Kogara Gomae (por Ichikawa Kodanji IV) en 'El gato de piedra de Utsunoya entre Maruko y Okabe'.

Serie "Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō", 1854



••
 23a
 Kunisada (Toyokuni III)
 Uba Akishino (por Arashi Rikan III) de la obra 'La historia de Shiranui', 1853



23b
 Kunisada (Toyokuni III)
 Toriyama Akisaku (por Arashi Rikaku II) de la obra 'La historia de Shiranui', 1853



••
 24a
 Kunisada (Toyokuni III)
 Meshitsukai Ohatsu (por Bandō Shiuka I)
 de la obra 'Sumidagawa Tsuinokaga-mon', 1852



24b
 Kunisada (Toyokuni III)
 Tsubone Iwafuji (por Sawamura Chōjūrō V)
 de la obra 'Sumidagawa Tsuinokaga-mon', 1852



••
 25a
 Kunisada (Toyokuni III)
 Ushida Gōzaemon (por Nakamura Kantarō I) y Karasaki
 Yauzō de la obra 'Nanitakashi Temari Uta Jitsuroku', 1855



25b
 Kunisada (Toyokuni III)
 Shimada Tōma (por Nakayama Ichizō I) y Matsugaeya Gorōbei (por Ichikawa
 Kodanji IV) de la obra 'Nanitakashi Temari Uta Jitsuroku', 1855



••
 26a
 Kunisada (Toyokuni III)
 Suzuki Mondo (Sawamura Chōjūrō V) y su esposa Oyasu (Onoe Kikugorō II)
 de la obra 'Sumidagawa Tsuinokaga-mon', 1852



26b
 Kunisada (Toyokuni III)
 Shiraito (por Bandō Shiuka I) de Hashimotoya de la obra
 'Sumidagawa Tsuinokaga-mon', 1852



••
27
Kunisada (Toyokuni III)
Koshino Kanzaemon (por Bandō Hikosaburō IV), 1855



••
 28a
 Kunisada (Toyokuni III)
Kazusashichibei Kagekiyo (por Ichikawa Ebizō V), 1847-1852



28b
 Kunisada (Toyokuni III)
Ibō Mondo Bashichi, 1847-1852



••
 29a
 Kunisada (Toyokuni III)
 Musume Hinadori (por Sawamura Tanosuke III) de la obra
 'Las montañas Imo y Se. Un cuento ejemplar de virtud femenina', 1859



29b
 Kunisada (Toyokuni III)
 Kogonosuke Kiyofune (por Nakamura Fukusuke I) de la obra
 'Las montañas Imo y Se. Un cuento ejemplar de virtud femenina', 1859



●●●
 30a
 Kunisada (Toyokuni III)
 [Genji y] las doce horas. La hora del perro, 1859



30b
 Kunisada (Toyokuni III)
 [Genji y] las doce horas. La hora del perro, 1859



31
Kunisada (Toyokuni III)
La cortesana Sakurako. Serie "Reflejos del espejo del momento", 1860



32
Kunisada (Toyokuni III)
Shinzō Nakoso (por Sawamura Tanosuke III). Serie "Reflejos del espejo del momento", 1859



●○
33
Kunisada (Toyokuni III)
Sawai Sukebei (por Bandō Mitsuemon I) en Akasaka.
Serie "Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō", 1852



●○
34
Kunisada (Toyokuni III)
El pintor Matabei (por Nakamura Utaemon III) en Ōtsu.
Serie "Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō", 1852



35
Kunisada (Toyokuni III) y Watanabe Kyosai
Los tres masajistas ciegos. Kangorō, Genjūrō y Ganpachi en Ōtsu/Kusatsu.
Serie "Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō", 1864



36
Kunisada (Toyokuni III)
Hidari Jingorō (por Nakamura Utaemon IV) y Oyama Ningyō.
Serie "Combinación de papeles rivales de ahora y siempre sobre hojas de caligrafía en colores", 1852



37
 Kunisada (Toyokuni III)
 Los papeles de Innami Kazuma y Ōtaka Tonomo (Shuzen) [sup.].
 Los papeles de Akisu no Ohana. Shirasaka Jinbei [inf.], 1847-1852



38
 Kunisada (Toyokuni III)
 Después del Iroha. Oku [cien millones]. Okuni Kabuki (por Iwai Kumesaburō III)
 y Nagoya Sanza (por Nakamura Fukusuke I), 1856



39
Kunisada (Toyokuni III)
Otomo no Kuronushi (por Nakamura Fukunosuke I)
de la obra 'Parodia de las tres luces: estrellas', 1858



40
Kunisada (Toyokuni III)
'La rivalidad de la familia Date y Okuni Kabuki' con los papeles de Nyōbō Osoyo
(por Onoe Kikugorō IV), Ameya Jirōsa (por Bandō Hisaburō V) y el carpintero
Sakame no Kizō (por Bandō Kamezō I). Serie "Danzas de la escena", 1857



41
Kunisada (Toyokuni III)
Parodia de los treinta y seis grandes poetas, Yoemon (por Nakamura Fukusuke I) y Nyōbō Kasane (por Kikugorō IV), 1857



42
Kunisada (Toyokuni III)
Parodia de los treinta y seis grandes poetas, Miura no Takao (por Iwai Kumesaburō III) y Sakingo Yorikane (por Bandō Hikosaburō V), década de 1850



43
Kunisada (Toyokuni III)
Parodia de los treinta y seis grandes poetas. Hachirō Tametomo (por Bandō Hikosaburō V) y Sasarae (por Iwai Kumesaburō III), década de 1850



44
Kunisada (Toyokuni III)
Honda Dainaiki (por Mimasu Daigorō IV) y Karaki Masaemon (por Nakamura Utaemon IV) de la obra 'Hatsu Dōchū Sugoroku Soga', 1847-1852



●○
45
Kunisada (Toyokuni III)
*La monja Narukami (por Bandō Shiuka I) de la obra
'Kumo no Uwasa Onna Narukami', 1853*



○●
46
Kunisada (Toyokuni III)
*Yazama Kihei (Bandō Mitsugorō IV) y la esposa de Shigetarō, Nyōbō Oriie (Fukikawa Kayu III)
de la obra 'Historia de fantasmas de Yotsuya. Versión ampliada', 1847-1852*



○●
47
Kunisada (Toyokuni III)
Aoto Magosaburō, 1859



●○●
48
Kunisada (Toyokuni III)
Watōnai (por Kawarasaki Gonjūrō I) de la obra
'Las batallas de Kokusenya [Cuixinga]', 1863



•••
49
Kunisada (Toyokuni III)
La princesa Kinshōjo (por Sawamura Tanosuke III)
de la obra 'Las batallas de Kokusenya [Cuixinga]', 1863



50
Kunisada (Toyokuni III)
Omatsuri Kingorō (por Ichikawa Danjūrō VIII)
y *Gaku no Kosan (por Bandō Shūka I)*, 1855



51
Kunisada (Toyokuni III)
La venganza de los cuarenta y siete rōnin.
Séptima escena, 1847-1852



52
Kunisada (Toyokuni III)
Impresiones duraderas de una colección posterior de Genji.
Capítulo veinticuatro. Las mariposas, 1859



○○○
53
Kunisada (Toyokuni III)
Estampa de "La historia de Genji", 1847-1852



54
Kunisada (Toyokuni III)
Narukami. Ogawa, 1855



●○○
55
Kunisada (Toyokuni III)
Akamatsu Shigetamaru (por Ichikawa Kodanji IV)
en la obra 'Otogi Banashi Hakata no Imaori', 1852



56
Kunisada (Toyokuni III)
Alusiones a los signos del zodiaco. Higuchi Kanemitsu (por Ichikawa Ebizō V)
y Chichibu Shigetada (por Sokedakaya Takasuke III), 1852



57
 Utagawa Kunisada II
 Los cincuenta y cuatro capítulos del falso Genji.
 Capítulo 35. Brotes primaverales Segunda parte, 1860-1865



58
 Utagawa Kunisada II
 Los cincuenta y cuatro capítulos del falso Genji.
 Capítulo 36. El roble, 1860-1865



59
 Los cincuenta y cuatro capítulos del falso Genji.
 Capítulo 54. El puente flotante de los sueños, 1865



60
 Utagawa Kunisada II
 La venganza de los cuarenta y siete rōnin. Acto sexto. La cortesana Okaru
 (por Sawamura Tanosuke III) y Kanpei (por Kawarazaki Kenjūrō I), 1863



••
61a
Utagawa Kuniyoshi
El jefe del pueblo de Asakura, Tōgo (por Ichikawa Kodanji IV), Jūsaku, Ushitarō y
Hyakusei de la obra 'La historia de Sakura, mártir de Higashiyama', 1847-1852



61b
Utagawa Kuniyoshi
Kyūzaemon, Komasuke, Tarōbei, Sakuhei, de la obra
'La historia de Sakura, mártir de Higashiyama', 1847-1852



62
Utagawa Kuniyoshi
El guerrero de los Minamoto, Sasaki Takatsuna. Serie "Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō. Shōno", 1843-1847



63
Utagawa Hiroshige
El sueño de Omatu, esposa del guerrero Gennojō. Sodesuke. Serie "Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō. Kameyama", 1843-1847



64
 Utagawa Kuniyoshi
 El guerrero del clan de los Heike, Taira no Tomomori.
 Serie "Sesenta provincias de Japón. Awaji", 1843-1847



65
 Utagawa Kuniyoshi
 Shimizu Kanja Yoshitaka lucha contra una rata gigante que ha robado un rollo
 con enseñanzas mágicas. Pinturas de Otsu populares de Kuniyoshi, 1843-1847



66
Utagawa Kuniyoshi
La persona parlanchina. Serie "Dieciséis bienaventuradas razones de provecho. Octava", 1843-1847



67
Utagawa Kuniyoshi
La provincia de Shimosa. El jefe de la villa de Sakura, Asakura Tōgo.
Provincia de Hitachi. Kohagi (por Ichikawa Kikujirō II), la esposa de Oguri.
Serie "Mosaico de las provincias de hoy en día en brocados de Edo", 1852



68
Utagawa Kuniyoshi
Honchomaru Tsunagorō (por Nakamura Utaemon IV)
Hōsaku Nochini Tennichibō, 1847-1852

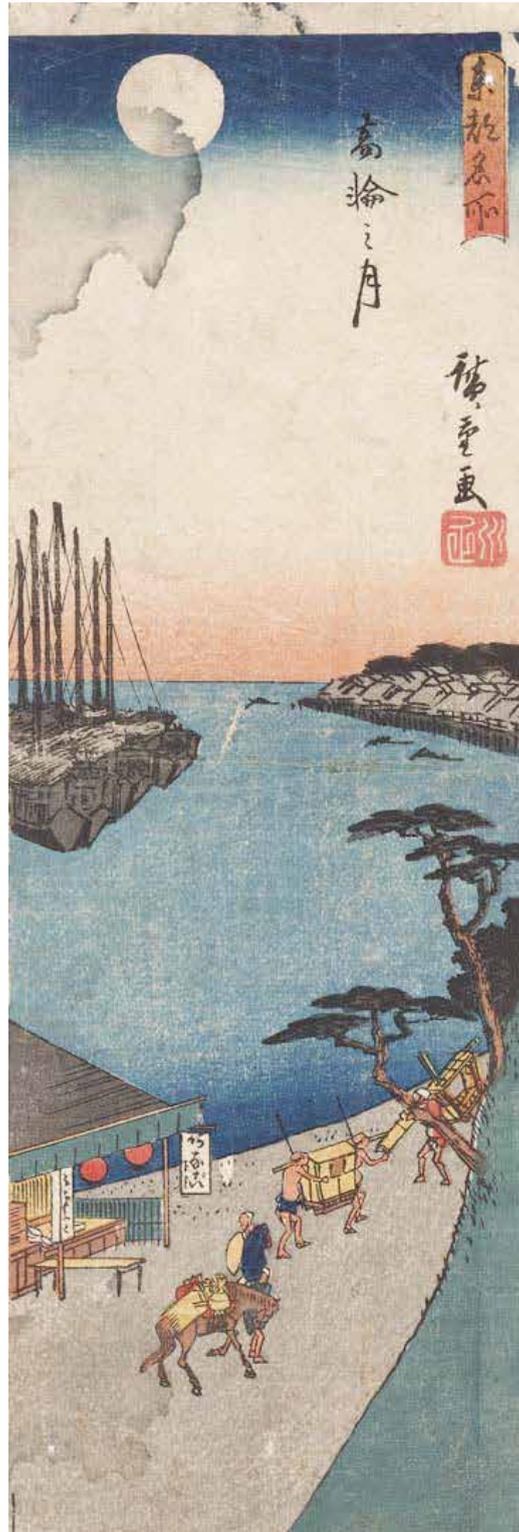
•••

69a
Utagawa Hiroshige
El trasiego del río Ōigawa, 1853

69b
Utagawa Hiroshige
El trasiego del río Ōigawa, 1853

69c
Utagawa Hiroshige
El trasiego del río Ōigawa, 1853





70
 Utagawa Hiroshige
*Lugares famosos de la capital del Este [Edo].
 La luna de Takanawa, 1830-1850*



71
 Utagawa Hiroshige
*La retirada por el puente de Ryōgoku de
 los cuarenta y siete rōnin, 1820-1858*



••
72a
Toyohara Kunichika
La cortesana Shiratama (por Bandō Mitsugorō VI), 1867



72b
Toyohara Kunichika
El rufián Ushiwaka Denji (por Sawamura Tosshō II), 1867



••
73a
Toyohara Kunichika
La cortesana Shōji Musume Kiyohime
(por Sawamura Tanosuke III), 1869



73b
Toyohara Kunichika
El mensajero Sadanbei
(por Ichikawa Sadanji I), 1869



74
Toyohara Kunichika
Ōmi Okane (por Bandō Mitsugorō VI), 1866



75
 Utagawa Kuninao
Chūshingura (La venganza de los cuarenta y siete rōnin). Tercera escena, 1810-1840



76
 Utagawa Kuninao
Chūshingura (La venganza de los cuarenta y siete rōnin). Quinta escena, 1810-1840



••
77a
Utagawa Kuniaki
El campesino Jihizō (por Kawarazaki Gonjūrō) de la obra
'Veinticuatro ejemplos de piedad filial en Japón', 1861



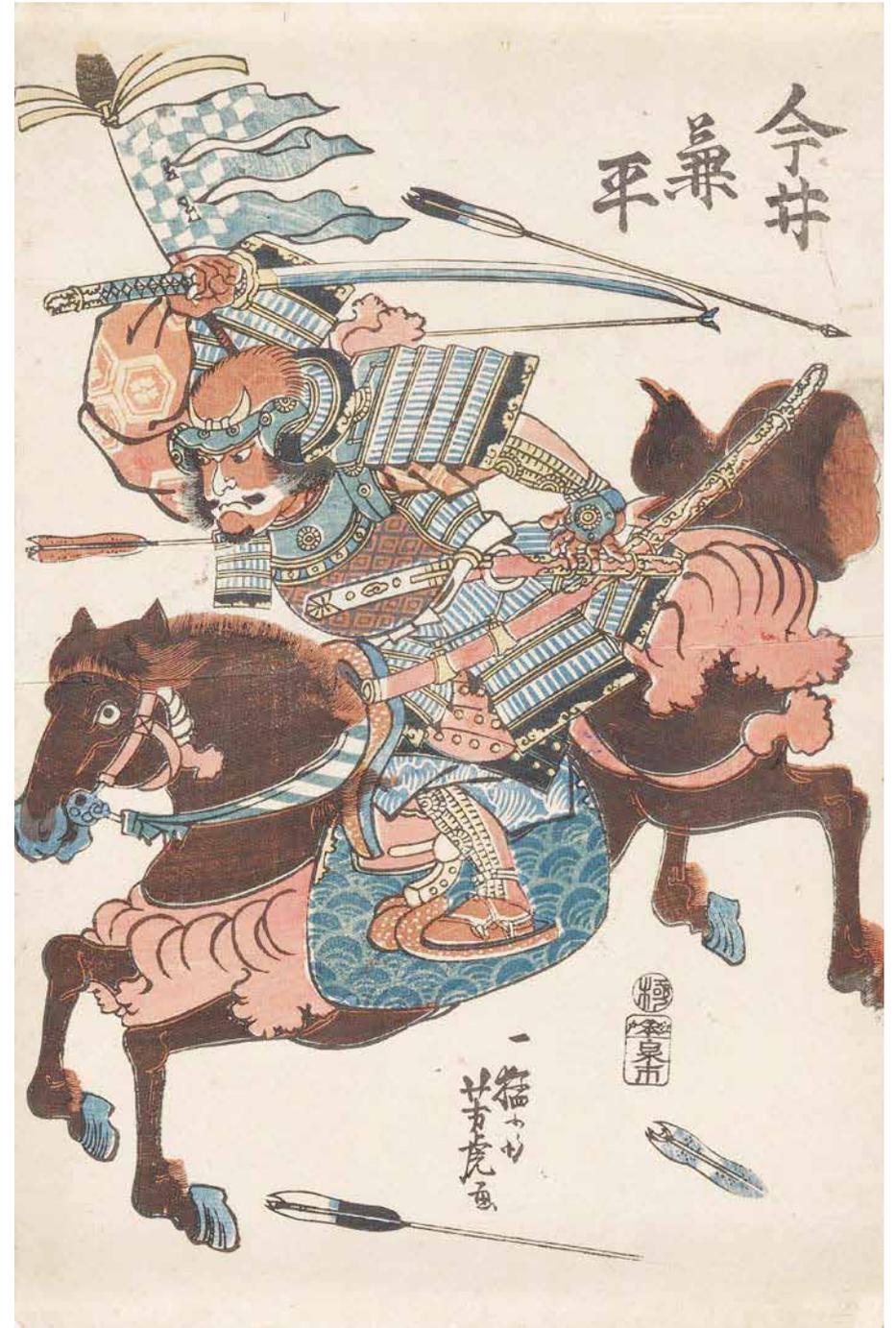
77b
Utagawa Kuniaki
El campesino Yokozō (por Nakamura Shikan) de la obra
'Veinticuatro ejemplos de piedad filial en Japón', 1861



●●●
78a
Utagawa Yoshitsuya
*Yorimitsu en su intento de capturar a Hakamadare
y deshacer su hechizo, 1858*



78b
Utagawa Yoshitsuya
*El líder del gang de ladrones Hakamadare Yasusuke. Yorimitsu en
su intento de capturar a Hakamadare y deshacer su hechizo, 1858*



79
Utagawa Yoshitora
El guerrero Imai Kanehira, década de 1830

•••

80a

Utagawa Yoshifuji
Gokuin Sen-emon, en realidad Hanaoka Bunshichi
(por Ichikawa Danjūrō VIII) en la obra 'Mimasu
Mimasu Karigane Soga', 1847-1852



80b

Utagawa Yoshifuji
La malvada esposa Tsukisayo (por Bandō Shiuka I)
en la obra 'Mimasu Mimasu Karigane Soga',
1847-1852



80c

Utagawa Yoshifuji
Akasawa Jūnai (por Ichikawa Kodanji IV)
en la obra 'Mimasu Mimasu Karigane Soga',
1847-1852

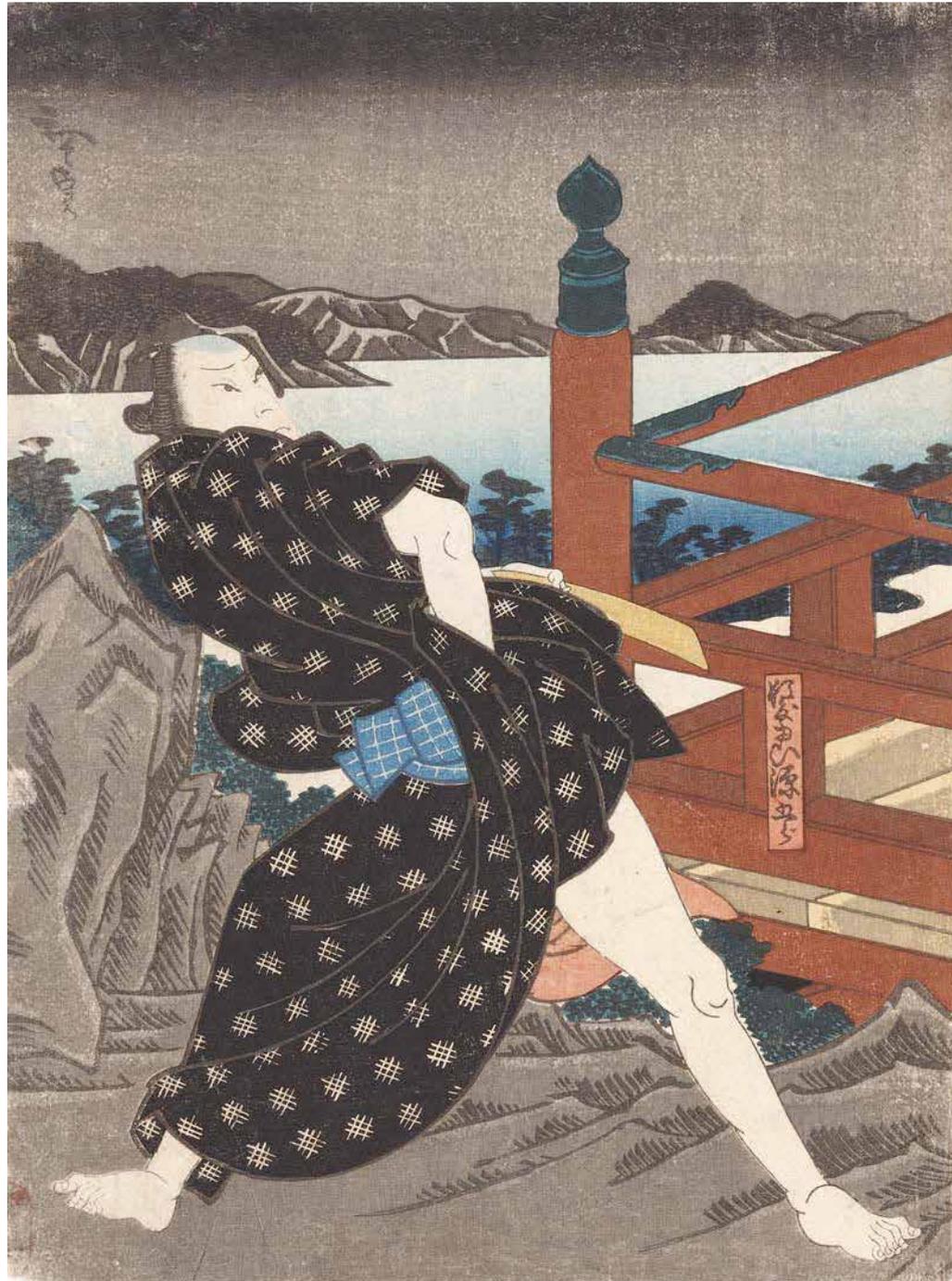




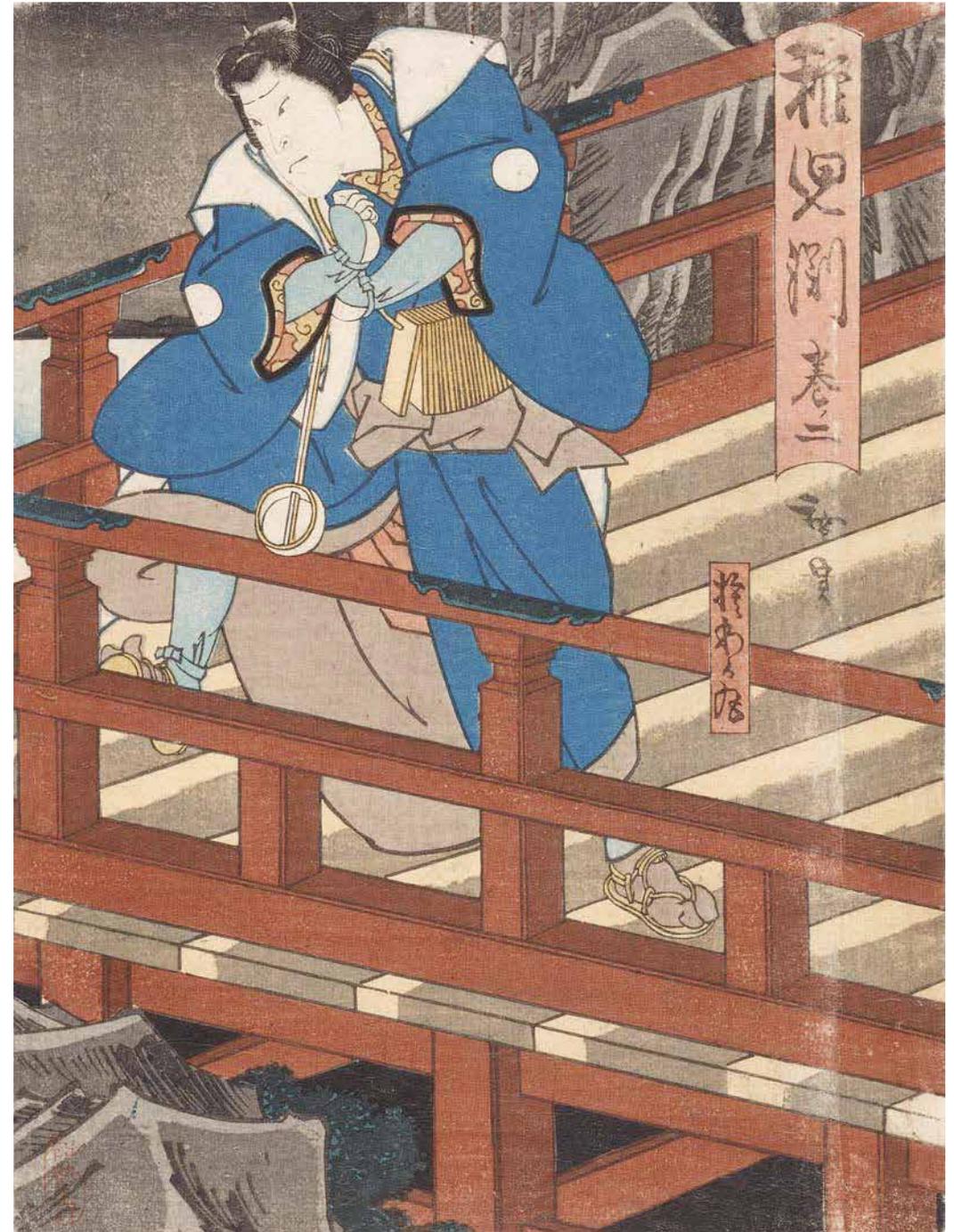
••
81a
Utagawa Yoshitaki
Shūnkyō Shūya (?) (por *Arashi Kichisaburō III*)
de la obra *'Nazoraete Yuki no Kikusui'*, 1861



81b
Utagawa Yoshitaki
Hosokawa Kizunomasa (por *Jitsukawa Enzaburō I*)
de la obra *'Nazoraete Yuki no Kikusui'*, 1861



••
82a
Hirokazu
*Kamiyui Gengorō (por Arashi Rikaku II) en el segundo acto
de la obra 'Una cortesana en las profundidades de Chigo', 1852*



82b
Hirokazu
*Sute Wakamaru (por Nakamura Tamashichi I) en el segundo acto
de la obra 'Una cortesana en las profundidades de Chigo', 1852*



83
 Utagawa Kuniyoshi
 Tsuzen-e [retrato póstumo conmemorativo]
 del actor Bandō Shiuka I, 1855



84
 Toyohara Kunichika [atribuido]
 Tsuzen-e [retrato póstumo conmemorativo]
 del actor Onoe Kikugorō IV, 1860

Relación de obras

Signo de díptico o tríptico
Número de catálogo
Autor
Título (castellano), datación
Título (rōmaji)
Título original
Técnica, formato japonés, dimensiones
Género

1
Katsushika Hokusai
Estación de Tsuchiyama, “2-ri y 14-chō” [distancia] *hasta Minakuchi*. Serie “Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō”, 1800-1820
Tōkaidō Gōjūsantsugi – Tsuchiyama / Minakuchi e ni-rihan jūyon-chō 『東海道五十三次』「土山」「水口へ二り半十四丁」
Nishiki-e (grabado en madera al hilo). Kōban. 126 x 177 mm
Fūkei-ga

2
Kitagawa Utamaro
Estampa de pájaros y flores, 1791-1806
Kachō-ga
花鳥画
Nishiki-e. Tanzaku. 232 x 91 mm
Kachō-ga

3
Kitagawa Utamaro
Estampa de pájaros y flores, 1791-1806
Kachō-ga
花鳥画
Nishiki-e. Tanzaku. 235 x 90 mm
Kachō-ga

4
Lluvia nocturna en Karasaki. Serie “Ocho vistas de la provincia de Ōmi”, 1790-1810
Ōmi no Hakkei - Karasaki-no-yau 『近江八景』「唐崎夜雨」
Nishiki-e. Tanzaku. 235 x 90 mm
Fūkei-ga

5
Barcas de regreso en Yabase. Serie “Ocho vistas de la provincia de Ōmi”, 1790-1810
Ōmi no Hakkei - Yabase no kihan 『近江八景』「矢橋帰帆」
Nishiki-e. Tanzaku. 235 x 92 mm
Fūkei-ga

6
Chōkyōsai Eiri
Shishi [león fantástico chino], 1790-1810
Shishi-zu
獅子図
Nishiki-e. Chūban. 230 x 180 mm

7
Escuela Katsukawa
Actor de teatro kabuki [probablemente en el papel de Sōga Jūrō], 1770-1800

曾我十郎 役者絵 無款
Nishiki-e. Tanzaku. 294 x 131 mm
Yakusha-e

8
Kunisada (Toyokuni III)
La venganza del espíritu del cortesano Sugawara no Michizane, 1810-1830
Sugawara Tenjin
菅原天神
Nishiki-e. Ōban. 364 x 257 mm
Monogatari-e

●●●
9a
La historia del ogro Shutendōji de la montaña Ōeyama
Ōeyama Shutendōji
『大江山酒天童子』
Nishiki-e. Ōban. 375 x 255 mm
Monogatari-e

9b
La historia del ogro Shutendōji de la montaña Ōeyama
Ōeyama Shutendōji
『大江山酒天童子』
Nishiki-e. Ōban. 375 x 262 mm
Monogatari-e

9c
La historia del ogro Shutendōji de la montaña Ōeyama
Ōeyama Shutendōji
『大江山酒天童子』
Nishiki-e. Ōban. 374 x 258 mm
Monogatari-e

10
Keisai Eisen
La cortesana Daidaiyama del establecimiento Matsubaya. *Santuario de Ushi Tenjin*. Serie “Puntos de la brújula en Edo”, 1815-1842
Keisei Edo Hōkaku - Ushi Tenjin / Matsubaya no uchi - Daidaiyama 『傾城江戸方格』「牛天神」松葉屋内代々山
Nishiki-e. Ōban. 362 x 258 mm
Bijin-ga, Meishō-e

11
Utagawa Toyokuni I
Kakogawa Honzō (por Matsumoto Kōshirō IV del gremio de actores Kōraiya) *en la obra ‘La venganza de los 47 ronin’*. Serie “Figuras de actores en escena”, 1794-1800
Kakogawa Honzō (Yondaime Matsumoto Kōshirō), *Kōraiya*, *Yakusha-butai no Sugata-e*

「加古川本蔵」(四代目松本幸四郎) (仮名手本忠臣蔵)高らい屋『役者舞台之姿絵』
Nishiki-e. Ōban. 374 x 178 mm
Yakusha-e

12
Utagawa Toyokuni I
El fantasma de Kohada Koheiji (por Onoe Matsusuke I) con la cabeza de su esposa. Escena de la obra “Historias ilustradas”, 1805-1815
Kohada Koheiji / Nyōbo (Shodai Onoe Matsusuke), *Eiri Otogi Zoshi*
小はだ小平次・女房(初代尾上松助)『彩入御伽草』
Nishiki-e. Ōban. 296 x 135 mm
Yūrei-ga, Yakusha-e

13
Kunisada (Toyokuni III)
La dama Tamamonomae (por Onoe Kikugorō III) y el emperador Toba (por Ichikawa Ebizō V) en ‘La dama Tamamonomae y las mejores galas de Kumoi’, 1815-1842
Toba no Hōō (Godaime Ichikawa Ebizō), *Tamamonomae (Sandaime Onoe Kikugorō)*, *Tamamonomae Kumoi no Hareginu*
「鳥羽ノ法皇」(五代目市川海老蔵)、「玉藻の前」(三代目尾上菊五郎)『玉藻前御園公服』
Nishiki-e. Ōban. 254 x 380 mm
Yakusha-e

14
Kunisada (Toyokuni III)
Sawai Matagorō (por el actor Nakamura Shikan) de la obra ‘Atravesando el paso de Iga con el juego de mesa del Tōkaidō’, 1815-1842
Sawai Matagorō (Nidaime Nakamura Shikan), *Igagoe Dōchū Sugoroku*
「沢井又五郎」(二代目中村芝翫)『伊賀越道中双六』
Nishiki-e. Ōban. 351 x 246 mm
Yakusha-e

●○
15
Kunisada (Toyokuni III)
Chidori no Mae (por el actor Iwai Hanshirō V), 1815-1842
Chidori no Mae (Godaime Iwai Hanshirō)
「千鳥の前」(五代目岩井半四郎)
Nishiki-e. Ōban. 372 x 256 mm
Yakusha-e

●●●
16a
Kunisada (Toyokuni III)
Genji del Este (Edo) a la moda, 1854
Fūryū Azuma Genji
『風流東源氏』
Nishiki-e. Ōban. 362 x 249 mm
Yakusha-e

16b
Kunisada (Toyokuni III)
Genji del Este (Edo) a la moda, 1854
Fūryū Azuma Genji
『風流東源氏』
Nishiki-e. Ōban. 361 x 246 mm
Yakusha-e

16c
Kunisada (Toyokuni III)
Genji del Este (Edo) a la moda, 1854
Fūryū Azuma Genji
『風流東源氏』
Nishiki-e. Ōban. 364 x 248 mm
Yakusha-e

●●●
17a
Kunisada (Toyokuni III)
Aoyagi Harunosuke (por Bandō Shiuka I) de la obra ‘La historia de Shiranui’, 1853
Aoyagi Harunosuke (Shodai Bandō Shiuka), *Shiranui Monogatari*
「青柳春之助」(初代坂東しうか)『しらぬひ譚』
Nishiki-e. Ōban. 348 x 245 mm
Yakusha-e

17b
Kunisada (Toyokuni III)
Yukioka Fuyujirō (por Bandō Takesaburō I) de la obra ‘La historia de Shiranui’, 1853
Yukioka Fuyujirō (Shodai Bandō Takesaburō), *Shiranui Monogatari*
「雪岡冬次郎」(初代坂東竹三郎)『しらぬひ譚』
Nishiki-e. Ōban. 347 x 247 mm
Yakusha-e

17c
Kunisada (Toyokuni III)
Fujisawa Natsunojō (por Ichikawa Dannosuke V) y Ōtomo Kyōbu Munetsura (por Bandō Hikosaburō IV) de la obra ‘La historia de Shiranui’, 1853
Fujisawa Natsunojō (Godaime Ichikawa Dannosuke), *Ōtomo Kyōbu Munetsura (Yondaime Bandō Hikosaburō)*, *Shiranui Monogatari*

「蔭沢夏之丞」(市川団之助五代目)、「大友刑部宗連」(坂東彦三郎四代目)『しらぬひ譚』
Nishiki-e. Ōban. 348 x 248 mm
Yakusha-e

●●●
18a
Kunisada (Toyokuni III)
El actor Ichikawa Danjūrō VIII en diversos papeles. Fechado: “Pleno otoño, año del Tigre, siendo el séptimo año de la Era Kaei”, 1854
Ichikawa Danjūrō Hachidaime, Tokini Kaei Shichi Kinoetora Chūshū
八代目市川団十郎『于時嘉永七甲寅中秋』
Nishiki-e. Ōban. 345 x 236 mm
Yakusha-e

18b
Kunisada (Toyokuni III)
El actor Ichikawa Danjūrō VIII en diversos papeles. Fechado: “Pleno otoño, año del Tigre, siendo el séptimo año de la Era Kaei”, 1854
Hachidaime Ichikawa Danjūrō, Tokini Kaei Shichi Kinoetora Chūshū
八代目市川団十郎『于時嘉永七甲寅中秋』
Nishiki-e. Ōban. 347 x 235 mm
Yakusha-e

18c
Kunisada (Toyokuni III)
El actor Ichikawa Danjūrō VIII en diversos papeles. Fechado: “Pleno otoño, año del Tigre, siendo el séptimo año de la Era Kaei”, 1854
Hachidaime Ichikawa Danjūrō, Tokini Kaei Shichi Kinoetora Chūshū
八代目市川団十郎『于時嘉永七甲寅中秋』
Nishiki-e. Ōban. 346 x 236 mm
Yakusha-e

●●●
19a
Kunisada (Toyokuni III)
El barquero Kazukichi (por Onoe Waichi II), 1860
Sendō Kazukichi (Nidaime Onoe Waichi)
「船頭和吉」(二代目尾上和市)
Nishiki-e. Ōban. 370 x 250 mm
Yakusha-e

19b
Kunisada (Toyokuni III)
La dama Ama Koiso, 1860

Ama Koiso
「あま小磯」
Nishiki-e. Ōban. 371 x 251 mm
Yakusha-e

19c
Kunisada (Toyokuni III)
El barquero Ichizō (por Ichikawa Ichizō III), 1860
Sendō Ichizō (Sandaime Ichikawa Ichizō)
「船頭市三」(三代目市川市蔵)
Nishiki-e. Ōban. 371 x 248 mm
Yakusha-e

○●●
20a
Kunisada (Toyokuni III)
Poemas para las cuatro estaciones. Otoño, 1857
Tōsei Shiki no Nagame Aki no Bu
『当世四季詠 秋の部』
Nishiki-e. Ōban. 372 x 252 mm
Genji-e

20b
Kunisada (Toyokuni III)
Poemas para las cuatro estaciones. Otoño, 1857
Tōsei Shiki no Nagame Aki no Bu
『当世四季詠 秋の部』
Nishiki-e. Ōban. 370 x 255 mm
Genji-e

●●○
21a
Kunisada (Toyokuni III)
Dote no Oroku (por Iwai Kumesaburō III) de la obra ‘Meotto Musubi Musume Hyōbanki’, 1858
Dote no Oroku (Sandaime Iwai Kumesaburō), *Meotto Musubi Musume Hyōbanki*
「土手乃お六」(三代目岩井桑三郎)『恋夫帯娘評判記』
Nishiki-e. Ōban. 356 x 244 mm
Yakusha-e

21b
Kunisada (Toyokuni III)
Obiya Chōemon (por Kataoka Nizaemon VIII) de la obra ‘Meotto Musubi Musume Hyōbanki’, 1858
Obiya Chōemon (Hachidaime Kataoka Nizaemon), *Meotto Musubi Musume Hyōbanki*
「帯屋長右衛門」(八代目片岡仁左衛門)『恋夫帯娘評判記』
Nishiki-e. Ōban. 356 x 243 mm
Yakusha-e

○●●

22a
Kunisada (Toyokuni III)
Isozaki Hayato en ‘El gato de piedra de Utsunoya entre Maruko y Okabe’. Serie “Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō”, 1854

Isozaki Hayato. Gojūsantsugi-no-uchi Okabe Maruko-no-ai Utsunoya Nekoishi 「磯崎隼人」『五十三次ノ内岡部丸子ノ間宇津谷猫石』 Nishiki-e. Ōban. 353 x 243 mm Yakusha-e

22b
Kunisada (Toyokuni III)
Kōsetsu Kogara Gomae (por Ichikawa Kodanji IV) en ‘El gato de piedra de Utsunoya entre Maruko y Okabe’. Serie “Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō”, 1854

Kōsetsu Kogara Gomae (Yondaime Ichikawa Kodanji) Gojūsantsugi-no-uchi. Okabe Maruko-no-ai Utsunoya Nekoishi 「後室木枯御前」(四代目市川小段次)『五十三次ノ内岡部丸子ノ間宇津谷猫石』 Nishiki-e. Ōban. 351 x 243 mm Yakusha-e

●●

23a
Kunisada (Toyokuni III)
Uba Akishino (por Arashi Rikan III) de la obra ‘La historia de Shiranui’, 1853
Uba Akishino (Sandaime Arashi Rikan), Shiranui Monogatari 「うば秋志乃」(三代目嵐璃瑠)『しらぬひ譚』 Nishiki-e. Ōban. 361 x 247 mm Yakusha-e

23b
Kunisada (Toyokuni III)
Toriyama Akisaku (por Arashi Rikaku II) de la obra ‘La historia de Shiranui’, 1853
Toriyama Akisaku (Nidaime Arashi Rikaku), Shiranui Monogatari 「鳥山秋作」(二代目嵐瑠珪)『しらぬひ譚』

Nishiki-e. Ōban. 359 x 242 mm Yakusha-e

●●

24a
Kunisada (Toyokuni III)
Meshitsukai Ohatsu (por Bandō Shiuka I) de la obra ‘Sumidagawa Tsuinokaga-mon’, 1852

Meshitsukai Ohatsu (Shodai Bandō Shuika), Sumidagawa Tsuinokaga-mon 「召仕お初」(初代坂東しうか)『隅田川対高賀紋』 Nishiki-e. Ōban. 361 x 232 mm Yakusha-e

24b
Kunisada (Toyokuni III)
Tsubone Iwafuji (por Sawamura Chōjūrō V) de la obra ‘Sumidagawa Tsuinokaga-mon’, 1852
Tsubone Iwafuji (Godaime Sawamura Chōjūrō), Sumidagawa Tsuinokaga-mon 「局岩藤」(五代目沢村長十郎)『隅田川対高賀紋』 Nishiki-e. Ōban. 362 x 249 mm Yakusha-e

●●

25a
Kunisada (Toyokuni III)
Ushida Gōzaemon (por Nakamura Kantarō I) y Karasaki Yauzō de la obra ‘Nanitakashi Temari Uta Jitsuroku’, 1855
Ushida Gōzaemon (Shodai Nakamura Kantarō), (Karasaki Yauzō), Nanitakashi Temari Uta Jitsuroku 「牛田強左衛門」(初代中村翫太郎)、(唐崎夜雨藏)『松高手毬謡実録』 Nishiki-e. Ōban. 361 x 247 mm Yakusha-e

25b
Kunisada (Toyokuni III)
Shimada Tōma (por Nakayama Ichizō I) y Matsugaeya Gorōbei (por Ichikawa Kodanji IV) de la obra ‘Nanitakashi Temari Uta Jitsuroku’, 1855
Shimada Tōma (Shodai Nakamura Ichizō), Matsugaeya Gorōbei (Yondaime Ichikawa Kodanji), Ninitakashi Temari Uta Jitsuroku 「志満多当馬」(初代中山市藏)、「松ヶ枝屋五郎兵衛」(四代目市川小団次)『松高手毬謡実録』 Nishiki-e. Ōban. 361 x 249 mm Yakusha-e

●●

26a
Kunisada (Toyokuni III)
Suzuki Mondo (Sawamura Chōjūrō V) y su esposa Oyasu (Onoe Kikugorō II) de la obra ‘Sumidagawa Tsuinokaga-mon’, 1852
Suzuki Mondo (Godaime Sawamura Chōjūrō), Nyōbo Oyasu (Nidaime Onoe Kikugorō), Sumidagawa Tsuinokaga-mon

「鈴木主水」(五代目沢村長十郎)、「女房おやす」(二代目尾上菊五郎)『隅田川対高賀紋』 Nishiki-e. Ōban. 362 x 237 mm Yakusha-e

26b
Kunisada (Toyokuni III)
Shiraito (por Bandō Shiuka I) de Hashimotoya de la obra ‘Sumidagawa Tsuinokaga-mon’, 1852
Hashimotoya Shiraito (Shodai Shodai Bandō Shiuka), Sumidagawa Tsuinokaga-mon 「橋本屋内白糸」(初代坂東しうか)『隅田川対高賀紋』 Nishiki-e. Ōban. 360 x 256 mm Yakusha-e

●○

27
Kunisada (Toyokuni III)
Koshino Kanzaemon (por Bandō Hikosaburō IV), 1855
Koshino Kanzaemon (Yondaime Bandō Hikosaburō) 「越野勘左衛門」(四代目坂東彦三郎) Nishiki-e. Ōban. 353 x 242 mm Yakusha-e

●●

28a
Kunisada (Toyokuni III)
Kazusashichibei Kagekiyo (por Ichikawa Ebizō V), 1847-1852
Kazusashichibei Kagekiyo (Godaime Ichikawa Ebizō) 「上総七兵衛景清」(五代目市川海老藏) Nishiki-e. Ōban. 357 x 249 mm Yakusha-e

28b
Kunisada (Toyokuni III)
Ibō Mondo Bashichi, 1847-1852
Ibō Mondo Bashichi 「猪房主水場七」 Nishiki-e. Ōban. 356 x 245 mm Yakusha-e

●●

29a
Kunisada (Toyokuni III)
Musume Hinadori (por Sawamura Tanosuke III) de la obra ‘Las montañas Imo y Se. Un cuento ejemplar de virtud femenina’, 1859
Musume Hinadori (Sandaime Sawamura Tanosuke), Imoseyama Onna Teikin 息女ひな鳥 (三代目沢村田之助)『妹背山婦女庭訓』

Nishiki-e. Ōban. 349 x 239 mm Yakusha-e

29b
Kunisada (Toyokuni III)
Koganosuke Kiyofune (por Nakamura Fukusuke I) de la obra ‘Las montañas Imo y Se. Un cuento ejemplar de virtud femenina’, 1859
Koganosuke Kiyofune (Nakamura Fukusuke), Imoseyama Onna Teikin 久我之助清舟 (中村福助初代)『妹背山婦女庭訓』 Nishiki-e. Ōban. 351 x 240 mm Yakusha-e

○●●

30a
Kunisada (Toyokuni III)
[Genji y] las doce horas. La hora del perro, 1859
Sono Yukari Jūni-tokei - Inu no Koku 『其由縁十二時斗 戌ノ刻』 Nishiki-e. Ōban. 361 x 250 mm Yakusha-e

30b
Kunisada (Toyokuni III)
[Genji y] las doce horas. La hora del perro, 1859
Sono Yukari Jūni-tokei - Inu no Koku 『其由縁十二時斗 戌ノ刻』 Nishiki-e. Ōban. 362 x 250 mm Yakusha-e

31
Kunisada (Toyokuni III)
La cortesana Sakurako. Serie “Reflejos del espejo del momento”, 1860
Imayō oshie-kagami - Shirabyōshi Sakurako 『今様押絵鏡』白拍子桜子 Nishiki-e. Ōban. 370 x 250 mm Yakusha-e

32
Kunisada (Toyokuni III)
Shinzō Nakoso (por Sawamura Tanosuke III). Serie “Reflejos del espejo del momento”, 1859
Shinzō Nakoso (Sandaime Sawamura Tanosuke), Imayō oshie-kagami 「新造名古曾」(三代目沢村田之助)『今様押絵鏡』 Nishiki-e. Ōban. 362 x 254 mm Yakusha-e

●○

33
Kunisada (Toyokuni III)
Sawai Sukebei (por Bandō Mitsuemon I) en Akasaka. Serie “Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō”, 1852
Sawai Sukebei (Shodai Bandō Mitsuemon), Tōkaidō gojūsantsugi no uchi - Akasaka 「沢井助平」(初代坂東三津右衛門)『東海道五十三次の内』「赤坂」 Nishiki-e. Ōban. 359 x 252 mm Yakusha-e, Meisho-e

●○

34
Kunisada (Toyokuni III)
El pintor Matabei (por Nakamura Utaemon III) en Ōtsu. Serie “Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō”, 1852
Matabei (Sandaime Nakamura Utaemon), Tōkaidō gojūsantsugi no uchi - Ōtsu 「又平」(三代目中村歌右衛門)『東海道五十三次の内』「大津」 Nishiki-e. Ōban. 355 x 242 mm Yakusha-e, Meisho-e

35
Kunisada (Toyokuni III) y Watanabe Kyosai
Los tres masajistas ciegos. Kangorō, Genjūrō y Ganpachi en Ōtsu/Kusatsu. Serie “Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō”, 1864
Sanninzatō: Kangorō, Genjūrō, Ganpachi - Ōtsu, Kusatsu (Tōkaidō gojūsantsugi no uchi Meiga no Shobun) 「三人座頭：冠五郎、現十郎、雁八」『東海道五十三次 名画之書分』「大津」「草津」 Nishiki-e. Ōban. 340 x 240 mm Yakusha-e, Meisho-e

36

Kunisada (Toyokuni III)
Hidari Jingorō (por Nakamura Utaemon IV) y Oyama Ningyō. Serie "Combinación de papeles rivales de ahora y siempre sobre hojas de caligrafía en colores", 1852
Hidari Jingorō (Yondaime Nakamura Utaemon), Kodai Imayō Irogamiai - Oyama Ningyō 「左り甚五郎」(四代目中村歌右衛門)『古代今様色紙合』「おやま人形」 Nishiki-e. Ōban. 360 x 250 mm Yakusha-e

37
Kunisada (Toyokuni III)
Los papeles de Innami Kazuma y Ōtaka Tonomo (Shuzen) [sup.]. *Los papeles de Akisu no Ohana. Shirasaka Jinbei* [inf.], 1847-1852
Innami Kazuma. Ōtaka Tonomo (Shuzen) Akisu no Ohana. Shirasaka Jinbei 「印南数馬 奴袖助実は大高主殿」「あきすのお花 白坂甚平」 Nishiki-e. Ōban. 341 x 235 mm Yakusha-e

38

Kunisada (Toyokuni III)
Después del Troha. Oku [cien millones]. *Okuni Kabuki (por Iwai Kumesaburō III) y Nagoya Sanza (por Nakamura Fukusuke I)*, 1856
Nanairoha jui. Oku. Okuni Kabuki. (Sandaime Iwai Kumesaburō) y Nagoya Sanza (Shodai Nakamura Fukusuke) 「おくにかふき」(三代目岩井桑三郎)「名古屋山三」(初代中村福助)『七以路波拾遺 徳』 Nishiki-e. Ōban. 366 x 250 mm Yakusha-e

39

Kunisada (Toyokuni III)
Otomo no Kuronushi (por Nakamura Fukunosuke I) de la obra ‘Parodia de las tres luces: estrellas’, 1858
Ōtomo no Kuronushi (Shodai Nakamura Fukunosuke), Mitate Sankō no uchi - Hoshi 「大伴黒主」(初代中村福助)『見立三光之内 星』 Nishiki-e. Ōban. 359 x 244 mm Yakusha-e

40

Kunisada (Toyokuni III)
‘La rivalidad de la familia Date y Okuni Kabuki’ con los papeles de Nyōbō Osoyo (por Onoe Kikugorō IV), Ameya Jirōsa (por Bandō Hisaburō V) y el carpintero Sakame no Kizō (por Bandō Kamezō I). Serie “Danzas de la escena”, 1857
Nyōbō Osoyo (Yondaime Onoe Kikugorō), Ameya Jirōsa (Godaime Bandō Hisaburō), Daiku Sakame no Kizō (Shodai Bandō Kamezō), Odori Keiyo Gedai Zukushi - Date-kurabe Okuni Kabuki 「女房おそよ」(四代目尾上菊五郎)、「あめや次郎三」(五代目坂東彦三郎)、「大

工逆目の喜藏」（初代坂東亀藏）『踊形容外題尽』「伊達競阿国戯場」Nishiki-e. Ōban. 364 x 246 mm Yakusha-e

41 Kunisada (Toyokuni III) *Parodia de los treinta y seis grandes poetas, Yoemon* (por Nakamura Fukusuke I) y *Nyōbō Kasane* (por Kikugorō IV), 1857 *Yoemon* (Shodai Nakamura Fukusuke), *Nyōbō Kasane* (Yondaime Kikugorō), *Mitate sanjūroku-kusen* 「与右衛門」(初代中村福助)、「女房かさね」(四代目菊五郎)『見立三十六句撰』Nishiki-e. Ōban. 356 x 250 mm Yakusha-e

42 Kunisada (Toyokuni III) *Parodia de los treinta y seis grandes poetas. Miura no Takao* (por Iwai Kumesaburō III) y *Sakingo Yorikane* (por Bandō Hikosaburō V), década de 1850 *Miura no Takao* (Sandaime Iwai Kumesaburō), *Sakingo Yorikane* (Godaime Bandō Hikosaburō), *Mitate sanjūroku-kusen* 「三浦の高尾」(三代目岩井桑三郎)、「左金吾頼兼」(五代目坂東彦三郎)『見立三十六句撰』Nishiki-e. Ōban. 347 x 233 mm Yakusha-e

43 Kunisada (Toyokuni III) *Parodia de los treinta y seis grandes poetas. Hachirō Tametomo* (por Bandō Hikosaburō V) y *Sasarae* (por Iwai Kumesaburō III), década de 1850 *Hachirō Tametomo* (Godaime Bandō Hikosaburō), *Sasarae* (Sandaime Iwai Kumesaburō), *Mitate sanjūroku-kusen* 「八郎ためとも」(五代目坂東彦三郎)、「彫江」(三代目岩井桑三郎)『見立三十六句撰』Nishiki-e. Ōban. 348 x 233 mm Yakusha-e

44 Kunisada (Toyokuni III) *Honda Dainaiki* (por Mimasu Daigorō IV) y *Karaki Masaemon* (por Nakamura Utaemon IV) *de la obra 'Hatsu Dōchū Sugoroku Soga'*, 1847-1852 *Honda Dainaiki* (Yondaime Mimasu Daigorō), *Karaki Masaemon* (Yondaime

Nakamura Utaemon), *Hatsu Dōchū Sugoroku Soga* 「誉田大内記」(四代目三柝大五郎)、「唐木政右衛門」(四代目中村歌右衛門)『魁道中双禄曽我』Nishiki-e. Ōban. 362 x 250 mm Yakusha-e
●○
45 Kunisada (Toyokuni III) *La monja Narukami* (por Bandō Shiuka I) *de la obra 'Kumo no Uwasa Onna Narukami'*, 1853 *Narukami-biku* (Shodai Bandō *Shiuka*), *Kumo no Uwasa Onna Narukami* 「鳴髪比丘」(初代坂東志うか)『雲艶女鳴髪』Nishiki-e. Ōban. 367 x 260 mm Yakusha-e

○●
46 Kunisada (Toyokuni III) *Yazama Kihei* (Bandō Mitsugorō IV) y *la esposa de Shigetarō, Nyōbō Orié* (Fukikawa Kayu III) *de la obra 'Historia de fantasmas de Yotsuya. Versión ampliada'*, 1847-1852 *Yazama Kihei* (Yondaime Bandō Mitsugorō), *Shigetarō Nyōbō Orié*. *Zōho Yotsuya Kaidan* 「矢間喜兵衛」(四代目坂東三津五郎)、「重太郎女房おりへ」(三代目藤川花友)Nishiki-e. Ōban. 355 x 250 mm Yakusha-e

○●
47 Kunisada (Toyokuni III) *Aoto Magosaburō*, 1859 *Aoto Magosaburō* 「青砥孫三郎」Nishiki-e. Ōban. 365 x 250 mm Yakusha-e

●○○
48 Kunisada (Toyokuni III) *Watōnai* (por Kawarasaki Gonjurō I) *de la obra 'Las batallas de Kokusenya [Cuixinga]'*, 1863 *Watōnai* (Shodai Kawarasaki Gonjurō), *Kokusenya Gassen* 「和藤内」(初代河原崎権十郎)『国性爺合戦』Nishiki-e. Ōban. 349 x 237 mm Yakusha-e

●○○
49 Kunisada (Toyokuni III) *La princesa Kinshōjo* (por Sawamura Tanosuke III) *de la obra 'Las batallas de Kokusenya [Cuixinga]'*, 1863 *Kinshōjo* (Sandaime Sawamura Tanosuke), *Kokusenya Gassen* 錦少女(三代目沢村田之助)『国性爺合戦』Nishiki-e. Ōban. 349 x 240 mm Yakusha-e

50 Kunisada (Toyokuni III) *Omatsuri Kingorō* (por Ichikawa Danjūrō VIII) y *Gaku no Kosan* (por Bandō Shiuka I), 1855 *Omatsuri Kingorō* (Ichikawa Danjūrō Hachidaime), *Gaku no Kosan* (Shodai Bandō Shiuka I) 「御祭金五郎」(八代目市川团十郎)、「願乃小三」(初代坂東しうか)Nishiki-e. Ōban. 364 x 264 mm Yakusha-e

51 Kunisada (Toyokuni III) *La venganza de los cuarenta y siete rōnin. Séptima escena*, 1847-1852 *Chūyu Gishin-den - Kan no Shichi* 『忠雄義臣伝』「巻之七」Nishiki-e. Ōban. 246 x 360 mm Uki-e [estampa con perspectiva]

○●
52 Kunisada (Toyokuni III) *Impresiones duraderas de una colección posterior de Genji. Capítulo veinticuatro. Las mariposas*, 1859 *Genji Goshūyōjō. Nijūyon no Kan* (Kochō) 『源氏後集余情』「廿四乃巻」(胡蝶)Nishiki-e. Ōban. 359 x 250 mm Genji-e

○●○
53 Kunisada (Toyokuni III) *Estampa de "La historia de Genji"*, 1847-1852 源氏絵 Nishiki-e. Ōban. 362 x 251 mm Genji-e

54 Kunisada (Toyokuni III) *Narukami. Ogawa*, 1855 「鳴神」「緒川」

Nishiki-e. Ōban. 368 x 252 mm Yakusha-e

●○○
55 Kunisada (Toyokuni III) *Akamatsu Shigetamaru* (por Ichikawa Kodanji IV) *en la obra 'Otogi Banashi Hakata no Imaori'*, 1852 *Akamatsu Shigetamaru* (Yondaime Ichikawa Kodanji) *Otogi Banashi Hakata no Imaori* 赤松重太丸 (四代目市川小团次)『御伽譚博多新織』Nishiki-e. Ōban. 360 x 258 mm Yakusha-e

56 Kunisada (Toyokuni III) *Alusiones a los signos del zodiaco. Higuchi Kanemitsu* (por Ichikawa Ebizō V) y *Chichibu Shigetada* (por Sakedakaya Takasuke III), 1852 *Higuchi Kanemitsu* (Godaime Ichikawa Ebizō) *Chichibu Shigetada* (Sandaime Sakedakaya Takasuke) *Nazora-e Etō-awase Mizuno-e* 「樋兼光」(五代目市川海老藏)「秩父重忠」(三代目助高屋高助)『擬絵当合 壬 樋兼光 秩父重忠』Nishiki-e. Ōban. 343 x 234 mm Yakusha-e

57 Utagawa Kunisada II *Los cincuenta y cuatro capítulos del falso Genji. Capítulo 35. Brotes primaverales Segunda parte*, 1860-1865 *Nise Genji Goyūyon-chō. Sanjūgo Wakana Ge* 『偽源氏五十四帖』「三十五若菜下」Nishiki-e. Ōban. 360 x 241 mm Genji-e

58 Utagawa Kunisada II *Los cincuenta y cuatro capítulos del falso Genji. Capítulo 36. El roble*, 1860-1865 *Nise Genji Goyūyon-chō. Sanjūroku Kashiwagi* 『偽源氏五十四帖』「三十六柏木」Nishiki-e. Ōban. 359 x 247 mm Genji-e

59 *Los cincuenta y cuatro capítulos del falso Genji. Capítulo 54. El puente flotante de los sueños*, 1865 *Nise Genji Gojūyon-chō. Gojūyon Yume no Ukihashi*

『偽源氏五十四帖』「五十四夢之浮橋」Nishiki-e. Ōban. 354 x 239 mm Genji-e

60 Utagawa Kunisada II *La venganza de los cuarenta y siete rōnin. Acto sexto. La cortesana Okaru* (por Sawamura Tanosuke III) y *Kanpei* (por Kawarazaki Kenjūrō I), 1863 *Okaru* (Sandaime Sawamura Tanosuke) *Kanpei* (Shodai Kawarazaki Kenjūrō) *Rokudanme. Kanadehon Chūshingura* 「おかる」(三代目沢村田之助)「かん平」(初代河原崎権十郎)「六段目」『仮名手本忠臣蔵』Nishiki-e. Ōban. 347 x 237 mm Yakusha-e

●●
61a Utagawa Kuniyoshi *El jefe del pueblo de Asakura, Tōgo* (por Ichikawa Kodanji IV), *Jūsaku, Ushitarō y Hyakusei de la obra 'La historia de Sakura, mártir de Higashiyama'*, 1847-1852 *Asakura mura Shōya Tōgo* (Yondaime Ichikawa Kodanji), *Jūsaku, Ushitarō y Hyakusei. Higashiyama Sakura Sōshi* 「浅倉村庄や当吾」(四代目市川小团)「十さく」「午犬」「百性」「東山桜莊子」Nishiki-e. Ōban. 373 x 256 mm Yakusha-e

61b Utagawa Kuniyoshi *Kyūzaemon. Komasuke. Tarōbei. Sakuhei, de la obra 'La historia de Sakura, mártir de Higashiyama'*, 1847-1852 *Kyūzaemon. Komasuke. Tarōbei. Sakuhei. Higashiyama Sakura Sōshi* 「久右衛門」「駒介」「太郎兵衛」「作兵衛」「東山桜莊子」Nishiki-e. Ōban. 375 x 253 mm Yakusha-e

62 Utagawa Kuniyoshi *El guerrero de los Minamoto, Sasaki Takatsuna*. Serie “Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō. Shōno”, 1843-1847 *Sasaki Takatsuna. Tōkaidō Gojūsantsugi. Shōno* 「佐々木四郎高綱」『東海道五十三次』「庄野」Nishiki-e. Ōban. 356 x 247 mm Meisho-e

63 Utagawa Hiroshige *El sueño de Omatsu, esposa del guerrero Gennojō. Sodesuke*. Serie “Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō. Kameyama”, 1843-1847 *Omatsu. Gennojō. Sodesuke. Tōkaidō Gojūsantsugi-tsui. Kameyama* 「おまつ」「源之丞」「袖助」『東海道五十三対』「亀山」Nishiki-e. Ōban. 356 x 236 mm Meisho-e

64 Utagawa Kuniyoshi *El guerrero del clan de los Heike, Taira no Tomomori*. Serie “Sesenta provincias de Japón. Awaji”, 1843-1847 *Taira no Tomomori. Dainihon Rokujū-yoshū no uchi. Awaji* 「平知盛」『大日本六十余州之内』「淡路」Nishiki-e. Ōban. 356 x 246 mm Meisho-e

65 Utagawa Kuniyoshi *Shimizu Kanja Yoshitaka lucha contra una rata gigante que ha robado un rollo con enseñanzas mágicas. Pinturas de Ōtsu populares de Kuniyoshi*, 1843-1847 *Shimizu Kanja Yoshitaka. Hodomoyoshi tokini Otsu-e* 「清水冠者義高」『程芳流行大津絵』Nishiki-e. Ōban. 360 x 242 mm Musha-e

66 Utagawa Kuniyoshi *La persona parlanchina*. Serie “Dieciséis bienaventuradas razones de provecho. Octava”, 1843-1847 *Taben sonja. Myōdensu jūroku-rikan. Hachi* 「多弁損者」『妙でんす十六利勧 八』Nishiki-e. Ōban. 361 x 249 mm Giga

67 Utagawa Kuniyoshi *La provincia de Shimosa. El jefe de la villa de Sakura, Asakura Tōgo. Provincia de Hitachi. Kohagi* (por Ichikawa Kikujirō II), *la esposa de Oguri*. Serie “Mosaico de las provincias de hoy en día en brocados de Edo”, 1852 *Shimosa. Asakura Tōgo. Hitachi. Oguri-suma. Kohagi* (Nidaime Ichikawa Kikujirō) *Edonishiki Imayo Kuni-Tsukushi*

「下総 浅倉当吾 」「常陸 小栗妻小萩(二代目市川菊次郎)」『江戸錦今様国尽』 Nishiki-e. Ōban. 337 x 236 mm Yakusha-e, Meisho-e

68 Utagawa Kuniyoshi *Honchomaru Tsunagorō (por Nakamura Utaemon IV) Hōsaku Nochini Tennichibō*, 1847-1852 *Honchomaru Tsunagorō (Yondaime Nakamura Utaemon) Hōsaku Nochini Tennichibō* 「鬪蝶丸綱五郎(四代目中村歌右衛門)」『法作 後に天日坊』 Nishiki-e. Ōban. 243 x 356 mm Yakusha-e

●●●

69a Utagawa Hiroshige *El trasiego del río Ōigawa*, 1853 *Ōigawa Kachiwatashi* 『大井川徒歩渡し』 Nishiki-e. Ōban. 373 x 252 mm Fūzokuga

69b Utagawa Hiroshige *El trasiego del río Ōigawa*, 1853 *Ōigawa Kachiwatashi* 『大井川徒歩渡し』 Nishiki-e. Ōban. 372 x 254 mm Fūzokuga

69c Utagawa Hiroshige *El trasiego del río Ōigawa*, 1853 *Ōigawa Kachiwatashi* 『大井川徒歩渡し』 Nishiki-e. Ōban. 374 x 255 mm Fūzokuga

70 Utagawa Hiroshige *Lugares famosos de la capital del Este [Edo]. La luna de Takanawa*, 1830-1850 *Tōto Meisho. Takanawano-tsuki* 『東都名所 高輪之月』 Nishiki-e. Ōban. 338 x 116 mm Meisho-e

71 Utagawa Hiroshige *La retirada por el puente de Ryōgoku de los cuarenta y siete rōnin*, 1820-1858 *Chūshingura. Youchi Yon Ryōgoku Hikitori*

『忠臣蔵 夜打 四 両国引取』 Nishiki-e. Ōban. 256 x 375 mm Monogatari-e

●●

72a Toyohara Kunichika *La cortesana Shiratama (por Bandō Mitsugorō VI)*, 1867 *Shiratama (Bandō Mitsugorō Rokudaime)* 「志ら玉」(坂東三津五郎六代目) Nishiki-e. Ōban. 359 x 236 mm Yakusha-e

72b Toyohara Kunichika *El rufián Ushiwaka Denji (por Sawamura Tosshō II)*, 1867 *Ushiwaka Denji (Nidaime Sawamura Tosshō)* 「牛若傳次」(二代目澤村訥升) Nishiki-e. Ōban. 357 x 248 mm Yakusha-e

●●

73a Toyohara Kunichika *La cortesana Shōji Musume Kiyohime (por Sawamura Tanosuke III)*, 1869 *Shōji Musume Kiyohime (Sandaime Sawamura Tanosuke)* 「庄司娘清姫」(三代目澤村田之助) Nishiki-e. Ōban. 358 x 236 mm Yakusha-e

73b Toyohara Kunichika *El mensajero Sadanbei (por Ichikawa Sadanji I)*, 1869 *Hikyaku Sadanbei (Shodai Ichikawa Sadanji)* 「飛脚左団平」(初代市川左団次) Nishiki-e. Ōban. 356 x 250 mm Yakusha-e

74 Toyohara Kunichika *Ōmi Okane (por Bandō Mitsugorō VI)*, 1866 *Ōmi Okane (Rokudaime Bandō Mitsugorō)* 「近江於兼」(六代目坂東三津五郎) Nishiki-e. Ōban. 370 x 249 mm Yakusha-e

75 Utagawa Kuninao *Chūshingura (La venganza de los cuarenta y siete rōnin. Tercera escena*, 1810-1840

Uki-e Chūshingura - Sandanme 浮絵『忠臣蔵』「三段目」 Nishiki-e. Ōban. 241 x 356 mm Uki-e [estampa con perspectiva]

76 Utagawa Kuninao *Chūshingura (La venganza de los cuarenta y siete rōnin. Quinta escena*, 1810-1840 *Uki-e Chūshingura - Godanme* 浮絵『忠臣蔵』「五段目」 Nishiki-e. Ōban. 242 x 350 mm Uki-e [estampa con perspectiva]

●●

77a Utagawa Kuniaki *El campesino Jihizō (por Kawarazaki Gonjurō) de la obra ‘Veinticuatro ejemplos de piedad filial en Japón’*, 1861 *Hyakusei Jihizō (Shodai Kawarazaki Gonjūro) Honchō Nijūshikō* 「百性慈悲蔵」(初代河原崎権十郎)『本朝廿四孝』 Nishiki-e. Ōban. 359 x 248 mm Yakusha-e

77b Utagawa Kuniaki *El campesino Yokozō (por Nakamura Shikan) de la obra ‘Veinticuatro ejemplos de piedad filial en Japón’*, 1861 *Hyakusei Yokozō (Yondaime Nakamura Shikan) Honchō Nijūshikō* 「百性横蔵」(四代目中村芝翫)『本朝廿四孝』 Nishiki-e. Ōban. 360 x 255 mm Yakusha-e

○●●

78a Utagawa Yoshitsuya *Yorimitsu en su intento de capturar a Hakamadare y deshacer su hechizo*, 1858 *Kijutsu wo Yabutte Yorimitsu Hakamadare wo Karamentosu* 『破奇術頼光袴垂為搦』 Nishiki-e. Ōban. 360 x 251 mm Musha-e

78b Utagawa Yoshitsuya *El líder del gang de ladrones Hakamadare Yasusuke. Yorimitsu en su intento de capturar a Hakamadare y deshacer su hechizo*, 1858 *Zokushu Hakamadare Yasusuke. Kijutsu wo Yabutte Yorimitsu Hakamadare wo Karamentosu*

「賊主袴垂保輔」『破奇術頼光袴垂為搦』 Nishiki-e. Ōban. 362 x 252 mm Musha-e

79 Utagawa Yoshitora *El guerrero Imai Kanehira*, década de 1830 *Imai Kanehira* 『今井兼平』 Nishiki-e. Ōban. 353 x 230 mm Musha-e

●●●

80a Utagawa Yoshifuji *Gokuin Sen-emon, en realidad Hanaoka Bunshichi (por Ichikawa Danjūrō VIII) en la obra ‘Mimasu Mimasu Karigane Soga’*, 1847-1852 *Gokuin Sen-emon jitsu wa Hanaoka Bunshichi (Hachidaime Ichikawa Danjūrō)*, *Mimasu Mimasu Karigane Soga* 「極印千右衛門実は花岡文七」(八代目市川団十郎)『三升みます雁金曾我』 Nishiki-e. Ōban. 366 x 248 mm Yakusha-e

80b Utagawa Yoshifuji *La malvada esposa Tsukisayo (por Bandō Shiuka I) en la obra ‘Mimasu Mimasu Karigane Soga’*, 1847-1852 *Oni Nyōbō Tsukisayo (Shodai Bandō Shiuka)*, *Mimasu Mimasu Karigane Soga* 「鬼女房月小夜」(初代坂東しうか)『三升みます雁金曾我』 Nishiki-e. Ōban. 367 x 248 mm Yakusha-e

80c Utagawa Yoshifuji *Akasawa Jūnai (por Ichikawa Kodanji IV) en la obra ‘Mimasu Mimasu Karigane Soga’*, 1847-1852

Akasawa Jūnai (Yondaime Ichikawa Kodanji), *Mimasu Mimasu Karigane Soga* 「赤沢十内」(四代目市川小団次)『三升みます雁金曾我』 Nishiki-e. Ōban. 362 x 250 mm Yakusha-e

●●

81a Utagawa Yoshitaki *Shūnkyo Shūya (?) (por Arashi Kichisaburō III) de la obra ‘Nazoraete Yuki no Kikusui’*, 1861 *Shūnkyo Shūya (?) (Sandaime Arashi Kichisaburō) Nazoraete Yuki no Kikusui* 「春橋秋夜」(三代目嵐吉三郎) 『傲花雪菊水』 Nishiki-e. Chūban. 252 x 184 mm Kamigata-e

81b Utagawa Yoshitaki *Hosokawa Kizunomasa (por Jitsukawa Enzaburō I) de la obra ‘Nazoraete Yuki no Kikusui’*, 1861 *Hosokawa Kizunomasa (Jitsukawa Enzaburō Shodai)*, *Nazoraete Yuki no Kikusui* 細川木津ノ正(初代實川延三郎) 『傲花雪菊水』 Nishiki-e. Chūban. 250 x 195 mm Kamigata-e

●●

82a Hirokazu *Kamiyui Gengorō (por Arashi Rikaku II) en el segundo acto de la obra ‘Una cortesana en las profundidades de Chigo’*, 1852 *Kamiyui Gengorō (Nidaime Arashi Rikaku) Keisei Chigo ga Fuchi* 髪ゆひ源五郎(二代目嵐璃珪) 『けいせい稚児淵』 Nishiki-e. Chūban. 240 x 180 mm Kamigata-e

82b Hirokazu *Sute Wakamaru (por Nakamura Tamashichi I) en el segundo acto de la obra ‘Una cortesana en las profundidades de Chigo’*, 1852 *Sute Wakamaru (Shodai Nakamura Tamashichi) Chigo ga Fuchi. Maki no ni. Keisei Chigo Gafuchi* 捨わか丸(初代中村玉七)「稚児淵 巻ノ二」 『けいせい稚児淵』 Nishiki-e. Chūban. 240 x 180 mm Kamigata-e

83 Utagawa Kuniyoshi *Tsuizen-e* [retrato póstumo conmemorativo] *del actor Bandō Shiuka I*, 1855 *Tsuizen-e (Shodai) Bandō Shiuka* 『(初代)坂東志うか』 Nishiki-e. Ōban. 358 x 235 mm Tsuizen-e

84 Toyohara Kunichika [atribuido] *Tsuizen-e* [retrato póstumo conmemorativo] *del actor Onoe Kikugorō IV*, 1860 *Tsuizen-e, (Yondaime) Onoe Kikugorō* 『(四代目)尾上菊五郎』 Nishiki-e. Ōban. 340 x 247 mm Tsuizen-e

Glosario

<i>Asakusa</i>	浅草
<i>Ashigara</i>	足柄
<i>Amarini shimni egakante, aranusamani kakinaseshi</i>	あまりに真に画かんで、あらぬさまにかきなせし
<i>Azuma-e</i>	吾妻絵/東絵
<i>Bakufu</i>	幕府
<i>Bijinga</i>	美人画
<i>Bokashi</i>	ぼかし・暈し
<i>Bugyō</i>	奉行
<i>Bunjin</i> (Ch.Wenren)	文人
<i>Burakumin</i>	部落民
<i>Chōnin</i>	町人
<i>Chūban</i>	中判
<i>Daikan</i>	代官
<i>Daimyō</i>	大名
<i>Dōtombori</i>	道頓堀
<i>Edo</i>	江戸
<i>Edo-e</i>	江戸絵
<i>Edo Machi Bugyō</i>	江戸町奉行
<i>Eta</i>	穢多
<i>Fūkeiga</i>	風景画
<i>Gagō</i>	画号
<i>Geisha</i>	芸者
<i>Genji-e</i>	源氏絵
<i>Gōkan</i>	合巻
<i>Gōkanmono</i>	合巻物
<i>Gorin</i>	五輪
<i>Gundai</i>	郡代
<i>Haikai</i>	俳諧
<i>Haiku</i>	俳句
<i>Hanamichi</i>	花道
<i>Hinin</i>	非人
<i>Honshū</i>	本州
<i>Horishi</i>	彫師
<i>Hosoban</i>	細判
<i>Ichimai-e</i>	一枚絵
<i>Imayō</i>	今様
<i>Izumo</i>	出雲
<i>Jōkamachi</i>	城下町
<i>Jōruri</i>	浄瑠璃
<i>Jisha Bugyō</i>	寺社奉行
<i>Kabuki</i>	歌舞伎
<i>Kachōga</i>	花鳥画
<i>Kaji to kenkawa Edo no hana</i>	火事と喧嘩は江戸の花
<i>Kamigata</i>	上方
<i>Kamigata-e</i>	上方絵
<i>Kamo</i>	加茂

<i>Kana-zōshi</i>	仮名草子
<i>Kanjō Bugyō</i>	勘定奉行
<i>Kansai</i>	関西
<i>Katagi-mono</i>	気質物
<i>Keichō</i>	慶長
<i>Kinki</i>	近畿
<i>Kitano Tenmangū</i>	北野天満宮
<i>Kōmin</i>	工民
<i>Kōshūdō</i>	甲州道
<i>Kumadori</i>	隈取
<i>Kusa-zōshi</i>	草双紙
<i>Kyōto Shoshidai</i>	京都所司代
<i>Mie</i>	みえ
<i>Miko</i>	巫女
<i>Meireki</i>	明暦
<i>Meisho-e</i>	名所絵
<i>Metsuke</i>	目付
<i>Misujimachi</i>	三筋町
<i>Musha-e</i>	武者絵
<i>Nakasendō</i>	中山道
<i>Nikkōdō</i>	日光道
<i>Nigao-e</i>	似顔絵
<i>Nihonbashi</i>	日本橋
<i>Nishiki-e</i>	錦絵
<i>Nō</i>	能
<i>Nōmin</i>	農民
<i>Ōban</i>	大判
<i>Ōkubi-e</i>	大首絵
<i>Ōmetsuke</i>	大目付
<i>Omocha-e</i>	玩具絵
<i>Omocha-e no Yoshifuji</i>	玩具絵の芳藤
<i>Onnagata</i>	女形・女方
<i>Onna Kabuki</i>	女歌舞伎
<i>Ōsaka-e</i>	大阪絵
<i>Ōsaka Jōdai</i>	大阪城代
<i>Ōshūdō</i>	奥州道
<i>Owari</i>	尾張
<i>Rekishi-ga</i>	歴史画
<i>Rōchū</i>	老中
<i>Rōnin</i>	浪人
<i>Roppo</i>	六法
<i>Sankin Kōtai</i>	参勤交代
<i>Sanko</i>	三綱
<i>Sadō</i>	茶道
<i>Shimabara</i>	島原
<i>Shinmachi</i>	新町
<i>Shin-Yoshiwara</i>	新吉原

<i>Shita-e</i>	下絵
<i>Shōgun</i>	将軍
<i>Shōmin</i>	商民
<i>Shunpon</i>	春本
<i>Sobayōnin</i>	側用人
<i>Sumo-e</i>	相撲絵
<i>Surishi</i>	摺師
<i>Tairō</i>	大老
<i>Tan-e</i>	丹絵
<i>Tanzaku</i>	短冊
<i>Tayū</i>	太夫
<i>Tōchi no bu</i>	当時之部
<i>Tōkaidō</i>	東海道
<i>Tokugawa</i>	徳川
<i>Toyokuni-ga</i>	豊国画
<i>Tsuizen-e</i>	追善絵
<i>Tsuke</i>	ツケ
<i>Uki-e</i>	浮絵
<i>Ukiyo</i>	浮世
<i>Ukiyo-e</i>	浮世絵

<i>Ukiyo-zōshi</i>	浮世草子
<i>Urushi</i>	漆
<i>Urushi-e</i>	漆絵
<i>Utagawa no nagare, Chisujini,</i>	歌川の流れ千すじに
<i>Yukigekana</i>	雪消かな
<i>Wakadoshiyori</i>	若年寄
<i>Wakashū Kabuki</i>	若衆歌舞伎
<i>Waretsurete, Wagakage kaeru,</i>	われをつれて我影帰る
<i>Tsukiyo kana</i>	月夜かな
<i>Waseda Daigaku, Gekijō Hakubutsukan</i>	早稲田大学劇場博物館
<i>Yagō</i>	屋号
<i>Yakusha-e</i>	役者絵
<i>Yamazakura</i>	山桜
<i>Yanagimachi</i>	柳町
<i>Yarō Kabuki</i>	野郎歌舞伎
<i>Yokohama-e</i>	横浜絵
<i>Yoshiwara</i>	吉原

Títulos de obras

<i>Ansei Kenmonshi</i>	<i>Registro de [el terremoto de] Ansei</i>	『安政見聞誌』 1855
<i>Chūshingura</i>	<i>La venganza de los cuarenta y siete ronin</i>	『忠臣蔵』
<i>Hyakunin Isshu</i>	<i>Cien poemas de cien poetas</i>	『百人一首』
<i>Fudehajime Hinode Matsu</i>		『筆始日出松』 1810
<i>Fugaku Sanjūroku-kei</i>	<i>Treinta y seis vistas del monte Fuji</i>	『富嶽三十六景』
<i>Hagakure</i>	<i>Oculto bajo las hojas</i>	『葉隠』 1710
<i>Kabuki Jūhachiban no Uchi Shibaraku Ichikawa Danjūrō</i>	<i>Una de las dieciocho obras de kabuki del linaje Ichikawa de actores. Shibaraku. Ichikawa Danjūrō</i>	『歌舞伎十八番の内 暫く 団十郎』1895
<i>Kusazoshi Kojitsuke Nendaiki</i>	<i>Historia retorcida de la literatura popular</i>	『稗史億説年代記』 1802
<i>Mimasu Mimasu Karigane Soga</i>		『三升々々雁金曾我』 1850
<i>Nazoraete Yuki no Kikusui</i>		『傲花雪菊水』 1861
<i>Nise Murasaki Inaka Genji</i>	<i>La falsa Murasaki y el rústico Genji</i>	『修紫田舎源氏』
<i>Shinobu-ga-Oka Koi no Kusemono</i>	<i>Aparición envuelta en un disfraz de amor en la colina de Shinobu</i>	『忍夜恋曲者』 1867
<i>Shinpan. Shida Kaikei no Youchi</i>	<i>El ataque nocturno de Shida Kaikei</i>	『』 1711
<i>Shitenno Shoto Iroku</i>		『四天王剽盜異録』 1806
<i>Taiheiki Yakeyama-goe no Zue</i>	<i>El paso de Yakeyama del Taiheiki</i>	『太平記焼山越之図』 1861
<i>Takenoko Hori</i>	<i>Cavando en busca de brotes de bambú</i>	『筍掘り』
<i>Tōkaidō Gojūsan-tsugi no Uchi</i>	<i>De las cincuenta y tres paradas de la vía del Tōkaidō</i>	『東海道五十三次之内』 1852
<i>Ugetsu Monogatari</i>	<i>Cuentos de lluvia y de luna</i>	『雨月物語』 1776
<i>Ukiyo Monogatari</i>	<i>Cuentos del mundo flotante</i>	『浮世物語』 1665
<i>Ukiyo-e Ruikō</i>	<i>Pensamientos sobre el ukiyo-e</i>	『浮世絵類考』 (h. 1800-1802)
<i>Yakusha Butai no Sugata-e</i>	<i>Figuras de actores en escena</i>	『役者舞台の姿絵』
<i>Yakusha Nigao Hayageiko</i>	<i>Instrucciones rápidas para el dibujo de las semblanzas de actores</i>	『役者似顔早稽古』 1817

Personajes

Arashi Kichisaburō III	三代目嵐吉三郎	(1810-1864)
Arashi Rikaku II	二代目嵐璃珪	(1812-1864)
Arashi Rikan III	三代目嵐璃寛	(1812-1863)
Asai Ryōi	浅井了意	(1612-1691)
Bandō Mitsugorō VI	六代目坂東三津五郎	(1846-1873)
Bandō Shiuka I	初代坂東しうか	(1813-1855)
Chikamatsu Monzaemon	近松門左衛門	(1653-1725)
Ebisuya Shōshichi (Kinshōdō)	恵比須屋庄七 (錦昇堂)	
Gotō (familia)	五島	
Hishikawa Moronobu	菱川 師宣	(1618-1694)
Ichikawa Danjūrō VII	七代目市川団十郎	(1791-1859)
Ichikawa Danjūrō VIII	八代目市川団十郎	(1823-1854)
Ichikawa Kodanji IV	四代目市川小団次	(1812-1866)
Ichikawa Sadanji	初代市川左団次	(1842-1904)
Ichiyōsai Yoshitaki	一養斎芳滝	(1841-1899)
Ihara Saikaku	井原西鶴	(1642-1693)
Ippitsusai Bunchō	一筆斎文調	(activo 1755-1790)
Izumo no Okuni	出雲の阿国	(h. 1572-?)
Jitsukawa Enzaburō I (nombre artístico de Jitsukawa Gakujūrō II de 1833 a 1865)	初代實川延三郎	(1813-1867)
Kanagaki Robun	仮名垣魯文	(1829-1894)
Kano / Kanō (familia)	狩野	
Kanze Kanami	観世観阿弥	(1333-1384)
Katsukawa Shunshō	勝川春章	(1726-1793)
Katsushika Hokusai	葛飾北斎	(h. 1760-1849)
Kawarazaki Gonjūrō I (nombre artístico de Ichikawa Danjūrō IX de 1852 a 1869)	初代河原崎権十郎	(1838-1903)
Kitagawa Utamaro	喜多川歌麿	(1753-1806)
Kitao Masanobu (ver Santō Kyōden)	北尾政演	
Kōami	幸阿弥	
Kyokutei Bakin	曲亭馬琴	(1767-1848)
Matsuo Bashō	松尾芭蕉	(1643-1694)
Nakamura Shikan IV	四代目中村芝翫	(1831-1899)
Oda Nobunaga	織田信長	(1534-1582)
Onoe Kikugorō III	三代目尾上菊五郎	(1784-1849)
Ryūtei Tanehiko	柳亭種彦	(1783-1842)
Sakai Hōitsu	酒井抱一	(1761-1828)
Santō Kyōden	山東京伝	(1761-1816)
Sawamura Chōjūrō V	五代目沢村長十郎	(1802-1853)
Sawamura Tanosuke III	三代目澤村田之助	(1845-1878)
Sawamura Tosshō	二代目澤村訥升	(1838-1886)
Sen no Rikyū	千利休	(1520-1590)
Shikitei Sanba	式亭三馬	(1776-1822)
Suzuki Harunobu	鈴木晴信	(h. 1725-1770)
Takizawa Bakin (ver Kyokutei Bakin)	滝沢馬琴	
Tanizaki Junichirō	谷崎 潤一郎	(1886-1965)
Tokugawa Hitotsubashi (Yoshinobu)	徳川一橋(慶喜)	(1837-1913)
Tokugawa Iemochi	徳川家茂	(1846-1866)
Tokugawa Iesada	徳川家定	(1824-1858)

Tokugawa Ieyasu	徳川家康	(1543-1616)
Tokugawa Yoshitsugu	徳川慶臧	(1836-1849)
Torii Kiyomoto	鳥居清元	(1645-1702)
Torii Kiyonaga	鳥居清長	(1752-1815)
Torii Kiyonobu	鳥居清信	(1664-1729)
Tōshūsai Sharaku	東洲斎写楽	(activo en 1794)
Toyohara Kunichika	豊原国周	(1835-1900)
Toyotomi Hideyoshi	豊臣秀吉	(h. 1536-1598)
Tozai Annaboku	東西庵南北	(?-1827)
Tsubouchi Shōyō	坪内逍遙	(1859-1935)
Tsuruya Kiemon (Senkakudo)	鶴屋喜右衛門 (樗鶴堂)	
Ueda Akinari	上田秋成	(1734-1809)
Utagawa Hirosada	歌川広貞	(h. 1810-1864)
Utagawa Hiroshige	歌川広重	(1797-1858)
Utagawa Kanazo (ver Utagawa Toyokiyo)		
Utagawa Kuniaki	歌川国明	(activo h. 1840-1870)
Utagawa Kuninao	歌川国直	(1795-1854)
Utagawa Kunisada	歌川国貞	(1786-1865)
Utagawa Kunisada II	二代目歌川国貞	(1823-1880)
Utagawa Kuniyoshi	歌川国芳	(1797-1861)
Utagawa Toyoharu	歌川豊春	(1735-1814)
Utagawa Toyohiro	歌川豊広	(después de 1828)
Utagawa Toyokiyo (Kanazo)	歌川豊清(金蔵)	(1799-1820)
Utagawa Toyokuni I	歌川豊国	(1769-1825)
Utagawa Toyoshige (Toyokuni II)	歌川豊重	(1777-1835)
Utagawa Yoshi'iku	歌川芳幾	(1833-1904)
Utagawa Yoshifuji	歌川芳藤	(1828-1887)
Utagawa Yoshitaki	歌川芳瀧	(1841-1899)
Utagawa Yoshitsuya	歌川芳艶	(1822-1866)
Utagawa (Tsukioka) Yoshitoshi	歌川(月岡) 芳年	(1839-1892)
Yamaguchi Sodō	山口素堂	(1642-1716)
Yamamoto Yōshō/Jōchō	山本常朝	(1659-1719)
Yosa Buson	与謝蕪村	(1716-1783)
Zeami Motokiyo	世阿弥元清	(1364-1444)

Eras

Edo	江戸	1615-1868
Genroku	元禄	1688-1704
Kamakura	鎌倉	1192-1333
Keichō	慶長	1596-1615
Meiji	明治	1868-1912
Tenpō	天保	1830-1844

Exposición

Exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Fundación Cajamurcia, FUJITSU y la Real Academia Nacional de Farmacia. Incluida en los actos conmemorativos del Año Dual España-Japón, con la colaboración de la Embajada de Japón en España.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid,
14 de mayo a 10 de julio de 2014

Centro Cultural Las Claras,
Fundación Cajamurcia, Murcia,
24 de octubre de 2014 a 11 de enero de 2015

Comisarios

Olga García Jiménez
Daniel Sastre de la Vega

Proyecto

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
José María Luzón Nogué

Dirección

Javier Blas Benito

EXPOSICIÓN EN MADRID

Coordinación

Rosa M^a Recio Aguado

Diseño y dirección de montaje

Almudena Palancar Barroso

Montaje, enmarcado y movimiento de obras

José Blas del Mazo
David López Carracedo
Antonio Martín Garvín
Alejandro Segovia Díaz

Proyección audiovisual

Héctor López Ulloa

Seguros

STAI AON Arte

EXPOSICIÓN EN MURCIA

Coordinación

Eugenia Hernández Dávalos

Montaje y movimiento de obras

Expomed

Catálogo

Edita

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá 13, 28104 Madrid. www.rabasf.com

Fundación Cajamurcia
Santa Clara 1, 38008 Murcia. www.fundacioncajamurcia.es

FUJITSU
Camino Cerro de los Gamos 1, 28224 Pozuelo de Alarcón (Madrid). www.fujitsu.com/es

Real Academia Nacional de Farmacia
Farmacia 11, 28004 Madrid. www.ranf.com

Embajada del Japón en España
Serrano 109, 28006 Madrid. www.es.emb-japan.go.jp

Edición científica

Olga García Jiménez
Daniel Sastre de la Vega

Ensayos

Ryō Akama
Olga García Jiménez
Daniel Sastre de la Vega
Ellis Tinios

Traducción

Del japonés: Eddy Y. L. Chang y Kayoko Takagi
Del inglés: Daniel Sastre de la Vega

Fotografía

Pablo Linés Viñuales

Tratamiento de imágenes

Jaime Cazorla Sánchez

Diseño y maqueta

Adela Morán

Impresión y fotomecánica

Brizzolis

Encuadernación

Ramos

© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

© Fundación Cajamurcia

© FUJITSU

© Real Academia Nacional de Farmacia

© Embajada del Japón en España

© De los textos, sus autores

Créditos fotográficos

© Art Research Center,
Universidad de Ritsumeikan

ISBN: 978-84-96406-30-8

DL: M-11312-2014

Cubierta: Kunisada (Toyokuni III), *Aoto Magosaburō*, 1859 (cat. 47); página 2: Kunisada (Toyokuni III), *Musume Hinadori* (por Sawamura Tanosuke III) de la obra 'Las montañas Imo y Se. Un cuento ejemplar de virtud femenina', 1859 (cat. 29a)