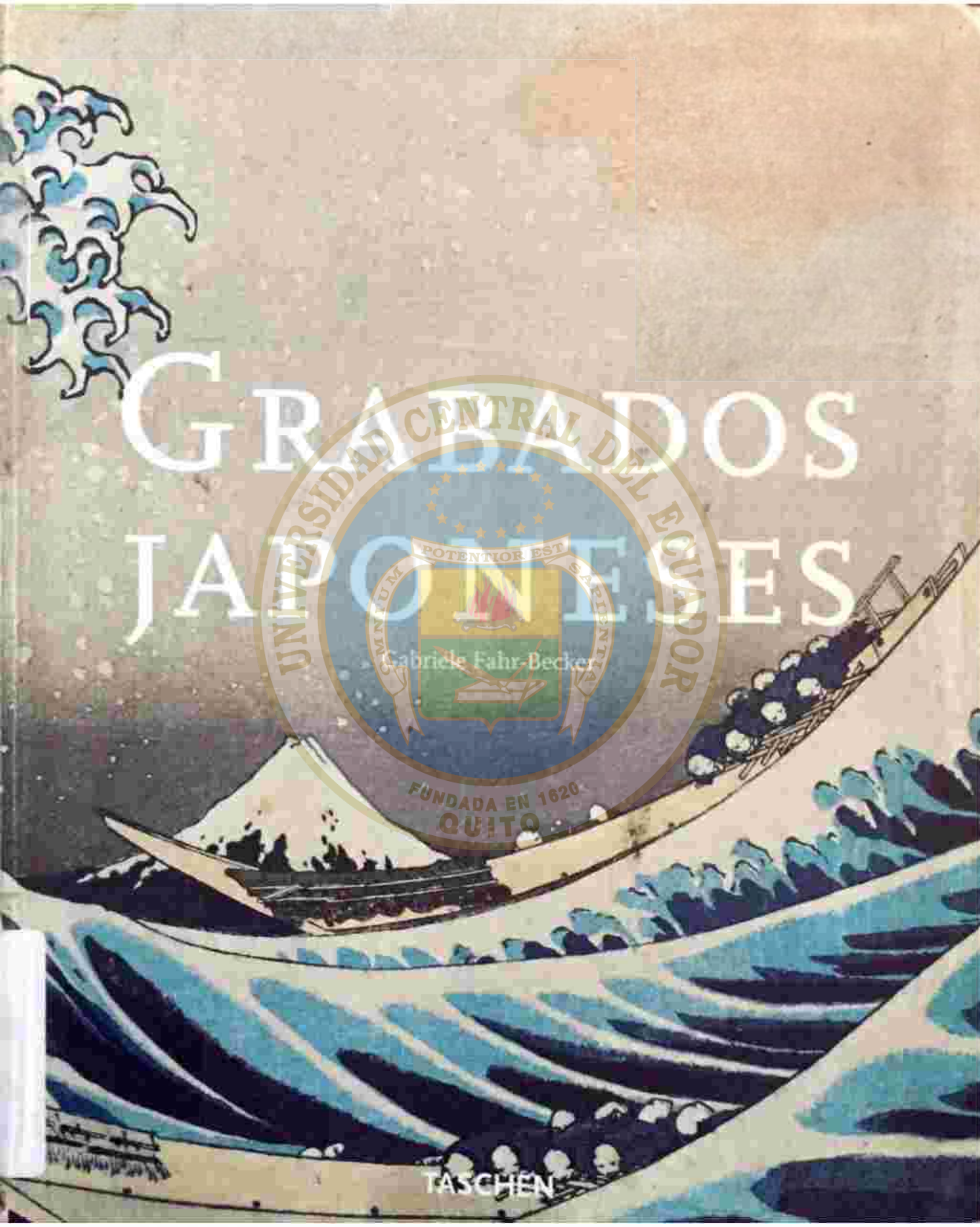


GRABADOS JAPONESES

Gabriele Fahr-Becker

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

TASCHEN

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y literal vii "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes			**PISO**	
				ESTANTE	03
				BANDEJA	03
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**			

Grabados japoneses

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


東都藝子
時世美女競

V 117970 -cc3.

GRABADOS JAPONESES

Editado por
Gabriele Fahr-Becker

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

TASCHEN
KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

PORTADA:
Katsushika Hokusai
36 vistas del monte Fuji:
Ola en alta mar en Kanagawa
Yoko-ōban 26,5x 38,1
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Tenpō 2-5 (1831–1834)
Museum für Ostasiatische Kunst, Colonia
Nº de inventario R 78,3.
Fotografía: Rheinisches Bildarchiv, Colonia

ILUSTRACIÓN PÁGINA 2:
Keisai Eisen
Concurso de las bellezas:
Una geisha de la capital oriental
Oban 37,2 x 25,6
Nishiki-e
Editorial: Sanoya Kihei
Mediados del periodo Bunsei (1818–1830)
(comentario en la pág. 144)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

© 2002 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com
y Gabriele Fahr-Becker, Múnich

Edición original: © 1994 Benedikt Taschen Verlag GmbH
© de las ilustraciones: Riccar Art Museum, Tokio
Comentarios de las láminas: Mitsunobu Satō, Yoshino Moriyama, Hideko Yamaguchi, Yuriko Iwakiri
Biografías de los artistas: Ingo F. Walther, Alling
Traducción del alemán: Carmen Sánchez-Rodríguez
Diseño de la portada: Angelika Taschen, Colonia

Printed in Italy
ISBN 3–8228–2058–X

Indice

7 Ukiyo-e · Formación e historia
por Mitsunobu Sato

23 Cereza · Madera · Flores
por Thomas Zacharias

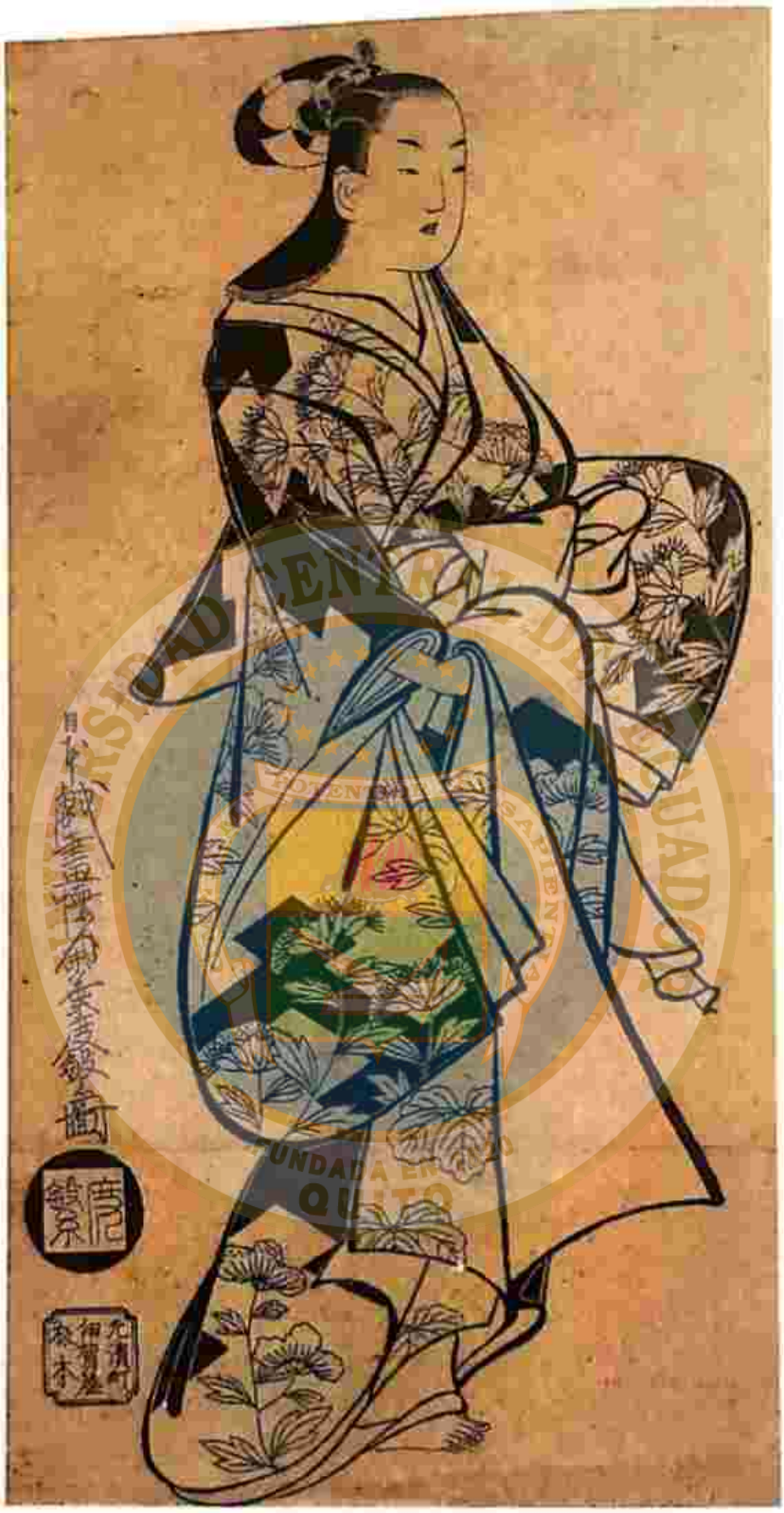
34 Ilustraciones y comentarios

191 Glosario de términos técnicos

194 Biografías de los artistas

200 Agradecimiento y bibliografía

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM BONORUM ARTIUM ET SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Kaigetsudō Dohan
Mujer de pie*
Ōban 36,3 x 29,6
Sumizuri-hissai
Editorial: Igaya Kanbei
Periodo Shōtoku (1711–1716)
– periodo Kyōhō (1716–1736)

Ukiyo-e
Formación e historia

Los primeros *ukiyo-e** aparecieron en Japón en el siglo XVII en la ciudad de Edo, la actual Tokio que, siendo la mayor ciudad de su época, engendró una cultura civil muy particular. Estas láminas muestran con gran expresividad la vida de la época en «el mundo que fluye», de ahí que reciban el nombre «estampas del mundo que fluye», *ukiyo-e*. En general se trata de xilografías, es decir, grabados realizados por xilógrafos y grabadores según un modelo pintado. Las xilografías son baratas y permiten producir un mayor número de ejemplares. Con el fin de poder satisfacer la demanda de la mayor cantidad posible de compradores, se ofrecieron los motivos más distintos en las versiones más variadas: escenas de la vida cotidiana en Edo, vistas diversas de lugares famosos, escenas históricas, paisajes, estampas de flores y animales en las diferentes estaciones del año y a distintas horas del día, o escenas eróticas –apenas se omitió ningún motivo. Especialmente grande era la demanda de escenas sobre las casas públicas y los teatros donde los habitantes de Edo buscaban diversión y recreo: estampas de cortesanas y *geishas*, así como de las jóvenes que servían en las casas de té, que se designan con el término genérico *bijin-ga* (cuadros de mujeres hermosas). Pero también eran muy codiciados los *yakusha-e* estampas de actores interpretando papeles conocidos del teatro *kabuki* .

Para poder responder al interrogante de cómo y cuándo surgió esta xilografía típicamente japonesa sobre el «mundo que fluye», el *ukiyo-e*, hay que abordar primero los cuadros paisajísticos que aparecieron a comienzos de la edad media japonesa, durante la «Época de las provincias en lucha».

Esta época había comenzado con la Guerra Onin (1460–1467). A continuación le siguieron una serie de guerras civiles durante las cuales no sólo se destruyó la ciudad de Kioto, que había alcanzado el apogeo durante el largo periodo como capital, sino también el orden social en todo el país. Los dos unificadores del imperio en el siglo XVI, Oda Nobunaga (1534–1582) y Toyotomi Hideyoshi (1536–1598), crearon un nuevo orden de trascendencia histórica que anunciaba ya la edad media japonesa. Este periodo, primero bajo el dominio de Nobunaga y después de Hideyoshi, se conoce en la historia del arte como la época Momo-yama.

El arte de esta época, en consonancia con el espíritu de los *bushi* (guerreros) que habían logrado una victoria tras otra sobre los príncipes locales rivales entre sí, ha determinado el concepto de esta ruda cultura militar, expresión de la fuerza masculina. Las fortalezas que levantaron y las pinturas con que las decoraron dan fe de ella. Durante el siglo XVI estas sencillas fortalezas en lo alto de las montañas pasaron a construirse en las llanuras donde debían poner de manifiesto el poder de los señores. Se levantaron elevados castillos torreados desde los que se podían contemplar y dominar las ciudades (jōkamachi = ciudad al pie del castillo), y se decoró el interior con suntuosas pinturas murales. Los cuadros de flores y pájaros con sus tonos dorados y vistosos reflejaban la autoridad del soberano. La fortaleza

* Los términos que aparecen en cursiva se explican en el «Glosario de términos técnicos» en las págs. 191–194



Lám.1
Biombo con Okuni-Kabuki
National Museum, Kioto

Azuchi de Nobunaga según parece fue la más lujosa de su época. En el año Tenshō 10 (1582) fue destruida en un incendio durante el levantamiento del general Akechi Mitsuhide. En la fortaleza torreada y el interior del palacio se encontraban los suntuosos murales dorados de Kanō Eitoku (1543–1590) y sus discípulos. Sólo se han conservado unas pocas obras de este maestro tan representativo de la época Momoyama que sirvió a los soberanos Nobunaga e Hideyoshi. Una de las obras maestras, un biombo adornado con grandes leones, se encuentra actualmente en la colección del palacio imperial. Mide dos metros de alto y cuatro de ancho, y presenta dos leones gigantes caminando majestuosos. Con aquellas impresionantes escenas, los soberanos de la época deseaban expresar su poder frente a los súbditos.

El magnífico estilo de la época Momoyama se manifiesta además en el desarrollo y florecimiento de los paisajes. Constituyen una corriente autónoma de los cuadros *yamato* en los que se representan excursiones de recreo por los alrededores. En general muestran escenas de la vida de la gente sencilla y documentan el cambio de sus costumbres con el paso de los años.

Aquella época en la que los soberanos se preocupaban de demostrar su poder real de esta forma pacífica y pomposa, otorgó ciertas libertades a los ciudadanos en cuyo marco fue posible desarrollar una moda peculiar y particulares caminos de diversión. La capital Kioto, reconstruida de nuevo tras los disturbios de las guerras, devolvió al barrio de Gion el ambiente de un lugar animado que se refleja en la obra «Vistas de Kioto y sus alrededores». Estas escenas concebidas por Kanō Eitoku muestran con detalle y expresividad la vida cotidiana de la población, aportando una visión sobre la vida en Kioto y los lugares famosos del entorno: las fiestas a lo largo del año, la diversión y la rutina diaria de la ciudad. Todos ellos son motivos que después se convertirán en temas del *ukiyo-e*. No obstante, estos cuadros todavía estaban realizados por encargo de los poderosos que deseaban informarse así sobre la vida en las calles. Los cuadros no tenían más que un fin, vigilar la vida cotidiana de los ciudadanos.

La pintura paisajística se desarrolló a partir de la «Vistas de Kioto y sus alrededores». A partir de entonces ciertas esferas de la rutina diaria en la ciudad

pasaron a ocupar el primer término: cuadros de diversiones, fiestas, representaciones de *kabuki*, casas públicas, etc. La escuela Kanō era el centro para los pintores que servían a la clase dominante, representando los motivos desde arriba, a vista de pájaro. Sin embargo, también hubo otros artistas de la ciudad, comprometidos con otras corrientes artísticas, que llevaron a cabo muchas obras con escenas y vistas urbanas. La escuela Kanō se ocupó en primera línea del paisaje, pero su estilo era limitado ya que sólo trataba los motivos encargados por la clase dominante omitiendo la perspectiva de los ciudadanos. De ahí que el interés de los pintores de la ciudad se centrara sobre todo en la vida de las calles y la población urbana. Aunque la época fuera glorificada por haber establecido un nuevo orden social, en la jerarquía patriarcal de los dos siglos siguientes se mantuvo una rígida separación entre señores y súbditos. Queriendo liberarse de aquel orden social, los ciudadanos exigían un lugar donde podrían expresarse, al margen de la condición social que separaba estrictamente las clases dominante y dominada. Estos lugares se llamaban también «lugares del vicio y el mal», si bien no dejaban de reflejar los deseos de la población. Más tarde cristalizarían en los motivos principales del *ukiyo-e*. Por aquel entonces, los barrios de Kiōto, Shijōgawara y Rokujōmisujimachi, se convirtieron en el núcleo del teatro *kabuki* y el barrio del placer.

En el año Keichō 8 (1603) se puso de moda el teatro *kabuki* cuya fundadora fue Izumo no Okuni. Nació del deseo de alegrar las almas de los difuntos de las guerras pasadas a través de danzas en las que cualquiera podía participar. Sin embargo, poco a poco fue convirtiéndose en una manifestación artística en la que los intérpretes terminaron por situarse en un lado y los espectadores en el otro.

La lámina 1 corresponde a la obra «Okuni kabukizu byōbu». Okuni baila en el centro del escenario vestida con el traje masculino y la espada sobre los hombros, representando el papel del «*kabuki*-mono». De esta forma caricaturizaba a los hombres que andaban por las calles de la ciudad en esa extraña postura. Por aquella época se había puesto de moda recorrer las casas de té con músicos callejeros y actores, representando esta escena del «*kabuki*-mono». Las danzas alcanzaron tal popularidad, que las cortesanas comenzaron a instalar escenarios en las casas públicas y a representar el «*kabuki*-mono» con el acompañamiento musical de un *shamisen*. Con el paso del tiempo, las danzas fueron adquiriendo cada vez más expresividad. A partir de las mismas se desarrolló una danza de cortesanas que pretendía elogiar al cliente, lo que fue considerado como un atentado a las buenas costumbres. Como consecuencia se prohibió a las cortesanas interpretar la danza *kabuki*. Por otro parte, el *kabuki* también les estaba vedado a los actores jóvenes. Sólo se permitía la salida a escena de

Lám. 2
Biombo con el baile del abanico





Lám. 3
Biombo con vistas de lugares famosos en Edo (ala izquierda, detalle)
Idemitsu Museum of Arts, Tokio

varones que, con las sienes rapadas, demostraban que habían llegado a la madurez. Tras someter a estrictas reglas a aquel teatro informal de las cortesanas y las *geishas* masculinas, que incluía danzas, cantos e interpretaciones musicales, se pasó a representar en el *kabuki* acontecimientos reales. Contemplando los cuadros con escenas del *kabuki* de los años siguientes, destaca el hecho de que el interés de los pintores se centró cada vez más en las gentes reunidas dentro y delante de los teatros, así como de los escenarios donde se representaban las obras de un modo suntuoso, en lugar de reflejar con viveza las escenas de la calle en Shijōgawara.

El barrio del placer donde se había desarrollado el *kabuki* gracias a las cortesanas, se trasladó de Nijōyanagimachi al barrio Rokujōmisujimachi y allí mantuvo toda su animación. En las «Vistas de Kioto y sus alrededores» al principio se representó la relación de las mujeres públicas con sus clientes, pero poco a poco el interés fue pasando a las escenas en aquel barrio. Cada vez aparecían más láminas sobre los placeres en las habitaciones de las casas públicas, las *maiko* delante de un sencillo fondo dorado preocupándose por la diversión de los clientes (lám. 2). Al final terminaron por surgir las imágenes individuales de muchachas de pie. Las representaciones de las bellezas de la época Kanbun (1661–1673) se denominan por lo general «Kanbun bijin zu». Entre ellas no sólo se encuentran los retratos en gran formato de cortesanas, sino también de actores. A partir de ellas surgirían en la época siguiente los *bijin-ga* y los *yakusha-e* como un género independiente.

Así pues, las representaciones de escenas cotidianas de la calle dieron lugar a las imágenes de interiores en los teatros y las casas de placer, que terminaron por reducirse a los retratos de figuras aisladas. Ya no faltaba mucho para llegar a los motivos del *ukiyo-e*. Sin embargo, las obras realizadas en Kioto y Osaka estaban



Lám. 4
Biombo con vistas de lugares famosos en Edo (ala izquierda, detalle)
Idemitsu Museum of Arts, Tokio

reservadas para los ojos de la clase pudiente. El inicio de la época Edo coincide con este periodo.

Hideyoshi fue sucedido por el soberano Tokugawa Ieyasu (1542–1616). En el año Keichō 8 (1603) se instauró el shogunado en Edo, lo cual supuso el traslado del centro político, de la región de Kioto y Osaka, al este del país. Inmediatamente se tomaron las medidas necesarias para la edificación de la ciudad: en el centro se levantó el castillo de Edo y en los alrededores de Tsukiji se ganaron nuevas tierras. Allí se construyeron las residencias de los *daimyō* y los *bushi*, así como los templos y los barrios de viviendas. Para llevar a cabo todas estas medidas arquitectónicas, acudieron a Edo gran cantidad de artesanos de los alrededores de la ciudad y de todo el país, cuyo abastecimiento atrajo a su vez a los comerciantes. El número de habitantes aumentó en poquísimo tiempo, pero se creó una sociedad puramente masculina. Los artesanos se instalaron primero en los barrios de viviendas, allí, al contrario que en los barrios con los palacios de los *daimyō*, se desarrolló una sociedad burguesa. En estos nuevos barrios urbanos surgió una animada atmósfera alegre y despreocupada, si bien algo ruda, que se refleja claramente en los *ukiyo-e* de los que nos ocuparemos a continuación.

Un biombo titulado «Vistas de lugares famosos de Edo» muestra la vida en la ciudad durante la primera mitad del periodo Kan'ei (1624–1644). Por el anverso de este biombo de ocho hojas se pueden contemplar las vistas de distintas zonas de la ciudad: los templos Sensōji y Kaneiji, el santuario de Kandamyōjin y Motoyoshiwara (lám. 3), así como Nihonbashi (lám. 4). Por el reverso se ve el castillo de Edo, Kyōbashi, Shinbashi, Atagoyama, el templo Shibazōjōji y Shibaura. Sin embargo, estas escenas ya no aparecen en perspectiva caballera, como era el caso en las «Vistas de Kioto y sus alrededores», sino con un ángulo visual más

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE



Lám. 3
Ise monogatari

bajo, de modo que se tiene la impresión de estar más cerca de los habitantes de Edo.

Puesto que la ciudad de Edo acababa de ser levantada, no contaba con una cultura propia sino que estaba determinada por la influencia cultural de la región de Kioto y Osaka. En el año Meireki 3 (1657) un gran incendio destruyó el castillo de Edo, los palacios de los *daimyō* y los *bushi*, así como los barrios de viviendas. La ciudad fue destruida casi por completo y con ella la cultura de la región de Kioto y Osaka fue pasto de las llamas. De este modo la cultura civil tuvo la oportunidad única de volver a formarse de nuevo.

Así quedaba abonado el terreno para el nacimiento del *ukiyo-e*. La técnica de la xilografía surgió como un nuevo medio de expresión del arte civil, cuyas estampas se podían producir en grandes cantidades y a bajo precio.

Las técnicas de la impresión xilográfica ya se conocían en Japón desde antes de la época Edo. En la mayoría de los casos estos grabados mantenían una estrecha relación con la religión budista; no en vano, en la zona de Kioto y Osaka se imprimieron con técnicas xilográficas en primera línea sutras budistas o reproducciones de deidades budistas. Esta técnica se perfeccionó en el siglo XVI con la publicación de textos y libros chinos. La gran ventaja del grabado en madera era que se podían imprimir estampas en gran número. La obra más importante de este tipo fue el «Ise monogatari» en el que se representaban las suntuosas diversiones de la nobleza (lám. 5). Esta es la obra más antigua y mejor conservada del año Keichō 13 (1608). Constituye un valioso testimonio del nacimiento de la xilografía. La tipografía, desarrollada en Kioto y Osaka, también se llevó a la nueva Edo donde cada vez aumentaba más la demanda de libros. En lugar de enviar los libros a Edo, se mandaron sólo las planchas elaboradas en Osaka a partir de las cuales se hacían copias nuevas. Con todo, muy pronto se empezaron a elaborar también en Edo planchas de impresión propias.

Por aquellos años los libreros importantes de Kioto y Osaka, Tsuruya, Masuya, Yamagataya y Urokogataya, abrieron sus establecimientos en los distritos comerciales de Edo, Odenmachō y Aburachō, y contrataron a los dibujantes, xilógrafos y grabadores que trabajaban allí. Las xilografías de entonces eran obra de artistas poco conocidos y se empleaban en la impresión de sencillos libros de entretenimiento o material didáctico. Las láminas de tinta se iluminaron primero con rojo bermellón, verde y amarillo. A partir de aquellos motivos y con el paso del tiempo fue tomando forma un estilo pictórico libre e individual que condujo a la creación de un estilo propio en la ilustración de los libros.

Con el aumento de la literatura ilustrada aparecieron también algunos libros sobre las costumbres y las fiestas con estampas de artistas famosos. Especialmente grande era la demanda de escenas sobre Yoshiwara, el barrio del placer, y el mundo del teatro. Urokogataya, el primer librero que llegó a Edo, publicó los libros «Yoshiwaramakura» y «Yoshiwarakagami» [Manji 3 (1660)] con escenas eróticas. Masuya publicó sobre el teatro el libro «Haginoori» [Kanbun 2 (1662)], y el mismo Urokogataya el título «Tsurezuregusa» [Kanbun 11 (1671)]. También aparecieron críticas sobre las cortesanas de Yoshiwara y los actores del *kabuki*, y los retratos de las cortesanas de alto rango con sus admiradores en los llamados «Ehon» (libros ilustrados).

Al principio estas láminas no estaban firmadas, aunque se trataba de grabados de calidad. De ahí que podamos suponer que algunas de ellas también fueron obra de Moronobu y Jihei, que más tarde serían importantísimos maestros de la xilografía. Los «libros ilustrados» fueron acogidos con entusiasmo por los habitantes de Edo y contribuyeron al desarrollo posterior de las representaciones realistas y las técnicas xilográficas. Basándose en esta técnica, surgió en el periodo Enpō (1673–1681) un tipo peculiar de estampas sueltas a partir de las cuales surgirían las xilografías del *ukiyo-e*.



Lám. 4
Hishikawa Moronobu: Gentes de Yoshiwara: Una joven pareja durante el juego erótico
Riccar Art Museum, Tokio

El nacimiento del ukiyo-e

Hishikawa Moronobu (1618 o 1625–1694) es considerado el primer representante del género *ukiyo-e*. Procedía de una familia de bordadores de Awanokuni Yasudamura (en la actual prefectura de Chiba), pero se trasladó a Edo donde entonces estaba surgiendo la tipografía. Como pintor aprendió en las escuelas Kanō y Tosa, desarrollando su propio estilo. Elaboró sus propias xilografías con escenas sobre los barrios del placer y las cortesanas, y dió rienda suelta al pincel en sus representaciones de la vida cotidiana en Edo. Así, Moronobu creó un estilo pictórico específico de Edo que designó con el nombre *Yamato-Ukiyo-e*. Moronobu y sus discípulos Morofusa y Moroshige trabajaron entre los periodos Enpō (1673–1681) y Genroku (1688–1704). La técnica de la xilografía, que por aquel entonces aún no había alcanzado la madurez, se denomina *sumizuri-e*. Las representaciones monócromas resultan todavía bastante toscas y simples, si bien reflejan con expresividad la vida cotidiana de Edo en pleno desarrollo.

En el año Genna 3 (1617) se estableció cerca del centro de Edo, en Nihonbashi-Fukiyamachi, el barrio del placer Yoshiwara, pero por causas morales se ordenó su traslado a Asakusa en el año Manji 2 (1659). Para diferenciar el barrio nuevo del viejo, Asakusa se denominó también Shin-Yoshiwara (nuevo Yoshiwara). Casi todos los *ukiyo-e* reflejan la vida en este nuevo barrio. Como guía del «barrio del pecado» Yoshiwara, Moronobu creó una serie de 12 obras, «Yoshiwara no karada». La lámina 6 muestra una de las escenas. Se trata de *sumizuri-e* monócromos que muestran en detalle las diversiones que se podían encontrar en las casas públicas. Por eso esta serie constituye un documento esencial para hacerse una idea de la vida en Yoshiwara. Por otra parte, incluye también las obras maestras de Moronobu. Ya que los «libros ilustrados» le servían como modelo, la mayoría de las series constan de 12 piezas. Aunque estaban concebidas como series continuas, también pueden contemplarse como obras aisladas. Hasta los años siguientes no empezaría a aumentar la producción de estampas sueltas. Jihei, que trabajó por aquella época con Moronobu, es considerado el «padre de las láminas sueltas» en la xilografía.

La escuela Kaigetsudō también eligió como tema de sus obras la vida de las cortesanas y sus vistosos ropajes en el barrio Yoshiwara que contaba con permiso oficial. Kaigetsudō Yasunori (se desconocen los datos biográficos) fue el fundador de esta escuela. Aunque los pintores de la misma al principio no realizaron grabados para ser impresos, pintaron muchas obras con el mismo motivo para poder venderlos en gran número. Sus discípulos Yasutomo, Norishige y Noritatsu crearon láminas con atractivas cortesanas de pie casi siempre en la misma pose. Primero fueron simples estampas a tinta china, pero hacia el final del periodo Genroku y para animar la uniformidad de los grabados impresos a partir de las mismas, las colorearon con rojo bermellón, amarillo y verde. La creación de estos *tan-e* supuso un adelanto más en la pintura que fue incorporando paulatinamente el color.

En el contexto de la vida en Edo, una ciudad en expansión, surgió en el *kabuki* del periodo Genroku el papel específico del *aragoto* como contrapunto a la elegante cultura cortesana de Kioto. El papel del *aragoto*, uno de los protagonistas lleno de energía, estaba en consonancia con el espíritu de la población de Edo rebosante de vitalidad, por lo que gozó pronto de una gran popularidad. El «Kabukizu byōbu» (lám. 9) se atribuye al taller de Moronobu. En la pantalla aparece «Nakamura Kanzaburō durante la representación de un *kyōgen*», por ello se trata de una escena del teatro Nakamura. Junto con los teatros Ichimura y Morita, el Nakamura-za era uno de los tres teatros oficiales de Edo y a la vez el más antiguo. En comparación con el «Okuni Kabukizu Byōbu» (lám. 1), ilustra el desarrollo de la escenografía con el paso del tiempo.

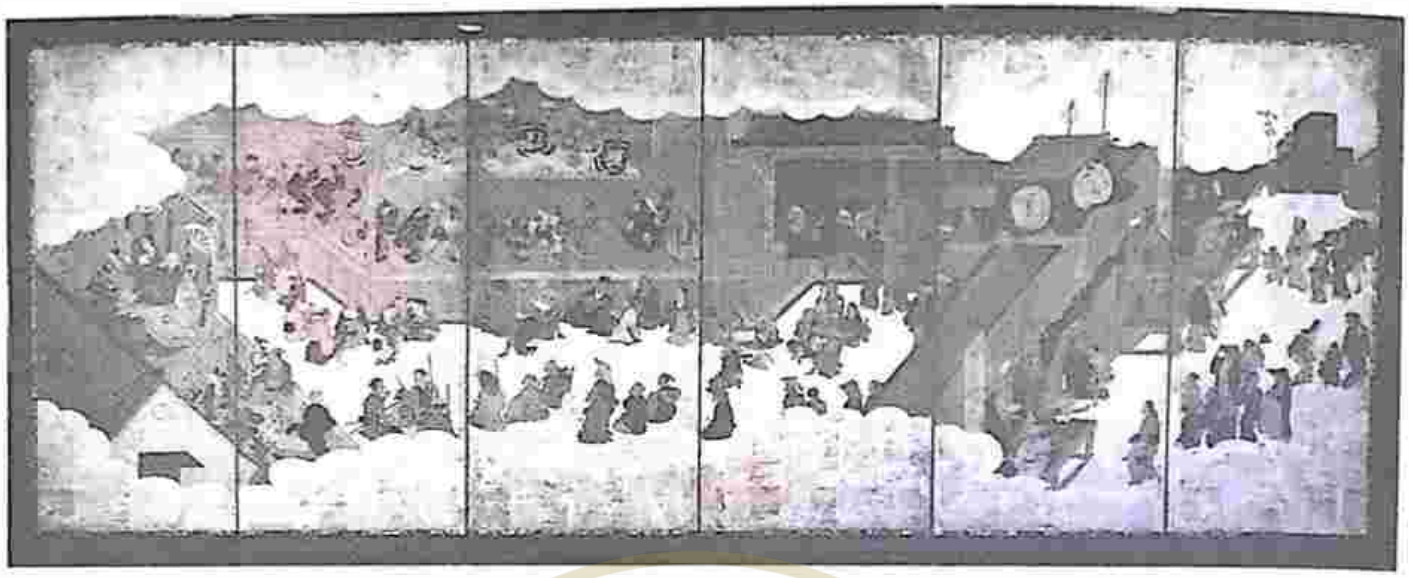
La escuela Torii, configurada en torno a Torii Kiyonobu (1664–1729), mantuvo una estrecha relación con el *kabuki* de Edo. El artista no sólo pintaba letreros,



Lám. 7
Torii Kiyomasu: Shibaraku de Ichikawa Danjūrō I
Riccar Art Museum, Tokio



Lám. 8
Señales de ajuste



Lám. 9
Biombo con una escena del teatro *kabuki*
Suntory Museum of Art, Tokio

una especie de carteles, y programas, sino también retratos individuales de los artistas en el escenario. En lo sucesivo, el desarrollo del *ukiyo-e* y del *kabuki* discurrirían por caminos paralelos. Se creó un nuevo estilo especialmente para los carteles, en el que se destacaba el papel del robusto *aragoto* con miembros musculosos. En el biombo de la lámina 10 aparece Ichikawa Danjūrō, el creador del personaje del *aragoto*. También se refleja claramente la atmósfera del teatro *kabuki* en aquella época. Siguiendo el gusto y los deseos de los habitantes de Edo, un contemporáneo de Danjūrō, Torii Kiyomasu (se desconocen los datos biográficos), desarrolló un estilo propio denominado «*Yakusha-e* no Torii» (Torii representando al actor, lám. 7) y lo introdujo como un género propio.

Como si quisiera romper el monopolio en las representaciones *yakusha*, Okumura Masanobu (1686–1764), formado en las escuelas de Hishikawa y Torii, aportó una nueva corriente estilística. Además dirigía como pintor una librería llamada «Akabyōtan». Al conocer las dos caras del negocio, pudo contribuir de forma decisiva al desarrollo cualitativo y cuantitativo del *ukiyo-e*. También introdujo el carácter especial de las estampas sueltas del *yakusha-e* en los *bijin-ga*. No sólo posaron para él las cortesanas, sino también mujeres de la clase burguesa. Cuanto más elegantes eran las damas, tanto más transformaba su técnica: en lugar del bermellón empleó de forma creciente el color carmín (rojo *beni*), en parte mezclado con índigo y amarillo. Así surgió el estilo del «*beni-e*». Masanobu fue también el creador del *urushi-e* (cuadro brillante) en el que se añadió cola de huesos a la tinta para conseguir el brillo en los trajes de los actores. A continuación se espolvoreaba cobre en polvo por encima y el cuadro resplandecí como si se hubiera refinado con oro. Masanobu experimentó también con papel muy duro para conseguir láminas de figuras aisladas que se pudieran colgar en los postes (*hashira-e*) y creó un género especial alineando tres cuadros del formato *hosoban*. Gracias a sus nuevas ideas, alcanzó muy pronto la popularidad. Toshinobu, un discípulo de Masanobu, trabajó durante el periodo *urushi-e* de su maestro. Este artista consiguió una forma expresiva de mayor elegancia y colorido.



Lám. 10
Torii Kiyonobu: Elegante biombo de cuatro piezas con Ichikawa Danjūrō II
Riccar Art Museum, Tokio

Los *uki-e* de Masanobu con interiores de teatros y otros edificios se ordenan generalmente de forma simétrica, creando así la profundidad espacial. Aunque aún no fuera perfecto, ya intentó seguir la pintura occidental, abriendo camino a la pintura paisajística posterior. Junto a las obras de Masanobu, también se han conservado trabajos de Nishimura Shigenaga y Torii Kiyotada (lám. 11).

Bajo la influencia del grabado policromo chino se introdujo una nueva técnica en el periodo Enkyō (1744–1748): tras la primera impresión de tinta, se toma la

misma hoja y se imprime con un segundo color, en general rojo o verde. Puesto que el color adicional más utilizado fue el rojo, se impuso el nombre *benizuri-e* para designar esta técnica. Para poder colocar por segunda vez la matriz con toda precisión, fue necesario introducir las señales de ajuste (*kentō*). Estas señales se marcaban en las esquinas de las planchas de impresión indicando el ángulo en que debía colocarse el papel. En la mayoría de los casos se traspasaban de tal manera que se pueden reconocer en los bordes de las xilografías (lám. 8). Con esta técnica se hizo posible la impresión de xilografías de vistoso colorido, aplicando dos colores sin que se corriera la tinta: un gran avance en la historia del *ukiyo-e*. La técnica relativamente sencilla del *benizuri-e* se mantuvo durante bastante tiempo, desde el período Hōreki (1751–1764) hasta comienzos del período Meiwa (1764–1772).

Ishikawa Toyonobu (1711–1785), discípulo de Nishikawa Sukenobu, creó un estilo propio en los *bijin-ga* de la técnica *benizuri-e*. Sus figuras femeninas presentan rostros y cuerpos redondeados (lám. 12). Con Toyonobu se impuso el *bijin-ga* como un género independiente y ejerció una enorme influencia en los artistas posteriores. El colorido se fue diferenciando cada vez más. «Porque no me he pasado la vida vagabundeando por los barrios del placer, he podido representar bien las condiciones de vida en ellos...», se dice en el libro «Ukiyoe ruikō».

Torii Kiyomitsu (1735–1785) pertenecía a la tercera generación de la escuela Torii. Con él y Toyonobu termina la fase inicial del *ukiyo-e*. Kiyomitsu dejó muchas obras maestras del estilo *benizuri*, pero abandonó las enérgicas representaciones típicas de la escuela Torii e introdujo un estilo propio, mucho más delicado y refinado. Sus discípulos Kiyoshige, Kiyotsune y Kiyohiro también cultivaron fundamentalmente el *yakusha-e*.

Lám. 11
Torii Kiyotada, *Uki-e*, escena del teatro
Ritter Art Museum, Tokio



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Lám. 12
Ishikawa Toyonobu: Belleza bajo las flores
Riccar Art Museum, Tokio



Lám. 13
Suzuki Harunobu: Yanagiya Ofuji
Riccar Art Museum, Tokio

La formación del nishiki-e

Desde la aparición de las primeras estampas a tinta monocromas (sumi-e) había transcurrido aproximadamente un siglo. Entre tanto ya se imprimían xilografías en varios colores. En el año Meiwa 1 (1764) se puso de moda un pasatiempo entre los *bushi* y los ciudadanos adinerados de Edo, en el que a cada mes del año le correspondía una estampa nueva en el calendario. Estas láminas se intercambiaban lo que llevó a la demanda de xilografías costosas. Los iniciadores de este pasatiempo fueron los *bushi* Okubo Jishirō Tadanobu, que había adoptado el pseudónimo Kyogawa, y Abe Hachinojō Masahiro con el pseudónimo Sakei. No sólo apreciaban los grabados en madera, sino que además promovieron el trabajo en común de los pintores famosos con los xilógrafos y grabadores de talento para poder coleccionar estampas lo más hermosas posibles. Fruto de esta rivalidad entre una técnica avanzada y el lujo fue el nacimiento del *nishiki-e*, género en el que se combinan muchos colores elegidos libremente.

Suzuki Harunobu (1725–1770) fue uno de los artistas que realizaba e intercambiaba las láminas de los calendarios, contribuyendo en gran medida a la creación del *nishiki-e*. Parece que se formó en la escuela de Nishimura Shigenaga, pero también tuvo una fuerte influencia de Nishikawa Sukenobu, procedente de la región de Kioto-Osaka, y del pintor chino Kyūei. Interpretó con mucha fantasía las novelas clásicas de acuerdo con su época, ilustrándolas mediante estampas de alegre colorido con elegantes mujeres hermosas. Estas novelas tuvieron un gran éxito (lám. 14). El nombre de Harunobu se divulgó también gracias a la representación de las hermosas mujeres burguesas en el estilo *nishiki-e*. Buen ejemplo de ello son Osen del mizuchaya (despacho de bebidas) frente al santuario Kasamori-Inari, así como Ofuji de la yōjiya (mercería) delante del templo Asakusa Kannon (lám. 13). Al gozar de un gran prestigio, todos los xilógrafos imitaron su estilo. Sobre todo las obras de Suzuki Harushige (1747–1818) que son casi iguales a las de Harunobu y, si no tuvieran la firma, sería imposible diferenciarlas. Harushige tomó más tarde el nombre Shiba Kōkan y adaptó la pintura europea.

Isoda Koryūsai (trabajó entre 1765 y 1788), contemporáneo de Harunobu, al principio de su carrera siguió el estilo de Harunobu, empleando el nombre de Haruhiro. Pero al comienzo del periodo An'ei (1772–1781) desarrolló una expresión propia con láminas sensuales y realistas de mujeres hermosas. Entre sus obras más importantes se encuentra la serie «Hinagata wakana no hatsunoyō», 100 retratos de cortesanas vestidas según la última moda (láms. págs 74 y 75). Esta serie ha entrado en la historia de la xilografía como la obra por antonomasia, de la cual se imprimieron más de 100 copias la primera vez. Al margen de esto, Koryūsai siguió cultivando el estilo *hashira-e* creado por Masanobu, introduciendo con originalidad, no sólo una figura, sino varias en un espacio estrechísimo (lám. 16).

El perfeccionamiento del *nishiki-e* permitió la utilización de más planchas de impresión y la aplicación de colores distintos. Los artistas alcanzaron así una representación cada vez más realista. Los *yakusha-e* adquirieron una popularidad creciente, ya que muchos admiradores de los artistas mostraban cada vez más interés por los retratos. Las obras de Ippitsusai Bunchō (trabajó entre 1764 y 1790) y Katsukawa Shunshō (1726–1792) gozaron de especial popularidad. Ambas obras maestras entre los retratos de actores aparecieron en forma de libro bajo el título «Ehon butai ōgi» [Meiwa 7 (1770)]. Bunchō también estaba influenciado por Harunobu y muchas de sus obras son testimonio de su sutilidad y delicadeza. Shunshō no estaba de acuerdo con los estereotipos del *yakusha-e* de la escuela Torii y retrató a los actores en el escenario durante las actuaciones, captando así los rasgos característicos de la pose y la mímica. Este estilo agradaba mucho a la población, hasta el punto de que, a partir de entonces, los actores sólo se representaron a través de retratos. Los discípulos de Shunshō, Shunkō (1743–1812),

Shūn'ei (1762–1819), Shunchō (trabajó entre 1780 y 1795) y Shunrō [más tarde Hokusai (1760–1849)] fueron los representantes más destacados de la escuela Katsukawa.

La técnica del *nishiki-e* amplió extraordinariamente las posibilidades en el grabado y la impresión. De esta forma se desarrolló un estilo mucho más delicado y detallista.

La edad de oro del ukiyo-e

En el periodo Genroku la cultura autónoma de Edo experimentó su primer apogeo, alcanzando un segundo florecimiento en el periodo Temmei (1781–1789). En esta época surgió una cultura citadina particular que floreció tanto en el teatro como en las casas públicas. La población de Edo llevaba una vida libre. Se le daba mucha importancia a las diversiones de todo tipo, como las excursiones por los alrededores según la época del año. Los ciudadanos consiguieron un cierto bienestar que hizo posible el comienzo de una edad de oro del *ukiyo-e*.

Entretanto habían aparecido numerosos xilógrafos. El primero de ellos durante esta época fue Kitao Shigemasa (1739–1820). A partir de periodo An'ei se dedicó sobre todo a las ilustraciones de libros, si bien también había realizado *bijin-ga*. El, sin embargo, no prefería las delicadas figuras femeninas de Harunobu y Bunchō, sino más bien las damas un poco más elegantes (lám. 15). Sus discípulos fueron artistas dotados de gran talento: Masanobu (1761–1816), por ejemplo, trabajó más tarde como escritor bajo el nombre Santō Kyōden. Masayoshi (1764–1824) también cambiaría de nombre y dejó muchas obras de esta época como pintor de la corte con el nombre Sukigata Keisai.

Al enumerar los maestros del periodo Temmei, no se puede pasar por alto a Torii Kiyonaga (1752–1815). Pertenecía a la cuarta generación de la escuela Torii del *yakusha-e*, pero se le conocía menos por sus *yakusha-e* que por sus *bijin-ga*. La fina pincelada y el colorido claro en la representación de mujeres de cuerpos sanos y bien proporcionados, le aportaron los máximos elogios. Una de sus obras maestras lleva el título «Okawabata Yūsuzumi» (lám. 17). Esta obra es la mejor expresión de la concepción exacta que había aprendido durante su aprendizaje como ilustrador. Delante del río Sumidagawa como telón de fondo aparecen dos damas sentadas en un banco y una atractiva mujer con un delantal de un despacho de bebidas. Los quimonos con delicados motivos les sientan muy bien. Kiyonaga subraya la belleza de estas damas mediante la esmerada representación de los ropajes. Para lograr una reproducción lo más natural posible, amplió las composiciones a series de dos o tres hojas. Las mujeres de esta estampa se vuelven hacia la misma dirección, es decir, que a la derecha se incorpora otra lámina. Las vistas de Edo, que configuran el fondo de sus *bijin-ga*, reproducen su firma característica en los paisajes. Kiyonaga pasa por ser el precursor del estilo paisajístico empleado posteriormente por Hokusai e Hiroshige. Los artistas Shunchō y Toshimitsu (1757–1820) imitaron el estilo de Kiyonaga y nos dejaron algunas obras maestras del *bijin-ga*.

La época Kansei (1789–1801), que siguió al periodo Temmei, se considera como aquella en la que la xilografía alcanza la perfección. Kitagawa Utamaro (1753–1806) creó por aquel entonces sus obras maestras, en la mayoría de los casos figuras femeninas sentadas. Utamaro había conocido en el periodo Temmei al editor Tsutaya Jūzaburō, que había empezado con Toriyama Sekien. En sus comienzos como ilustrador, Utamaro llevó el nombre Kitagawa Toyoaki. Más tarde amplió sus actividades al *ukiyo-e* y adoptó el nombre de Utamaro. La composición de sus *bijin-ga* pronto se hizo popular; colocaba el rostro de sus modelos en el centro del cuadro (*okubi-e*). Las ropas y el aspecto externo ya no



Lám. 14
Suzuki Harunobu: 8 escenas: Pañuelo ondeando
Riccar Art Museum, Tokio



Lám. 15
Kitao Shigemasa: Geisha
Riccar Art Museum, Tokio



Lám. 16
Isoda Koryūsai: Sacerdote itinerante
Riccar Art Museum, Tokio



Lám. 17
Torii Kiyonaga: Atardeceren el día de la
fiesta de las estrellas
Riccar Art Museum, Tokio

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

eran lo fundamental, sino la belleza ideal que se oculta en el ser, el interior de la mujer, esto era lo que había que reflejar (lám. 18). La creación del grabado brillante (*kira-e*) también se le atribuye a Utamaro. Por aquel entonces Yoshiwara era el barrio más popular y animado y, como es natural, Utamaro también tomó como modelo a las cortesanas de Yoshiwara. Pero también escogió para sus xilografías a las mujeres públicas de los barrios de placer sin permiso oficial, así como a mujeres sencillas. Alcanzó tal popularidad que no sólo se le alabó como el maestro del *bijin-ga*, sino que el nombre de Utamaro se equiparó con el término *ukiyo-e*. Su fama atrajo a muchos artistas que le siguieron convirtiéndose en sus discípulos. El más importante entre ellos puede que fuera Eishōsai Chōki (trabajó entre 1780 hasta después de 1800).

Un rival de Utamaro fue Chōbunsai Eishi (1756–1829) que provenía de la casta de los samurai. Por ser el hijo mayor de Tokiyuki, en realidad debería haber ocupado el puesto de jefe de la familia, sin embargo prefirió convertirse en artista y cedió sus derechos al siguiente miembro masculino de la jerarquía familiar. Eishi estaba influenciado por Kiyonaga y Shunchō, pero también se había inspirado en Utamaro. Sus obras presentan una singular elegancia y nobleza. También sus discípulos Chōkōsai Eishō, Ichirakutei Eisui y Chōensai Eishin, cuyos datos biográficos son desconocidos, realizaron esencialmente *bijin-ga*. La época tardía de Utamaro y sus seguidores puede designarse con todo derecho la «Edad de oro del *bijin-ga*».

En aquellos tiempos los artistas del Japón entraron por primera vez en contacto con la pintura occidental. Utagawa Toyoharu (1735–1814) es el fundador de la escuela de Utagawa, cuyo período creativo se puede situar a finales de la época Edo. También es interesante porque continuó el estilo de *uki-e* introducido por Masanobu y Shigenaga. Toyoharu aplicó la perspectiva de la pintura occidental en el paisaje japonés, creando así una nueva forma del *uki-e*. De este modo aportó nuevos estímulos al paisajismo japonés del *ukiyo-e*. Harushige adoptó por esta época el nombre de Shiba Kōkan y desarrolló con su amigo Hiraga Gennai una nueva técnica, el grabado al cobre, sentando así las bases para los grabados paisajísticos. Esta nueva técnica influyó también en las obras de Hokusai e Hiroshige (lám. 19).

Al hablar de los maestros del *bijin-ga* en el período Kansei, como por ejemplo Utamaro, no se debe olvidar al maestro del *yakusha-e*, Tōshūsai Sharaku. Su



Lám. 18
Kitagawa Utamaro: Kewetsuro Hinazuru en el pasillo
Ricear Art Museum, Tokio



Lám. 19
Shiba Kōkan: Grabado al cobre
Ricear Art Museum, Tokio



Lám. 20
Tōshūsai Sharaku: Ichikawa Yaozō III como Tanabe Bunzō
Riccar Art Museum, Tokio

carrera artística comenzó en el año Kansei 6 (1794), abarcando solamente once meses hasta el Kansei 7 (1795). Durante este corto espacio de tiempo realizó la increíble cifra de 134 retratos de actores y 9 de luchadores de sumo. Sus *yakusha-e* fueron en su mayoría *okubi-e*, es decir, retratos de actores en los que exageró un poco los rasgos y facciones. Las facultades artísticas también se ven reflejadas en estas estampas. Su gran capacidad de observador no se encuentra en otros maestros del *ukiyo-e* (lám. 20). Sharaku es un enigma, ya que surgió de repente y volvió a desaparecer pero, por su gran talento, ha sido un artista muy apreciado hasta la actualidad. Tanto en Japón como en el extranjero se ha investigado sobre la vida y la obra de Sharaku, pues se quería saber más sobre su formación y su persona. En 1910 el alemán Julius Kurth publicó un libro con el título «Sharaku» (lám. 21) que suscitó otros estudios posteriores.

Por esta misma época trabajó también Utagawa Toyokuni (1769–1825), un discípulo de Toyoharu. Tuvo tanto éxito que, hacia finales de la época Edo, dejó una profunda huella en el *ukiyo-e*. A partir del Kansei 6 (1794), los actores constituyen el tema de su serie «Yakusha butai no sugatae». Sus obras eran muy populares, de ahí que pase por ser el representante principal del retrato de actores de su tiempo. El elegante trazado de la línea y la fluidez de su estilo, así como el claro tratamiento del color, fueron muy apreciados por la población de Edo y determinaron el rumbo del *yakusha-e* hacia finales de la época Edo. Su libro «Yakusha nigao hayagoriko» (lám. 22), del año Bunka 14 (1817), presenta la firma típica y lamoderna técnica de la escuela Utagawa. Las gentes de Edo estaban muy complacidas con sus obras, por ello podemos suponer que satisfizo por completo las exigencias artísticas de sus contemporáneos. Pero Toyokuni no sólo llevó a cabo *yakusha-e*, sino que también dejó numerosos *bijin-ga*. Muchos de sus discípulos eran muy aptos y la escuela Utagawa se convirtió en la mayor escuela del *ukiyo-e* del periodo Bunka-Bunsei, entre sus principales alumnos se encuentran Kunimasa, Kunisada, Kuniyasu, Munimaru y Kuniyoshi.

El ukiyo-e hacia fines del periodo Edo

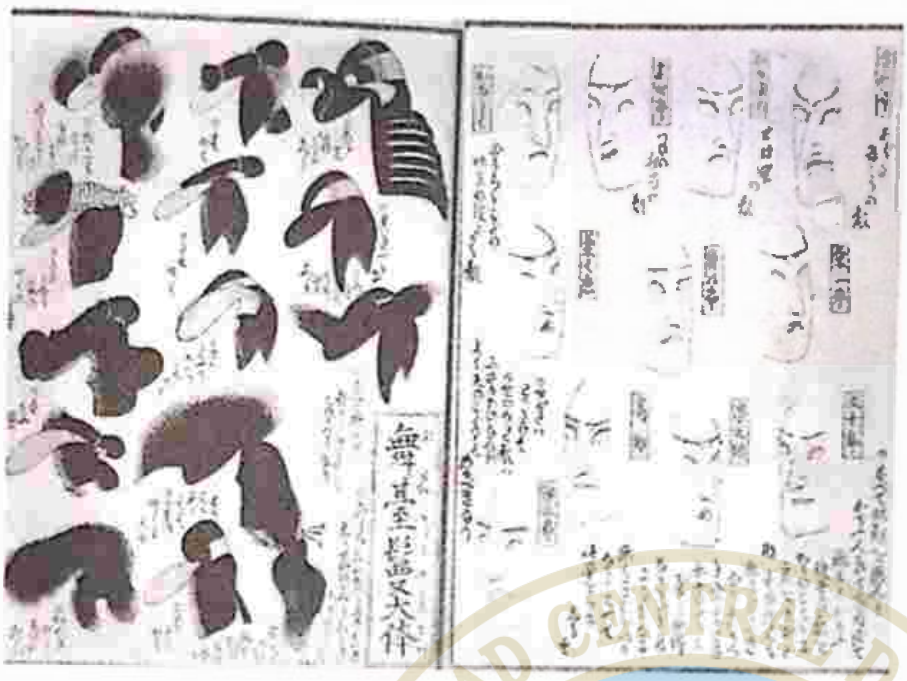
La cultura ciudadana experimentó un apogeo durante los periodos Tenmei y Kansei, pero su decadencia comenzó bajo la influencia de las reformas Kansei. Tras la apertura del país, el gobierno de los shogunes tuvo que ocuparse principalmente de las exigencias de las potencias extranjeras, viéndose obligado a descuidar la política interior. Tampoco en la cultura hubo muchos impulsos nuevos y pereció su espontaneidad. Las exageraciones y deformaciones eran lo único que deleitaba a la población.

En este contexto se desarrolló el trabajo de la escuela de Utagawa y sus alumnos. Utagawa Kunisada (1786–1864), el más capaz entre ellos, llevó a cabo numerosos *yakusha-e*, como el «Oatari Kyōgen no uchi», y escenas de la vida cotidiana. De todos los artistas del *ukiyo-e* fue quien dejó más estampas de este tipo con los motivos más diversos. Bajo el nombre Utagawa Toyokuni III se colocó a la cabeza de la escuela Utagawa. A partir del periodo Tenpō se convirtió en el representante máximo del *ukiyo-e*.

Utagawa Kuniyoshi (1797–1861) creó otra corriente de la escuela Utagawa con las estampas de guerreros (*musha-e*). Si bien al principio realizó también *yakusha-e* y *bijin-ga*, las representaciones históricas forman parte de sus obras principales. Por sus expresivas escenas épicas se le llamó también «Musha-e no Kuniyoshi» (Kuniyoshi, el pintor de guerreros). Publicó entre otras una serie con escenas de la novela «Suikoden» (lám. 23) escrita por Kyokutei Bakin del año Bunsei 8 (1825), que se hizo muy popular. El editor, Kagaya Kichiemon, apenas conocido hasta entonces, se hizo famoso de golpe con esta serie. Kuniyoshi pintó además paisajes y cuadros de peces al estilo occidental. Era poco



Lám. 21
Julius Kurth: Sharaku



Lám. 22
Utagawa Toyokuni: Retratos de actores
Riccar Art Museum, Tokio

común que un maestro se ocupara de un campo tan amplio. Llegó a ser tan popular que su escuela se ha mantenido hasta la actualidad. Tsukioka Yoshitoshi, Mizuno Toshikata, Kaburagi Kiyokata e Itō Shinsui son sus representantes más importantes.

A fines de la época Edo Kikukawa Eizan (1787–1867) y Keisai Eisen (1791–1848) realizaron también *bijin-ga*. Eizan se inspiró en el estilo tardío de Utamaro (lám. 24) y demostró sus facultades en muchos terrenos. Kunisada adoptó los ojos finamente perfilados y el labio inferior abultado del tipo femenino creado por Utamaro, una mujer enérgica y llena de vida.

Katsushika Hokusai (1760–1849) comenzó a pintar en el año An'ei 8 (1779) bajo el nombre Katsukawa Shunrō. En realidad ya debería haberse citado en el apartado dedicado a la formación del *nōkiki-e* pero, pero dado que los paisajes son sus obras características y que su obra maestra, «36 vistas del monte Fuji» (Fugaku sanjūrokkei), se editó en el periodo Tenpō, nos ocuparemos ahora de él. Hokusai fue alumno de Shunshō. Estudió las técnicas en muchas escuelas y siempre estuvo experimentando con nuevas corrientes, entre ellas las representaciones de las escuelas Kanō, Tosa y Kōrin, así como la pintura occidental y la china. Más tarde encontró su propio estilo. Cambió su nombre por el de Hokusai y se dedicó a la pintura paisajística atrayendo la atención de todo su entorno. Se ocupó de los motivos más diversos, realizó ilustraciones y estampas a tinta china, y preparó personalmente las planchas de madera, pero se conservan muy pocas estampas sueltas suyas. La serie «36 vistas del monte Fuji», de la primera mitad del periodo Tenpō, ha quedado unida a su nombre. Las representaciones del monte sagrado Fuji en las vistas más diversas y las composiciones más originales, son sus principales *ukiyo-e* dentro de la pintura paisajística.

Utagawa Hiroshige (1797–1858) fue discípulo de Utagawa Toyohiro (1773–1828) que, a su vez, era alumno de Utagawa Toyokuni (1769–1825). Hiroshige es tan importante como Hokusai en la historia de la xilografía paisajística, pero en comparación con la vida agitada y ostentosa de éste, la de Hiroshige fue más bien tranquila. En un primer momento, Hiroshige trabajó también en los campos del *yakusha-e* y el *bijin-ga*. En el año Tenpō 1 (1830) despertó la atención con una serie de los «Famosos lugares de la capital oriental» (Tōtōmeisho) con la firma «Ichiyūsai», publicada por la editorial Kawaguchi Shōzō. Algún tiempo después, en el año Tenpō 3 (1832), viajó a Kyoto, acompañando un viaje oficial



Lám. 23
Utagawa Kuniyoshi: Uno de los cien héroes de la narración popular Suikoden: Tanmeiji Rōgan Shōjo
Riccar Art Museum, Tokio

FACULTAD DE ARTES SIB - UCE

del gobierno *Tokugawa*. A lo largo del camino realizó diversos dibujos que publicó tras volver a Edo en la editorial Hōeidō bajo el título «Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi» (53 estaciones del *Tōkaidō*). En esta obra queda plasmado su estilo característico de los paisajes románticos. La serie trata las cuatro estaciones del año y la vida cotidiana de los japoneses. De esto modo se dieron a conocer sus obras por todo el país. Hiroshige reprodujo otros lugares conocidos del país, por ejemplo *Kisokaidō*, pero la mayoría de sus obras muestran Edo y los alrededores, donde él vivió. Una de sus obras maestras es la serie de ocho láminas sobre los lugares famosos de la ciudad de Edo, «Edokinkō hakkei». Hiroshige plasma su belleza mediante el preciso trazado de la línea, la refinada composición y la visión romántica de la naturaleza. En su obra «Tamagawa shūgetsu» representa de tal manera una escena a orillas del Tamagawa, en una noche de otoño a la luz de la luna, que realmente se siente el fresco del aire otoñal. Como en este caso, introdujo poemas en muchas de sus obras lo cual hace referencia a su formación literaria. Especialmente por su modo característico de sentir la naturaleza, basado en su sensibilidad lírica, uno casi parece encontrarse en el lugar representado. Una impresión que se mantiene todavía en la actualidad.



Lám. 24
Kikukawa Eizan: 8 escenas de la historia del príncipe Genji: Regreso de los barcos a Akashi
Ricear Art Museum, Tokio

Durante la época Kaei (1848–1854) llegaron numerosos barcos extranjeros al Japón. Fue una época inestable que también repercutió en el mundo del *ukiyo-e*. Surgieron muchas caricaturas y pinturas que daban testimonio de los acontecimientos ocurridos en el país. Tras comenzar la época Meiji (1868–1912) se importaron todo tipo de bienes culturales occidentales. La fotografía y las técnicas de impresión se adoptaron con entusiasmo, lo que llevaría al ocaso del arte del *ukiyo-e*.

El *ukiyo-e* es 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. Por supuesto que el estilo del *ukiyo-e* fue cambiando con el paso del tiempo, ya que las xilografías estaban estrechamente unidas a la vida de los ciudadanos. Entre tanto, este arte sencillo con escenas impresas sobre una hoja de papel japonés, ha emprendido su viaje alrededor del mundo. Sin conocimiento de sus autores, los *ukiyo-e* han penetrado en lo profundo de la pintura moderna, ejerciendo en ella una fuerte influencia. Si tenemos presente este hecho, la expresividad del *ukiyo-e* seguirá despertando nuestro entusiasmo.

Mitsunobu Satō

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cereza · Madera · Flores

1

«Sólo vivimos para el instante en que admiramos el esplendor del claro de luna, la nieve, la flor del cerezo y las hojas multicolores del arce. Gozamos del día excitados por el vino, sin que nos desilusione la pobreza mirándonos fijamente a los ojos. Nos dejamos llevar – como una calabaza arrastrada por la corriente del río – sin perder el ánimo ni por un instante. Esto es lo que se llama el mundo que fluye, el mundo pasajero».*

Este texto *new age* aparece en una narración de 1661. No mucho antes, en 1638, el joven régimen de los Tokugawa había cerrado el Japón a las relaciones con el extranjero. En 1657 Edo, la actual Tokio, fue víctima de las llamas en un gran incendio.

Durante el posterior auge constructivo se reedificó el barrio del placer Yoshiwara en otro lugar: una retícula ortogonal de calles rodeada por muros y fosos. Las damas del paraíso terrenal sólo podían abandonar el distrito cerrado con un pase especial.

Tanto en esta ciudad del placer, mundana y profusamente engalanada, como en las obras del teatro kabuki, era posible derribar las barreras sociales. Su fuerza de atracción actuó por igual sobre la nueva burguesía urbana y sobre la aristocracia. Los artistas, familiarizados con las viejas tradiciones, encontraron en este ambiente nuevos motivos y una nueva forma de reproducir las estampas para satisfacer a un nuevo mercado.

En los dos siglos siguientes, sobre todo en el siglo XIX, la «naturaleza» –paisajes, plantas y animales– fue también una de las facetas de una vida festiva. Pero el corazón de esta existencia latía en las pequeñas cosas agradables de la vida cotidiana, especialmente de las cortesanas y los actores, las diosas de Yoshiwara y los dioses del teatro kabuki. A través del arte, los últimos en la rígida jerarquía social pasaron a ser los primeros en el olimpo del placer y la fantasía, inmortalizados en las estampas multicolores.

En este mundo nació la cromoxilografía japonesa por excelencia: el ukiyo-e, las estampas del mundo fugaz y efímero.



Kaigetsudô Norishige: Mujer de pie, hacia 1725
Riccar Art Museum, Tokio

2

El mundo que fluye: es en primer lugar el movimiento rápido y preciso del pincel deslizándose sobre el papel. Su dominio virtuoso constituía la base de la pintura y la caligrafía. El grabador retenía con minuciosidad la huella del pincel sobre la plancha de madera. El mundo que fluye: es el dramatismo de las líneas, sus corrientes, impulsos, curvas, entrelazamientos, cortes y sacudidas. Es el ritmo de las direcciones que discurren juntas o enfrentadas, arrancan de muy lejos y se

* Asai Ryoi: Narraciones sobre el mundo efímero de las diversiones, Kioto 1661. Citado según Franz Winzinger: Shunga. Catálogo de una exposición, Núremberg 1975



Isoda Koryūsai
A la mañana siguiente*
Hashira-e 69,5 x 12,9
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Principios del periodo An'ei
(1772–1781)
(comentario en la pág.68)

estremecen. Es la alternancia de línea y mancha, figura y fondo, papel impreso y en blanco, pasión y calma. Es el laberinto de pliegues y motivos que atrae la mirada hacia el dominio erótico de los ropajes que envuelven el cuerpo y permiten olvidar la exhibición de las delicadas prendas y los amanerados peinados.

¿Y el cuerpo? Entre la silueta de la exuberante melena recogida y el intenso juego de las telas, aparece un rostro como una máscara con unos pocos trazos finos, separado del entorno vacío tan sólo mediante las delicadas líneas del perfil levemente onduladas. Aparte de esto, únicamente una pequeña mano en el medio y un pie abajo. Tenemos ante los ojos una de las primeras estampas de Norishige (lám. pág. 23). Por la posición de la cabeza, la mano y el pie, todo el conjunto en un rápido giro, se puede entrever una figura en una pose elegante. El movimiento impresiona la mirada y la fantasía del observador. Todo está insinuado y todo lo que se insinúa es ambiguo, pero no hay nada confuso. El cuerpo desaparece bajo los pliegues, carece de volumen, sombras y peso. El espacio no tiene ni suelo ni profundidad accesible.

La emoción que le falta al inmutable rostro, se manifiesta con tanta más fuerza en la agitación de los ropajes. La cascada del cabello contrasta con la manga abultada que, a su vez, tiene un contrapunto en la cuña con un estampado similar que presenta un doble en blanco y choca con la mano partiendo desde abajo. La manga levantada oculta la otra mano, sólo muestra la abertura de la cual parece colgar una bola como el interior de un cazamariposas donde florece un lirio. En la mano visible, por el contrario, las líneas se juntan y amontonan: pliegues como los de un abanico en punta, como un tubo de goma a punto de estallar, como una máscara con una larga nariz. En este núcleo de energía surgen torbellinos, a partir de aquí parten corrientes rectas que se llegan hasta un contorno caprichoso, volviendo enseguida en líneas curvas o angulosas.

«Recordadlo», dijo Henri Matisse a sus alumnos en 1908, «es más fácil comprender el carácter de la línea curva si, como tantas otras veces, se contrasta con una recta. Lo mismo se puede decir de la línea recta».

Cuanto más se profundiza en las líneas claras y concretas, tanto mayor es la cantidad de referencias. Los pliegues se encuentran en tensión con los grandes motivos de flores. Una vez más se está jugando con una pareja de contrarios: el iris ondulado dentro de discos claros y cerrados sobre el fondo negro, igual que medias lunas, y las paulonias abiertas sobre el fondo blanco como las estrellas que despliegan sus rayos en todas direcciones. Algunas flores y hojas atraviesan sin interrupción las líneas de fuerza de los pliegues, mientras que otras aparecen cortadas por ellas.

El grabado de Norishige (lám. pág. 23) se encuadra en el grupo de las xilografías «primitivas» japonesas que aparecieron con su patriarca Moronobu, en los decenios en torno a 1700, con una fuerza y una frescura arcaicas. Las estampas fueron en blanco y negro hasta que en 1710 comenzaron a colorearse a mano. Hasta mediados del siglo XVIII no se inicia la época clásica del grabado con varias planchas de color.

3

¿Qué figura majestuosa es ésta envuelta en sus ropas con su postura afectada y un aspecto dinámico? Su altura sobrepasaría dos cabezas la de una japonesa media, como si a través de la lámina el mundo real hubiera sido degradado al formato que los maestros clásicos de la xilografía a veces dieron a la sirviente de una dama. De este modo se invierte también la relación de servicio entre la realidad y el arte. La dama como objeto del arte no copia la realidad, sino que formula sensaciones que intensifican la realidad.

Las figuras con sus ropajes hacían propaganda de la última moda en materia de ropa y peinados. Los desfiles de las grandes cortesanas en el barrio eran todo

un acontecimiento. Puede que la estampa de Norishige forme parte de este contexto: tras el ascetismo del dibujo se oye el roce de la seda bordada y se intuye la pose inaccesible ante el público.

En este tipo ideal encarnado por una exquisita reina de belleza se confunden la princesa y la cortesana. Sólo los entendidos saben que la última lleva el nudo del cinturón delante. Lo que ha desunido a la moral occidental disgregándola en penosas contradicciones –el amor terrenal y divino, la virgen y la prostituta–, es lo que presentan las amaneradas figuras femeninas de los xilógrafos japoneses como una naturaleza única. Y sólo ella sería real. Lo real es la existencia armónica de fuerzas opuestas, incluso aunque sólo se pueda hacerse realidad fugazmente a través de la contemplación o con imágenes vivas, pintadas o impresas. Esto es lo que dicen los artistas haciendo un guiño, trabajar duro pero «disfrutar del día».

En las xilografías a menudo hasta llega a ser difícil diferenciar a los hombres de las mujeres. Ambos llevan largos mantos que se funden suave y armoniosamente, y llevan el cabello recogido con un refinado tocado. Los rostros de muñecas, delicados e inmóviles, son intercambiables. En una estampa de Koryūsai, el extremo del cinturón de una mujer de pie –con el nudo delante– toca los hombros de un hombre que yace, mientras que su peinado choca con la cadera de la mujer. Algo así forma parte de las sutiles diferencias de esta estética femenina con sus favorecedoras tonalidades, que adapta el aspecto del hombre al hábito femenino.

Los hombres representan los papeles femeninos en el teatro. Los retratos de estos actores alcanzan una mimesis perfecta, su belleza refleja a un tiempo diversas facetas de lo que entendemos por realidad: el retrato de un hombre que encarna a una mujer que, a su vez, representa un papel que ha sido creado por el mundo del espectáculo según determinados modelos. Tan sólo el texto cita al actor, el papel y la obra pertenecientes al mundo efímero de la representación teatral que ha sido plasmada por un pintor y publicada por una editorial, cuyos nombres también están registrados.

En todo caso, las fisionomías rudas y enigmáticas de los retratos de actores de Sharaku recuerdan al hombre oculto tras la máscara femenina (láms. págs. 121–130). Como en cualquier tiempo y lugar, el apasionado público del teatro kabuki conocía la historia, las peculiaridades de las estrellas y los momentos culminantes de su arte. Esto era lo que se quería volver a encontrar en los grabados en color y, al mismo tiempo, disfrutar del encanto de su idealización gráfica.

Parece como si la antigua filosofía empírica oriental del yin y el yang, el equilibrio entre el principio femenino y masculino, adoptando la figura de la delicada musa, hubiera aparecido en las casas del té y en el escenario del espectáculo para dotar al elenco del ukiyo-e con aromas andróginos.

4

Musculoso, haciendo muecas y jadeando, amanerado como un pavo con las plumas agitadas y pletórico de energía: Un género propio de la virilidad se glorifica en los retratos de los héroes de historias dramáticas y en los de luchadores y artistas.

El rudo lenguaje pictórico de los «primitivos» se ajusta a estos paquetes de músculos a punto de estallar, sus modelos llegarán hasta el comic actual. El corpulento luchador de Kiyonobu (lám. pág. 40) domina la mitad inferior de la estampa como si, al saltar al escenario de la lámina, hubiera descargado su energía con la rapidez del rayo. No se alarga, sino que se ensancha, llena el espacio chocando con los márgenes laterales. Si llegara a movilizar sus reservas, estirando bruscamente hacia la derecha la pierna y el brazo doblados, las inscripciones del margen saltarían fuera del formato.



Isoda Koryūsai
Que te pillo*
Hashira-e 70,4 x 12,4
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Principios del periodo An'ei
(1772–1781)
(comentario en la pág. 70)



Torii Kiyonaga
figura femenina bajo las glicinias*
Hashira-e 67,4 × 12,2
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Hacia el Temmei 1 (1788)
(comentario en la pág. 90)

El hombre está medio desnudo. Un contorno ondulado y el intenso color naranja marcan la desnudez. Se concentra en la bola del vientre henchido que parece contener todavía un poderoso potencial. Desde el centro del vientre, las vestiduras revientan en tres direcciones. La ropa también se ha coloreado a mano pero con un ocre claro que resalta levemente de la tonalidad del papel. Cuanto más poderoso y arbitrario destaca el naranja, con tanta más fuerza sobresale el negro de los grandes cuadrados compitiendo con las líneas de los pliegues. Ambos principios, la geometría fija y la pincelada dinámica, se entrelazan mutuamente.

El contrincante de color gris en la mitad superior –quizá un demonio, en cualquier caso el rufián de la obra–, aunque se mueve amenazadoramente sobre la raíca del héroe, no presenta la misma potencia. Aunque una punta toca peligrosamente la cabeza debajo, el naranja de sus ropas se pierde en tiras estrechas que permiten invertir su significado en el plano visual: las corrientes de energía que parten del hombre musculoso disgregan la figura del malvado y lo empujan hacia el fondo, apartándolo de la posición prominente.

Las dichosas imágenes femeninas, con una gracia y encanto anónimos, también se diferencian de las figuras masculinas que representan el valor, la agresividad y la intriga, a través del lenguaje de los rostros. En las primeras dominan el óvalo sereno y claro (tras veces un perfil), los ojos rasgados casi cerrados, la boca como un pequeño punto y los labios, a veces como alas diminutas que quisieran echarse a volar; en ellos los ojos saltones, bizcos o con la mirada atravesada y una gran boca con las comisuras torcidas hacia abajo por la furia, una expresión acentuada a menudo con las pinturas de guerra que se extienden por el rostro como un desenfrenado entramado de curvas.

Mediante su cuerpo y su fisonomía, su movimiento, su ropaje y sus accesorios bélicos, el héroe se vale de todo un arsenal de gestos imponentes para asustar al enemigo ya con su simple apariencia y estremecer de temor al espectador y al observador de la pintura.

5

En nuestras buhardillas colgaban reproducciones en color: Franz Marc y Vincent van Gogh, un crisantemo del «Jardín de la mostaza», y la ola y la vista del Fuji de Hokusai (láms. págs. 149 y 150). Nos hacían olvidar la miseria de los primeros años de posguerra, el latín y la adolescencia, soñando con la ilusión de una naturaleza grande, pura e intacta. En este idilio apareció en un cierto momento una cabeza de Sharaku. A partir de entonces, hasta el simple sonido del nombre adquirió un aura mágica que llegaba a los nervios que nos ponen la piel de gallina.

El actor y el papel: «Ichikawa Komazō III como Shigano Daishichi» (lám. pág. 127). Sea quienes fueran las dos personas en una, los espectadores del kabuki de mayo de 1794 sabían (al igualque los expertos actuales) de quien se trataba del mismo modo que nosotros sabemos de quiénse trata cuando bajo la fotografía de una escena aparece Humphrey Bogart en el papel de Rick. La leyenda no es imprescindible, la imagen misma es la sugestión. Junto a este personaje sospechoso e inquietante, el héroe de Kiyonobu parece un extraño fortachón patalеado, y la estampa misma un teatro de pueblo o una danza africana de la guerra, igual que una fiesta popular con una inquebrantable vitalidad y un éxtasis desenfrenado, llena de alusiones pero sin ningún propósito.

Aquí, sin embargo, nos vemos confrontados con una presencia impresionante que oculta más de lo que enseña. La figura llega por el lado silenciosa como un gato y, de repente, se encuentra ahí, junto a nosotros, en blanco y negro. En la oscura habitación reluce de improviso una cabeza clara de la cual crece una especie de plátano tan claro como ella, en lugar del cuello. El peinado negro se

ajusta con precisión al rostro alargado como el de una máscara con una larga nariz. Y por debajo la línea del mentón nos revela que está apretando los labios. La acción parece haber alcanzado su punto álgido. Reina un silencio total. Uno casi no se atreve ni a respirar. Algo está a punto de ocurrir –o ya ha ocurrido. En ese instante, el héroe hace acto de presencia –o bien abandona la escena. Saca el objeto de entre las ropas –o lo vuelve a esconder. La mano en la empuñadura se puede ver con claridad, pero desaparece en un duro contraste entre el escote blanco y el manto como un susurro apagándose en medio del griterío. El intruso se encuentra frente a mí y tuerce la vista, casi sólo se ve el blanco de los ojos.

¿Asesino o amante? ¿Salvador o sonámbulo?

El grabado precisa de un espectador experto con exigencias estéticas que, disfrutando de lo fantástico, guste de las referencias indirectas. Estas referencias excitan su imaginación para crear juegos psicológicos. Sólo aparecen unas pocas superficies grandes acompañadas de unas pocas líneas finas: decisiones claras acompañadas de finas sutilezas. Y sólo se ve negro,gris y blanco sin apenas matices apreciables, acentuando el contraste del marcado claroscuro.

La vida de Sharaku como artista también fue enigmática, o por lo menos de carácter marginal, hasta tal punto que todo tipo de fantasías tuvieron que contribuir a completar los escasos datos de su biografía. Un antiguo bailarín *nō* que realizó en once meses 134 retratos de actores y después nada más. Su influencia se ha mantenido por encima de todos los demás maestros de la xilografía, por lo menos hasta Francisco de Goya y Fiódor Mijáilovich Dostoievski en Europa.

6

Pero volvamos de las historias masculinas, de una violencia clara o sublime, a la intimidad serena de las casas verdes.

La dama entra del jardín. El interior es tan difuso como el exterior. Una pequeña sirvienta le alcanza una taza. El quimono resbala con descuido por el cuerpo desnudo de la joven señora que se vuelve hacia el jardín, donde una pasarela sobre el agua alarga el eje visual de la mirada. ¿Se acaba de ir alguien? ¿Se espera a alguien? Desde ese lugar sólo se verían los hombros desnudos de ella y los ropajes. El espectador, por el contrario, ve mucho más. Si ella abriera tan solo un poco la mano o la moviera ligeramente, la tela caería y él vería todo.

La temprana estampa en tres colores de Toyonobu ofrece una historia que invita a seguir fantaseando (lám. pág. 53). Con un «hint» picante, mantiene en suspenso una escena cotidiana del aseo combinada con un «strip-tease». Justo antes de llegar al momento culminante, el número se detiene para convertirse en un cuadro vivo. En su calidad de sirviente, la pequeña figura al lado inspira confianza, pero su perfil estirado hacia adelante descubre al «voyeur» y sus deseos. El papel de la sirviente en miniatura con el ingenuo motivo de florecitas y el gran lazo sobre el trasero, se ofrece al espectador a modo de camuflaje. La hermosa joven parece la hija mimada de la gran dama que aparece en la estampa anterior de Norishige. Con menos fuerza y orgullo pero, en contraposición, con más gracia en los detalles y refinamiento seductor. Lo mismo se puede decir del estilo de la estampa.

Allí donde las alusiones terminan discretamente, en la punta superior del quimono abierto hasta arriba, donde se descubre el arranque del vello, allí es donde comienzan las llamadas «pinturas de primavera» y entran en materia. Según parece, estas *shunga* estaban muy extendidas, ya fueran estampas sueltas o libros. En cierto modo este género es una continuación de los grabados corrientes pero por detrás del biombo, desde donde devuelven al cliente a la posición de interpretar con conocimiento de causa las insinuaciones que transcurren delante del biombo.



Torii Kiyonaga
Geisha abandonando el establecimiento de Hetoku*
Hashira-e 70,3 x 12,3. *Nishiki-e*
Editorial desconocida
Principios del período Temmei (1781–1789)
(comentario en la pág. 90)



Kitagawa Utamaro
Ohisa de la Takashimaya*
Hashira-e 70,7 × 12,0
Nishikie
Editorial: Tsutaya Jûzaburô
Hacia el Kansei 5 (1793)
(comentario en la pág. 98)

La alternancia de cuerpo y ropaje que imprime a la figura aislada, sentada o de pie, una agitación con la mínima participación de manos y pies, gira en torno a una caricia precisa en la gimnasia de suelo en pareja. El esquema siempre repetido afuera, ante el público, de una postura elegantemente ondulada, se convierte aquí en una variación interminable de posturas que da rienda suelta a la imaginación. Las líneas y los motivos se han delimitado con la exactitud y limpieza conocidas, pero la precisión no conoce límites y, por lo que respecta a la limpieza, a veces se ve un pequeño pañuelo en una delicada mano. Por muy retorcidos que sean los abrazos, por muy inesperadamente que aparezca el cuerpo desnudo o se cuele entre las telas, en los artificiosos peinados por lo menos no se descoloca ni un pelo. Si las figuras aparecen desnudas por completo, los cuerpos y los miembros, en la misma tonalidad del papel, parecen muñecas de goma, con una excepción. Ahora se sabe lo que las pequeñas manos blancas pueden aportar a las imágenes ambiguas: un violento contraste. El tocón ocasional de un árbol también sugiere otras asociaciones. A pesar de todo el exceso, los *shunga* se mantendrán moderados, graciosos a pesar de todo su ímpetu, sutiles a pesar de toda la indiscreción, poéticos a pesar de todo el realismo, cómicos a pesar de toda la didáctica.

A menudo aparece en la escena un espectador masculino o femenino, menos como un «voyeur» que como un observador atento y sensible. Ella o él sigue muy de cerca el acto sin ningún reparo. Cuando se oculta tras un biombo o en un nicho, lo hace más bien para no estorbar durante la lección a la pareja ensimismada en su ritmo. El espectador dentro del cuadro justifica al espectador fuera de él. Pero esta frase parece que cojea. Pese a todo el refinamiento, la escena íntima no resulta tan comprometedora como para provocar una sensación de vergüenza que tuviera que ser aliviada.

Nuevamente delante de un biombo, por así decirlo en el momento de salir, vemos el busto de Utamaro: Una dama se mira en el espejo después de haberse pintado los dientes de negro (lám. pág. 105). El fondo de un gris cálido es sólo un poco más oscuro que la tonalidad del rostro y los brazos. Con tanta más fuerza resalta el contraste de las masas oscuras, acompañadas por la delicada pareja del naranja claro y el verde oscuro. La corte negra de los cabellos respalda con su fuerza de empuje la dirección visual de la cabeza estirada hacia adelante, conectando así con el óvalo del espejo. Entremedias aparece el perfil de tres cuartos definido por una línea curva increíblemente delicada. ¡Qué manera de surgir del negro para mirarse en el negro que sostiene cerca del rostro para apreciar en el reflejo, que no vemos, el negro de la boca! ¡Y cómo comienzan a marchitarse ante nuestros ojos los pétalos amarillos de la estilizada flor del reverso del espejo!

7

El estudiante de pintura aprendía a través de una instrucción rigurosa el repertorio del dibujo y la destreza de la pincelada mediante el ejercicio constante, igual que se aprende el vocabulario, la gramática o la pronunciación de un idioma hasta que el discurso comienza a fluir.

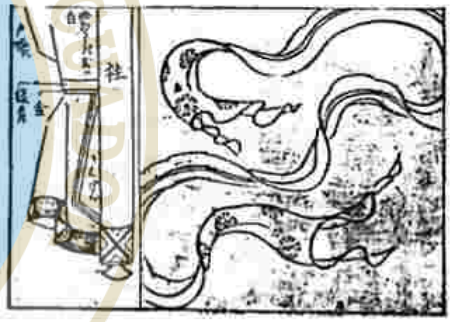
Los profesores de arte de las academias occidentales iniciaron un estudio de la naturaleza que, basándose en los esquemas clásicos, pretendía captar el mundo a base de luces y sombras como si fuera un cuerpo en el espacio. El hombre desnudo constituía el modelo antropocéntrico. En Oriente, por el contrario, el ojo y la mano fueron adiestrados mediante la copia de modelos que concentraban con suma exactitud la experiencia pictórica de siglos. Las reglas, sin embargo, no tenían como meta la imitación externa de los estereotipos, sino captar el sentimiento que anima la pincelada cuyo movimiento orgánicamente controlado debía coincidir con el modelo. La mirada no sólo comprueba la forma de las líneas que se ensamblan para crear una flor, una oreja un pliegue o una mano, sino







Ilustraciones de un manual de pintura, escuela Kanō, siglo XVIII





también, y con el mismo cuidado, los espacios intermedios o mejor dicho: el vacío entre ellos. La mirada decide sobre el ritmo del dibujo y la tensión de la superficie. Las líneas se trazan de una vez. Al ser imposible corregir un dibujo a tinta china, el alumno tiene que dominar su repertorio gráfico de tal manera que el trazo sea correcto en el primer intento.

La suma de los motivos y rasgos estilísticos configuraban una escuela determinada. Las enseñanzas fueron transmitidas por los maestros con más o menos variaciones y a menudo se recogieron en manuales de xilografía de varios volúmenes. Los ejemplos aquí reproducidos pertenecen a un manual de pintura de la escuela Kanō del siglo XVIII, que consta de seis volúmenes que incluyen una rica colección de dibujos como modelo. Existieron diversas escuelas y hubo un desarrollo desde los maestros «primitivos», pasando por los clásicos, hasta los maestros tardíos del siglo XIX influenciados cada vez más por la perspectiva occidental. En conjunto, sin embargo, la época de la xilografía japonesa muestra una imagen unitaria por la tradición de las escuelas y los límites de la técnica.

La técnica de la xilografía insistía en la precisión y el estricto carácter lineal del dibujo que excluía cualquier disolución pictórica de la pincelada. Todo ello proporcionó un entramado para la plancha negra a base de contornos abiertos y cerrados, junto a superficies con negro como valor cromático y además una serie de motivos. En esa retícula lineal, los espacios vacíos después podían dar cabida al juego de superficies libres (del color del papel) y superficies coloreadas (de un modo uniforme, mezcladas o con motivos). Cada color se incorporó al entramado lineal con la ayuda de una plancha individual y bien como un tono conseguido mediante la superposición de varias planchas. La tradición del lenguaje simbólico, los condicionamientos de la técnica y el proceso de trabajo dividido en distintos procesos, garantizaron la inalterable lógica pictórica a base de línea, superficie y ornamento. Como si fueran distintos instrumentos musicales, mantienen su valor individual, posibilitan los contrastes y las modulaciones más sorprendentes, y su combinación genera el aspecto decorativo de conjunto. La pintura europea contemporánea desde Giovanni Battista Tiepolo a William Turner, consiguió, por el contrario, su dinámica unidad mediante la fusión de los elementos pictóricos.

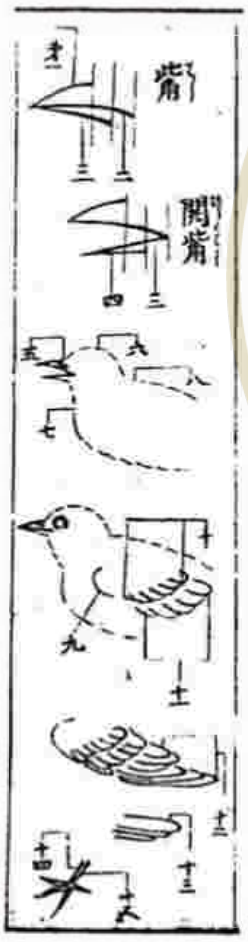
Por lo general, el artista trazaba la línea o la mancha con el negro pincel de tinta sobre un fino papel traslúcido. Tenía que guiar el pincel con una seguridad

tal que le permitiera trazar contornos exactos,tanto en las pinceladas crecientes como decrecientes, así como finísimas líneas y manchas uniformes. La hoja se pegaba después con el dibujo hacia abajo sobre una plancha de madera de cerezo o de boj de forma que el dibujo invertido quedara visiblemente fijado sobre la superficie de madera. El grabador se hacía cargo de la tarea siguiente. Utilizando el buril, vaciaba las superficies negras cortando con extremada precisión a lo largo de los contornos del dibujo. Las superficies que debían quedar en blanco o recibir después otra impresión en color, se profundizaban con la gubia en el taco de madera. Después se tiraba una prueba de la matriz en la que el artista indicaba los colores para las siguientes planchas. Una fina línea o un ángulo en el borde inferior permitían el ajuste exacto de las distintas planchas. Por último, el conjunto de tacos terminados llegaba a manos del impresor. Luego procedía a aplicar con un cepillo la tinta mezclada con una pasta de arroz, y pasaba al estampado sobre el papel, a mano o con el frotador. Todo el proceso de trabajo, desde el boceto, pasando por la impresión hasta la distribución, estaba dirigido por el editor.

8

En 1854 se abrieron los puertos japoneses al comercio con Occidente. Así dió comienzo aquella influencia de la estética japonesa en Europa, apenas apreciada en su justo valor que iría más allá del modernismo. Afectó a todos los campos de la artesanía y el diseño, impulsó nuevas tendencias constructivas y, sobre todo, irrumpió como una revelación en el comienzo de la llamada pintura moderna de Edouard Manet y Edgar Degas, van Gogh, Paul Gauguin y Henri de Toulouse-Lautrec, hasta Gustav Klimt y Egon Schiele. La sensibilidad para captar el arabesco en lugar del volumen, la superficie pictórica autónoma en lugar del espacio ilusionista, el valor del punto y la línea, el color y el ritmo, en lugar del valor representativo; y ante todo la sensibilidad para reproducir los sentimientos expresivos en lugar de la imitación de la naturaleza. Los pintores europeos de la vanguardia encontraron aquello que tanto les preocupaba en una expresión artística madura representada por las cromoxilografías japonesas que aparecieron en Europa, y sobre todo en París, a partir de los años sesenta.

La influencia de Oriente en Occidente y de Occidente en Oriente, siguió una trayectoria ambivalente. La primera corriente tuvo un resultado productivo, la segunda apenas tuvo fruto. Durante la época del aislamiento japonés, únicamente los holandeses ocupaban un baluarte comercial cerrado en Nagasaki. A partir de aquí los grabados al cobre europeos llegaron al mundo japonés, donde artistas aislados adoptaron en su dibujo algunos préstamos de esta perspectiva exótica. Puede que su curiosidad fuera similar a la del lado opuesto y puede también que al principio contribuyera a enriquecer el lenguaje pictórico intensivando la observación de la naturaleza. Estampas de Hokusai, Hiroshige, Toyokuni, Kunisada o Kuniyoshi, muestran que, ya desde mucho antes de mediados de siglo, se conocían las reglas artísticas occidentales que luego habrían de contribuir a la desaparición del ukiyo-e. Sobre todo los grabados de estos maestros influenciados por las tradiciones europeas fueron los que al principio ayudaron a los artistas occidentales a liberarse precisamente de estas tradiciones.



Manual de pintura, escuela Kanō, siglo XVIII

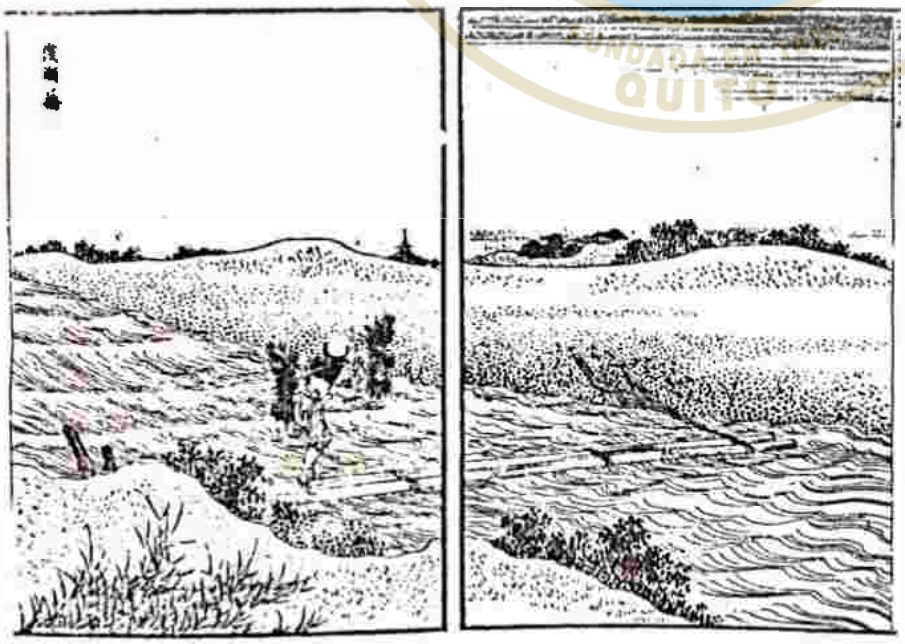
Se han elegido algunas estampas destacadas de la Staatliche Graphische Sammlung (Colección Gráfica Estatal) de Múnich, así como un cuadro de Amsterdam, para presentarlas como un reflejo, más o menos indirecto, de los grabados japoneses.

El paisaje tardío de van Gogh, un gran dibujo: el movimiento de los trazos quebradizos, a carboncillo y tinta roja, discurre en olas desde el borde inferior del cuadro hacia arriba, donde aparecen interrumpidas por una franja transver-

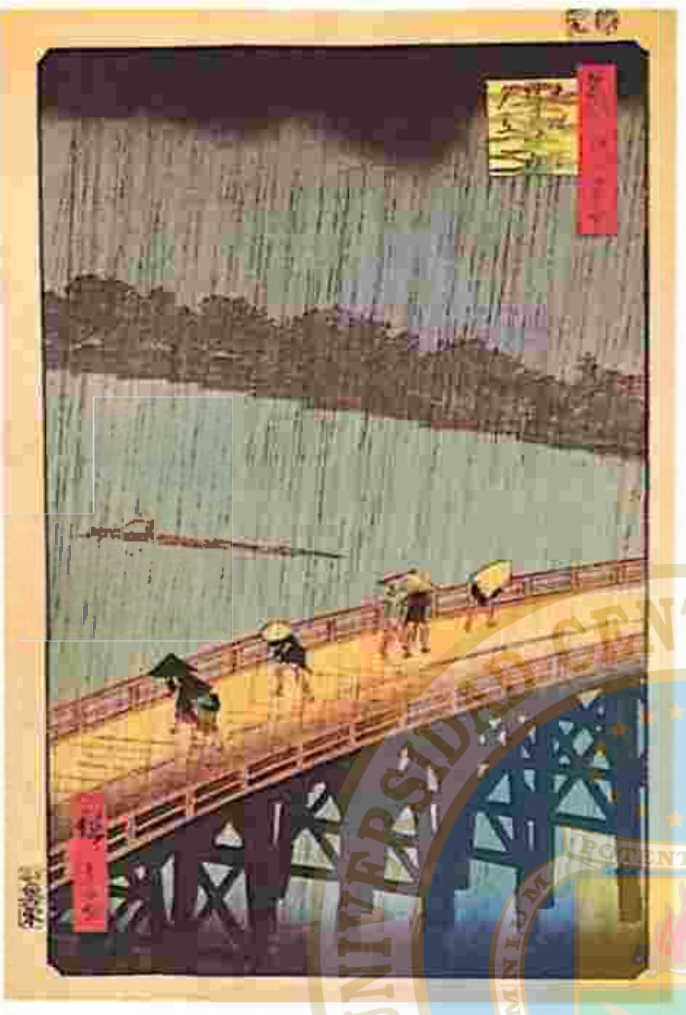


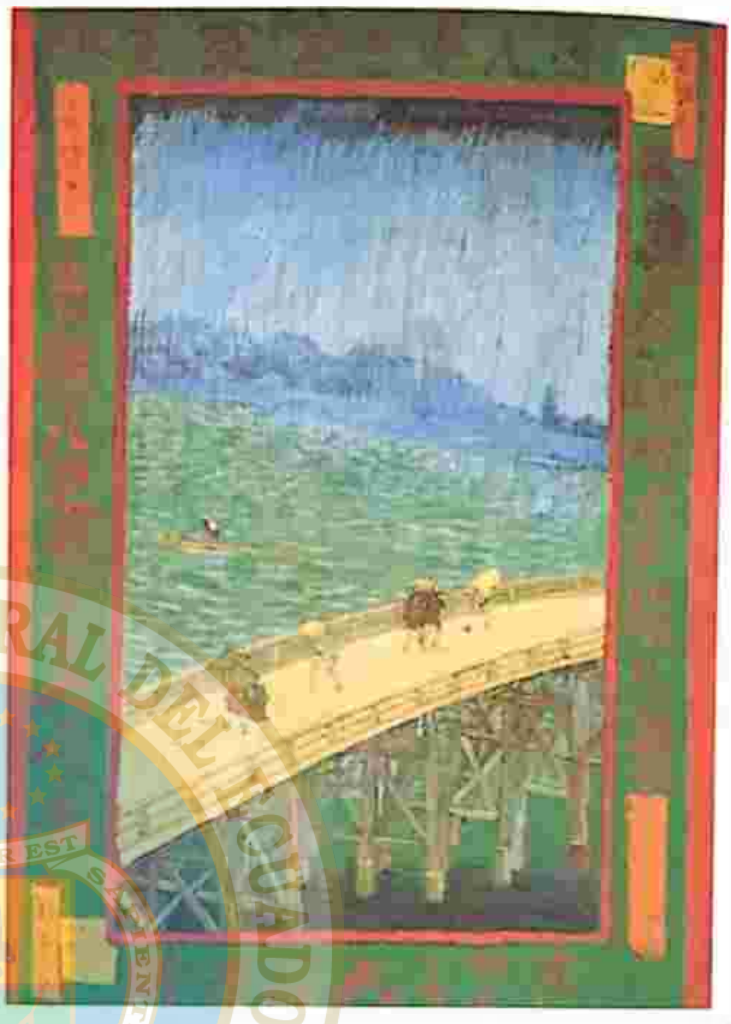
Vincent van Gogh:
Un campo a la salida del sol, 1889
Carboncillo y pluma
Staatliche Graphische Sammlung, Múnich

sal. El movimiento ondulante se continúa detrás de la misma, en parte en sentido horizontal y en parte en forma de llamaradas hacia lo alto. En el extremo superior, una serie de líneas concéntricas giran en torno a un gran círculo. Arriba –abajo es al mismo tiempo adelante – atrás. En cuanto a la perspectiva, las direcciones confluyen en el punto de fuga de un grupo de árboles. Pero el ritmo del trazo, de una intensidad casi regular, acentúa la superficie pictórica haciéndola vibrar. La amplitud del paisaje conduce a la profundidad del sentimiento y no del espacio. Van Gogh escribió a su colega Emile Bernard sobre dos dibujos de un amplio paisaje muy similares, aunque compuestos de una forma más diferenciada, con piezas más pequeñas e incluso una profundidad



Katsushika Hokusai:
Paisaje de la «Manga»
Libros de dibujos, 15 volúmenes,
a partir de 1814





A la izquierda:
Utagawa Hiroshige:
100 vistas de lugares famosos de Edo:
Puente Ôhashi, chubasco repentino cerca de Atake, 1857
(cfr. lám. pág. 185)

A la derecha:
Vincent van Gogh:
Japonisería: Puente bajo la lluvia, 1887
(según una xilografía de Hiroshige)
Óleo sobre lienzo, 73 × 54 cm
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fundación Vincent van Gogh, Amsterdam

mayor, que había pintado hacía más de un año en Montmajour: «No parecen japonesas, pero son las creaciones más japonesas que jamás he hecho» (carta 501 de 18-VII-1888).

No pretendemos hacer valoraciones al comparar estos dibujos con la pequeña estampa de Hokusai, el maestro de las vistas del Fuji, el artista japonés más activo, polifacético, productivo y al principio más admirado en Europa (lám. pág. 31). El paisaje parece un tanto doctrinario y éste ha sido también el propósito. Tanto más fácil resulta mostrar los instrumentos estilísticos semejantes: la estratificación del paisaje en planos de abajo hacia arriba, la intensidad del dibujo que se mantiene uniforme, la organización rítmica de la superficie por medio de líneas onduladas y campos punteados, y la caracterización de la superficie del suelo, la vegetación, el follaje o el agua a través de elementos gráficos simplificados.

La «Mujer en la cama, perfil, el despertar», una litografía de la serie «Elles» de Toulouse-Lautrec, de 1896: por ser una estampa en color, por presentar una escena cotidiana de un burdel, así como por el ensamblado consecuente de las superficies con dibujos y las superficies lisas, coloreadas o simplemente en blanco, se encuentra muy cerca de las «estampas del mundo que fluye». Antes de que la colcha se convierta en colcha, extendida arriba y cayendo en el lado, es, y se mantiene, como una simple superficie coloreada de dos maneras con un rosa frío que armoniza con el pelo naranja rojizo de la robusta señora por lo demás en blanco. Este rosa choca con los delgados brazos extendidos de la joven, acentúa su palidez enfermiza y, sobre todo, hace empalidecer todo lo demás. Sólo algunos trazos esbozados separan el cuerpo de la joven de las sábanas, de tal manera que también podría estar de pie y la almohada se convertiría en una protuberancia monstruosa, un grito mudo que el gesto de resignación de los brazos ha empu-



Henri de Toulouse-Lautrec:
Mujer en la cama, perfil el despertar
Perteneciente a «Elles», 1896
Litografía en color
Staatliche Graphische Sammlung, Múnich



Gustav Klimt:
Mujer sentada encogida, 1908/09
Lápiz
Staatliche Graphische Sammlung, Múnich

jado hacia atrás. Semejantes contrastes que, más allá del significado objetivo del dibujo, crean relaciones ambiguas entre las superficies, aparecen siempre en las cromoxilografías japonesas. También en la litografía hay escasas líneas acertadas no en su valor caligráfico, sino como una sismografía psíquica. Aquí todo es directo, nada estilizado. Los motivos de la colcha se han esbozado toscamente con el pincel y los del papel pintado no están decorando la pared, sino que giran alrededor de las cabezas como si fueran obsesiones agitadas. Los contornos de las superficies se mantienen firmes a modo de bloques, las dos figuras vestidas permanecen vacías, ni siquiera un delicado pañuelo que permita jugar con motivos y pliegues. Nos encontramos en un prostíbulo y no en el elegante interior de las casas verdes. Lo realista no son los instrumentos estilísticos, sino las condiciones de vida que ellos reflejan. La poesía reside en la personalísima interpretación y la intensa expresión, no en la glorificación de lo hermoso.

El trazo en el dibujo de Klimt también se ha empleado con la máxima economía y sensibilidad, el cuerpo carece de volumen y sombra. Pero en la atmósfera apacible de la joven ensimismada y en la alternancia de los miembros y la tela, se acerca también a las damas asiáticas. La muchacha «acurrucada» aparece sentada dominando la hoja de papel, está encogida sobre la tela extendida como si fuera una tarima, recogida en un contorno cerrado. La línea comienza titubeante abajo a la derecha y sube por la espalda hasta los hombros, girando casi en ángulo recto alrededor del cuello y la cabeza para caer a la izquierda casi en línea recta, fuertemente marcada como una barrera que protege la parte más desprotegida del cuerpo. Todo el movimiento se desarrolla en el interior: los brazos y piernas entrelazados, el busto que sobresale poderoso de la tela, los agitados remolinos del dibujo que retoman el motivo de la postura arremolinada como un signo fugaz en un río burbujeante. Al igual que en la figura japonesa vestida, el ornamento se extiende sobre la superficie con un ritmo autónomo y se corresponde con el ritmo de las suaves líneas de los pliegues. Pero en lugar de la precisión perfecta y el orden geométrico, aquí el trazo se contornea libre sobre el papel sin hacer alusión al esplendor de las telas, sino a gestos primitivos que encuentran el camino de vuelta a la espontaneidad infantil con un elevado nivel artístico.

Las estampas del mundo que fluye, del mundo pasajero, proceden de dos mundos diferentes que se rozan en la inspiración poética. *Thomas Zacharias*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Aclaración de las leyendas

El datado de las obras sigue la cronología japonesa, los años correspondientes del calendario gregoriano se indican a continuación entre paréntesis. Dado que los meses japoneses siguen el ciclo lunar y tienen alternativamente 30 y 29 días, no coinciden siempre con los del calendario gregoriano, y más teniendo en cuenta que a veces se intercala un mes «bisiesto». De ahí que hayamos mantenido la cronología japonesa, por ejemplo, el quinto mes del año Ansei 4 (1859).

Las obras con un asterisco* detrás del título tienen el predicado de «Tesoro nacional japonés» o bien «Importante patrimonio cultural». Los datos sobre las ilustraciones se indican de la forma siguiente:
Nombre del artista
Título, en el caso de series y siempre que sea conocido,
título de la serie y de la obra
Formato, medidas alto x ancho en cm
Técnica
Editorial (entre paréntesis cuando no es segura)
Datado



Hishikawa Moronobu
Pareja joven
Yoko-oban 30.4 × 37.1
Sumizuri-hissai
Editorial: desconocida
Periodo Enpō (1673–1681)

Las estampas sueltas de Moronobu suelen ser escenas de amantes o representaciones eróticas, llamadas *shunga*, pertenecientes al comienzo de su carrera. Entre ellos existen muchos motivos que, normalmente, permanecían ocultos a los ojos del público. Esta pintura pertenece a una serie de 12 láminas. Aunque no es seguro el lugar que ocupa dentro de la serie, comparándola con otras obras conocidas de la misma, tuvo que tratarse de una de las láminas del principio. En ella se ve a un joven guerrero coqueteando con una hermosa mujer detrás de una mampara que sirve para separar el espacio en una habitación cubierta con *tatami*. La pareja parece estar divirtiéndose y la figura de la mujer, que se arrima al hombre recostado, se convierte en el centro de atención de la escena. Más allá del mirador se observa un estanque con un borde rocoso y crisantemos en flor, símbolos de un jardín de otoño.

El libro «Shinban Yamato no kuni bijin asobi» de Moronobu, con ilustraciones eróticas, tenía escenas similares en formato horizontal. Los escasos colores se han aplicado después sobre la estampa monócroma de tinta china. Dado que esta lámina se diferencia de las de otras colecciones, probablemente no fuera coloreada por el propio maestro. Quizá un discípulo o un coleccionista aplicó más tarde los colores, o quizá había sido proyectada como un dibujo didáctico o de trabajo para experimentar con algunas técnicas.

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1629
QUITO



Sugimura Jihei
La dama de la corte Sho-Shikibu*
Oban 58,9 x 32,5
Sumizuri-hi issai
Editorial: desconocida
Finales del periodo Enpô (1673–1681)–
finales del periodo Genroku (1688–1704)



Sugimura Jihei
La danza del león*
Yoko-ōban: 33,2 × 57,4
Tan-e
Editorial desconocida
Finales del período Enpō (1673–1681) – finales del período Genroku (1688–1704)

Aunque en esta estampa falta la firma, los numerosos personajes llenando el espacio son característicos delas representaciones de Jihei. La «danza del león» se celebra para pedir fertilidad, una buena cosecha, y para expulsar a los malos espíritus. Forma parte del *Daikagura* (danza del santuario) y se bailaba también en las bodas.

El día de Año Nuevo se veían escenas similares por toda la ciudad de Edo. Hoy en día, sin embargo, las representaciones de este tipo tienen lugar en muchos lugares del país como una atracción turística, tan solo con motivo de las fiestas en los santuarios o en Año Nuevo. A la derecha del centro aparece un mozo de cuadra disfrazado con la máscara nariguda del espíritu de la montaña, Tengu. Dos muchachos llevan la máscara y el disfraz del león, y representan la «danza del león». Los músicos de la orquesta los acompañan con la flauta y tambores grandes y pequeños, expresando el ritmo y el movimiento. Sus números acrobáticos y sus bromas divierten a los espectadores a la derecha que, con sus lujosos trajes de Año Nuevo, contemplan la «danza del león»: una muchacha cuidando a un niño pequeño que tiene miedo del león, en el extremo derecho un joven con un perrito en los brazos, otro joven a su lado lleva una vara sobre el hombro. Una madre con el niño a la espalda también está mirando. Arriba, en el centro, aparecen dos mujeres de la nobleza con un niño bajo una sombrilla para protegerse del sol. Arriba a la derecha se ve un samurai con la cabeza rapada y el peinado típico, la coleta recogida de atrás hacia adelante. Esta lámina resulta enormemente interesante en cuanto que refleja la vida cotidiana de jóvenes y viejos de la época.

Sugimura Jihei
La dama de la corte Sho-Shikibu
(página 36)

La dama de la corte Sho-Shikibu era una poetisa *waka* que vivió a mediados de la época Heian (990–1025). Su madre fue la poetisa *waka* Izumi Shikibu cuyos poemas fueron escogidos para la famosa colección «Ogura hyakunin isshū». La ilustración muestra el pabellón de las reliquias Kitanotemangu en el que Sho-Shikibu estaba recitando un *waka*. Este poema era tan hermoso que, según cuenta la leyenda, hasta un ruiseñor tallado en una tabla votiva, se puso a trinar. La estampa no está firmada pero por el estilo se le puede atribuir a Jihei. Este artista pintó muchas de estas láminas a tinta china que no firmó. A menudo, sin embargo, sus símbolos se encuentran ocultos en medio de la escena.



La obra de teatro «Michiyuki», que representa a los enamorados dando un paseo, se centra en el cariño recíproco que sienten las parejas jóvenes, aunque a veces también haya escenas con una persona sola o padres e hijos. En esta lámina los actores Shichisaburō y Hatsuse representan una escena de la obra «Shinoda atomoyama». La representación tuvo lugar a mediados del octavo mes del año Genroku 15 (1702) en el teatro Yamamura. Estos actores estaban considerados como los mejores protagonistas y *onnagata* del teatro de Edo en periodo Genroku (1688–1704). Hatsuse se trasladó en el undécimo mes del año Genroku 13 (1700) de Kioto a Edo y encontró en Shichisaburō al compañero óptimo. En muchas obras aparecían juntos en escena y tuvieron gran éxito entre el público. El quimono, sobre el que se puede ver en grande el blasón familiar de Hatsuse, responde a la vistosa moda del periodo Genroku. Cada mitad del manto es de un color. La combinación cromática también es de un gusto refinado. Caminan juntos bajo la sombrilla sostenida por Shichisaburō, expresando de un modo excelente la aureola especial que rodea a los personajes. Los cuadrados superpuestos pertenecen al blasón familiar de Shichisaburō conocido por su representación de papeles famosos en las obras tradicionales japonesas y, en cierta medida, constituía el polo opuesto a Danjūrō I, cuyas facultades dramáticas también gozaban de un gran prestigio. En esta estampa también se refleja muy bien la propia belleza de Shichisaburō que había conquistado su fama con la representación de aventuras y amenas escenas amorosas. A la habilidad de Kiyonobu le debemos que los magníficos actores de escenas amorosas hayan sido captados de una forma tan sugestiva.

Torii Kiyonobu
Hayakawa Hatsuse y Nakamura Shichisaburō*
Hosoban 32,5 x 15,8
Tan-e
Editorial: Igaya Kanbei
Genroku 15 (1702)



Torii Kiyonobu
Nakamura Denkurō,
Katsuyama Matagorō y Arashi Kiyosaburō*
Hosoban 30.4 x 15.5
Tan-e
Editorial: Nakajimaya Isaemon
Hacia los años Hōei 5-6 (1708–1709)

La obra «Miyasudokoro Monomi Guruma», representada en el año Hōei 5 (1708) en el teatro Nakamura, parece que sirvió de modelo para esta estampa, si bien esta interpretación no es completamente segura. Presenta a los actores Kiyosaburō, Denkurōy Matagorō. Estos actorestrabajaron juntos del mes noveno del año Hōei 5 (1708) hasta el otoño del año siguiente, y durante los años Shōtoku 1–3 (1711–1713). Existen unasdiez xilografías diferentes de ellos que datan de esta época. En esta lámina el color se aplicó después. La composición entera es muy rítmica. El caballo que intenta avanzar está sujeto por las riendas, casi podemos sentir la fuerza con la que intenta soltarse. Matagorō también sujeta las riendas con energía. En el quimono de cada uno de los actores aparece el blasón familiar correspondiente. En la fase primitiva del *yakusha-e*, el blasón familiar solía aparecer en casi todos los trajes. En esta xilografía falta la firma del pintor. Por el estilo se le atribuye a Kiyonobu, aunque algunos la consideran una obra temprana de Kiyomasu.

Kaigetsudō Dohan
Mujer de pie
(pajinas)

Los descendientes de Kaigetsudō Yasunori fundaron la escuela Kaigetsudō de la que se han conservado muchas pinturas de mujeres del periodo Shōtoku (1711–1716) y el periodo Kyōhō (1716–1736). Esta escuela,junto con la de Miyakawa Chōshun, es la única en la historia de la xilografía que cultivó este género especial. En ella se realizaron las populares y económicas estampas femeninas y no se permitía su publicación. La pose era normalmente la misma, tan sólo variaban los motivos de los quimonos, dibujando la lámina entera con dinámicas líneas anchas y estrechas.

Estas representaciones de mujeres orgullosas y poderosas fueron especialmente apreciadas por la población de Edo en aquella época. La escuela Kaigetsudō demostró una cierta arrogancia al propagar, en su propio provecho, que había asumido la sucesión del *yamato-e* y por eso marcaban sus obras con «Nippon gāga» (caricaturas japonesas). Aunque no existen obras del propio Yasunori, sus sucesores,Norishige, Yasutomoy Noritatsu,dejaron algunas xilografías en ediciones baratas, tal como la reproducida aquí de Norishige. Sin embargo, como la escuela hizo todo lo posible por producirsus propias láminas,sólo se han conservado pocas de sus obras.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Kiyonobu, que se hizo famoso con los carteles para el teatro y las ilustraciones de libros, inició el género de «hojas sueltas» del *yakusha-e* que presentaba a los actores encarnando un papel teatral. Tomó la iniciativa y convirtió los *bijin-ga* y los *yakusha-e* en motivos centrales de la xilografía. Al principio la mayoría de las representaciones no estaban firmadas, como es el caso de esta estampa, aunque se le atribuye a Kiyonobu. Aquí aparecen Heikurō en el papel de Rōba Kurozuka, y Danjūrō II, en el papel de Kengorō Kagemasa, en la obra «Banmin ōfuku-sode», presentada en el mes undécimo del año Shōtoku 4 (1714) en el teatro Nakamura. El primero se había especializado en los personajes malvados y el segundo en el papel del guerrero valeroso, *aragoto*, que desafía al malvado. Ambos fueron dos de los intérpretes de personajes complejos más populares y capaces de su tiempo. El rostro maquillado de azul de Kurozuka tiene un aspecto maligno, mientras que el rostro de Kengorō y todo su cuerpo presenta tonos rojizos, símbolo de la fuerza y la vitalidad, así como la rectitud y el valor. Kiyonobu emplea aquí un instrumento estilístico del *kabuki* que exterioriza espectacularmente el carácter de los personajes mediante la elección de los colores. Este grabado muestra uno de los rasgos típicos de la escuela Torii introducido por Kiyonobu y Kiyomasu: la representación de brazos y piernas extremadamente musculosos, utilizando tanto líneas marcadas como líneas finas. Así se reproduce con gran expresividad la violenta actividad que se desarrolla en el escenario.



Torii Kiyonobu
Yamanaka Heikurō e Ichikawa Danjūrō II*
Hosoban 30,1 x 15,4
Tan-e
Editorial Nakajimaya Isaemon
Shōtoku 4 (1714)



La obra de teatro *kabuki* «La historia de Soga» ha sido tratada de muy diversas maneras en el arte japonés, siendo muy popular entre la población de Edo. Esta narración cuenta la historia de los hermanos Jūrō y Gorō que, a raíz del asesinato de su padre, esperaron penosa y pacientemente durante 18 años hasta vengar su muerte. Se enteran de que el traidor se llama Kudō y toman prisionero a su aliado Asahina. La obra «Zorihiki» contiene una escena semejante. En el estreno que tuvo lugar en el teatro Nakamura de Edo, el undécimo mes del año Kyōhō 8 (1723), se representó la última parte de la historia de «Soga koyomubiraki». «Suijōchō no hanetsugai», en la que Danjūrō encarnó el papel de Gorō, Otani Hiroji el de Asahina y Arashi Wakano el del oficial disfrado de la amante de Gorō.

Esta xilografía muestra la escena en la que Gorō, con la impetuosidad juvenil y un coraje ardiente, agarra a Asahina por el cinturón, le arranca la barba postiza y le quita el manto con el blasón redondo de la grulla. La representación musculosa, por la que es famosa la escuela Torii, confiere expresividad y dinamismo a esta lucha de fuerzas. Igualmente efectista es el contraste de la amante de aspecto frágil, y muestra el verdadero talento de Kiyonobu que también inició una nueva corriente en los retratos femeninos.

Torii Kiyonobu
Arashi Wakano en Soga no Obihiki, Ichikawa Danjūrō II como Gorō y Otani Hiroji*
Hosoban 34,3 x 16,4
Tan-e
Editorial: Komatsuya
Kyōhō 8 (1723)



Torii Kiyomasu
Kamisuki Jûrô*
Ôban 56.4 x 33.2
Sumizuri-hissai
Editorial: Nakajimaya Isaemon
Shôtoku 5 (1715)



Torii Kiyonobu II
Mitate no Soga: Jūrō, Gorō e Yoshihide *
Yoko-ōban 31.5 x 44.1
Benizuri-e
Editorial: Maruya Kohei
Periodo Enkyō (1744–1748) – Periodo Kan'en (1748–1751)

En la historia de los hermanos Soga, Gorō y Jūrō se vengan de los asesinos de su padre. Sirvió de inspiración a los dramas *nō*, así como a las canciones que servían de acompañamiento en las obras de marionetas y el *kabuki*. Desde el periodo Kyōhō (1716–1736), cada año se representaba en Edo un *kyōgen* de los hermanos Soga con motivo del Año Nuevo. Los *kyōgen* de primavera adquirieron además una función formal como celebración del Año Nuevo.

A partir del fondo, que hace alusión al escenario, podemos deducir que esta lámina trata de una fiesta del comienzo de la primavera. Por lo demás aparecen representados los protagonistas de la historia de Soga. Sin embargo en los quimonos no se han integrado los blasones familiares de los actores, omitiendo la alusión a los nombres. Debajo de cada figura, por el contrario, se indican los nombres del «maestro coloreador», el pintor y el editor.

Torii Kiyomasu
Kamisuki Jūrō
(página 42)

A partir del periodo Kyōhō se generalizó la costumbre de representar al comienzo de la primavera un *kyōgen* de los Soga, tan popular entre la población de Edo. Esta obra trata del mayor de los hermanos Soga, Jūrō, y su amada Oiwono Tora gozen, así como del profundo cariño que se profesaban. El tema es la lealtad, las buenas obras, la discusión, y la separación de los amantes, las relaciones entre padres e hijos, entre los esposos, y entre los superiores y los subordinados. Esta pieza se solía interpretar con acompañamiento musical. A juzgar por el blasón del quimono, la figura de Jūrō está representada por Tōsan Sōgorō y Fujiura Hadayū interpreta el papel de Oiwō. La obra se representó el quinto mes del año Shōtoku 5 (1715) en el teatro Nakamura. El arte dramático de Hadayū era muy apreciado y el cariño mutuo queda perfectamente reflejado en el grabado. En la campanilla redonda sobre el tocador aparece el blasón de Sōgorō y en el cajón se reconocen los utensilios de maquillaje. Los motivos del quimono constituyen una novedad para la época.



Esta ilustración muestra a Danjūrō II en el papel de Soga no Gorō del *kyōgen* «Yuzuriha nemoto Soga», representado en el teatro Nakamura en el año Kyōhō 12 (1727). En el año Ken.kyū 4 (1193), tras 18 años de larga espera, los hermanos de la familia Soga, Jūrō y Gorō, pudieron vengar el crimen cometido contra su padre. Basada en este suceso verídico, surgió la «Historia de Soga» (Soga monogatari), la historia de una venganza. Fue tratada por casi todos los géneros y se representó siempre de nuevo en diferentes versiones del *kabuki*.

Danjūrō II, que encarnó en muchas ocasiones el papel del *aragoto*, castiga aquí a Gōyūmusō por sus crímenes. Durante la puesta en escena reinaba una atmósfera de extrema tensión que afianzó el buen nombre de Danjūrō en el mundo teatral de Edo. Su figura y su presentación expresan la fuerza viril: el quimono típico de Danjūrō, el *hakama* con el dibujo de mariposas, el blasón de Gorō, y por encima el chaleco negro de Gorō, el cabello recogido al modo kakumae, y en la mano una rama de ciruelo en flor, anunciando la primavera, sobre la que se ha posado un faisán. En la otra mano sujeta el cordón de la espada. Masanobu consiguió el brillo del chaleco añadiendo cola de huesos a la tinta, y el efecto dorado de las mariposas aplicando virutas de cobre. Ningún artista hasta ahora había representado con tanta belleza la figura de Gorō, el típico *aragoto*.

Okumura Masanobu
Ichikawa Danjūrō II como Soga no Gorō
Hosoban 31,5 x 14,0
Urushi-e
Editorial: Okumura Genroku
Kyōhō 12 (1727)



Antes de la aparición del grabado policromo, el *nishiki-e*, encontramos en el año Meiwa 2 (1765) los *sumizuri-e*, *sni-e* en los que se empleaba un rojo teja, los *beni-e* con rojo carmín y, al mismo tiempo que éstos, surgieron los *urushi-e* en los que se conseguía un efecto brillante gracias a la cola de huesos. Esta técnica se perfeccionó tanto con el tiempo que permitió la producción de grabados sencillos de varios colores, los *benizuri-e*. Masanobu trabajó durante mucho tiempo, desde el año Genroku 14 (1701) hasta el período Hōreki (1751–1864), y llevó a cabo numerosas obras en diferentes técnicas.

Esta lámina es un grabado en varios colores al estilo *urushi*; las listas negras del *haori* brillan como si estuvieran esmaltadas. Masanobu empleó amarillo, gris oscuro y rojo *beni* y para el quimono mezcló amarillo con virutas de cobre. Así pues, a pesar de los pocos colores, la figura tiene un aspecto vistoso. A partir del blasón de la manga se puede deducir que se trataba del actor Isaburō, que se trasladó en el año Tenpō 8 (1723) de Kioto a Edo donde gozaba de gran popularidad como intérprete de muchachos jóvenes (*wakashūgata*). No está claro de que obra de teatro se trata pero, a juzgar por el peinado y la pose de Isaburō, así como por la composición de Masanobu, tuvo que tratarse de una obra de mediados del período Tenpō. Se sabe que este hermoso joven era un *wakashūgata* por las sienes que todavía están sin rasurar, un signo de que todavía no ha llegado a la mayoría de edad. Isaburō tenía una delicada figura y sus facultades dramáticas habían alcanzado una gran fama. También representó papeles femeninos (*onnagata*). En el año Genbun 3 (1738) recibió papeles de protagonista y se hizo famoso por su polifacético talento artístico. Aquí destaca su juventud por medio del ancho moderado del quimono y los acertados gestos.

Okumura Masanobu
Ogino Isaburō*
Hasobun 33.7 x 15.7
Urushi-e
Editorial: Okumura Genroku
Mediados del período Kyōhō (1716–1736)

FACULTAD DE ARTES SIB - UCE

En el tercer mes del año Kyōhō 16 (1731), Kikunojō I actuó en el Nakamura-za interpretando a la hermosa cortesana Kazuragi. La figura de Kikunojō, representada con mucha vivacidad delante de un almacén con el cartel de «Tesorería», lleva los cabellos revueltos e intenta atrapar a un gallo sobre el tejado. En el transcurso de esta escena resonaban las aclamaciones entusiastas del público «*ōatari*». En el medio de la lámina aparecen los nombres de la obra, «Tsumamukae nyūtori Soga», de la escena, «Ōatari», y del actor, «Segawa Kikunojō». A partir de aquí se puede deducir que la xilografía también sirvió como instrumento de divulgación directa de informaciones. Según la «Crónica del kabuki», se trata del segundo *kyōgen* del «Kesori fukubiki Nagoya», que se representó a partir del primer mes. Kikunojō se hizo muy famoso con la danza del primer día del segundo mes en la cual, en lugar de la tradicional campana sorda, hizo sonar una palangana; hasta el punto de que las actuaciones se prolongaron hasta el último día del quinto mes. En el tercer mes todavía seguía representándose este segundo *kyōgen*, pero las danzas de la campana, que hasta entonces se habían presentado como la historia del templo Dōjōji, la «Nagauta» (balada acompañada de danza), se empezaron a coleccionar y fueron puestas en escena por primera vez con el título «Bunakane shindōjōji». Así surgió una nueva obra que, sin embargo, estaba inspirada en la forma primitiva del Dōjōji. Aunque Kikunojō no se trasladó de Kioto a Edo hasta el undécimo mes del año Kyōhō 15 (1730), enseguida cautivó al público con sus actuaciones, siendo celebrado muy pronto como el mejor *onnagata* de las ciudades de Edo, Kioto y Osaka.



Okumura Toshinobu
Segawa Kikunojō I en un papel de mucho éxito
Hashiban 33,2 x 15,7
Urushi-e
Editorial: Okumura Genroku
Kyōhō 16 (1731)



El relato de «La esposa de Shinoda» ya se conocía desde tiempos antiguos como la **Historia de Kuu no Hagitsune** y se extraía prometida. Fue representada siempre de nuevo en diversas variaciones, tanto en el teatro de marionetas como en el *kabuki*. Esta lámina muestra una escenificación del año Genbun 2 (1737) en la que Kikunojō I encarna el papel de la esposa. Kikunojō había nacido en Osaka y actuó en el teatro de la ciudad y en Kioto. En el año Kyōhō 15 (1730) se trasladó a Edo donde tuvo grandes éxitos con las obras «Ikuta no kane», «Ishibashi» y «Kono-kuni hodo no ningyō ha arumajiki» (no hay ningún *onnagata* mejor que él). En la estampa se leen las palabras «El famoso papel de Shinoda no Mori que ha encarnado siete veces». Tras su vuelta a Kioto, Kikunojō alcanzó con este papel éxitos tan grandes como con la obra «Ashiya Michimitsu ōuchi kagami». A partir de «La esposa de Shinoda» del tercero al décimo mes se representó la obra «Gomeizan» en forma de *kyōgen*. Inmediatamente después de volver a Kioto, Kikunojō se hizo cargo de este papel. Aunque era la primera vez que subía al escenario de la capital tras una larga ausencia, fue aplaudido impetuosamente por los espectadores.

Okumura Toshinobu
Segawa Kikunojō I como Shinoda no Mori*
Hosoban 34,1×15,3
Urushi-e
Editorial: desconocida
Genbun 2 (1737)

CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Se supone que Kiyoshige acudió a la escuela de Torii Kiyonobu y realizó *benizuri-e* y *urushi-e* de mujeres y actores. En las láminas femeninas (*bijin-ga*) pintó mujeres más bien bajitas y corpulentas según el estilo de la escuela, mientras que en los retratos de actores (*yakusha-e*) intentó introducir un nuevo estilo en la escuela Torii.

El *benizuri-e* reproducido aquí, coloreado con rojo, verde, índigo y violeta (conseguido mediante la superposición de rojo e índigo), es una obra destacada cuyos colores se han conservado asombrosamente bien para las obras de la época. El fondo del quimono pasa del rojo al azul, en el estampado aparece el blasón familiar de Hikosaburō, una grulla dentro de un círculo, motivo que se repite en las mangas. Puesto que junto a él aparece el blasón alargado, se trata de un personaje del «Soga monogatari», quizá Saburō en la obra «Kyūjūsannori ooyose Soga», puesta en escena el primer mes del año Hōreki 8 (1758) en el teatro Ichimura. En el último año del periodo Hōreki se grabaron muchas xilografías de actores interpretando sus papeles estelares, aunque en estas láminas se incluyeron sus propios *haiku* o los de poetas famosos. El nombre «Shinsui» que aparece en el centro era el pseudónimo *haiku* de Hikosaburō II. El poema al lado dice: «No es un joven ruiseñor, sino un joven cuchillo». El joven y atrevido Hikosaburō II era especialmente popular entre las mujeres y las muchachas de su época. Murió muy joven a la edad de 27 años.



Torii Kiyoshige
Bandō Hikosaburō II*
Hosoban 39,7 x 17,8
Benizuri-e
Editorial: Matuya Kuzaemon
Hacia el año Hōreki 8 (1758)

En el *benizuri-e* del periodo Kyōhō (1716–1736) eran muy usuales las representaciones de vendedores ambulantes. Ofrecían telas para quimonos, artículos de pasamanería, abanicos y utensilios de costura, como agujas e hilos; si bien estas representaciones de vendedores ambulantes se inspiraban en la mayor parte de los casos más en las obras del *kabuki* que en la realidad. Por otra parte, también podía ocurrir que los vendedores, a su vez, imitaran las representaciones del *kabuki* especialmente la vestimenta empleada en ellas. El vendedor «Uiro Uri» se hizo muy famoso de este modo.

Esta lámina muestra a Sanjō Kantarō II como vendedor ambulante que carga a la espalda una pila de libros. El quimono presenta el blasón del actor. Kantarō II se había hecho famoso como *onnagata*, imagen con la que se le representó a menudo en los *ukiyo-e*. Durante su juventud interpretó papeles de jóvenes y, a partir del año Kyōhō 20 (1736), papeles de protagonistas masculinos.



Nishimura Shigenaga
Sanjō Kantarō II*
Hosoban 31,8 x 14,6
Urushi-e
Editorial: Tsuruya Kiemon, Magobei
Periodo Kyōhō (1716–1736)



Torii Kiyotsune
Ichimura Uzaemon IX como Shirabyōshi*
Hosoban 30.8 x 14.5
Benizuri-e
Editorial: Magobei
Hacia el año Hōreki 13 (1763)



A la sombra de la ventana redonda y del *shoji* aparecen los cerezos en plena flor. En ese día apacible de primavera, un grupo de muchachas se divierte jugando. En el centro de la lámina una joven estira graciosamente el brazo para tomar, como si tuviera una visión, la carta que le indica otra joven. A comienzos de la época Edo estaba muy extendido un juego de cartas con poemas famosos de 100 poetas. La mitad de cada *waka* estaba escrito en una carta. El juego consistía en encontrar entre las cartas extendidas, la mitad del poema correspondiente a la primera parte que ya se había recitado. Las cartas del mazo en el centro de la escena eran las que se leían, y las otras mitades se encuentran repartidas por el suelo. Posiblemente fuera la joven de más edad la encargada de recitar el comienzo de los poemas y las demás tenían que encontrar la parte correspondiente. Los poemas se podían leer en un libro que aparece a la derecha en el suelo.

Torii Kiyomitsu
Juegos en la habitación*
Yōko-ōban, 30,7 x 43,6
Benizuri-e
Editorial: Tomitaya
Periodo Hōreki (1751–1764)

Shirabyōshi, muy popular desde fines de la época Heian hasta la época Kamakura, era una *geisha*, una bailarina de la edad media que cantaba y bailaba vestida con ropa masculina, un tocado ceremonial (eboshi), un recipiente de agua y una larga espada. Tenía el carácter de una mujer pública y era muy apreciada en la famosas casas de los nobles guerreros de alto rango Taira Kiyomori y Minamoto Gikei. Tal como aparece en esta lámina, en el teatro también se llevaba un tocado ceremonial. El personaje de Shirabyōshi, interpretado por Uzaemon en traje masculino, lleva el blasón de la mandarina silvestre sobre la parte del quimono que cuelga del brazo. La túnica inferior presenta un motivo de espirales. El actor baila con movimientos vivaces delante de una cortina subida. El actor lleva un abanico en la mano y un *obi* a la espalda con un bastón ceremonial sintoísta (*gohei*) que tiene tiras de papel plegadas en zigzag, por eso, aunque la obra sea desconocida, se puede suponer que se trata de una danza religiosa. Uzaemon IX fue un magnífico actor y, como se había especializado en las danzas del *kabuki*, se le consideraba el «mejor bailarín kabuki de Japón».

Torii Kiyotsune
Ichimura Uzaemon IX como Shirabyōshi
(página 50)

Kiyomitsu pertenecía a la tercera generación de la escuela Torii, famosa por su tradición en el *yakusha-e*. En el período Hōreki fue uno de los xilógrafos más destacados del *yakusha-e*. Durante su carrera se produce el paso del *benizuri-e* al grabado polícromo en el período Meiwa (1764–1772), pero la mayoría de sus obras se mantienen en el estilo *benizuri*. Este grabado presenta tres colores, rojo *beni*, verde e índigo. Por su delicada composición cromática se incluye entre las primeras obras del estilo *nishiki*. Precisamente el limitado número de colores pone en evidencia la pose rebosante de energía. Con su fuerza indestructible, Kagekiyo era capaz de derrumbar hasta los muros más sólidos de una prisión. Aunque era una figura secundaria en la epopeya guerrera «Heike monogatari» del siglo XIII, gracias al extraordinario arte dramático de Danjūrō IV se hizo tan popular en el *kabuki*, que surgieron obras de Kagekiyo en las versiones más diversas. Danjūrō IV ya había causado el entusiasmo del público con sus interpretaciones de *aragoto* en las historias de Soga. Su rostro aparece maquillado al típico estilo del *kabuki*. Los caracteres del pecho hacen referencia al papel que representa. Durante su última época, Danjūrō IV encarnó muchas figuras de malvados y llevó el arte del *aragoto* a un grado de perfección desconocido hasta entonces. Por su figura espigada y su armoniosa voz se le solía llamar «Kiba no Suyadama» (la joya de Kiba). El personaje de Kagekiyo fue uno de sus papeles con más éxito.



Torii Kiyomitsu
Ichikawa Danjūrō IV como el malvado Kagekiyo*
Hosoban 31,5 x 14,2
Benizuri-e
Editorial: Yamashiroya
Fines del período Hōreki (1751–1764)

Toyonobu era un xilógrafo de retratos femeninos al estilo *beni-zuri*, precursor del grabado policromo. Se hizo famoso con la representación de elegantes mujeres hermosas algo robustas. La obra reproducida aquí se incluye dentro de los *shunga-e*, estampas eróticas, ya que descubre buena parte del cuerpo femenino. La dama, que acaba de salir del baño y se ha echado por encima un quimono de algodón (yukata), toma una taza de té que le ofrece una muchacha. Su mirada sigue el resplandor de las luciérnagas bailando en la noche estival. Parece haber olvidado por completo su propio aspecto y su ropa. El poema *waka* del fondo dice: «Los pensamientos se inflaman en silencio, hasta la luciérnaga aparece sin el más leve sonido», reflejando así sus pensamientos sobre el cariño que siente por un hombre desconocido para el espectador. Toyonobu, que dirigía una pensión, no respondía a la imagen de un cosmopolita de su tiempo ávido de diversión. Era una persona versada en la literatura antigua japonesa y la poesía *haiku*. Esto se debía posiblemente a la educación de su padre Masamichi que, siendo culto, le enseñó muchos *kyōgen*. Con el sencillo colorido en rojo claro, amarillo y verde, Toyonobu concibió una lámina de belleza armoniosa con un atractivo distinto a las cromoxilografías de la época posterior.



Ishikawa Toyonobu
Después del baño*
Hosoban 31.4 x 14.7
Benizuri-e
Editorial: Magobei
Periodo Kanpō (1741–1744) – Periodo Enkyō (1744–1748)



Ishikawa Toyonobu
Nakamura Kiyosaburō III y Onoe Kikugorō
como músicos ambulantes
Ōban 44,8 x 32.6
Beni-e suri-e
Editorial: Magobei
Kan'en 2 (1749) – Hōreki 2 (1752)



En una de las casas públicas de alto rango de Yoshiwara se está celebrando una entretenida fiesta en una habitación cubierta con *tatami*. Al fondo de la habitación, en el *tokonoma* (alcoba) se ve colgado un magnífico rollo con un poema de un poeta famoso y hay una liebre sentada sobre un taburete rojo. Todo el interior está ricamente adornado, las paredes del *tokonoma* y las puertas corredizas están decoradas con paisajes. El invitado con un *chōchin* rojo ya ha recibido suficiente sake (vino de arroz). La cortesana a su izquierda retira el brazo que había extendido para ofrecerle sake. El invitado lo rechaza decidido y se vuelve totalmente hacia la *kamuro*, la sirvienta de una cortesana. El ambiente es alegre y desenvuelto, un animador divierte a los asistentes con sus bromas. Una mujer mayor con las cejas afeitadas se preocupa del bienestar de las cortesanas y el invitado. Una cortesana de rango más elevado, a la izquierda, toca el *shamisen* de tres cuerdas.

Ishikawa Toyonobu
Festín en la casa pública*
Yoko-ōban 31,4 x 44,8
Benizuri-e
Editorial: Magobei
Mediados del periodo Hōreki (1751–1764)

Los dos actores se pueden identificar en base a los blasones de las mangas: la figura del *shamisen* y el sombrero trenzado es Kiyosaburō III y la que lleva el pequeño instrumento de cuerda es Onoe Kikugorō. Los músicos recorrían el país una vez al año para ahuyentar a los pájaros y los animales que desvastaban los campos. Al mismo tiempo rogaban por que los campesinos tuvieran una buena cosecha. Esta costumbre se transformó paulatinamente en Edo, durante la primavera se visitaban todos los lugares del entorno y se interpretaban cantos religiosos. La danza del león y el Mikawa Bansai formaban parte de estas manifestaciones. Esta obra no refleja uno de estos actos, sino que refiere el hecho de que los famosos actores del *kabuki* se disfrazaban de jóvenes músicos ambulantes con motivo de estas fiestas. Kiyosaburō II había llegado a Edo procedente de la región Osaka/Kioto y era uno de los *onnagata* «más hermosos». Kikugorō también fue *onnagata* en Kioto y Osaka pero, a partir del undécimo mes XI del año Hōreki 2 (1752), se especializó en la interpretación de papeles de protagonistas haciéndose muy popular. La representación de estas dos bellezas, un tanto robustas, se considera una de las obras maestras de Toyonobu al estilo *benizuri*.

Ishikawa Toyonobu
Nakamura Kiyosaburō III y Onoe Kikugorō como músicos ambulantes
(página 54)

Suzuki Harunobu
8 imágenes: Niebla al amanecer en Ogi
(página 57)

Las «8 imágenes» tienen su origen en las láminas para calendarios realizadas por una iniciativa de Jinshirō. Siendo comerciadas después por el editor Shōkakudō. Es uno de los trabajos más representativos de Harunobu y la obra que, al parecer, contribuyó a la aparición de la xilografía en color. A semejanza de las estampas chinas que sirvieron de modelo para esta serie, aquí también se representa la vida cotidiana de la población. Las historias del original chino procedían de la pluma del poeta *haiku* Taiya Teiryū.

Niebla matutina, la bruma en la mañana de un día soleado oculta la luz del sol como un abanico. El quimono de la muchacha con el abanico tiene la forma de una nube que cubre una pradera. En el fondo sólo se ve la esquina de una casa con una celosía. Todo lo demás se desvanece en un solo color. Tampoco se puede ver el horizonte. Semejantes representaciones abstractas del espacio aparecen con mucha frecuencia en las obras de Harunobu.

Suzuki Harunobu
8 imágenes: Campana al atardecer
(página 58)

Esta lámina muestra a una dama que después de bañarse se recrea en el mirador. El pequeño reloj de pie en el fondo recuerda a las campanas de los templos cuyos toques anunciaban la hora, cuando los relojes todavía no estaban muy extendidos. Durante el periodo Edo, aunque se construyeron algunos relojes, los relojes de pie eran de los más valiosos y por tanto no se encontraban en la casa de cualquiera. Aunque estos relojes fueran muy raros, aparecen en diferentes pinturas.

Esta estampa de una mujer hermosa está inspirada en una obra de Nishikawa Sukenobu titulada «Ehon Tamakazura». Las obras de Kōryūsai también guardan mucha semejanza con ésta y otras xilografías de Harunobu que daba mucha importancia a la composición en sus trabajos. Las líneas horizontales, verticales y diagonales del mirador, el *tatami*, la mampara y el marco del *shōji* están perfectamente armonizadas entre sí.

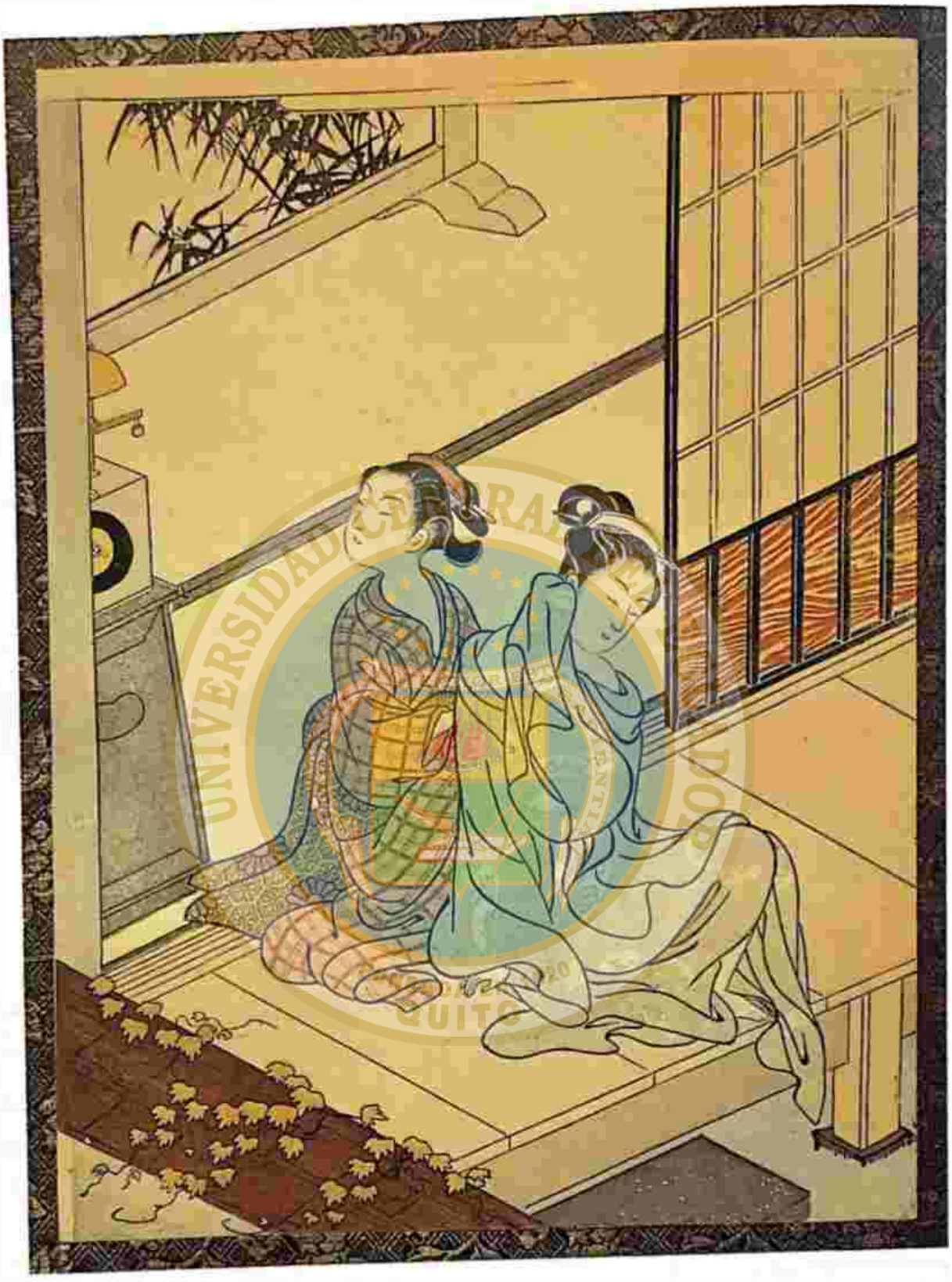
Suzuki Harunobu
8 imágenes: Bandada de gansos silvestres
(página 59)

Las dos figuras representadas aquí podrían ser una combinación a partir de los modelos del libro ilustrado de Sukenobu «Catálogo de 100 mujeres públicas». Los puentes del *koto* sobre los que se tensan las cuerdas, recuerdan a una bandada de gansos silvestres volando. La mujer del primer plano hojea una colección de piezas musicales para *koto*, que ha sacado de una caja. La muchacha joven acaba de colocarse el plectro en el dedo. Las flores de la mata de hagi en el jardín sugieren una apacible atmósfera otoñal.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR PRUDENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Suzuki Harunobu
8 imágenes: Niebla al amanecer en Ogi*
Chūban 28.6 x 20.9
Nishiki-e
Editorial: [Shōkakudō]
Hacia el año: Meiwa 3 (1766)



Suzuki Harunobu
8 imágenes: Campana al atardecer*
Chûban 28,6 x 21,0
Nishiki-e
Editorial: (Shôkakudô)
Hacia el año Meiwa 3 (1766)



Suzuki Harunobu
8 imágenes: Bandada de gansos silvestres*
Chūban 18,6 x 21
Nishiki-e
Editorial: (Shōkakudō)
Hacia el año Meiwa 3 (1766)



Suzuki Harunobu
Otani Hiroji como Ono no Yoshisane*
Hosoban 30,7 x 13,8
Benizuri-e
Editorial: Tsurushin
Meiwa 1 (1764)

El famoso escritor Ota Nanpo (1749–1823) de Edo afirmaba en su obra «Hanmichikanwa» que Harunobu no había retratado a ninguno de los actores famosos de la época. Pero, de hecho, entre las más de 100 obras conservadas de su periodo de aprendizaje hasta el año Meiwa 2 (1765), cuando surgió el grabado policromo *nishiki-e*, hay unos 30 retratos de actores. El ejemplo más temprano que se puede documentar es el cuadro de Bandō Kamezō y Bandō Sanpachi en una representación del «Soga banmen hashira» en el tercer mes del año Hōreki 10 (1760). Harunobu trabajó por esta misma época como maestro xilógrafo. El periodo Hōreki fue la época en la que Kiyomitsu ocupó el lugar preminente en el retrato de actores. Las obras de Harunobu se orientan en gran medida en las composiciones coetáneas de Kiyomitsu.

La obra reproducida aquí tomó como modelo la representación de la pieza «Ono no Tōfū aoyaki suzuri» en el teatro Morita, el octavo mes del año Meiwa 1 (1764). Por tratarse de una de las últimas obras de este periodo incluye, tanto el estilo tradicional de la escuela Torii, llamada así por la representación de personajes corpulentos «hyōtanashi» (piernas en forma de calabaza), como el colorido típico de la técnica *benizuri-e*. Ono no Yoshisane, encarnado por Hiroji, se había aliado con Tōfū y Yorikaze para derrocar al despiadado Tachibana no Hayanari y conjurar así el peligro constante contra su señor. La representación de un servidor tan fiel era uno de los papeles preferidos de Hiroji.

Suzuki Harunobu
Sagimusume
(página 61)

«Sagimusume» es el título de una danza *kabuki*. Una bailarina con un quimono blanco como la nieve aparece junto a la garza encarnando a una garza blanca, e interpreta –utilizando sus ademanes– la danza de una desdichada muchacha enamorada. Después que Kikunojōfū se hiciera popular en el año Hōreki 12 (1782) interpretando este papel en el teatro Ishimura de Edo, el tema fue incorporado al *ukiyo-e*. Tanto Harunobu, como Koryūsai y Utamaro se ocuparon de él. La apacible escena con la figura de la garza blanca envuelta en un quimono blanco, es una fantasía muy alejada de la realidad. Ni las nubes ni el tocado presentan un contorno definido, sino que tienen un perfil tenue. Especialmente llamativo es el contraste entre el quimono blanco y el *obi* negro. Junto con el grabado en color, las técnicas *komedashi* y *kanazuri* empleadas en esta obra suponen una evolución del grabado de tinta de la época. A partir de entonces pasaron a formar parte de la cromo-xilografía. Para poder dotar de estructuras a una estampa, es necesario presionar con fuerza y utilizar un buen papel, de ahí que se introdujera un papel de gran calidad para el *ukiyo-e*.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



Suzuki Harunobu
Sagimusume*
Chiba 28,9 x 21,6
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Hacia el año Meiwa 3 (1766)



Suzuki Harunobu
A la caza de luciérnagas*
Chūban 27,7× 20,5
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Hacia el año Meiwa 5 (1768)

Suzuki Harunobu
A la caza de luciérnagas
(página 62)

Ya desde la antigüedad eramuy popular entre la nobleza la contemplación de las luciérnagas. Durante la época Edo esta diversión fue divulgándose entre los ciudadanos. La caza de luciérnagas se convirtió en una de las diversiones estivales. Especialmente populares eran las escenas en las que la muchacha contaba cuantas luciérnagas tenía en su caja y el joven intentaba atrapar una luciérnaga con la redecilla. El *quimono-furisode* con estampado de helechos sobre un fondo violeta se ha representado con tal transparencia que deja entrever los brazos, los pies y la túnica inferior. El joven, que se ha atado un pañuelo a la cabeza, lleva un sencillo quimono sin forro con motivos watsunaga –es decir, ambos llevan la típica vestimenta estival. La brisa de la tarde agita la superficie del agua. En la orilla tupida de plantas florecen las centellas amarillas y los lirios violetas. En la oscuridad sólo se percibe el débil brillo de las luciérnagas revoloteando silenciosas –la imagen está envuelta en una calma apacible. El fondo,que se mantiene oscuro y transmite la tranquilidad de la tarde, el azul claro del agua y el verde intenso de las plantas ofrecen un marcado contraste con la pareja.

Suzuki Harunobu
Mitate no Kinkō
(página 64)

Las pinturas inspiradas en las ideas y motivos de las fuentes antiguas, como tradiciones, narraciones, historias o *waka* y las que incluían representaciones de paisajes y escenas, se llamaban «Mitate-e» (estampas «travesti»). Aquí se compara al poeta clásico chino Kinkō con una cortesana de la época Meiwa, época en la que trabajó Harunobu. Cuenta la leyenda que Kinkō, intentando capturar al hijo de un dragón, cayó sobre una gran carpa y ascendió al cielo sobre el lomo de la misma.

El libro que está leyendo la cortesana, quizá lo haya recibido de su amante. La expresión ensimismada, típica de las bellezas de Harunobu, no parece extrañada por el hecho de haber tomado asiento sobre el lomo de una carpa. Los enérgicos movimientos del pez agitando las aletas al salir del agua, los remolinos de la corriente y las crestas de espuma, se contraponen de un modo efectista con la delicada joven. Los dibujos del manto muestran pinos cubiertos de nieve. Los brotes de helecho sobre el fondo rojo adornan el bajo del quimono. Los colores fuertes de la figura destacan sobre el colorido de la estampa. En la parte superior aparece una nube pintada con una técnica que suprime las líneas de los contornos. En muchas obras de Harunobu encontramos un poema en esta nube,aunque en este caso la renunciado a ella.

Suzuki Harunobu
Una carta para la cortesana
(página 65)

Posiblemente la *kamuro*, hacia la que Oiren se vuelve con gracia, acaba de traerle una carta de su amante. A ambos lados de la Nakanomachi, que atravesaba todo el barrio de Yoshiwara, había carritos ambulantes en los que se vendía té, con descoloridas «horen» (cortinillas) azules que llevaban el nombre del dueño. Durante el paseo cotidiano, costumbre típica en el barrio, las cortesanas de alto rango acudían a estos quioscos de té, noche tras noche, cuando salían al encuentro de sus clientes habituales.

Delante de este carro hay un porche cubierto con esterillas de junco formando el dibujo ichimatsu (motivo ajedrezado). La cortesana Oiren con sus sirvientes pasaba en ese momento por allí. La mayor de ellas está enrollando un papel para limpiar una pipa. Las dos muchachas,de ocho a nueve años,de trece a catorce, hacen todo tipo de recados y ayudan a la cortesana. Para el paseo se han puesto unos quimonos modernos con el dibujo yajurubeni y llevan el *obi* atado con el lazo hejiorō, según la moda de las jóvenes de aquella época. Oiren, por su parte,se ha arreglado con el quimono de dibujo shichidana y el manto de lirios. El *obi* está adornado con crisantemos. El tocado también es muy elegante con peinetas y horquillas. La figura de inclinada de Oiren en el centro de la estampa, llama la atención de inmediato.



Suzuki Harunobu
Mitate no Kinkō
Chūban 28,5 x 20,5
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Meiwa 2 (1765)



Suzuki Harunobu
Una carta para la cortesana*
Chūban 28,4 x 21,7
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Hacia el año Meiwa 3 (1766)



Suzuki Harushige
Nieve, luna y flores: Luna sobre Shinagawa*
Chûban 27.6 x 21.2
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Hacia el año Meiwa 8 (1771)

Shinagawa era la primera estación del *Tōkaidō*, la principal vía de comunicación entre Edo y Kioto. No sólo los viajeros que iban de paso, sino también los habitantes de Edo sabían que allí estaba floreciendo un barrio del placer con casas públicas. Al margen de esto, muchas personas visitaban el famoso lugar por sus vistosas flores y su luna, y contemplaban la salida de la luna por encima del mar desde una elevación del terreno. Se celebraba una fiesta para rendir culto a la luna llena que en el antiguo calendario salía el día 26 del séptimo mes. Según la leyenda, Buda aparecería a la luz de la luna. Durante estas fiestas siempre reinaba un alegre ajetreo. Entre tanto la línea de la costa se ha ido alejando al ganarle terreno al mar. En el lugar se han levantado edificios y las fiestas con motivo de la noche de la luna llena han dejado de existir.

Esta lámina muestra a una prostituta y un joven contemplando la salida de la luna por encima del cabo. En el grabado perteneciente al tríptico «Nieve, luna y flores» aparece en la nube el siguiente *waka*: «El viento otoñal dispersa las nubes del cielo, la luz de la luna se refleja en las olas del mar abierto». Han salido de la habitación, donde han compartido el lecho, para contemplar la luna en esa noche. Son muy logradas la composición de la mujer, con una hoja de papel protegiéndose los ojos, y la del hombre apoyado en la barandilla debajo de la casa pública.

El nombre Harushige procede de la época en la que trabajó como xilógrafo. En años posteriores, cuando se dedicaba al grabado en cobre y la pintura paisajística occidental, llevaba el nombre de Kōkan. La representación de las figuras es típica de Harushige, pero la perspectiva de la escena que se manifiesta en las olas del mar, es típica de las obras tempranas de Kōkan.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Suzuki Harushige
Nieve, luna y flores: Nieve en Yoshiwara
(página 69)

Los japoneses se deleitan con la contemplación de la naturaleza y el paisaje en cualquier época del año. Especialmente apreciada es la vista de la nieve, la luna y las flores. Con esta reproducción de «Nieve en Yoshiwara», así como la «Luna sobre Shinagawa» (lám. pág. 66) o «Los cerezos en flor de Fukagawa», se plasmaron en las xilografías escenas con cortesanas y muchachas públicas en estos conocidos lugares. En el capítulo «Poemas invernales» de la antología poética «Shingoshūiwakashū», se encuentra el verso siguiente: «La nieve ha caído imperceptiblemente con lo que va ser difícil encontrar el camino de vuelta a casa». Estas líneas anotadas en la nube del borde superior de la lámina dan sentido al motivo de la misma. La palabra «yuki» (nieve) del título va precedida de la palabra «serō» que alude a las habitaciones de las prostitutas de Yoshiwara situadas en el primer piso de las casas públicas. Por tanto, «serō» también se puede sustituir por «Yoshiwara».

A través de la celosía de la ventana abierta se puede ver un palanquín en el que un cliente del barrio del placer es conducido a través de la calle Nihonmei hacia la puerta, entrada y salida de Yoshiwara, y de ahí a casa. En los alrededores de Yoshiwara no hay ninguna casa de viviendas, y la vista de la nieve se considera algo especial. Fijándonos en el interior, podemos suponer que la nevada cayó mientras el hombre se entregaba al amor. Tras despertar no le presta atención al vino de arroz (sake) y las golosinas que le había llevado una joven cortesana. La propia cortesana calienta sobre el «hibachi» (brasero) una pequeña cazuela con la comida restante. Remueve las brasas con una horquilla del pelo. Junto al hibachi hay una bandeja roja para las tazas de sake, y la liebre blanca de nieve colocada sobre la bandeja negra ha comenzado ya a derretirse.

Isoda Koryūsai
A la mañana siguiente
(página 24)

Koryūsai recibió en los años Tennei 1 y 2 (1781 y 1782) el mayor título honorífico que podía recibir un xilógrafo. En los años tardíos se dedicó sobre todo a la creación de estampas sueltas. En el periodo Hōreki (1751) aparecieron los primeros carteles para postes, *hashira-e*, también llamados «hashira-kake» (rollo para postes) o «hashira-in» (colgadura de postes). Medían 69–75 cm de largo y 12–13 cm de ancho, y se colgaban en los postes de la casa. Koryūsai fue un maestro en la concepción de estas estampas.

«A la mañana siguiente» es para los amantes un momento especialmente difícil ya que se acerca la separación. Aquí se representa una escena que transcurre al amanecer, entre las 6 y las 7 de la mañana, cuando el cliente se despide de la prostituta. Aunque los clientes mejores no se despedían en la casa, sino que eran acompañados hasta la puerta que servía de entrada y salida del barrio de Yoshiwara. La expresión de los amantes refleja lo difícil que les resulta la despedida, anunciada irremisiblemente por los primeros pájaros a la salida del sol. Quién sabe si no habrán acordado ya la próxima cita.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Suzuki Harushige
Nieve, luna y flores: Nieve en Yoshiwara
Chûban 27,6 x 21,2
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Hacia el año Meiwa 8 (1771)

Isoda Koryūsai
8 imágenes de pájaros:
Papagayo enano en la niebla matutina
(página 71)

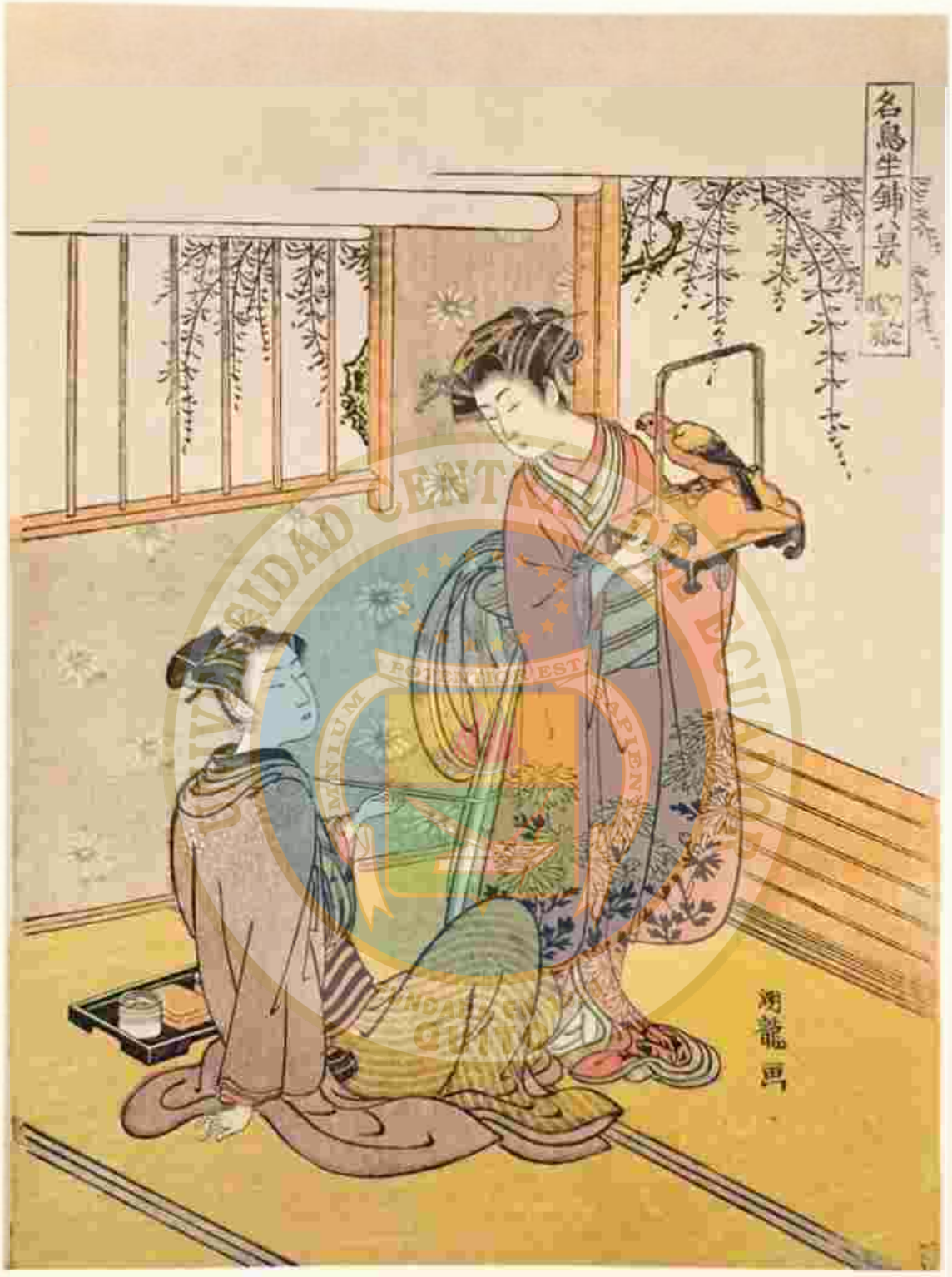
Aparte de las representaciones de mujeres hermosas,en la obra de Koryūsai encontramos también pinturas de plantas y animales. Aquí es donde demuestra su gran maestría. La serie «8 imágenes de pájaros» y otras muchas obras son composiciones de plantas, animales y paisajes. Durante la época Edo floreció la cría de los animales preferidos de entonces, perros, gatos, pájaros, insectos y peces. Estos animales solían aparecer también en la pintura *ukiyo-e*. Se editaban libros con los métodos para criar pájaros y se organizaban concursos en los que se cotejaba el canto de los pájaros.

El papagayo enano de esta lámina no procedía del Japón; se importaba un considerable número de pájaros. La muchacha que sostiene el papagayo lleva un peinado muy moderno en su época. También el gran *hori* muestra lo que adoraban las damas jóvenes en la época Tenmei (a partir de 1781), considerada como una época muy liberal: un *hori* muy largo.

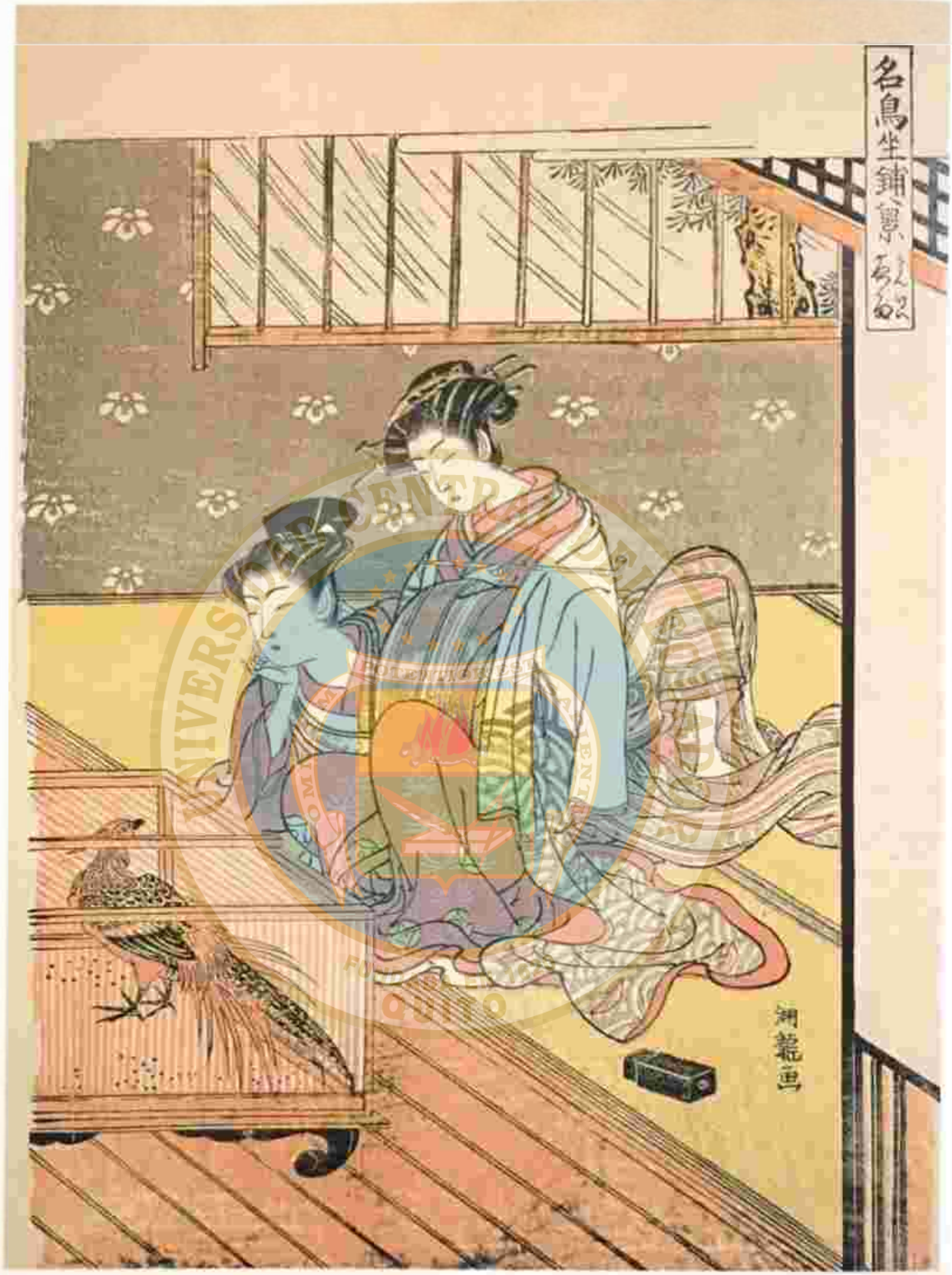
Isoda Koryūsai
Que te pillo
(página 25)

La división del espacio pictórico se ha resuelto de una forma tan acertada, que parece como si la joven y el muchacho estuvieran jugando a pillarse alrededor de una mampara. Durante la época Edo se rapaba parte del pelo a los chicos cuando cumplían los tres años de edad y el resto se dejaba crecer.Así que este pilluelo debe tener de tres a cuatro años. Lleva el típico peinado karashi y un quimono de algodón con las mangas abiertas. La muchacha lleva un peinado kamomezuto: el cabello se sujeta en un moño con forma de lazo al estilo shimada. Este peinado estaba de moda a comienzos del periodo An'ei. En esta composición de Koryūsai todavía se aprecia claramente la influencia de Harunobu.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Isoda Koryūsai
8 imágenes de pájaros: Papagayo enano en la niebla matutina*
Chūban 26.7 x 19.9
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Principios del periodo An'ei (1772–1781)



Isoda Koryūsai
8 imágenes de pájaros: Faisán en la lluvia de la tarde*
Chūban 26.2 x 19.7
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Principios del periodo An'ei (1772–1781)

Isoda Koryūsai
8 imágenes de pájaros: Faisán en la lluvia de la tarde
(página 72)

El faisán procedía originariamente de China donde se hizo famoso sobre todo por el colorido de su plumaje. En esta lámina los colores del lomo no están muy diferenciados. En los *hashira-e* de Koryūsai, en los que el faisán está posado en un pino o una peonía gigante, los colores por el contrario destacan claramente. Los pájaros importados como el faisán, los papagayos o los papagayos enanos a menudo se convirtieron en motivo de la pintura. Sin embargo, el precio de los animales era tan alto que para un ciudadano normal era difícil conseguir un pájaro semejante. Durante la época Kansei (1789–1801) en muchas casas del té se criaron y exhibieron aves raras.

En una tarde lluviosa, una prostituta y su huésped contemplan el faisán en la jaula. El bajo de los quimonos está adornado con plantas acuáticas. El estampado del quimono se llama «ola marítima azul» y procedía de China. Allí se solía utilizar para adornar objetos de cerámica. El motivo de listas del *obi* también era muy popular. Las gentes de la época Edo se preocupaban mucho por la moda.

Isoda Koryūsai
Hinagata wakana no hatsumoyō
(página 74)

El título «Hinagata wakana no hatsumoyō» hace referencia al nuevo estampado de la ropa que se llevaba en la fiesta de Año Nuevo. Dado que los suntuosos quimonos ocupan el centro de atención, esta pieza tuvo que haber sido llevada a escena con el apoyo de un sastre que quería imponer una nueva moda. Posiblemente se hubiera pensado en la casa pública que, mencionando el nombre de la mujer que llevaba esta hermosa prenda, la fama de la cortesana también habría de crecer. El hecho de que el editor Nishimuraya publicara esta lámina incluso en el formato *oba*, condujo a que cada vez fueran más los *hijin-ga* en gran formato, abandonando el formato intermedio. Toda la obra apareció entre el año An'ei 4 (1775) y Tenmei 1 (1781). Existen un total de 100 láminas. También hay algunas obras con este tema y estas medidas de Kiyonaga y Shunzan.

Esta estampa presenta a la cortesana y la *kamuro* que han sacado de una caja una lámina en rollo con una rana de cuclillo en flor, y la están contemplando. Sus nombres constan en la izquierda. El dibujo del manto de la cortesana representa pinos y bambúes, así como una grulla. Las dos *kamuro* llevan quimonos con el mismo dibujo. Estas sirvientas personales de la cortesana servían el té y la comida, y traían el tabaco. En contrapartida recibían ropas de su señora.

Isoda Koryūsai
Hinagata wakana no hatsumoyō: Shirayu
(página 75)

Podemos hacernos una idea de la popularidad que llegó a alcanzar la belleza de la mujer representada en la lámina, si pensamos que su retrato fue tallado más de cien veces en madera. Koryūsai había abandonado la técnica de Harunobu y se convirtió en el primero que llevó a cabo representaciones sensuales y realistas de mujeres hermosas. Alguien acaba de traer a la habitación el búho modelado con la nieve que cubre el jardín. Las dos *kamuro* charlando despreocupadas muestran que agradablemente se podía pasar el tiempo en la casa pública.

FUNDACIÓN ANDRADE DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Isoda Koryūsai
Hinagata wakana no hatsumoyō*
Oban 38.4 x 25.3
Nishiki-e
Editorial:(Nishimuraya Yohachi)
An'ei 9–10 (1780–1781)



Isoda Koryûsai
Hinagata wakana no hatsumoyô: Shirayu*
Oban 38.4 x 25.7
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Hacia los años An'ei 9–10 (1780–1781)

Ippitsusai Bunchō
36 cortesanas escogidas:
Morokoshi de la casa Echizen
(página 77)

El barrio del placer Yoshiwara estaba dividido en barrios más pequeños. Uno de ellos se llamaba Miyakomachi. En el segundo bloque del mismo se encontraba la casa pública Echizen, cuya cortesana Morokoshi ha sido representada aquí. En la casa Echizen había muchas cortesanas de alto rango y el nombre Morokoshi se transmitió entre las damas de generación en generación. Morokoshi era aquella cortesana que superaba en rango a todas.

Sólo a las cortesanas de alto rango les estaba permitido pasear por la calle *Nakanomachi* para recibir allí a los clientes habituales y caminar en su compañía hasta la casa pública. En la parte superior de la lámina aparece en la nube el *waka* siguiente de Fujiwara no Chūi: «Cuando hace una eternidad que uno no se ve, no puede surgir la amargura ni en el otro ni en uno mismo». En esta parte de la lámina suele aparecer también el nombre de cada cortesana. El poema refleja el cariño que siente Morokoshi por un amante que no ha visto desde hace tiempo.

A partir del título de la serie podemos suponer que Bunchō diseñó 36 retratos de cortesanas conocidas, inspirados en los *waka* de maestros famosos. Pero, aparte de éste, sólo se conocen otros ocho, de modo que no es seguro si realmente llegó a realizar 36.

Ippitsusai Bunchō
Kagiya Osen
(página 78)

Durante el período Meiwa (1764–1772) no sólo se tomó a los actores y las cortesanas como motivos de las xilografías, sino también a las hijas de ciudadanos conocidos como la apreciada Osen, hija del vendedor de bebidas Kagiya, que además de Bunchō fue retratada por otros artistas. Alcanzó una fama tan grande que en el año Meiwa 5 (1768) incluso se la mencionaba en las obras de teatro, las baladas o los cuentos infantiles. El establecimiento de Kagiya se encontraba en el camino de peregrinación hacia el santuario Kawamori dedicado a *Inari* en Yanaka. Habitualmente, Ose colocaba banquetas delante del pequeño establecimiento de su padre, y vendía té y albóndigas (dango) a los peregrinos que hacían una parada en su camino hacia el santuario de *Inari*. Para algunos que habían oído hablar de ella, su fama superaba la del santuario de *Inari*. En el farolillo de la calle aparece el nombre del negocio, Kagiya, por eso podemos suponer que se trata de Osen la hija de Kagiya. Lleva una bandeja en la mano con bolitas blancas de arroz que se ofrecían a la divinidad del santuario como agradecimiento por la curación de una enfermedad. Cuando se le pedía la curación de alguien, el dios recibía bolitas negras. En el armario del té se ven pequeñas bandejas negras para los cuencos del té en los anaqueles. La bella figura de Ose se ha representado con una postura neutral, pero el quimono violeta y el *obi* verde con listas anchas de color rojo así como los pliegues del bajo, se han concebido de una forma muy expresiva que transmite el encanto femenino. El fondo monócromo de un color azul ceniza y la rama de cerezo en flor en el jarrón, son símbolo de la primavera.

Ippitsusai Bunchō
Ichikawa Komazō II como Monogusa Tarō
(página 79)

Bunchō perfeccionó junto con Katsukawa el estilo del retrato y se convirtió en uno de los principales xilógrafos de la época, entre finales del período Meiwa (1764–1772) y comienzos del período An'ei (1772–1781). Reformó especialmente el estilo rígido y tradicional del *yakusha-e*, comenzó por retocar la mímica y los gestos de los actores hasta el más mínimo detalle. Esta obra muestra a Komazō II en el papel de Monogusa Tarō, obra presentada en el año Meiwa 5 (1768) en el teatro Nakamura. En las mangas se ven los caracteres con su nombre. Komazō II adoptó más tarde el nombre Matsumoto Kōshirō IV. Hombre de figura pequeña, tenía un hermoso perfil y era famoso por su clara recitación.

Tarō aparece aquí en la figura de Rikyū que, con esta apariencia, se había puesto a servir en la casa de sus adversarios. Lo hizo tan sólo para liberar a su señor Sasaki y su familia del dominio del rival y preservarlos de una muerte segura. El sombrero de paja y la postura del actor permiten reconocer exactamente el papel que interpreta el criado: Está simulando ser un holgazán. Esta xilografía es una de los *yakusha-e* más representativos de Bunchō.



Ippitsusai Bunchō
36 cortesanas escogidas: Morokoshi de la casa Echizen*
Chūban 26.3 x 19.9
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Primera mitad del periodo An'ei (1772–1781)



Ippitsusai Bunchô
Kagiya Osen*
Hosoban 33.3 x 15.5
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Segunda mitad del periodo Meiwa (1764–1772)



Ippitsusai Bunchō
Ichikawa Komazō II como Monogusa Tarō*
Hosoban 32.3 x 14.6
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Meiwa 5 (1768)



Katsukawa Shunshō
Nakamura Sukegorō II
Hosoban 31.3 x 14.2
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Hacia el año Meiwa 7 (1770)

El estilo de los retratos de actores desarrollado por Shunshō y Bunchō con representaciones realistas, se perfeccionó en la segunda mitad del período Meiwa (1764–1772). A diferencia de Bunchō, Shunshō caracterizó a los actores y sus personajes mediante un trazado lineal más libre y unos colores más claros. El sello bajo la firma representa una urna con los caracteres para designar la «subo-leda» (nn), sello empleado por Shunshō como firma de sus obras hasta el año An'ei 2 (1773). De ahí que este tipo de láminas se designen con el término «tsubo-in» (sello de la urna). Más tarde firmó, tal como se aprecia en esta lámina, con este sello y el correspondiente a su nombre. En base a la firma, el sello y el estilo pictórico, esta obra sude datarse en los últimos años del período Meiwa (1764–1772), posiblemente el año Meiwa 7 (1770).

Desconocemos cual es el personaje y a que obra pertenece, sin embargo, el blasón familiar del quimono y los marcados rasgos del rostro hacen alusión a Nakamura Sukegorō II. Era un actor muy conocido por su buena apariencia y su clara pronunciación, pero sobre todo por su manera de representar figuras de intrigantes. Aquí ha puesto una cara amenazadora, lleva las mangas levantadas y sujetas con una cuerda y ha desenvainado la espada. Tiene un aspecto realmente terrible en una pose que es un instrumento estilístico típico para aumentar la tensión en el *kabuki*. El actor adopta una postura determinada y la mantiene durante un momento, de forma que el público cree tener una estatua ante sí. Con todo se nota la fuerza reprimida a duras penas con la que enseguida emprenderá el siguiente movimiento enérgico, un medio de expresión típico de Shunshō.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM PRAECEPTOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Katsukawa Shunshō
Segawa Kichiji III como Murasame*
Hosoban 32,1 x 15,0
Nishiki-e
Editorial: desconocida
An'ei 2 (1773)

A partir de los caracteres del quimono con el nombre Yoshiji podemos deducir que se trata del actor Segawa Kichiji III. Está probado que Kichiji III representó en el undécimo mes del año An'ei 2 (1773) el papel de Murasame en la obra «Ochikochi kanjinchô» en el teatro Nakamura. Esta obra formaba parte de un díptico, en el que Matsukaze está representada en el lado izquierdo.

El poeta Ariwara no Yukihira fue desterrado a Suma en la época Heian. Allí descubrieron las hermanas Matsukaze y Murasame su afecto por él. Esta antigua historia fue incorporada al repertorio de las obras de teatro *nō*, *jōruri* y *kabuki*. En el *kabuki* se desarrolló en concreto la danza del «Shiokumi» (la extracción de la sal) en diversas variaciones. Todavía hoy en día existen muchas ocasiones en las que se representa esta pieza. Tal como se aprecia en esta estampa, los actores del *kabuki* alcanzan en ella una gracia singular.

Esta danza simboliza la extracción de la sal en la que se traía desde muy lejos el agua del mar. La lanza con los cubos de madera colgados de una vara sobre el hombro presenta un encanto especial. Kichiji III se había especializado en la representación de personajes de mayor edad, pero como *onnagata* alcanzó la fama gracias a su juventud y su delicado rostro. Shunshō ha plasmado excepcionalmente en este retrato su extraordinaria belleza. Al fondo se ve la costa de Suwa donde se desarrolla la acción y un bosque de pinos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

En las obras «Shokumoyō aoyanagi Soga» y «Shinobugusa koi no utsushie», puestas en escena en el teatro Nakamura el primer mes del año An'ei 4 (1775), Nakazō alcanzó una gran fama con la interpretación del monje y el vendedor de puertos de Seitenchō, si bien una era una danza *kabuki* y la otra una danza teatral. Nakazō también representó más tarde el papel del monje. Observando la realización y el estilo, nos damos cuenta de que el *kyōgen* citado tuvo que haber servido como modelo. Resulta interesante que en el archivo del Musée Guimet en París exista una obra de Shunshō en la que Nakazō interpreta al vendedor de puertos. Dainichibō es el papel de un monje mendicante que va de puerta en puerta pidiendo limosna para la campana del templo. El monje lleva una caja colgada del cuello en la que aparece escrito que está pidiendo una limosna para la campana que se encuentra detrás de él en un carretón. En la mano sostiene una campana pequeña que toca mientras va caminando. Su aspecto mueve a la compasión como si tuviera que expiar mucho tiempo por alguna falta que hubiera cometido, como incumplir los preceptos budistas. Nakazō, que representa el papel del monje, era un intérprete de *wagoto* muy apreciado en la época. Además fomentó nuevas ideas en la escenificación de las obras, algunas de las cuales todavía se mantienen del mismo modo. Shunshō y Bunchō, por su parte, introdujeron un nuevo tipo de retratos de actores en los que el rostro y la postura se reproducen con un realismo total, casi fotográfico. Esta ilustración muestra un producto destacado de este nuevo estilo.



Katsukawa Shunshō
Nakamura Nakazō como Dainichibō*
Hosoban 32,3 x 14,9
Nishiki-e
Editorial: desconocida
An'ei 4 (1775)

El xilógrafo Shunkō padeció las secuelas de una parálisis, de finales del período Tenmei a comienzos del período Kansei. Esto le impidió utilizar la mano derecha y tuvo que guiar el pincel con la izquierda. Desde el año Tenmei 8 (1788) a los dos primeros años del período Kansei (1789–1790) realizó muchos retratos de actores en formato *ōban*. Esta lámina muestra el busto de un actor en gran formato y puede considerarse como una de las obras más progresistas e importantes de esta época. En las tiras con poemas colgadas aparece «Hamamuraya» y «Rokō». El blasón en la manga del quimono y el labio inferior abultado permiten suponer que se trata del actor Segawa Kikunojō III. Este había adoptado en el año An'ei 3 (1774) el nombre «el tercero» y era uno de los *onnagata* más destacados en la época que abarca del período Tenmei al período Bunka. Su nombre artístico era Rokō, pero por su rostro sensual se le llamó también «Senjo Rokō». En Edo alcanzó tal popularidad que se le apodaba el «divino Hamamura». Representó algunos papeles de cortesanas. Por el dibujo de bambúes y gorriones en el quimono podemos deducir que se trata del papel de la cortesana Takao. Entre todos los *kyōgen* sobre Takao representados a partir del séptimo mes del año Tenmei 2, no se sabe cuál de ellos se ha tomado aquí como modelo.



Katsukawa Shunkō
Segawa Kikunojō III
Hosoban 33,0 × 15,2
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Principios del período Tenmei (1781–1789)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM PIETAS OMNIUM
FUNDADA EN 1826
QUITO

Kitao Masanobu
Ichikawa Monnosuke II como Chotto Tokubei
(página 85)

El xilógrafo Masanobu ilustró a lo largo de su carrera numerosos libros y, junto a Kitao y Kiyonaga fue uno de los pintores más conocidos hasta el año Tenmei 1 (1781). Aunque también se han conservado algunos de sus libros ilustrados sobre el teatro, sólo se conocen unos pocos *yakusha-e* de la época entre finales del periodo An'ei (1772–1780) y finales del periodo Tenmei (1788–1788). La estampa reproducida aquí muestraa Monnosuke II interpretando el papel del florista Tokubei en el *kyōgen* «Soga matsuri Naniwa no Sugatami». Se representó el quinto mes del año An'ei 9 (1780) en el teatro Nakamura, lo que se desprende del llamado «banzuke» de la obra, el cartel que detalla los nombres de los intérpretes. La primera obra de Masanobu es una ilustración del «Kaicho Riyaku no Meguritai» del año An'ei 7 (1778). Por esta época acababa de cumplir los 20 años y todavía no había perfeccionado su técnica. Pero en la figura del florista –con el gracioso quimono que descubre los hombros apoyados en la barra y la mano en la mejilla– ya se puede reconocer la atmósfera típica de Masanobu en la cual pintó a los actores más populares de su época. Esta obra con su hermosa composición cromática está muy bien conservada. Más tarde, cuando Masanobu empezó su carrera como escritor de literatura trivial, adoptó el nombre de Santōkyōden.

Katsukawa Shūn'ei
Ichikawa Ebizō como Kamakura Gonogorō Kagemasa y Sakata Hangorō III como Hahazu no Yotahei
(página 86)

En el undécimo mes del año Kansei 6 (1794) se presentó en el teatro Kiri la obra «Otokoyama Oedo no Ichimei» en la que Ebizō interpretaba al personaje Kagemasa y Hangorō al de Hahazu no Yotahei. Este retrato doble posiblemente fuera utilizado como cartel para las representaciones con estos famosos actores y que se editara en gran número. Aparte de éste hay otros retratos dobles de la obra «Uruou toshi meika no homare» en el teatro Miyako: Nisaemon VII en el papel de Kimeitora y Sōjirō III en el de Kujaku Saburō, además de Noshio II como Tsurayuki no Musume y Chūzō II como Arumaki Mimishirō. De la obra «Matsu wa Misao Onna Kusonoki» en el teatro Kawabarasaki existe el retrato doble de Hanshirō en el papel de Chihaya, la hermana pequeña de Kaneyoshi, y Matsusuke I como Yuasa Magoroku Nyūdō Sadatora.

Tras la muerte de su maestro Shūnsho, los *yakusha-e* de Shūn'ei de comienzos a mediados de la época Kansei (1789–1800) constituyen el punto culminante de su época creativa. Sus obras influyeron también en Toyokuni y Sharaku. Hay láminas en las que Shūn'ei incluye el retrato de tres actores,introduciendo así una nueva variante en el estilo del retrato. Los rostros de Shūn'ei son mayores que los de Toyokuni y Sharaku. Podemos sentir claramente la tensión que emana de la actitud «shibaraku» (¡detente!) de Ebizō y la mirada de Hangorō. Existe otro retrato de Hangorō pintado por Sharaku.

Katsukawa Shūn'ei
Segawa Kikunojō III como Osome e Iwai Hanshirō IV como Hisamatsu
(página 87)

Durante los dos primeros meses delaño Tenmei 8 (1788) se representaron en el teatro Kiri,como segundo acto de la obra «Keiseiyū Soga», los *kyōgen* «Osome Hisamatsu ukina no hatsugasumi» y «Otane Kumenosuke yonowasa yoku no yukidoke» alternando diariamente. En la primera pieza actuaban Segawa Kikunojō III como Osome e Iwai Hanshirō IV como Hisamatsu, el amado de Osome. En la segunda pieza intercambiaban los papeles principales. Esta lámina muestra a ambos en escena con el primer reparto. Hisamatsu aparece ensimismado en sus pensamientos, el codo sobre un ábaco y la barbilla apoyada en la palma de la mano. Osome lo contempla apenada. De esta forma se refleja su triste situación: la diferencia social se interpone en su amor. Osome no deja de ser la hija de un vendedor de aceite e Hisamatsu no es más que un repartidor que trabaja allí.

La pieza de teatro se basa en un hecho real ocurrido en el año Hōei 7 (1710) en Osaka que terminó trágicamente con un suicidio doble. El *kyōgen* fue tan popular que surgieron otras obras «De Osome e Hisamatsu». Kikunojō III actuó a mediados de la época Edo como *onnagata* representando, por su belleza y su actitud coqueta, muchos papeles de cortesanas y muchachas en obras *jōruri* y *kabuki*. Hanshirō IV, aunque tenía un rostro redondo, su armoniosa voz y su talento le permitieron representar papeles de *onnagata*, de adolescentes, papeles de protagonista masculino y *aragoto*. Estos dos actores se complementaron magníficamente en el escenario.



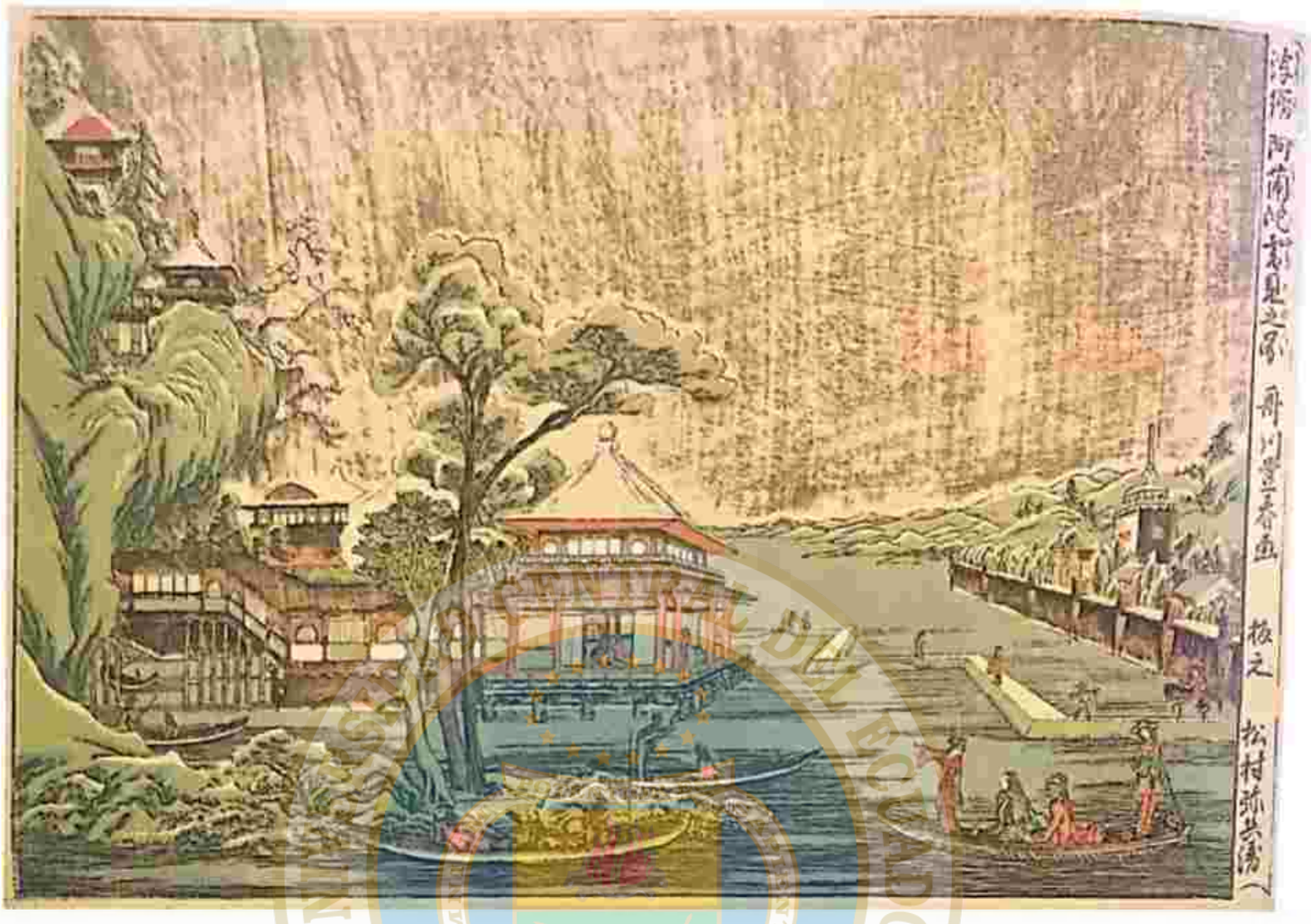
Kitao Masanobu
Ichikawa Monnosuke II como Chomo Tokubei
Hosoban 31,4 × 13,8
Nishiki-e
Editorial: Okumura Genroku
An'ei 9 (1780)



Katsukawa Shūn'ei
Ichikawa Ebizō como Kamakura Gonogorō Kagemasa y
Sakata Hangorō III como Hahazu no Yotahei*
Hazama-ban 32.8 x 22.8
Nishiki-e
Editorial: Azabu
Undécimo mes del año Kansei 3 (1791)



Katsukawa Shūn'ei
Segawa Kikunojō III como Osome e
Iwai Hanshirō IV como Hisamatsu*
Oban 37.9 x 24.1
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Tenmei 8 (1788)



Utaga wa Toyoharu
Uki-e de un paisaje extranjero
Yoko-ôban 26,0 x 38,8
Nishiki-e
Editorial: Matsumura Yohei
Periodo An'ei (1772–1781)

Durante la época de aislamiento se prohibió en Japón (1639–1858) todo contacto con el extranjero; tan sólo en una pequeña isla frente a Nagasaki se comerciaba con China y Holanda en base a las condiciones de los acuerdos. En aquellos se descubrieron también las nuevas ciencias holandesas y occidentales (rangaku). Desde hace algunos años sabemos que Toyoharu copió xilografías chinas y pinturas occidentales, publicándolas después en gran número como xilografías. La presente lámina muestra un palacio y un estanque al estilo chino y a la derecha una pagoda de estilo occidental. Los detalles de la estampa también son de origen chino y occidental. Toyoharu utilizó carbonato de calcio para el blanco nacarado de las nubes. Hasta ese momento, el uso de la perspectiva se había reducido a la representación de los interiores.



Uki-e, tal como aparece en el título, es una corriente del *ukiyo-e* que incorporó la perspectiva europea. Okumura Masanobu introdujo esta corriente en Japón. Toyoharu –a diferencia de otros pintores– imitó directamente las xilografías chinas y la técnica occidental, logrando así el perfeccionamiento. En el presente ejemplo la mirada a través de los travesaños longitudinales de la ventana contribuye a aumentar la profundidad. En el medio aparecen sentados siete hombres y cinco cortesanas con sus sirvientas, la escena se desarrolla en una habitación del primer piso de una casa pública de Shinagawa. El barrio del placer de Shinagawa no era inferior al famoso Yoshiwara y estaba muy concurrido. Delante de las cortesanas hay dos recipientes negros con los utensilios para fumar y los hombres utilizan los ceniceros. El tabaco era una de las cosas que no podían faltar en un barrio del placer.

Utagawa Toyoharu
Uki-e Yamato no kuni: Vista de Shinagawa al atardecer*
Yoko-ôban 29.8 x 43.6
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Segunda mitad del periodo Meiwa (1764–1772)

Torii Kiyonaga
Muchacha de un despacho de bebidas con un cliente
(página 91)

Los «Mizuchaya» eran quioscos delante de los santuarios y los templos con sencillas banquetas fuera para ofrecer té a los peregrinos que hacían un descanso. Las hermosas muchachas que servían el té, rivalizaban entre sí para atraer a los clientes con sus magníficos quimonos y sus anchos delantales. La joven de esta lámina lleva un delantal largo. Se ha recogido el cabello según la moda de la época. Los hombres de todas las edades, vestidos con los largos quimonos de moda, también solían acudir a visitar a las muchachas que servían el té. Muy apreciadas fueron Oseny Okita, representadas a menudo en las xilografías de Bunchō, Harunobu y Utamaro (lám. pág. 78).

Aunque no se puede determinar donde se encontraba este quiosco, por la inscripción «Bosatsu» que aparece en uno de los faroles colgados, tiene que tratarse de un local delante de un templo. Este farol sirve para alumbrar el exterior. En el farol delante de la muchacha aparece el nombre del quiosco, pero desgraciadamente hay una parte que no se puede leer. Junto al hombre fumando en pipa se ve un cenicero. La muchacha se vuelve en ese momento de una estantería con diversos tipos de té.

Torii Kiyonaga
Figura femenina bajo las glicinias
(página 26)

Kiyonaga realizó cerca de 120 *hashira-e*, láminas de formato alargado que se fijaban en los postes (hashira). Estas láminas alcanzaron su apogeo en los tiempos de Kiyonaga. Koryūsai le siguió en este género.

Esta obra se conoce también con el título «Belleza turbada bajo glicinias». El bajo del quimono aleteando y las glicinias agitándose en el viento primaveral son imágenes de lo que ocurre en ese momento: este viento sopla en abril o mayo y suele poner en un apuro a la gente que anda por la calle, al arremolinar los ropajes y las flores recién abiertas. Existen muchas xilografías con este motivo: mujeres en una situación embarazosa con el viento que sacude violentamente sus ropas, como la obra de Kiyonaga «El dragón en el viento» o «Figura femenina turbada bajo los sauces».

La mujer aquí representada, que camina junto a un canal, intenta ceñir con la mano derecha el manto agitado por el viento. Con la izquierda sujeta el velo protegiéndose el rostro. La figura inclinada hacia delante de un modo inconsciente, muestra una coquetería natural. Pero el blanco rostro en contraste con el tocado negro, refleja más bien turbación. El colorido, en general discreto, se acentúa por el rojo de la túnica inferior que asoma por debajo de la manga y la bastilla. El cordón rojo enrollado en la cintura es un cinturón. Por aquella época en casa se llevaba un manto largo por encima del quimono que, a la hora de salir a la calle, se igualaba al largo del quimono con ese cinturón.

Torii Kiyonaga
Geisha abandonando el establecimiento de Heiroku
(página 27)

El poema de la estampa, arriba a la izquierda, dice: «Pues pregunta a Heiroku. Alguien del barco ha sido enviado». Pertenece a la extensa antología lírica de once tomos «Yanagi-daru», publicada en el año An'ei 5 (1776). Con Heiroku se está refiriendo al vendedor de medicinas del tercer bloque de Tachibanachō. Por aquel entonces vivían allí muchas bailarinas de *furisode*. Como las *geishas* acudían con frecuencia al establecimiento de Heiroku, las jóvenes más capaces entre ellas eran invitadas de vez en cuando a dar un paseo en barco. El cercano río Sumida era un popular lugar de excursión para muchos habitantes de Edo. Cerca del mismo había muchos lugares de diversión como los cuatro casas públicas en Yoshiwara y Fukagawa, pero también renombrados restaurantes. Por eso se solía invitar a las *geishas* a participar en excursiones por el Sumida. La cortina del establecimiento (noren) con las inscripciones «Medicinas» y «Heiroku» se agita en el viento. La muchacha se vuelve con gracia hacia el interior de la tienda. Posiblemente acaban de llamarla desde allí. Se trata de una joven *geisha* que no se ha recogido el cabello por completo, en las puntas lleva todavía las horquillas para rizar el pelo. Tanto el peinado como el dibujo de listas del quimono son propios de la moda de la época. Bajo el claro *furisode* asoma una túnica inferior con manchas rojas. Con el *obi* liso se ponen claramente de manifiesto las diferentes calidades de los tejidos.



Torii Kiyonaga
Muchacha de un despacho de bebidas con un cliente
Chûban 26.0 x 19.0
Nishiki-e
Editorial desconocida
Hacia el año An'ei 7 (1778)



Torii Kiyonaga
Concurso de las bellezas actuales del barrio del placer:
Cortesanas de Tachibanachō*
Ōban 38,2 x 25,4
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Hacia el año Tenmei 2 (1782)

Torii Kiyonaga
Concurso de las bellezas actuales del barrio del placer
(página 92)

Las series de gran formato «Escenas cotidianas de la ciudad de Edo», «12 imágenes de las bellezas del sur» y «Rivalidad de las bellezas actuales del barrio del placer», reproducida aquí, se consideran las tres grandes obras de Kiyonaga. De las 21 xilografías de la serie, cinco son dípticos. Estas son las primeras xilografías de gran formato (*ōban*) de Kiyonaga. Luego pasó a realizar paulatinamente pinturas de dos y cinco piezas, así como obras de gran formato. En los años Tenmei 2–4 (1782–1784) le sirvieron de modelo, junto a las cortesanas de Yoshiwara, también las mujeres públicas de los barrios del placer sin licencia, Shinagawa, Fukagawa y Tachibanachō, así como las *geishas* de las ciudades. Así fue como la sociedad descubrió Okabasho en el periodo Tenmei, un lugar que incluso sobrepasaba a Yoshiwara, el barrio del placer autorizado oficialmente, ya que podía ofrecer mayores comodidades. Cerca de estos dos barrios se encontraba Tachibanachō donde había muchas casas de *geishas*. Para ejercer su profesión, las *geishas* aprendían canto, danza, música y literatura. Según la costumbre, las jóvenes solteras llevaban *furisode*.

Estas dos jóvenes *geishas* con *furisode* y la sombrilla abierta, posiblemente van de camino a las fiestas de Tachibanachō adonde han sido llamadas. Para la sombrilla azul se empleaba el grueso papel japonés azul fabricado de kōchi, el llamado «aodosa». Les sigue una sirvienta que lleva bajo el brazo la ropa para cambiarse envuelta en un paño (furoshiki). Las sombrillas azules tenían además la ventaja de que, con el calor sofocante, la pálida tez de las mujeres parecía todavía más delicada. Bajo el quimono de las jóvenes *geishas* asoma la fina túnica inferior, una prenda típica del verano. Esta obra refleja muy bien la singularidad de las bellezas de Kiyonaga caminando despreocupadas por la calle.

Torii Kiyonaga
12 imágenes de mujeres del sur: Quinto mes
(página 94)

Yoshiwara era el único barrio del placer de Edo con una concesión oficial. Aparte se abrieron grandes casas públicas en las salidas y entradas del centro político de Edo donde desembocaban los caminos procedentes de todas las direcciones del país, en Shinagawa, Shinjuku, Itabashi y Senjū. Cualquier viajero que quisiera pasar la noche allí, sabía que había mujeres públicas al servicio de las casas de huéspedes encargadas de atenderlos. Shinagawa se encontraba al sur de Edo en las afueras. Para diferenciarlos, Yoshiwara, situada al norte del castillo de Edo, recibió el nombre de «Barrio norte del placer» y Shinagawa «Barrio sur del placer» o simplemente «Sur».

Esta serie presenta las numerosas casas públicas de Shinagawa durante los doce meses del año. En esta estampa del quinto mes se ve una figura femenina descendiendo de un palanquín. Sobre ella hay un manojo de ramas con golosinas multicolores, algo típico de la zona. Son símbolo de un famoso templo llamado Meguro Fudōson, a unos tres kilómetros de Shinagawa. El día 28 del quinto mes era el «Día Verde», una fiesta del templo del lugar, de ahí que muchos peregrinos se reunieran ya la noche antes. Quizá la dueña de la casa pública también ha regresado desde su visita al templo la noche anterior o por la mañana temprano. La muchacha que camina detrás lleva un cómodo «yukata» (quimono de algodón), lo que permite suponer un encuentro por la mañana.

Torii Kiyonaga
10 imágenes de una casa de té: Tomigaoka
(página 95)

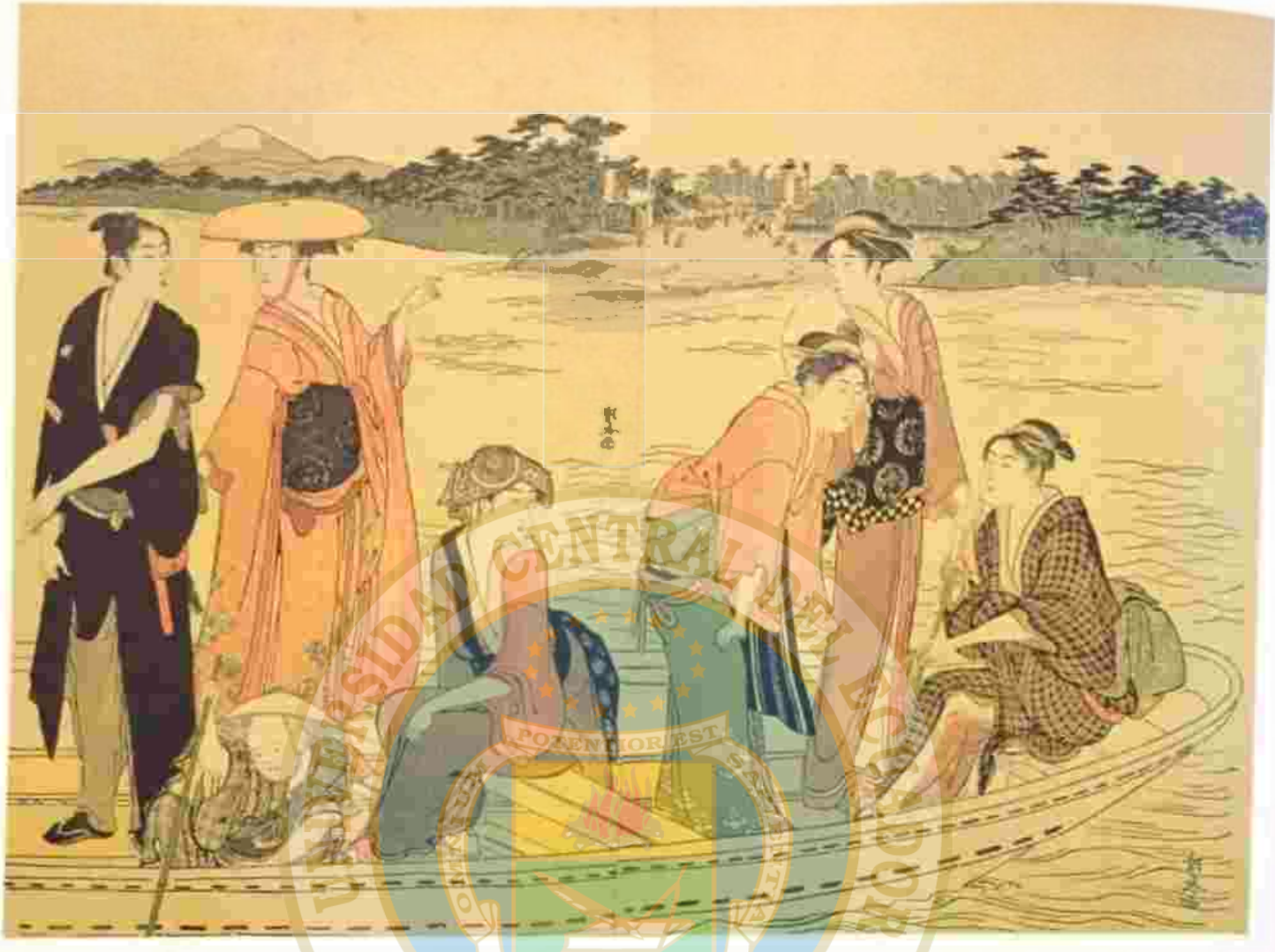
Durante la época Edo las gentes gustaban de acudir a los santuarios y los templos. Delante de ellos, así como en determinados lugares de excursión, había quioscos donde se servía té. Kiyonaga creó 10 estampas de semejantes puestos de té. Aquí aparece un quiosco del té en el camino al santuario Tomigaoka-Hachimangū (consagrado a Hachiman, dios de la guerra). Delante se han colocado algunos bancos donde están sentadas las jóvenes que sirven el té bajo un cerezo en flor. Con sus anchos delantales según la moda de estos lugares y el cabello recogido formando un complicado moño, transmiten una idea de la vida cotidiana de la época. La linterna de piedra abajo a la derecha es una donación procedente de la colección de la casa del té Nakamachi, una apreciada casa pública de Fukuyama. Semejantes linternas bordean el camino hacia el santuario. Detrás del farol se reconoce una tetera con una original asa: tiene la forma de una espiral para que no se caliente. Delante del puesto aparece una mujer sentada con un quimono de manga corta con el blasón familiar. Está mirando a las dos jóvenes. ¿Acaso estas mujeres arregladas según el mundo multicolor de las *geishas* han hecho una visita a Hachiman con otras elegantes *geishas* de Fukuyama? Quizá han sido llamadas a alguna de las dos famosas casas de té cercanas al santuario de Hachiman. En cualquier caso, fueron el centro de atención de los artistas.



Torii Kiyonaga
12 imágenes de las mujeres del sur: Quinto mes
Chūban 26,6 x 19,7
Nishiki-e
Editorial: Izumiya Ichibei
Hacia el año Tenmei 3 (1783)



Torii Kiyonaga
10 imágenes de una casa de té: Tomigaoka
Chūban 25,2 x 18,7
Nishiki-e
Editorial: Nakamuraya Yohachi
Hacia el año Tenmei 3 (1783)



Torii Kiyonaga
Transbordador en el río Rokugo*
Oban, láminas central y derecha de un tríptico, cada una 39,1 x 26,3
Nishiki-e
Editorial: (Takatsuya Isuke)
Hacia el año Tenmei 4 (1784)

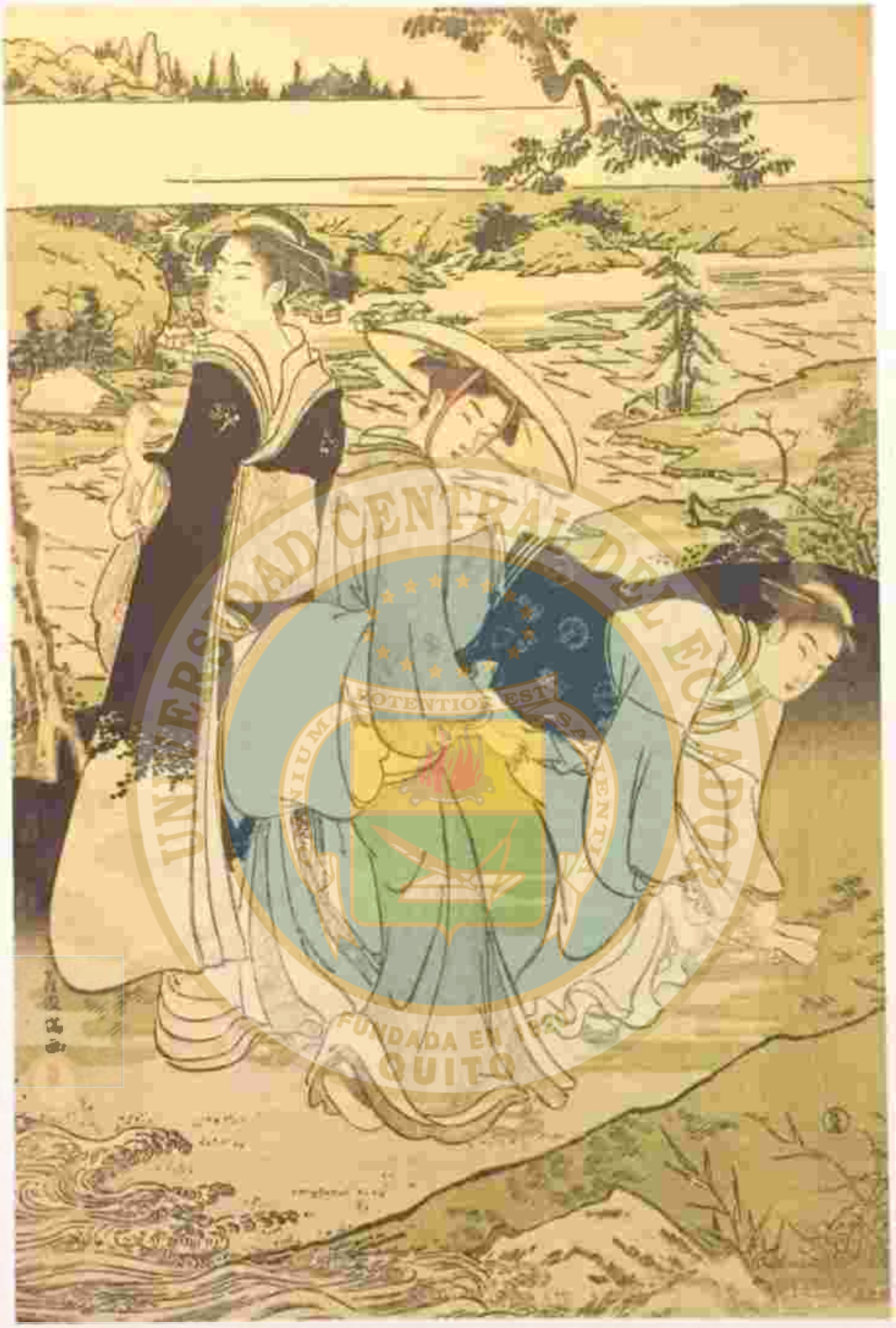
Kiyonaga introdujo en el *ukiyo-e* las composiciones formadas por grandes superficies. Se han conservado muchas obras semejantes de mediados del periodo Tenmei (1781–1789). Se le considera un artista sin par y su creatividad es inigualable. También en esta obra representa a la figura humana mediante líneas de trazado libre y una composición rítmica. Los tonos claros crean una atmósfera apacible. La composición y los dos sellos permiten suponer que enlazaba con otra lámina a la izquierda, pero desgraciadamente hasta ahora sólo se conocen las dos presentes.

El monte Fuji a lo lejos y las inscripciones en los farolillos indican que la escena se desarrolla cerca del templo Kawasaki-tarishi. El *Tōkaidō* era la ruta más importante que enlazaba la capital Edo con el resto del país y se extendía entre Edo y Kioto. Entre las estaciones de Shinagawa y Kawasaki había que atravesar el Tamagawa (llamado Rokugogawa por aquel entonces). Hoy en día el trayecto desde Tokio dura 24 minutos en tren.

Kubo Shunman
Vista de 6 ríos: Kōya
(página 97)

«Mutamagawa», el título japonés, hace referencia a los seis riachuelos de Yamashiro, Nogi, Kōya, Ide, Chōfu y Kinuta, con una clara corriente de agua que desde la antigüedad fue ensalzada en los *waka* y, combinados con *bijin-ga*, también sirvió de motivo para el *ukiyo-e*. La lámina que se presenta aquí es la pieza izquierda de una obra compuesta por seis estampas y muestra el Tamagawa en Kōya. En la parte superior se puede ver entre la bruma una pagoda y el tejado del templo Kōya. Detrás de las mujeres se extiende un sereno paisaje. La mujer a la derecha se está atando la sandalia.

Aquí se han utilizado muy pocos colores. El verde, junto con la tinta china clara y oscura, evoca una sensación de frescura. Se trata de la técnica *benigirai*, en la que se evitaba utilizar el rojo *beni*, combinando en su lugar los tonos de la tinta con violetas y verdes.



Kubo Shunman
Vista de 6 ríos: Kōya*
Oban 37.9 x 25.5
Nishiki-e
Editorial: Fushimiya Zenroku
Mediados del periodo Tenmei (1781–1789)

Kitagawa Utamaro
Tres bellezas famosas
(página 90)

Las escenas de los barrios del placer fueron desde el principio uno de los temas principales de los pintores del *ukiyo-e*. La representación de las mujeres públicas con sus hermosos ropajes se hizo muy popular. Pero las muchachas conocidas como «Las tres bellezas del periodo Kansei» en los tiempos de Utamaro, no eran mujeres públicas sino simples jóvenes. Cada vez se hizo más frecuente la representación de las muchachas y las *geishas* que trabajaban en las posadas. En esta lámina podemos ver a Nanbaya Okita, Takashimaya Ohisa y Tomimoto Toyohina. Okita era bailarina en una casa del té frente a la puerta Zuishinmon en Asakusa. Ohisa trabajaba en una casa del té dirigida por su padre en Ryōgoku Yagenbori (un distrito de Edo). Fujimoto Toyohina era *geisha* en Yoshiwara. A primera vista las figuras parecen idealizadas, pero no obstante reflejan bastante bien los distintos tipos femeninos –la mujer «normal» que trabajaba en la casa del té y la *geisha*.

Kitagawa Utamaro
En el barrio del placer: Segundo bloque de Kyōmachi. Kiyomi, Sekiya y Takoto de la casa Kadokanaya
(página 100)

«Niwaku» se llamaba la fiesta que se celebraba todos los años por agosto en Yoshiwara. Las casas públicas y las casas del té se llenaban de bullicio y baile. Una de esos bailes era la danza «Katoma». Se remonta a una danza religiosa del santuario Kumanojingū y se extendió por todo el país. Más tarde se llevaba en la mano un *gohei* durante el baile para mantener apartada a la desgracia.

En esta obra realizada al principio de su carrera, el arte de Utamaro no aparece completamente madurо. Los dos personajes llevan el tocado sacerdotal y suntuosos ropajes. Una tercera figura se agacha delante de ellos con un *gohei* y una lámpara. Parece como si los tres estuvieran descansando después de una danza. Dado que la fiesta Niwaku era uno de los acontecimientos más destacados en Yoshiwara, muchos xilógrafos representaron el ambiente bullicioso y sus participantes. Tras terminar esta serie con imágenes del barrio del placer, Utamaro creó otras muchas obras maestras.

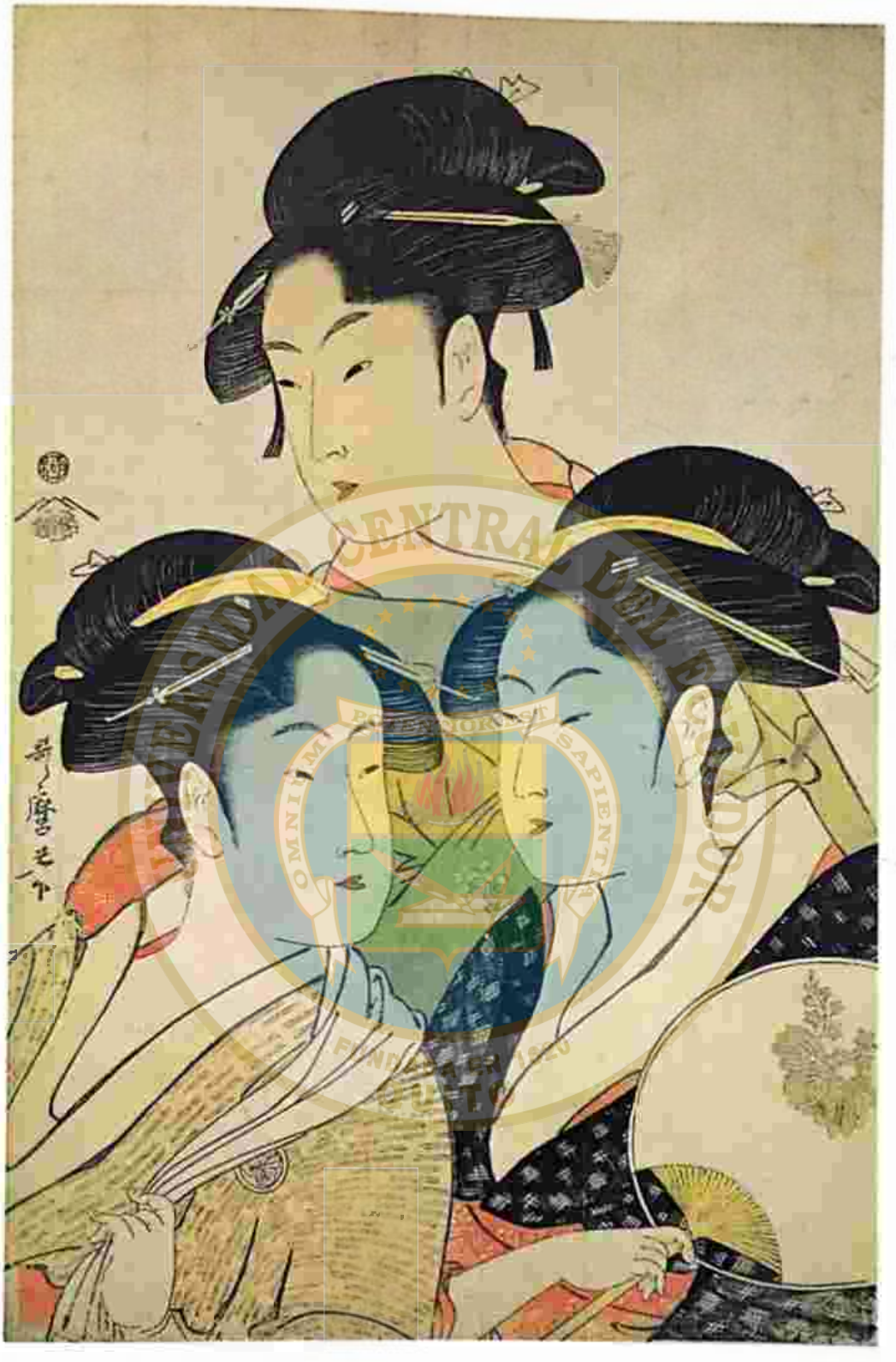
Kitagawa Utamaro
Wakaume de la casa Tamaya
(página 101)

En Yoshiwara había varias casas públicas en el primer bloque de Edo-machi. Wakaume era una cortesana. Según el «Yoshiwara saiken», una guía de Yoshiwara publicada anualmente en primavera y otoño, Wakaume trabajó allí desde el Kansei 2 (1790) al Kansei 10 (1798). Sus sirvientas personales se llamaban al principio Onami y Menami, pero en el año Kansei 4 (1792) adoptaron los nombres de Umeno e Irokan. Teniendo en cuenta este hecho y el estilo pictórico fue posible determinar el año de esta lámina.

Kitagawa Utamaro
Ohisa de la Takashimaya
(página 28)

La mujer bajo el letrero con la inscripción «Takashima», lleva un abanico en la mano derecha que presenta el blasón familiar con las bellotas, es Takashimaya Ohisa una de «Las tres bellezas del periodo Kansei». Su padre era dueño de una tienda de senbei (dulces de arroz). Era el hombre más rico del vecindario, además de la casa del té, era propietario de otros locales de diversión cerca del puente Ryōgoku. Su hija Ohisa recibió la casa del té y en muchas ocasiones fue comparada con la hermosa Nanbaya Okita; aunque ésta última tenía fama de ser más amable. Según el libro «Mizuchaya hyakunin issho», publicado en el año Kansei 5 (1793), en el que se valoran 100 empleados de las casas del té, por aquel tiempo Okita tenía 16 años y Ohisa 17. El estampado de los quimonos y *obis* era similar y también eran parecidos sus delantales de color verde oscuro. Estos delantales se llevaban al principio para no ensuciar el quimono, pero con el paso del tiempo se convirtieron en un emblema de las muchachas que trabajaban en las casas del té, eran de seda o crespón.

UNIVERSIDAD ... DEL ECUADOR ... QUITO



Kitagawa Utamaro
Tres bellezas famosas*
Oban 39,0 x 25,8
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Alrededor de los años Kansei 4–5 (1792–1793)



Kitagawa Utamaro
En el barrio del placer: Segundo bloque de Kyōmachi.
Kiyomi, Sekiya y Takoto de la casa Kadokanaya.*
Oban 38.2 x 25.3
Nishiki-e
Editorial: (Tsutaya Jūzaburō)
Hacia el año Tenmei 3 (1783)



Kitagawa Utamaro
Wakaume de la casa Tamaya
Oban 37.0 x 24.6
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Hacia el año Kansei 5 (1793)



Kitagawa Utamaro
Labor de costura
Oban, lámina izquierda de un tríptico, 38,1 x 26,3
Nishiki-e
Editorial: Uemura Yohei
Hacia el año Kansei 7 (1795)

Kitagawa Utamaro
Labor de costura
(página 102)

Esta xilografía pertenece a un tríptico que representa la vida cotidiana de los despreocupados ciudadanos. Durante la época Edo (1603–1868) los ciudadanos disfrutaron de un cierto bienestar. La cultura civil experimentó un auge y cada vez había más muchachas que gozaban de una buena formación. La costura, en concreto, era una tarea obligada de las jóvenes, puesto que se la consideraba necesaria para el matrimonio. Ya desde niñas aprendían esta técnica con sus madres y mujeres mayores, pero también con maestras de costura en las escuelas de los templos.

Aquí se comprueba que la tela no tenga ninguna rasgadura. Como a través de un velo se pueden ver los brazos blancos y el rostro pálido de la madre que levantando las manos examina el *haori* de fina seda, es una belleza típica. Utamaro apreciaba estas posibilidades expresivas de la xilografía. El niño con el delantal empieza a inquietarse. La madre intenta tranquilizarlo con el movimiento del muslo. Tampoco este gesto típico de la maternidad le ha pasado desapercibido a Utamaro, demostrando además su capacidad de observación de los detalles.

Kitagawa Utamaro
Antología de poetas amorosos:
El amor que siempre se recuerda
(página 104)

El eterno tema del «amor» fue desde antiguo un tema de las artes. Durante la época Edo también se llevaron a cabo pinturas al respecto. Esta obra forma parte de una serie de cinco piezas, las láminas se titulan «El amor secreto», «El amor extraño», «El amor a punto de florecer» y «El amor cotidiano», y se incluyen entre las obras maestras de Utamaro. Los grandes rostros a base de líneas finas y colores suaves reflejan también los sentimientos íntimos de estas mujeres. Antiguamente se había resaltado la figura y los ropajes, pero con Utamaro se empezaron a representar también los sentimientos ocultos. Esta mujer adulta apoya la cabeza en la mano descubriendo el antebrazo desnudo. Está mirando ensimismada hacia lo lejos. Lleva las cejas depiladas y se ha recogido el cabello en un hermoso moño. El sencillo quimono a cuadros le sienta muy bien.

Kitagawa Utamaro
Dibujos de mujeres: Las mujeres se reúnen para la ceremonia de pintar los dientes de negro
(página 105)

Diez años después de terminar sus series más importantes de comienzos del período Kansei (1789–1801), «10 diversas figuras femeninas» y «Dibujos de 10 mujeres», Utamaro realizó la serie «Dibujos de mujeres» (período Kyōwa, 1801–1804) sobre el mismo tema. Al presentar un estilo a sus antiguas obras, se puede apreciar muy bien hasta qué punto han cambiado las bellezas de Utamaro. Esta lámina es un ejemplo típico de los grabados de su período tardío en los que se puede apreciar cómo el propio gusto del artista también ha cambiado con el tiempo, adaptándose a la demanda de los ciudadanos.

Las mujeres de más edad (casadas) se recogían el pelo en un moño, sólo raras veces llevaban ropas de colores y se pintaban los dientes de negro. Para ello mezclaban virutas de hierro, fécula de arroz, té y vinagre, y, tras la oxidación, añadían agalla al líquido. Con esta mezcla negra se pintaban después los dientes. Al principio esta forma de embellecerse era exclusiva de las damas de la nobleza, pero durante la época Edo se convirtió en una costumbre de todas las mujeres casadas. Utamaro ha captado extraordinariamente bien en sus retratos la expresión de las mujeres concentrándose en su cuerpo: sensibles y atentas a lo que está por venir, pero al mismo reservadas.

FUNDACIÓN CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Kitagawa Utamaro
Antología de poemas amorosos: El amor que siempre se recuerda
Oban 38,5x 26,2
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jûzaburô
Hacia el año Kansei 5 (1793)



Kitagawa Utamaro
Dibujos de mujeres: Las mujeres se reunen para la ceremonia de pintar los dientes de negro*
Oban 37.1 x 25.4
Nishiki-e
Editorial: Tsuruya Kiemon
Hacia el año Kyōwa 3 (1803)



Kitagawa Utamaro
Pintándose los labios con carmín*
Oban 38.2 x 24.8
Nishiki-e
Editorial: Uemura Yohei
Hacia los años Kansei 6–7 (1794–1795)

Kitagawa Utamaro
Pintándose los labios con carmín
(página 106)

Esta mujer medio arrodillada presenta una figura exuberante de contornos sinuosos. El espejo de tocador, el cuello y la polvera son de un negro brillante. Para obtener este efecto se ha mezclado la tinta con cola de huesos, especialmente en el negro de la polvera. Lleva el pelo recogido en un moño sujeto con una horquilla. Vestida con una túnica de estar por casa con dibujo de cuadros, mira atenta en el espejo mientras se pinta con carmín. Utamaro ha conseguido plasmar de un modo excelente el contraste entre el color carmín y el blanco de la piel. El artista demostró su maestría no sólo con las damas elegantes, sino también con mujeres vestidas de una forma corriente.

Delante de la rodilla de la mujer se encuentran los utensilios para pintarse los dientes de negro, tal como eran utilizados por una mujer casada. Por aquella época el carmín era un producto muy caro.

Kitagawa Utamaro
La geisha Kamekichi
(página 108)

Esta estampa suelta representa la bahía en las proximidades de Shinagawa, tal como se desprende del «kyôka» (poesía corta cómica) arriba a la derecha: «El yukata (quimono de algodón) es parecido al quimono que llevaba la princesa Otohime y Kamekichi tiene un aspecto muy estimulante». Este juego de palabras quiere decir lo siguiente: la costa de Shinagawa tiene la forma de una manga. Por eso se llama «ura» (para bahía y playa) a esta manga, y la palabra «Ura» recuerda a la historia de Urajima Tarô que a su vez nos evoca a la princesa Otohime. Existe otra estampa de Utamaro dentro de la serie en la que relaciona un kyôka con el retrato de una mujer hermosa, la *geisha* Takawa.

Shinagawa se encontraba al sur de Edo y estaba perdiendo su papel como la primera estación del *Tôkaidô*. A pesar de todo, allí surgió un barrio del placer, ya que era el punto de arribada de los barcos procedentes de todas las provincias y llegaban muchos viajeros. El lugar tenía mucha clientela porque las diversiones costaban menos que en el Yoshiwara donde se hacía mucho hincapié en la etiqueta. Dado que Utamaro tomó como modelo a muchas de sus cortesanas de gran prestigio y a las mujeres públicas, la *geisha* Kamekichi tuvo que haber sido una de las cortesanas más apreciadas. Con las manos entrelazadas y la mirada vuelta por encima del hombro izquierdo, el retrato refleja su exquisita belleza mediante unos pocos colores y las armoniosas tonalidades.

Kitagawa Utamaro
La montañesa Yamamba con Kintarô
(página 109)

El niño prodigio Kintarô fue un motivo muy apreciado por los maestros de la xilografía. En muchas láminas se le representa como un guerrero, pero también como un personaje revoltoso y travieso. También se han conservado numerosas representaciones de Kintarô realizadas por Kiyonaga. Al contrario que muchos otros, Utamaro introduce casi siempre a la mujer de la montaña en sus láminas de Kintarô de las que se conocen alrededor de 50 en distintas escenas y formatos; según cuenta la leyenda, parece que esta mujer fue la madre de Kintarô. Existen ilustraciones sobre el tema del auténtico amor de madre que unió a la montañesa y a Kintarô. En otros ejemplos aparece la mujer de la montaña en un retrato cautivador. Otras interpretaciones, por el contrario, hacen alusión a un *kyôgen* sobre esta mujer que se estaba representando por aquel tiempo.

La figura expresa el verdadero cariño materno intentando tranquilizar con unas castañas a Kintarô, que se agarra mimoso a ella, y dedicándole una sonrisa llena de cariño. Por encima del delgado cuerpo luce una túnica con dibujo de hojas, el cabello suelto le cae sobre el pecho que asoma del caliente manto. El colorido sosegado y levemente melancólico se ve interrumpido por los colores frescos de Kintarô con las mejillas coloradas, rebosante de salud. El encanto especial de esta obra reside en este contraste.



Kitagawa Utamaro
La geisha Kanekichi*
Oban 38,2 x 24,8
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Hacia el año Kansei 6 (1794)



Kitagawa Utamaro
La montañesa Yamamba con Kintarō*
Naga-ōban 52.8 x 23.8
Nishiki-e
Editorial: Murataya Jirōbei
Periodo Kyōwa (1801–1804)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Chōbunsai Eishi
Hanaogi, Yoshino y Tatsuta de la casa Ogiya
(página 111)

Junto a los barrios del placer con permiso oficial, Shimabara en Kioto y Shinmachiten Osaka se encontraba en Edo el barrio de Yoshiwara que también disponía de una concesión legal. Allí se desarrolló una cultura peculiar. Yoshiwara era un distrito autónomo subdividido en varios barrios. La calle principal, que atravesaba el distrito desde la entrada principal hacia el sur, se llamaba *Nakanomachi*. Las cortesanas de rango superior se arreglaban con suntuosos ropajes hacia las cuatro, cuando se encendían los faroles, y salían acompañadas por jóvenes muchachas luciendo quimonos *furisode* de manga larga, paseaban hasta *Nakanomachi* y volvían después a las casas públicas. Algunas de estas muchachas recibían en las casas públicas una formación como cortesanas, mientras otras eran contratadas para el servicio. El paseo de las cortesanas de alto rango era una costumbre repetida cada noche en Yoshiwara.

Este grabado presenta a la cortesana Hanaogi, de la casa Ogiya, quien sale a pasear con sus sirvientas Yoshino y Tatsuta y conversa con una aprendiz de cortesana *(shinzō)*. Los nombres Yoshino y Tatsuta corresponden a dos ciudades de la provincia Nara que son famosas por la magnífica floración de sus cerezos y el colorido follaje otoñal, lo que desde la antigüedad dio motivo a muchas obras de arte. El que hasta muchachas recibieran sus nombres nos deja suponer que también en Yoshiwara seguramente se encontraba un sentido para la poesía.

Chōbunsai Eishi
6 poetas inmortales: Kisen Hōshi
(página 112)

Hasta ahora sólo conocemos tres de los seis famosos poetas *haiku* que se llamaban Ono Komachi, Sahara Gyōbei y Kisen Hōshi. En esta serie se representan mujeres que imitan a estos seis poetas. En cada estampa aparece arriba a la derecha el título de la serie, a la izquierda el nombre de cada poeta y el *waka* escrito por él. El poema de esta xilografía dice: «Mi casita se encuentra en el sur de Kioto donde viven venados. Pero las gentes de la capital, a quien no les gusta este lugar, dicen que vivo en el fin del mundo». A partir del título y el poema se puede deducir quien fue el poeta.

Aun sin conocer el significado y el contenido del poema, el espectador puede entender la estampa: la figura femenina sentada a la mesa sobre la cual se encuentra el papel con la oda del poema, está jugando con el pincel y reflexionando sobre las palabras que va a elegir. Los objetos sobre la mesa –una edición del «Genji monogatari», una lámpara, los utensilios para escribir y el estuche–, así como el tocado, el ropaje y los dientes negros, permiten deducir que se trata de la esposa de un *buke*.

Chōbunsai Eishi
6 bellezas en el barrio del placer: Echizenya Morokoshi
(página 113)

La cortesana Morokoshi de la casa Echizen, situada en la calle principal de Yoshiwara en el primer bloque de Edomachi, era famosa por ser una excelente compañera en los poemas cortos japoneses (*waka*). En Yoshiwara había muchas cortesanas de alto rango que habían sido instruidas en danza, kangen (instrumentos japoneses de cuerda y viento), la ceremonia del té, ikebana, *waka*, *haiku* y caligrafía (shodō). Aparte de esto, confeccionaban sus propias ropas y algunos objetos del mobiliario. Muchos de estos artes se perdieron con el paso del tiempo, pero aquí vemos sobre la mesa lacada de rojo, donde está sentada Morokoshi leyendo, que hay muchos libros con páginas marcadas, esperando para enriquecer esa variada formación. Para evitar que el cabello le caiga sobre el rostro, Morokoshi se lo ha recogido en un moño. Su belleza está realzada por algunos mechones aislados marcados con profundas pinceladas y el fino quimono que sólo aparece sujeto con un estrecho cinturón. También destaca la acertada composición cromática del manto transparente, con negro y un tono pálido, que está sujeto por un cinturón blanco y por debajo del cual asoma la túnica inferior roja. En el trazado de las líneas se puede reconocer que esta mujer sentada presenta la postura típica de las figuras de Eishi. Este artista también retrató a las otras cortesanas que imitaron a los seis famosos poetas. Eran conocidas por ser excelentes compañeras en el *waka* y porque escribieron poemas sobre seis flores distintas. La presencia de las flores en el centro se repite como una constante en toda la serie. A la derecha se encuentra el nombre de la casa pública y a la izquierda el de la cortesana.



Chōbunsai Eishi
Hanaogi, Yoshino y Tatsuta de la casa Ogiya*
Hazama-ban 33,1 x 22,6
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Mediados del periodo Kansei (1789–1801)



Chōbunsai Eishi
6 poetas inmortales: Kisen Hōshi*
Oban 38.1 x 24.7
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Hacia los años Kansei 5–6 (1793–1794)



Chōbunsai Eishi
6 bellezas en el barrio del placer: Echizenya Morokoshi*
Oban 37.0 × 25.3
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Hacia los años Kansei 6–7 (1794–1795)



Chōkōsai Eishō
Las cinco fiestas del año: La fiesta de las muñecas*
Oban 33.9 x 22.7
Nishiki-e
Editorial: Yamaguchiya Chūsuke
Mediados del periodo Kansei (1789–1801)



En Japón se celebra la floración del cerezo en primavera con el llamado «Hanami» (contemplación de las flores), las gentes se sientan en grupo bajo los cerezos, beben, cantan y disfrutan de la exuberancia de las flores. A partir de la época Edo se hizo muy popular visitar en grupo aquellos lugares famosos por la abundancia de cerezos en flor. Los lugares más apreciados para el «Hanami» eran, y siguen siendo todavía en la actualidad, Ueno, Koganei y Kanayama.

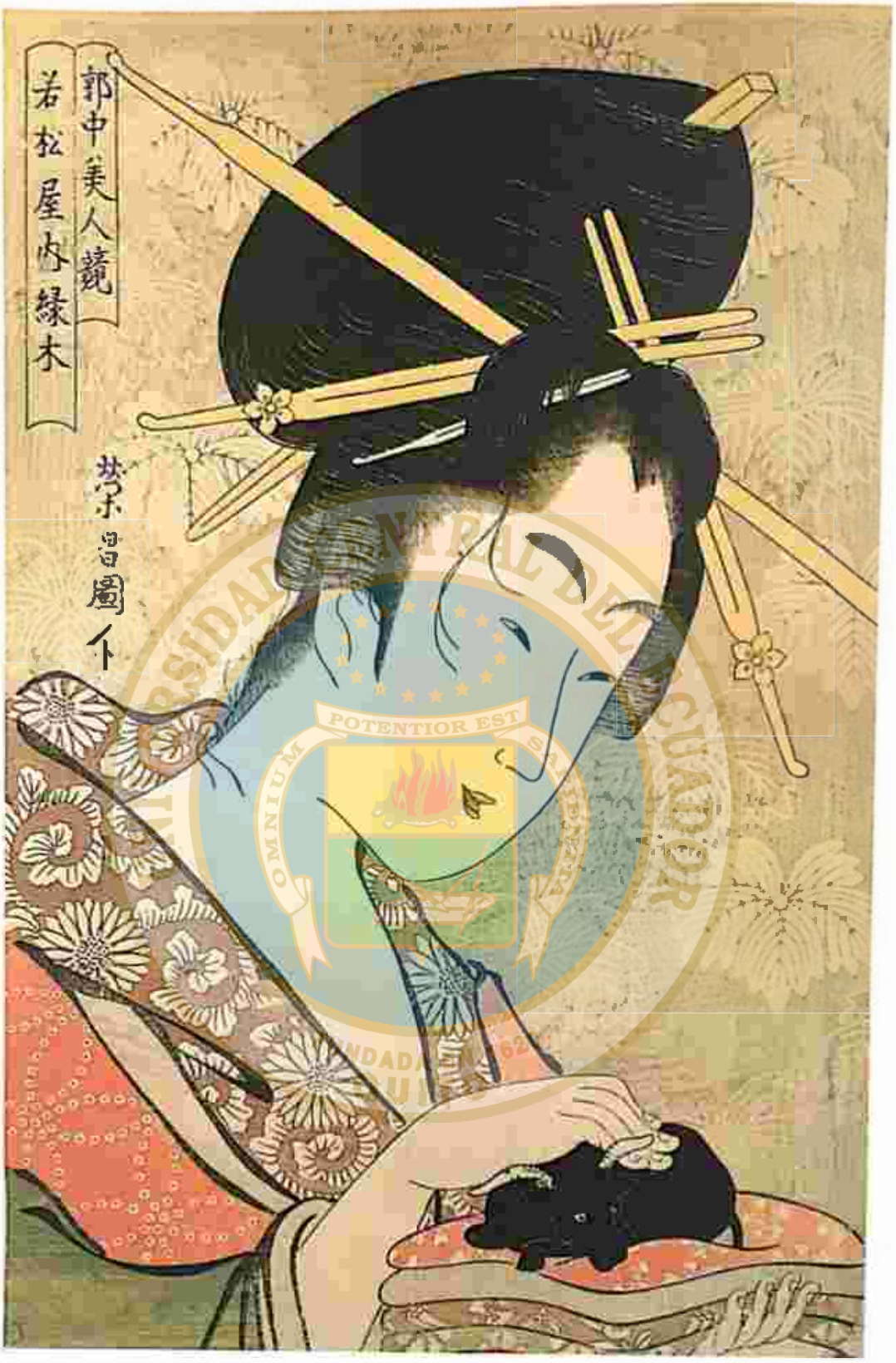
Esta lámina muestra a un grupo de mujeres públicas de Yoshiwara. Normalmente no podían abandonar el barrio del placer, tan sólo hacía una excepción cuando estaban los cerezos en flor. Así disponían de unos días para festejar y descansar. En el centro aparece la famosa Hanaogi con un *obi* que lleva un dibujo de nubes y dragones, una figura representada muy a menudo por Utamaro, Eishi y otros maestros del *ukiyo-e*. Detrás de ella conversan dos «shinzō» (jóvenes en la formación para cortesanas) que van ataviadas del mismo modo. Aunque Eishō llevó a cabo muchas pinturas de medio cuerpo, lo típico de él son las escenas con varios personajes como en este tríptico.

Chōkōsai Eishō
Hanaogi de la casa Ogiya y otras*
Oban, tríptico, cada pieza 36.9 x 25.9
Nishiki-e
Editorial: Enomotoya Kichibei
Mediados del periodo Kansei (1789–1801)

Entre las costumbres anuales había cinco fiestas que se importaron de China sin alteraciones: según el antiguo calendario, el primer día del primer mes se celebraba el comienzo del Año Nuevo. Con tal motivo se servía una sopa de arroz con siete hierbas (nanakusa-kayu) que debía traer un nuevo año lleno de salud. El tercer día del tercer mes se celebraba la fiesta de las muñecas en la que las niñas rogaban por tener una larga vida; el quinto día del quinto mes se fijaban gladiolos en el alero de la casa para mantener alejado al mal (más tarde se convirtió en la actual fiesta de los muchachos); el séptimo día del séptimo mes tenía lugar la fiesta de las estrellas en la que se pedía adquirir mayor destreza en la caligrafía y las labores; y el noveno día del noveno mes se salía para contemplar los crisantemos más hermosos. En la multiplicidad de las obras se puede apreciar la popularidad que gozaron estos temas en la xilografía.

La serie mostrada aquí reproduce las flores y otros objetos más pequeños que adquirían un significado especial en el marco de estas fiestas. En esta lámina se representa simbólicamente la fiesta de las muñecas (Hinamatsuri) con el diente de león, las aliagas y la rama de melocotonero en flor. El elegante quimono con un dibujo sobre fondo negro, sujeto por un ancho *obi* rojo de flores, así como la elegante postura de la mujer, sentada derecha con la rodilla izquierda levantada, son característicos de la escuela Chōkōsai.

Chōkōsai Eishō
Las cinco fiestas del año: La fiesta de las muñecas
(página 114)



Chōkōsai Eishō
Concurso de las bellezas en el barrio del placer:
Midoriki de la casa Wakamatsuya*
Oban 39,7 x 26,0
Nishiki-e
Hacia los años Kansei 7–8 (1795–1796)

El «Concurso de las bellezas en el barrio del placer» muestra a las cortesanas más conocidas de Yoshiwara por aquella época. La serie comprende 19 retratos. Las cortesanas de Eishō son bastante más encantadoras que las de su maestro Eishi. Chōkōsai Eiri realizó también tres xilografías sobre ese tema. El estilo es muy similar, ya que ambos procedían de la misma escuela: las superficies en el estilo *kimé* ocommotivas de hiedra (tales este caso) y los objetos como la pipa o la taza de sake, para no caer en la monotonía representando sólo un busto de gran formato. Aquí aparece una vaca de juguete sobre el almohadón. Durante la época Edo se creía que así se podía prever el futuro en el día de la vaca (el primer o el segundo día de un mes en la fiesta Ushi). Midoriki ha recogido sus abundantes cabellos negros en un moño con forma de mejillón. En aquellos tiempos era la primera cortesana de la casa Wakamatsuya, siendo conocida y apreciada en todo Edo.

Chōkōsai Eishō
Concurso de las bellezas en el barrio del placer: Midoriki de la casa Wakamatsuya
(página 116)

Esta lámina pertenece a la misma serie que la ilustración de la página 119. Muestra a una *geisha* que ha sido invitada a una fiesta en una habitación cubierta *contatami*. Con el plectro colocado entre los pliegues del pecho, esta sacando un *shamisen* de una caja. El poema del rollo de papel arriba a la izquierda dice: «Aunque la despedida es difícil, yo me vuelvo una vez más. Para mi la vida sigue, porque sé que nos veremos pronto». Estos poemas se recitaban en los banquetes con el acompañamiento musical del *shamisen*. Puede que la leve sonrisa de La *geisha* tenga otro significado, un sentimiento oculto. La figura envuelta en el quimono violeta con un ancho *obi* negro sobre el fondo amarillo, ocupa el campo visual, destacando así de la pompa de este banquete. Tsuruya Kiemon imprimió casi todas las obras famosas en formato *ōban*, como es el caso de esta obra. El editor fue el perspicaz Tsutaya Jūzaburō que también supo reconocer el talento de Utamaro y Sharaku.

Eishōsai Chōki
Geisha
(página 118)

Aunque Chōki trabajó simultáneamente con Utamaro y Hosoeke durante el periodo Kansei, también creó retratos femeninos (*bijin-ga*) de un estilo diferente. Al igual que otros muchos xilógrafos, su vida es desconocida. Su especialidad era la representación de elegantes mujeres con una cara bonita y los hombros suavemente caídos. Sus cortesanas y *geishas* de Osaka, envueltas en un halo de lujo, así como las láminas de actores (*yakusha-e*), guardan similitud con las de Sharaku. Aparte de los retratos femeninos de estilo *kimé* en las cuatro estaciones entre sus obras épicas se encuentran también los retratos de mujeres sentadas pertenecientes a baladas y canciones populares.

A partir del poema arriba a la derecha se puede deducir el comportamiento de la cortesana: «En realidad tú eres mi cliente, pero yo no lo siento así, por eso quiero vestirme contigo con dos cuellos como una mujer casada. Pero a ti no te debe de gustar, porque sólo me escribes una carta tan corta». La mujer perdida en sus pensamientos, con los brazos cruzados y que ha atizado el fuego debajo de la cazuela para cocer almejas, evoca muchos sentimientos. Parece dar igual con el cuello por encima, las elegantes ropas y el artificioso moño que comienza a deshacerse.

Eishōsai Chōki
Geisha comportándose como una mujer casada
(página 119)

FUNDACIÓN PATRIMONIO CULTURAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Eishōsai Chōki
Geisha*
Oban 36.6 x 24.1
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Hacia el año Kansei 6 (1794)



Eishō sai Chōki
Geisha comportándose como una mujer casada*
Oban 37.2 x 25.5
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Hacia el año Kansei 6 (1794)

Tōshūsai Sharaku
Segawa Tomisaburō II como Yadogiri, la esposa de Ogishi Kurando, y Nakamura Mansei como la doncella Wakakusa
(página 121)

En su primera etapa creativa, en el quinto mes del año Kansei 6 (1794), Sharaku realizó 28 obras tomando como modelo piezas teatrales, cinco de ellas presentan el perfil enfrentado de dos actores. En estas obras se manifiestan, especialmente bien, los diferentes caracteres de los actores y los personajes que interpretan.

Esta lámina está inspirada en la obra «Imayame Buroku Soga» presentada en el teatro Miyako, en la que Ogishi Kurando apoyó en su venganza al protagonista de la historia. Por supuesto que su esposa Yadogiri, interpretada por Tomisaburō II, también era una buena mujer. En una de las obras principales de Sharaku aparece una figura que refleja con más intensidad todavía la serena nobleza de la típica esposa de una familia de guerreros. Tomisaburō II tiene un rostro refinado de labios finos y pómulos pronunciados. También su postura con la mano derecha en el cuello expresa dignidad. Frente a él, Mansei, en el papel de Wakakusa, tiene una cara redondeada y una robusta figura. Con la espalda encorvada y las manos colgando, carece de la más mínima elegancia, si bien expresa lealtad. La composición cromática también ha sido muy estudiada: Tomisaburō está vestido con tonos claros, el chal con un motivo primaveral en rojo claro reposa sobre un largo manto beis, mientras que Mansei presenta tonos más oscuros, lleva un quimono verde claro con una lista violeta y una túnica por debajo de un rojo intenso.

Tōshūsai Sharaku
Segawa Kikunojō III como Oshizu, la esposa de Tanabe Bunzō
(página 122)

La pieza «Kashōjū bunroku Soga», en la que Kikunojō interpretaba el papel de Oshizu como se ve en esta lámina, trata de lo siguiente: Tanabe Bunzō, el esposo de la mujer representada, había sido lisiado a golpes por su rival en una lucha para vengar la deshonra que habían infligido a su señor. A consecuencia de ello vivió en la más amarga pobreza y más tarde permitió que su esposa Oshizu se vengara de la deshonra sufrida. En este *keigen* que trata de la lealtad de este matrimonio, Kikunojō III aparece demacrado, con el cabello desordenado y sujeto con un «hachimaki» (cinta) violeta, símbolo de su enfermedad.

Kikunojō rivalizaba como *onnagata* con Gishū Hanjirō IV. En un informe sobre los actores del año Kansei 1 (1789) se indica una lista de los *onnagata* por orden de importancia, en el año siguiente se incluyen los actores de los teatros Nakamura e Ichimura, que hasta entonces no se habían citado y que ese año recibieron la elevada suma de 1.800 «ryō» (moneda japonesa). El bien parecido Kikunojō III cumplió aquel año los 43, siendo conocido por su rostro mofletudo y el labio inferior abultado. Bajo el manto de estampado batik al estilo narumi se puede reconocer la túnica inferior verde con el emblema de los crisantemos propio de Kikunojō (kiku = crisantemo).

Tōshūsai Sharaku
Sanokawa Ichimatsu III como la geisha Onayo de Gion
(página 123)

Durante el período Kansei (1789–1801) la suntuosa moda había llegado también al mundo del *kabuki*. Ello hizo que se dispararan los sueldos de los actores y los gastos para túnicas y trajes. Los precios llegaron a ser tan exorbitantes que teatros de larga tradición, como Nakamura, Ichimura y Morita, no pudieron seguir manteniendo el negocio.

En esta situación en la que el *kabuki* experimentó un estancamiento, apareció de improviso en el quinto mes del año Kansei 6 la figura de Tōshūsai Sharaku con láminas de actores. Estos actores no actuaban en los tres lugares antes citados, sino en los teatros de Miyako, Kiri y Kabarazaki. En la época siguiente el único tema de conversación en el mundo del *kabuki* y del *ukiyo-e* iba a ser Sharaku y sus magníficas 28 xilografías al estilo *kita-e*. De él se dice que con su perspicacia supo captar exactamente las facultades artísticas de los actores.

Ichimatsu III interpreta aquí el papel de una cortesana de Gion en la obra «Kashōjū bunroku Soga», presentada en el teatro Kiri. Su rostro masculino, enérgico y robusto, tiene la belleza típica de los *onnagata* del *kabuki* y permite percibir la sensualidad de un hombre que se ha disfrazado de mujer. Posteriormente, Ichimatsu III cambió de hombre dos veces. Dado que ya el actor Ichimatsu de la primera generación prefería los motivos ajedrezados en el cuello y la vuelta de las mangas, se generalizó el nombre «dibujo Ichimatsu».



Tōshūsai Sharaku
Segawa Tomisaburō II como Yadogiri, la esposa de Ogishi Kurando,
y Nakamura Mansei como la doncella Wakakusa
Oban 37,4 x 24,1
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Quinto mes del año Kansei 6 (1794)



Tōshūsai Sharaku
Segawa Kikunojō III como Oshizu, la esposa de Tanabe Bunzō
Ōban 38.0 x 24.2
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Quinto mes del año Kansei 6 (1794)



Tōshūsai Sharaku
Sanokawa Ichimatsu III como la geisha Onayo de Gion
Oban 36,5 x 24,6
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Quinto mes del año Kansei 6 (1794)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Tōshūsai Sharaku
Arashi Ryūzō como el prestamista Ishibe Kanekichi*
Ōban 37,0 x 24
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Quinto mes del año Kansei 6 (1794)

Durante la corta carrera artística de Sharaku se puede constatar un cambio en las composiciones, de tal forma que sus obras se pueden dividir en cuatro períodos. En el período del quinto mes del año Kansei 6 (1794) realizó 28 xilografías de protagonistas. Así afianzó su fama como un excelente artista. La obra reproducida aquí está inspirada en la pieza «Kashōjū bunroku Soga» representada en el quinto mes en el teatro Kiri. Este *kyōgen* trata de la consumación de un deseo de venganza incubado a lo largo de 18 años. Es una de las muchas obras sobre la historia de Kaneckichi basada en el hecho real descrito por la leyenda premiada de los hermanos Soga de la época Kamakura (1185–1333). El prestamista Ishibe Kaneckichi había cobrado una elevada suma a Tanabe Bunzō que respaldó la venganza de sus señores, los hermanos Ishi. En la historia se habla de su odioso carácter como consecuencia de su trabajo de prestamista. Indicios de ello son los labios apretados formando una línea y las mangas subidas, ademanes con los que exigía el pago de la suma pendiente. El estampado azul y rojo del quimono cubre acentúa la forma del cuerpo. También resalta llamativo el cuello cruzado en un ángulo agudo. En esta xilografía se han combinado con acierto el aspecto típico de Ryūzōy el personaje que interpreta.

Tōshūsai Sharaku
Arashi Ryūzō como el prestamista Ishibe Kaneckichi
(página 124)

En el octavo mes del año Kansei 6 (1794), Tanimura Torazō actuó en el teatro Kawabarazaki interpretando el papel de Washitsuka Hachiheiji en la obra «Koimyōbo onewakeno tazuna». Esta obra es un *kyōgen* muy popular que trataba de las vicisitudes de las relaciones familiares, las historias amorosas, el cariño de padres e hijos, así como las historias de venganza. Washitsuka tiene el papel del malvado que intenta robar las monedas recién acuñadas.

El granuja aparece siempre en el *kabuki* con una cierta amabilidad que luego puede terminar en una pelea. Puesto que el malvado siempre ejecuta movimientos muy impetuosos, Torazō se encontraba en desventaja con su alargada figura. No obstante, interpretó de un modo excelente papeles más sencillos de malvados, como este de Washitsuka. Sharaku ha plasmado muy bien el papel de chivo expiatorio con la figura de cara redonda con los ojos saltones y enseñando los dientes.

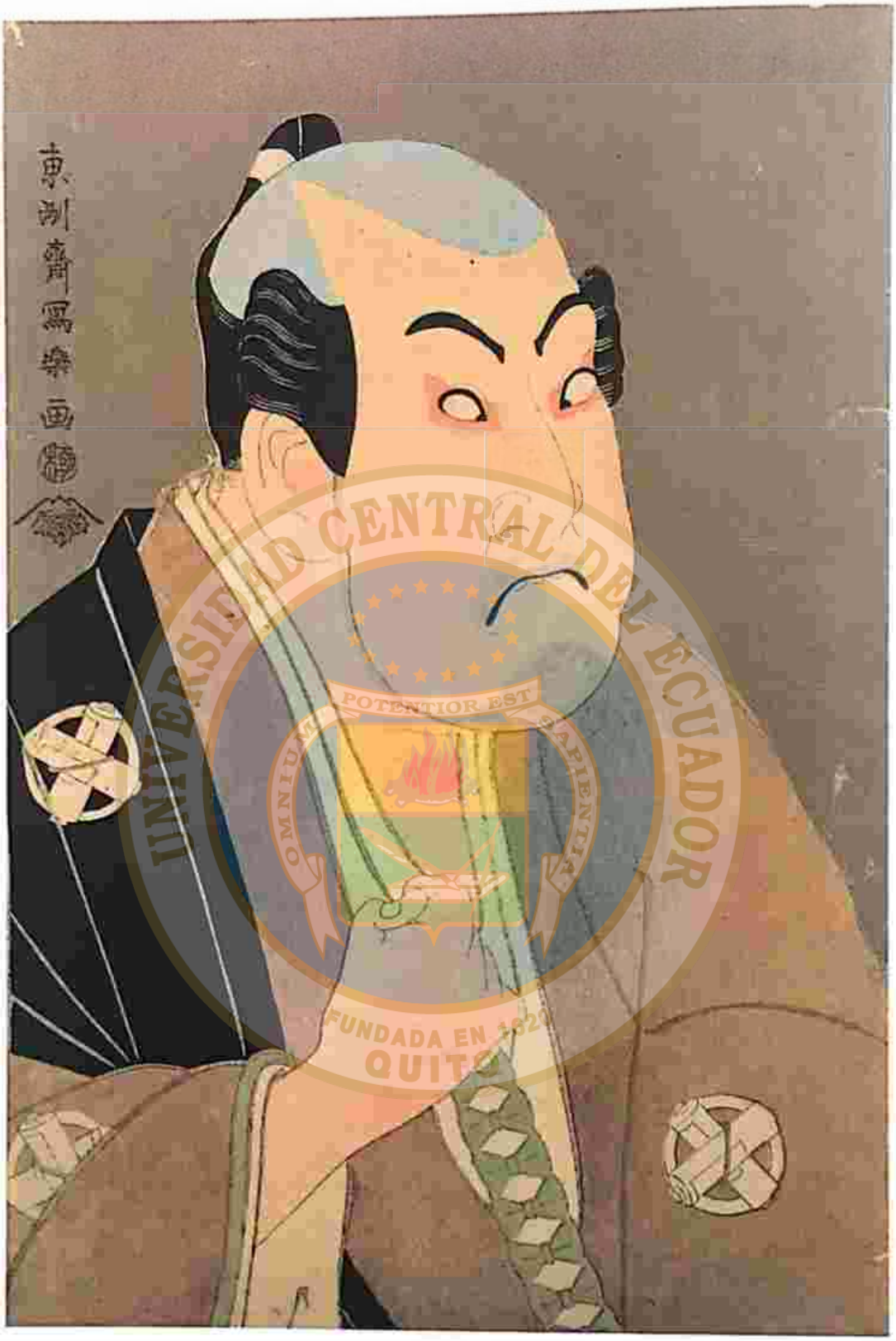
Tōshūsai Sharaku
Tanimura Torazō como Washitsuka Hachiheiji
(página 126)

En el quinto mes del año Kansei 6 (1794) se representó en el teatro Kiri la obra «Sasaki Ganryū Shiga no Daishichi tatakiuchi no makuanashi» en la que los hermanos Ayagorō y Shinobu vengan a su padre Shūnoshin. De las siete representaciones conservadas reproducimos aquí aquella en la que Ichikawa Komazō III interpreta el papel del enemigo Shigano Daishichi. La tensión de la historia aumenta en el momento en que Daishichi tiene que matar a Shūnoshin y alcanza su punto culminante cuando Daishichi desenvaina la espada con la mano derecha. El rostro blanco y el quimono oscuro crean un hermoso contraste con el fondo negro *kiri*.

El rostro de Komazō se adaptaba muy bien al papel de Daishichi. Más tarde tomó el nombre de Matsumoto Kōshirō V y durante el período Bunsei-Bunka contribuyó en gran medida al desarrollo de los papeles de *aragoto*, así como del *kabuki*. Por eso el nombre Komazō fue y sigue siendo muy apreciado. Su arte dramático se ha mantenido hasta nuestros días con la denominación «Kōma-ya no katachi» (forma de la casa Komazō). Pero sin embargo, por que a veces era un tanto orgulloso, también se le llamó «el arrogante Kōshirō».

Tōshūsai Sharaku
Ichikawa Komazō III como Shigano Daishichi
(página 127)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



Tōshūsai Sharaku
Tanimura Torazō como Washitsuka Hachiheiji
Oban 36.7 x 24.7
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Quinto mes del año Kansei 6 (1794)



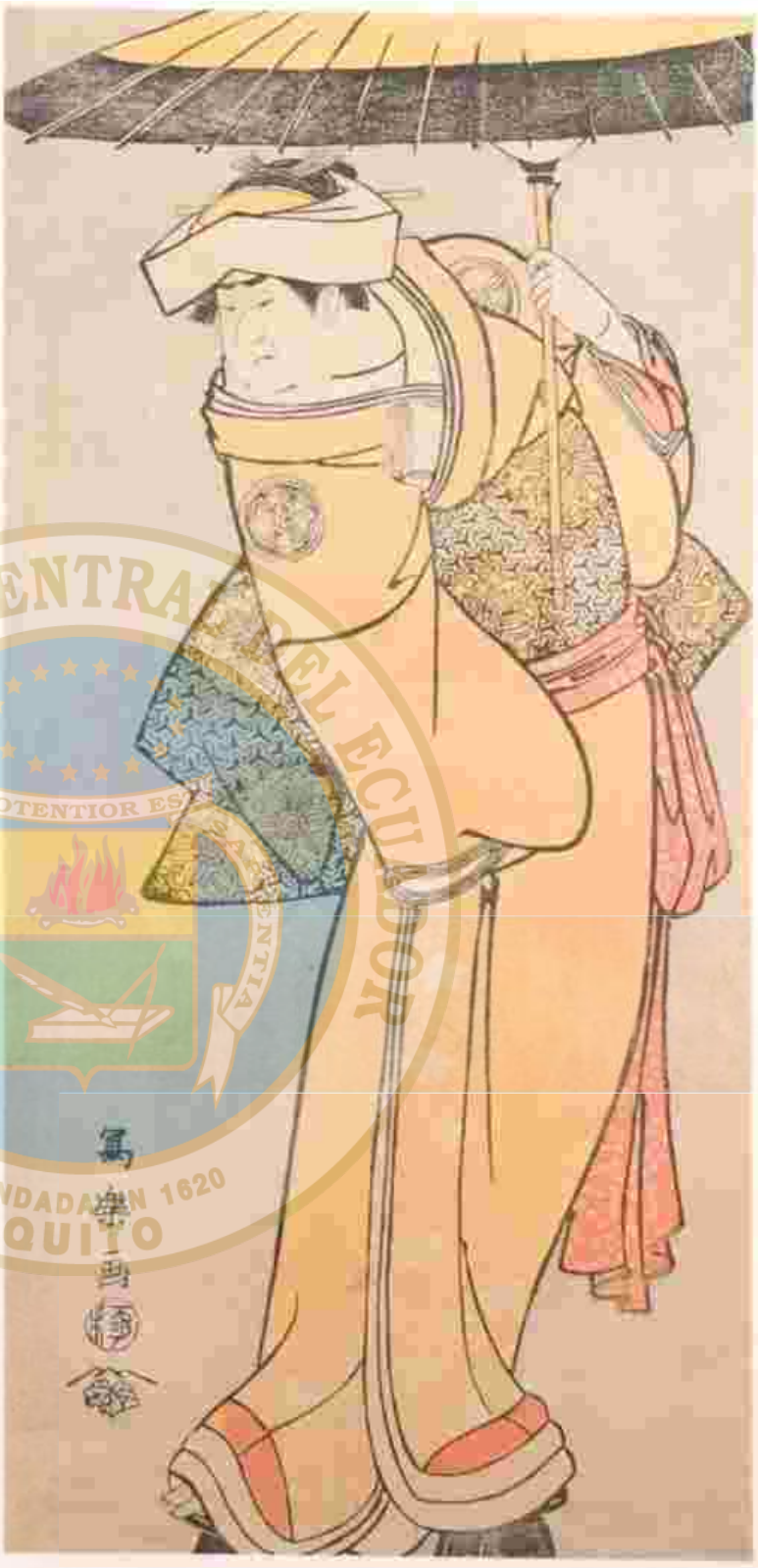
Tōshūsai Sharaku
Ichikawa Komazō III como Shigano Daihichi*
Oban 37.1 x 24.0
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Quinto mes del año Kansei 6 (1794)



Tōshūsai Sharaku
Arashi Ryūzō II como el criado Ukiyo no Matahei
y Otani Hiroji III como Tosa no Matahei
Oban 37.0 x 25.4
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Séptimo mes del año Kansei 6 (1794)

En esta xilografía del tercer periodo de Sharaku, en el undécimo mes del año Kansei 6 (1794), aparece Kinsaku II como la esposa de Abe Sadatō, Iwate, en la obra teatral «Otokoyamago Edo Banseki» representada en el teatro Kiri. Kinsaku era de Kioto y fue por una temporada corta al teatro de Edo donde le una gran popularidad. En el año An'ei 9 (1780) volvió a Kioto. 15 años después fue nuevamente a Edo a la edad de 66 años, pero ya había perdido el encanto juvenil plasmado por Shunshō. No obstante, en Edo reinaba una intensa excitación por sus artes dramáticas (como también por la representación de Sharaku de Daidōsan, un joven luchador desumō) y los espectadores le dedicaron un aplauso estruendoso después de su actuación largamente esperada.

Kinsaku II era un artista polifacético, pero a causa de su robusta figura se dedicó a interpretar los papeles de las esposas de guerreros, que practicaban algún tipo de lucha deportiva, así como los papeles de los enemigos. Con la sombrilla abierta bajo la nieve, mira hacia el pie calzado con la la sandalia de madera (geta). Se supone que Iwate también practicó alguna lucha deportiva, con lo que esta estampa refleja extraordinariamente bien las múltiples facultades artísticas de Kinsaku II.



Tōshūsai Sharaku
Yamashita Kinsaku II como Iwate, la esposa de Sadatō
Hosoban 30.7 x 15.2
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Undécimo mes del año Kansei 6 (1794)

Tōshūsai Sharaku
Arashi Ryūzō II como el criado Ukiyo no Matahei
y Otani Hiroji III como Tosa no Matahei
(página 128)

Pertenecientes al segundo periodo creativo de Sharaku en el séptimo y octavo mes del año Kansei 6 (1794), se conocen ocho obras con figuras de cuerpo entero en formato *ōban* y 30 obras con figuras de medio cuerpo en formato *hosoban* que por su estilo se diferencian de las obras de su primer periodo. La xilografía aquí reproducida muestra a los antagonistas Ukiyo no Matahei y Tosa no Matahei de la obra «Kesei Sanbongasa», puesta en escena el séptimo mes del año Kansei 6 (1794) en el teatro Miyako. Ukiyo era un criado bueno y Tosa uno malo al servicio de Nagoya que, al parecer, tuvo un idilio con la cortesana Kazuragi, aunque no se ha conservado ningún texto al respecto. Sharaku no sólo supo representar magistralmente el carácter de los actores, sino también el papel que juegan el colorido y el trazado de las líneas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM PRAEDICATIO
OMNIUM SCIENTIARUM MATER
FUNDADA EN 1620
QUITO



Tōshūsai Sharaku
Iwai Kiyotarō IV como Osode, hija de Futamiya*
Hosoban 31.5 x 15.0
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Séptimo mes del año Kansei 6 (1794)

En el segundo *kyōgen* representado en el séptimo mes del año Kansei 6 (1794) en el teatro Kawarazaki, Iwai Kiyotarō IV interpretó el papel de Osode, la hija de Futamiya. El tema hace alusión a una represenación del día 12 del cuarto mes del año Hōreki 11 (1761), en la cual el amor entre Osode, la hija de 14 años, y Obiya Chōemon de 38, termina trágicamente por la enorme diferencia de edad. El romance comenzó cuando Chōemon, volviendo de su peregrinación a Ise, se alojó en la posada de Futamiya y se encontró con la hija de la casa, Osode.

Kiyotarō era un alumno de Iwai Hanshirō V y adoptó en el año Bunka 1 (1804) el nombre de Ichikawa Yaozō IV. Murió a los 73 años de edad en el año Kōka 1 (1844). Cuando se representó esta obra, acababa de cumplir los 23. La figura de Osode volviéndose se ha representado con líneas fluidas, la composición cromática del quimono, en color té y amarillo con un obi verde, refleja su delicado carácter y su belleza. Esta lámina se incluye dentro de las obras maestras de Sharaku, siendo además una de sus pocas estampas sueltas en formato *hosoban*.

Chōensai Eishin
Cetrero
(página 131)

Eishin dejó sólo unas pocas obras de las que unas diez pueden considerarse sus creaciones principales. Entre otros estaba influenciado por Utamaro. El tema más común de sus obras principales es la vida de la juventud. Una de ellas es este cetrero que cría y adiestra al ave para la caza. A principios de la época Edo la caza del halcón era una diversión muy apreciada entre guerreros de la nobleza. Hasta el final del shogunado muchos *hashi* fueron escogiendo paulatinamente el oficio de cetrero. Puesto que las representaciones de halconeros también fueron ganando cada vez más aficionados entre la población civil, solían aparecer en las xilografías y los dibujos a tinta china. Este cetrero de rostro agradable sostiene en la mano izquierda la vara con el halcón. En la manga del *haori* con un delicado dibujo de berenjenas, ostenta el emblema del Fuji. Con el «Fuji, el halcón y la berenjena» este retrato luce los tres símbolos de la felicidad que presagian muchas cosas buenas para el Año Nuevo.

QUITO PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL DEL ECUADOR
BIBLIOTECA CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Chōensai Eishin
Cetrero*
Oban 38.9 x 25.8
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Segunda mitad del periodo Kansei (1789–1801)



Utagawa Toyokuni
Actor en el escenario: Masatsuya*
Oban 37.5 x 25.3
Nishiki-e
Editorial: Izumiya Ichibei
Kansei 6 (1794)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM MATRITENENS
FUNDADA EN 1620
QUITO



Esta escena se desarrolla en una habitación de un barrio del placer que se ha decorado de una forma suntuosísima para la fiesta del Año Nuevo. La muchacha nueva está recitando poemas de la dama Sei Shōnagon, otras dos jóvenes han sacado el juego de cartas «100 poemas famosos de 100 poetas famosos». Al lado, una cortesana se ha echado a dormir junto a la mesa. El peinado con abanicos permite suponer que se trata de la cortesana Ogiya del primer bloque de Yoshiwara en Edo. De su pecho surge la imagen de un sueño. La representación de visiones en nubes o burbujas es un instrumento estilístico muy utilizado.

La cortesana sueña con un barco del tesoro que navega en alta mar. Allí baila una grulla, animal simbólico del dios de la felicidad Kishō, y unas tortugas nadan en las olas. A bordo del barco con numerosos tesoros se encuentran los siete dioses de la felicidad. Al parecer, era posible ver esta escena en sueños si, al comienzo de un nuevo año, se descansaba sobre una almohada bajo la cual se había colocado una lámina semejante. Los siete dioses de la felicidad no presentan aquí su aspecto habitual, sino que tienen el rostro de actores famosos. Empezando por la derecha se ven Iwai Kumezaburō como Benzaiten, Ichikawa Omezō como Daikokuten, Onoe Eizaburō como Fukurokuju, Matsumoto Kōshirō V como Bishamonten, Ichikawa Yaozō III como Ebisu, Sawamura Gennosuke III como Jūrōjin y Arashi Sanpachi como Hotei.

Utagawa Toyokuni
El primer sueño
Oban triptico, cada pieza 39,0 x 26,0
Nishiki-e
Editorial: Maruya Jinpachi
Principios del periodo Kyōwa (1801–1804)

El actor presentado aquí con el nombre de Masatsuya es Ōtani Oniji II. Según se cuenta, el noveno mes del año Kansei 6 (1794) interpretó el papel de Teikinō en la obra «Kanadehon Chūshingura» en el teatro Kawarasaki. Esta figura corresponde al papel del sirviente Edohei en la obra «Koinyōbo somewake no tazuna» que en la actualidad se representa anualmente en mayo en este teatro.

Las representaciones de Sharaku de los papeles interpretados en aquella época por Oniji II eran muy populares. Una de estas obras maestras es la figura de Oniji de formato *oban* con su típica mirada penetrante y los labios apretados. Toyokuni ha retratado a Oniji II de cuerpo entero en un instante de tensión, cuando intenta robar el dinero y es desafiado por su adversario. Posiblemente los brazos tensos y abiertos fueran uno de los gestos típicos de Oniji, en cualquier caso, fue retratado así por Toyokuni y Sharaku. En la serie «Imágenes de actores del kabuki», Toyokuni plasmó a los actores con la misma pose, quizá inspirándose en Sharaku o como una reacción a su obra –sea como fuere, la comparación resulta altamente interesante. Hasta qué punto eran apreciados los retratos realistas de actores de Toyokuni se refleja en el hecho de que estas series continuaron realizándose incluso tras la desaparición de Sharaku.

Utagawa Toyokuni
Actor en escenario: Masatsuya
(página 132)



Utagawa Toyokuni
12 escenas realizadas por Toyohiro y Toyokuni: Año Nuevo*
Oban, tríptico, cada pieza 38,8 x 26,1
Nishiki-e
Editorial: Yamadaya Sanshirō
Kyōwa 1 (1801)

La serie «12 escenas dobles» sobre los usos y costumbres de la población durante los 12 meses del año, surgió como fruto de la competencia entre Toyohiro y Toyokuni. Ambos habían aprendido con Utagawa Toyoharu. Hacia el término del shogunado de los *Tokugawa* midieron en un concurso su personalidad y su estilo en el mundo de la xilografía que llevaría al apogeo de la escuela Utagawa. Son obra de Toyohiro los meses segundo, tercero, sexto y séptimo, y de Toyokuni el primero, el cuarto y el quinto. A partir de los caracteres en el «Cuarto mes» se puede deducir que la serie tuvo que haberse realizado en el primer año del periodo Kyōwa (1801).

La lámina «El Año Nuevo» muestra la salida de un desfile de bailarines *daikaguna* celebrando el Año Nuevo, así como las gentes que bordean la calle para contemplar el desfile. El *daikaguna* en su origen sólo se bailaba en el santuario de Ise, pero los peregrinos de Ise lo extendieron por todo el país. Las danzas del león y los *kyōgen* se representaban con acompañamiento musical de flautas y tambores.

Utagawa Toyokuni
Actor en el escenario: Kōraiya
(página 135)

Las «imágenes de actores en el escenario», entre las que se encuentra la ilustración de la página 132, se publicaron en los años Kansei 6–7 (1794/95). La serie comprende un total de 40 estampas y son las obras que afianzaron la posición de Toyokuni como pintor de actores. En las numerosas «imágenes de escenarios», a excepción de algún árbol, no se ve ningún paisaje en el fondo, de forma que el actor ocupa el centro. En comparación con las obras de años posteriores, el estilo es todavía libre y las superficies son muy amplias.

Este actor era conocido por su máscara con una gran nariz. Los ojos se parecen a los del halcón. Contempla con hostilidad a su compañero y la postura con la espada levantada transmite una sensación de tensión. El motivo a cuadros del quimono se hizo muy popular con el actor y se divulgó rápidamente.



Utagawa Toyokuni
Actor en el escenario: Kōraiya*
Oban 36.0 x 24.1
Nishiki-e
Editorial: Izumiya Ichibei
Kansei 7 (1795)



Kabukidō Enkyō
Ichikawa Omezō
Oban 35.5 x 25.6
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Jūzaburō
Hacia el año Kansei 8 (1796)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Kabukidō Enkyō
Ichikawa Omezō
(página 136)

El emblema del quimono en la esquina inferior izquierda consta de los caracteres de la palabra «otoko» (hombre). Puesto que las facciones acusan un gran parecido con Ichikawa Omezō, éste debe ser el actor retratado. Según una versión, Omezō es la misma persona que el escritor del *kyōgen* Nakamura Jūsuke II, pero esto tampoco se ha demostrado, ya que se desconocen los datos de su vida. En esta obra del año Kansei 8 no aparece ni el sello del nombre ni el del editor, de ahí que posiblemente no se hubiera pensado venderla.

Las tonalidades sobre el fondo gris se han escogido cuidadosamente. Omezō luce un quimono gris oscuro por el que asoma una túnica inferior verde. Los rasgos del rostro son típicos de él. El trazado de las líneas es sencillo y marcado, y demuestra una destacada facultad para el dibujo. Existen algunas suposiciones sobre el personaje representado en esta estampa, pero ninguna es segura. Aquí se ha elegido la misma pose que en las obras de Kunimasa. La composición es similar a las de Sharaku, pero el uso de dos gamas negras, una clara y otra oscura, así como el rojo en el lóbulo de la oreja, recuerdan a las obras de Toyokuni y Kunimasa.

Utagawa Kunimasa
Otani Tokuji como el mono de Mibu
(página 138)

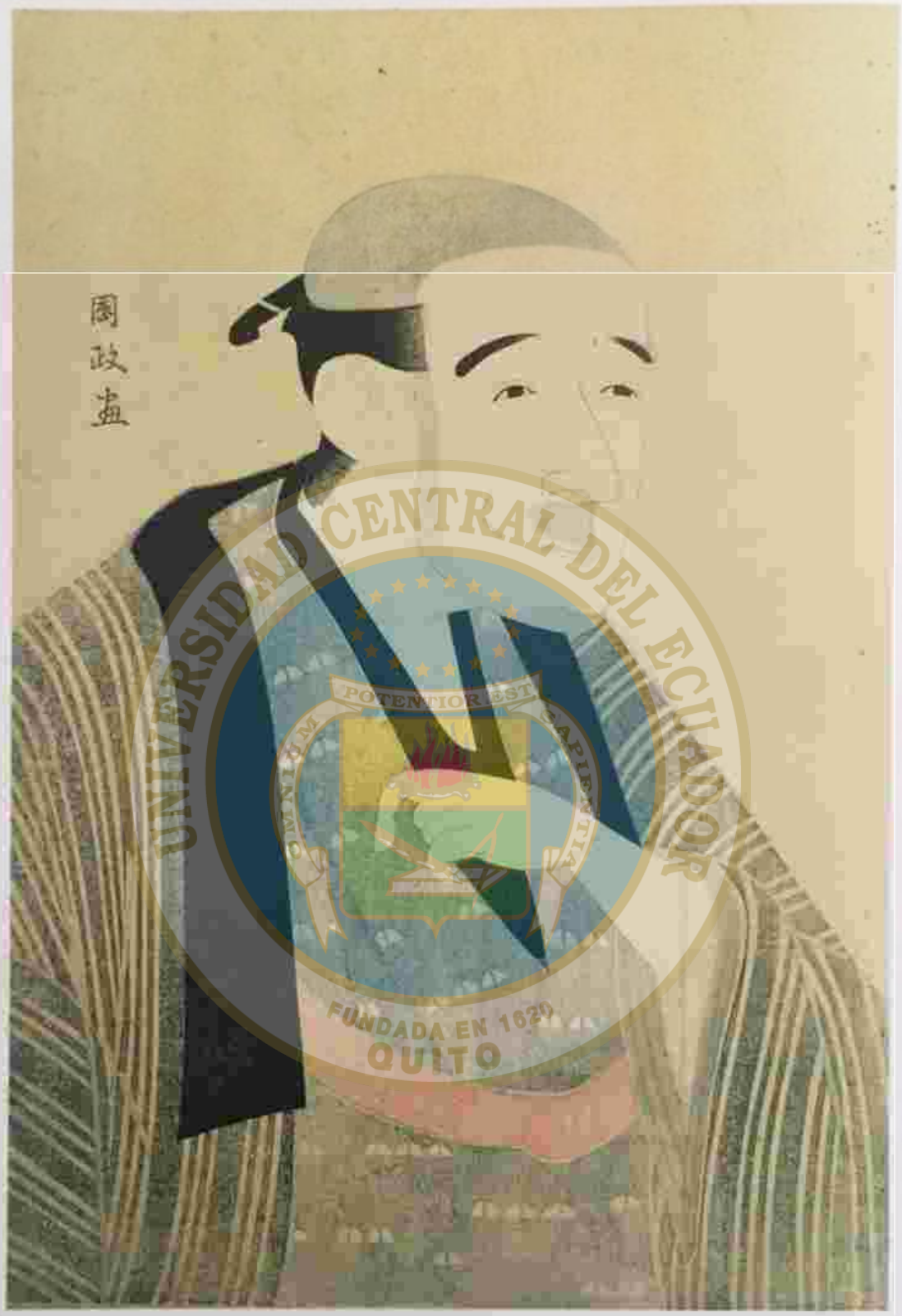
Según Roger S. Keyes, en el undécimo mes del año Kansei 1 (1795) se representó la obra «Kaeribana yuki no Yoshitsune» en el teatro Miyako, en la que Tokuji interpretó el papel de «Mibu no kozaru» (Un pequeño mono en Mibu). Hay otros tres trabajos de Kunimasa inspirados en la misma obra teatral y editados por Uemura Yohei, con los actores Nakamura Noshio II, Ichikawa Yaozō III e Ichikawa Danjūrō VI. En la estampa reproducida aquí falta, sin embargo, el sello de la editorial, por lo que se supone que se añadió posteriormente a las arriba citadas. Además se piensa que esta obra formaba parte de un tríptico, si bien se desconocen sus otras piezas. Kunimasa realizó muchísimas láminas de actores de frente o de perfil. A menudo resulta difícil determinar el nombre del personaje. El retrato de Tokuji como el «pequeño mono en Mibu» apareció también en el libro «Nigao ehon yakusha gakuyatsu», que Kunimasa y Toyokuni habían ilustrado con 18 bustos de actores cada uno y que fue publicado en el año Kansei 11 (1799). Aquella ilustración guardaba un gran parecido con la obra reproducida aquí.

En esta xilografía, sin embargo, Kunimasa no ha trabajado –como en otras muchas de sus estampas típicas– con los cortes gruesos y finos o las elegantes líneas onduladas, aquí se impone una impresión muy suave, casi blanda, para expresar de forma adecuada el carácter del actor.

Utagawa Kunimasa
Ichikawa Ebizō
(página 139)

Ichikawa Ebizō era hijo del actor Danjūrō IV y actuó en ocasiones con el nombre Danjūrō V. Cuando Ebizō se retiró del mundo del teatro, el undécimo mes del año Kansei 8 (1796), apareció esta lámina que lo muestra en el papel de Usui Sadamitsu en la obra «Seiwa nidai ooyose genji», presentada en el teatro Miyako. La representación alcanza su punto culminante cuando el malvado intenta asesinar a un hombre débil e indefenso. En ese instante entra en escena el *aragoto*, el protagonista y héroe, andando sobre la pasarela de flores (en el *kabuki* el acceso al escenario entre los espectadores) y grita en voz alta «¡Detente!». Desde la época de Danjūrō I, el papel del *aragoto* fue uno de los más importantes en el repertorio de esta familia de actores; no obstante, también fue interpretado por otros actores y significaba la cumbre en la carrera del artista.

Kunimasa ha llenado toda la superficie con la figura de Ebizō que ha puesto toda su alma en la interpretación de este papel. Arriba a la izquierda apenas ha dejado sitio suficiente para el título, su firma y el sello del editor. La manga izquierda del manto aparece «cortada» por el borde de la lámina y el perfil no está limitado por la línea de tinta –todo esto forma parte del estilo particular de Kunimasa. En esta obra coinciden la belleza del estilo y la del colorido, realzando así su atractivo.



Utagawa Kunimasa
Otani Tokuji como el monitode Mibu*
Oban 36.9 x 25.4
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Segunda mitad del periodo Kansei (1789–1801)



Utagawa Kunimasa
Ichikawa Ebizō**
Oban 38.1 x 26.1
Nishiki-e
Editorial: Yamazeru
Kansei 8 (1796)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Ichirakutei Eisui
Tsukioka de la casa Hyōgeya
(página 141)

Eisui nos ha dejado unas 50 obras de los periodos Kansei y Kyōwa. La mayoría son retratos femeninos envueltos por una quietud especial. La cabeza aparece como si fuera un primer plano. Para evitar una alarmante monotonía, a menudo se representa la cabeza inclinada y los brazos doblados.

La llamativa belleza de Tsukioka, representada aquí, se pone de relieve mediante la postura: retira levemente hacia atrás el hombro izquierdo e inclina un poco la cabeza. Los crisantemos están en un jarrón que tiene la forma del recipiente utilizado para sacar agua de los pozos. La forma del jarrón pertenece a un estilo libre de ikebana que se difundió a mediados de la época Edo. Tsukioka era una cortesana del Nuevo Yoshiwara (Asakusa). Era famosa por tener una caligrafía muy hermosa y por conocer a fondo los textos, canciones y poemas japoneses. La imagen de esta figura de abundantes cabellos largos, negros como el azabache, envuelta en una túnica clara y un manto estampado con hojas de plátano, emana calma y placidez.

Kikukawa Eizan
El encuentro de las bellezas: Pipa larga
(página 142)

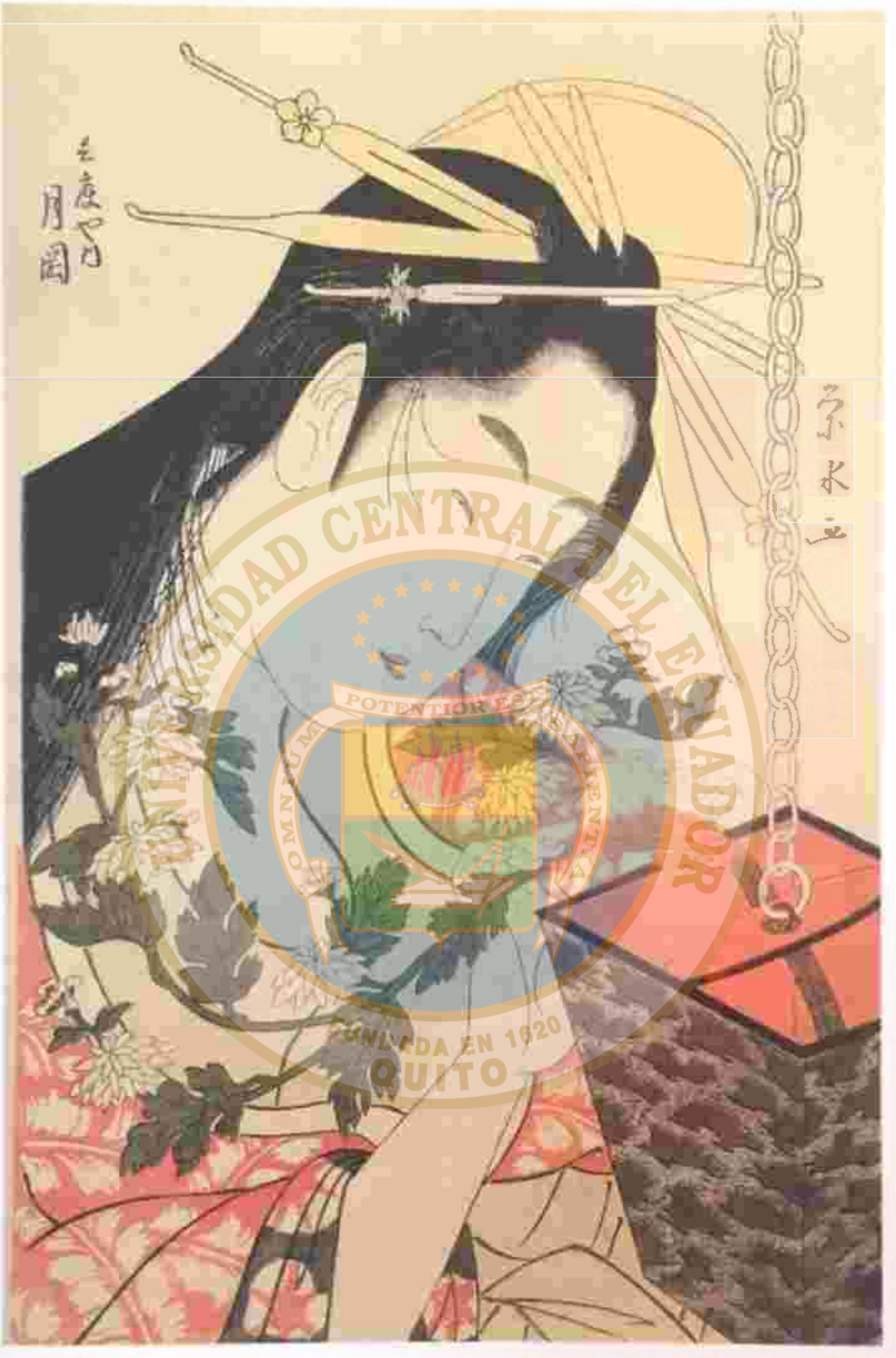
Esta estampa forma parte de una serie de la que también se conocen los otros trabajos. Muestra a una mujer de pie delante de una mampara. Eizan dibujó algunas estampas en cuyo título figura la palabra «furyū» que significa tanto como «cultivada, elegante, de buen gusto, moderna». Entre las aproximadamente 100 obras con este título se encuentran también representaciones distintas por completo.

El estampado del quimono, que también se repite en el cuello, presenta un motivo batik de cintas, el «kanoko-shibori». Esta belleza tiene una pipa larga en la mano. En la bolsita a sus pies, de tela o de piel, se guarda el tabaco picado. La caja cuadrada negra también es uno de los utensilios para fumar que puede tener las formas más diversas. En general contiene una cazoleta de porcelana con brasas para encender la pipa y un recipiente de bambú para la ceniza. En el pelo lleva una peineta grande y un total ocho horquillas de carey. Estas horquillas son bastante más grandes que las que aparecen en obras más antiguas. Además, las mujeres públicas de la época solían llevar sólo seis horquillas largas.

Kikukawa Eizan
El encuentro de las bellezas: Junto a la mesita de tocador
(página 143)

La mayoría de las obras de Eizan son *bijinga*, es decir, retratos femeninos. A comienzos del periodo Bunka (1804–1818) sus obras siguen el modelo de Utamaro pero, a partir más o menos del año Bunka 6 (1809) comenzó a desarrollar su propio estilo. Lo característico de Eizan son los rostros femeninos con el aspecto de muñecas, así intentaba evitar que surgiera cualquier deseo carnal. Al principio del periodo Bunsei (1818–1830) cambió su estilo, la representación de la gracia dejó de ser su objetivo principal, concentrándose en la reproducción de una escena lo más realista posible.

Según parece, esta mujer acaba de maquillarse y lanza al espejo la última mirada de examen. El adorno de la mesita de tocador a la derecha muestra flores y hojas de crisantemos que, en relación con Eizan, se denomina «motivo kikukawa», ya que el crisantemo se llama «kiku» en japonés. El cuenco bajo la mesa contiene agua para maquillarse o lavarse las manos. Parece como si todavía quisiera cambiarse de quimono ya que lleva el *obi* confeccionado con dos telas distintas, atado simplemente.



Ichirakutei Eisui
Tsukioka de la casa Hyōgoya*
Ōban 39.1 x 26.3
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Periodo: Kansei (1789–1801)



Kikukawa Eizan
El encuentro de las bellezas: Pipa larga
Oban 38,8 x 26,2
Nishiki-e
Editorial: Izumisa
Hacia el año Bunka 9 (1812)



Kikukawa Eizan
El encuentro de las bellezas: Junto a la mesita de tocador
Oban 39.0 x 26.3
Nishiki-e
Editorial: Izumisa
Hacia el año Bunka 9 (1812)

Utagawa Toyohiro
Tarde de verano
(página 145)

Las cortesanas de los barrios del placer arregladas para la noche son un motivo muy frecuente en las xilografías. Esta estampa, sin embargo, muestra a una joven con una abanico redondo y a una joven madre sentada. La composición describe un arco desde el rostro de la muchacha, pasando por los de la madre y el niño, hasta el farolillo giratorio. Al iluminar el interior, se recortan en la pantalla las siluetas de dos zorros y la puerta de un santuario: el *Ifoii Inari*.

Este mecanismo vincula dos planos pictóricos y la rotación aparente, concebida de este modo, transmite la interesante impresión del movimiento de los dibujos animados. Todo ello aporta a la imagen una alegre armonía.

Se trata de la ilustración de un poema sobre una tarde estival: un niño que extiende la mano hacia el farolillo y la mano de la madre que reposa con gracia sobre el *obi*, muestra cuanta atención ha dedicado el pintor a esta sincera relación entre madre e hijo. La combinación del *michiyuki kasumi* rojo claro sobre las listas blancas, el negro azabache del cabello y el *obi* oscuro, aportan una sensación de frescura y, al mismo tiempo, un descanso para la vista. El rostro resplandeciente de la muchacha también presenta una frescura natural.

Toyohiro trabajó también en el taller de Utagawa Toyoharu con el nombre de Toyokuni. En comparación con Toyoharu, se le considera un pintor más conservador que nos ha dejado un sinnúmero de obras en textos y libros ilustrados sobre historias de venganza.

Keisai Eisen
El espejo del tiempo: La cortesana
(página 146)

Esta xilografía se ha iluminado al estilo *uzuri*, en el cual se aplica color añil en los sombreados, combinándolo de forma efectista con líneas de rojo *beni*. Eisen introdujo este estilo hacia fines del periodo Bunsei (1818–1830) en las xilografías de una hoja. Aquí ha repasado los labios y las cejas con *beni*. Por aquel entonces, la técnica de la xilografía ya estaba muy desarrollada. De ahí que los habitantes de Edo, ya acostumbrados a la impresión en color, pronto pudieron disfrutar del nuevo estilo a base de índigo con sus frescos colores. Hokusai utilizó también esta técnica en sus «36 vistas del monte Fuji».

El que se hayan conservado otras estampas con el mismo tema pero con un paisaje diferente y otros dibujos en los quimonos, demuestra la gran popularidad de esta imagen. Eisen escribió en una carta que sobre todo le gustaba la representación de cortesanas en *uchikake*. Esta cortesana lleva un *uchikake* estampado con la luna y cañas de bambú, en el *obi* también aparecen dibujos de bambúes y tigres.

Keisai Eisen
Concurso de las bellezas: Una geisha de la capital oriental
Oban 37.2 x 25.6
Nishiki-e
Editorial: Sanoya Kihei
Mediados del periodo Bunsei (1818–1830)
(página 2)

Hay toda una serie de figuras de medio cuerpo en las que Eisen representó mujeres de diversos oficios y clases sociales. Los otros títulos de esta serie son «Tsujigimi», «Shinsō no musume», «Mizuchaya», «Cortesana» y «Oyashikasugata». Pero habitualmente se suelen encuadrar en las obras del «Imayō mime kurabe» que significa tanto como «Concurso de las bellezas de hoy día». Cada una de las obras de Eisen lleva como una especie de subtítulo, un círculo con el símbolo de la palabra «izumi» («fuente») que en la lectura «sen» forma parte de su nombre. Aparte de éstas, también son obra de Eisen los retratos de medio cuerpo titulados «Ukiyo fūzoku mime kurabe», «48 vistas de Ukiyo», «Concurso de las bellezas» y «Colección de 8 favoritos».

La *geisha* aquí representada sostiene un espejo en la mano y se está retocando las cejas. La cabeza vuelta hacia un lado y la mirada que no sigue la misma dirección, son un rasgo típico de su estilo. Eisen no sólo supo reproducir en sus obras la fisonomía, sino que también dio mucha importancia a la representación de los gestos. Precisamente este hecho, así como los variados estampados de los quimonos, diferencian sus obras de las de otros artistas.

Katsushika Hokusai
Ariwara no Narihira
(página 147)

Los libros «Sanjū rokkasen» (36 poetas inmortales) de Fujiwara no Kintō y «Rokkasen» (6 poetas inmortales) de Ki no Tsurayuki, incluyen los poemas de poetas famosos que eran conocidos como maestros del *waka*. La representación de estos poetas con uno de sus poemas fue un motivo típico de la xilografía. Entre los *ukiyo-e* existen muchas imágenes de mujeres hermosas que intentan imitar a los poetas pero aquí se trata de uno de los 6 poetas inmortales, Ariwara no Narihira, representado en un «moji-e». Así se llaman estas obras, porque las figuras constan de caracteres gráficos alineados. Su tradición se remonta a la época Heian (aprox. del siglo VIII al IX). Los principales representantes de esta corriente en la xilografía son Kiyomasu y Masanobu. Estos «moji-e» fueron publicados en el año Kyōwa 3 (1803) por Santō Kyōden en forma de libro con caricaturas. Pero Hokusai también fue un dibujante de «moji-e» con talento y describió detalladamente este método en sus libros.

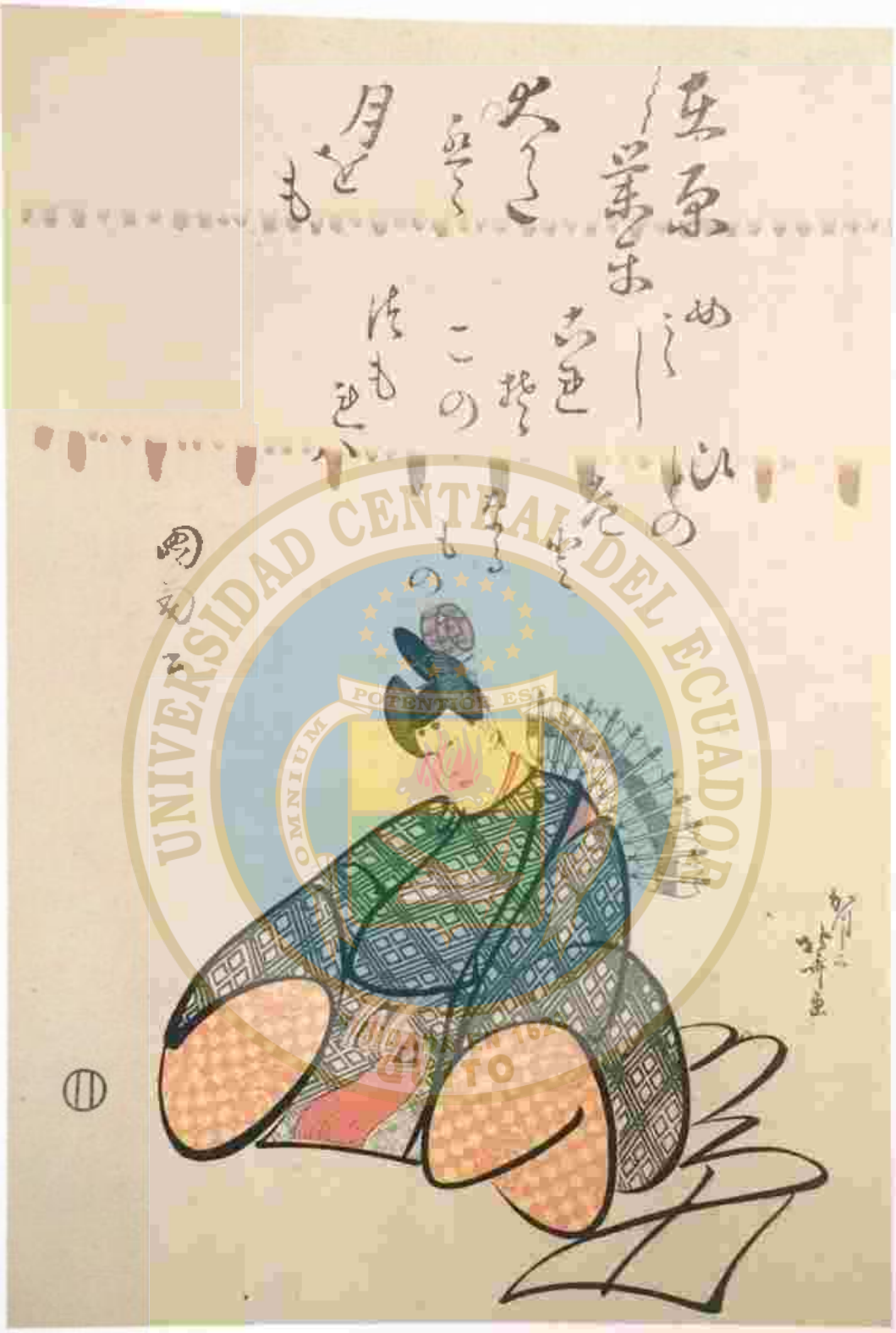


Utagawa Toyohiro
Tarde de verano*
Oban 38,6 x 25,6
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Periodo Kyōwa (1801–1804)

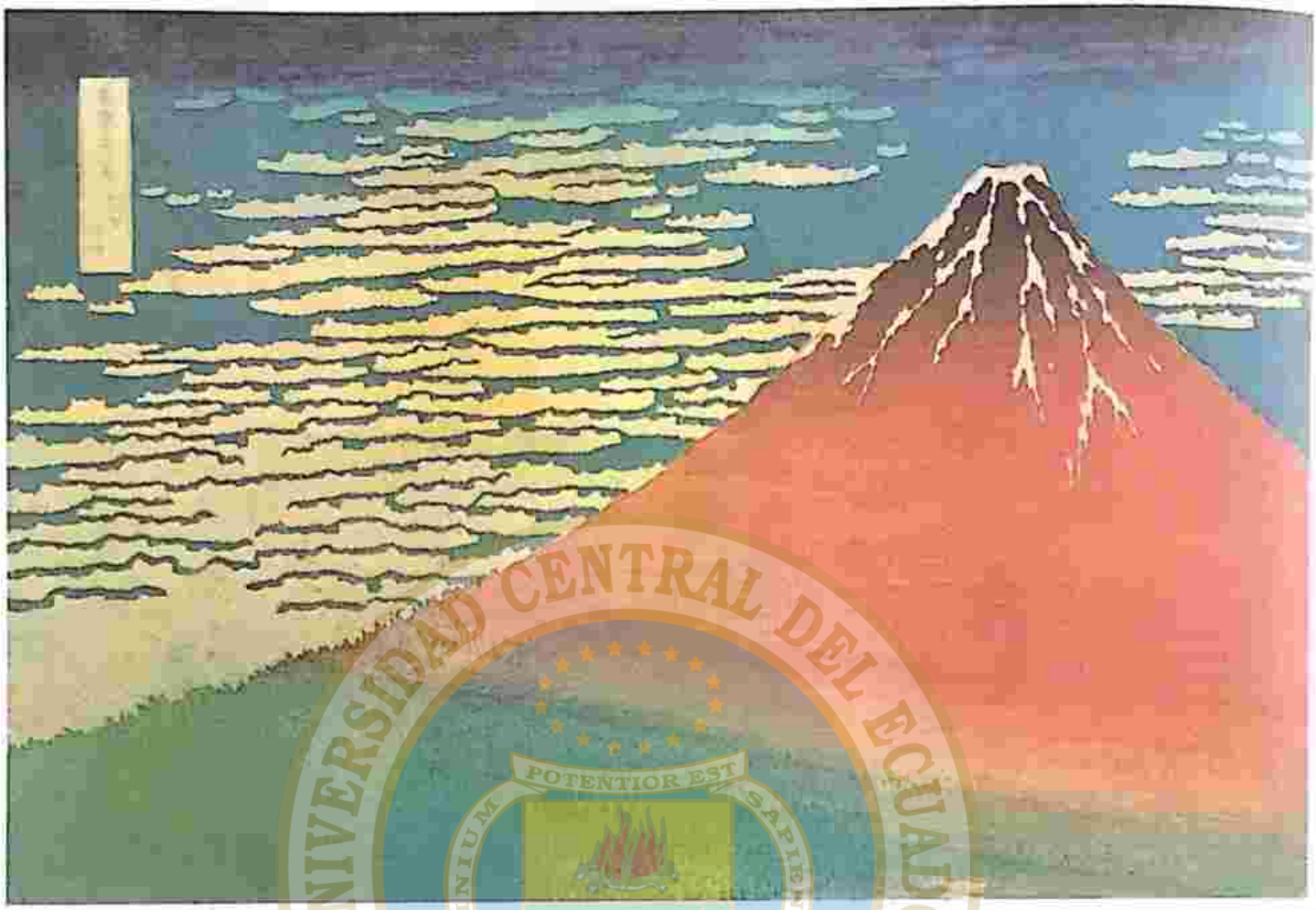
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



Keisai Eisen
El espejo del tiempo: La cortesana
Oban 39.4 x 26.8
Nishiki-e
Editorial: Kawaguchiya Chōzō
Finales del periodo Bunsei (1818–1830)



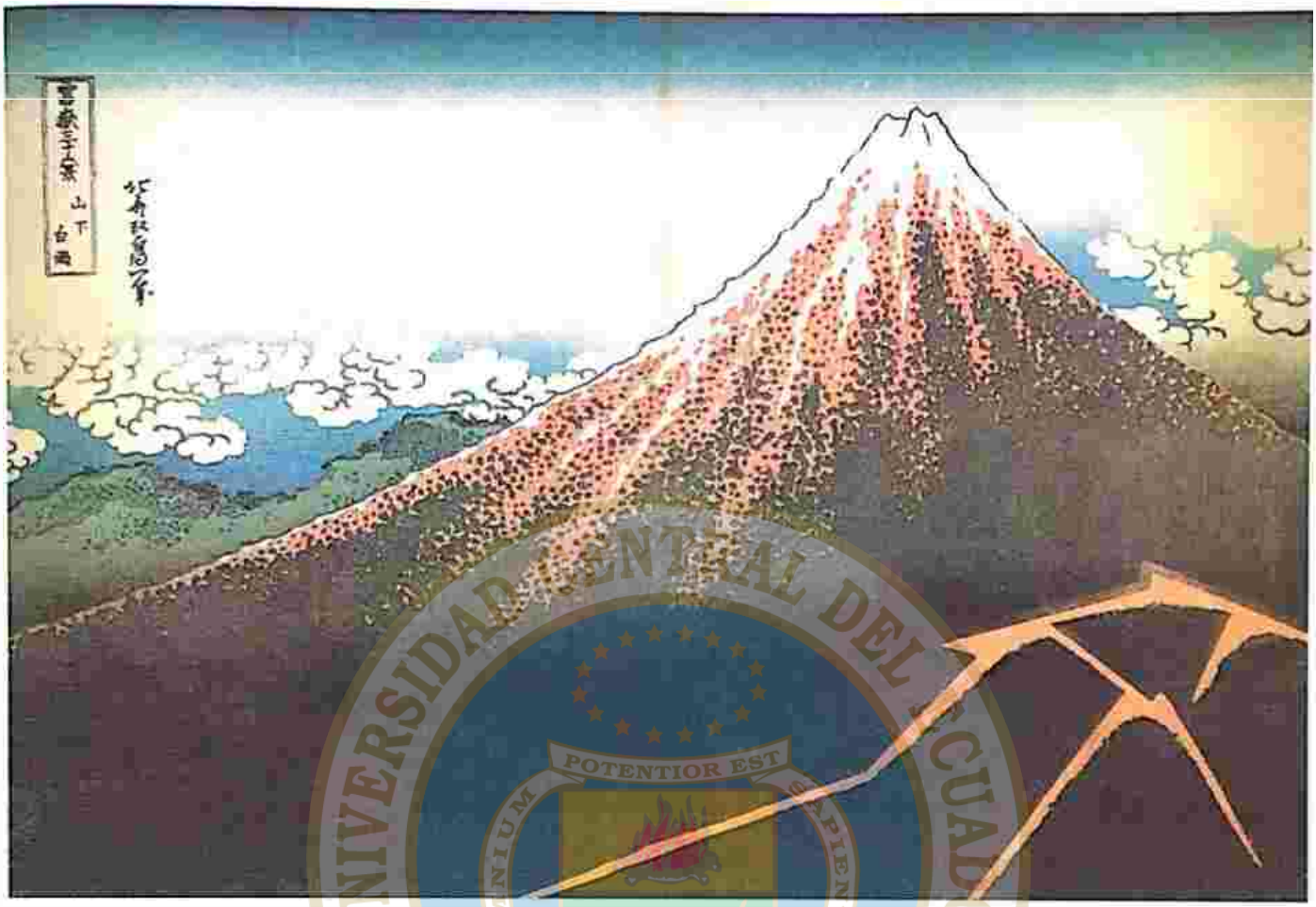
Katsushika Hokusai
Ariwara no Narihira
Oban 38,8 x 25,7
Nishiki-e
Editorial: Ezakiya Kichubei
Mediados del periodo Bunka (1804–1818)



Katsushika Hokusai
36 vistas del monte Fuji: El viento del sur dispersa las nubes
Yoko-ōban 26.1 x 38,1
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Tenpō 2–5 (1831–1834)

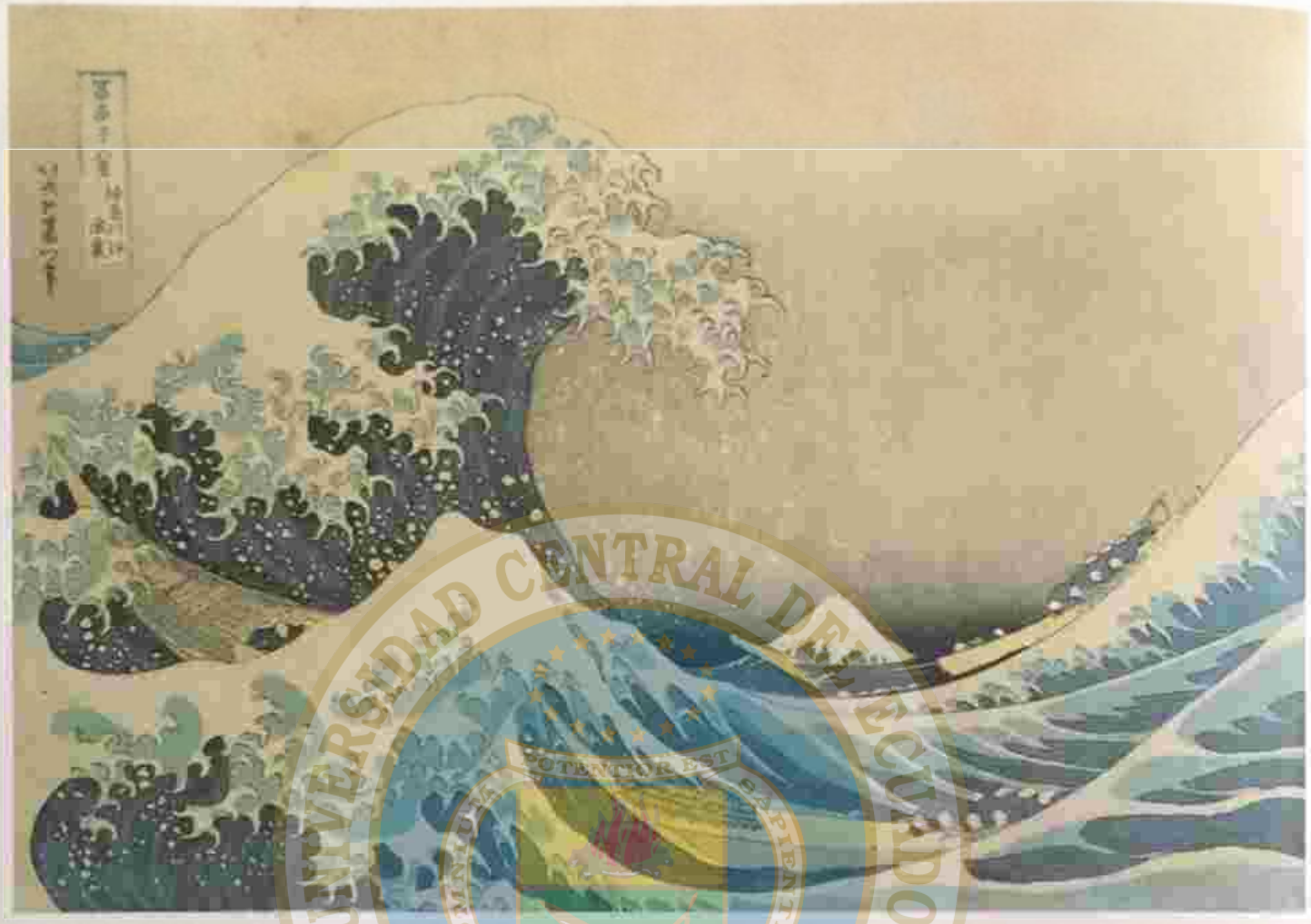
Ryūsei Tanehiko, un conocido escritor contemporáneo de Hokusai, escribió las siguientes palabras a modo de introducción de la serie en el año Tenpō (1831): «36 vistas del monte Fuji de Hokusai Tanehiko [nombre originario], son xilografías editadas continuamente con las vistas más diversas. Estas láminas muestran panorámicas del monte Fuji visto desde diversos lugares, aunque no hay ninguna igual a otra para todos aquellos que se dedican al estudio de los montes y las aguas. Si se reunieran todas las vistas de Hokusai, serían más de cien y no sólo 36». Si a estas 36 vistas panorámicas se añaden las diez de la otra vertiente del Fuji, se obtiene un total de 46 xilografías. Aparte de esto, Hokusai pintó unas veinte con el título «100 vistas del monte Fuji» y, con una cierta obstinación, continuó ocupándose del tema con diversas panorámicas de la cumbre más alta del Japón.

Aquí se reproduce la cumbre pelada del monte Fuji en tonos rojizos, por delante de las nubes que se dispersan con el viento meridional al comienzo del verano. De ahí que también se le haya denominado el «Fuji rojo». Puede que para Hokusai ésta fuera la vista por antonomasia del monte, su rostro auténtico. En virtud de la tensión que transmite aquí la escarpada cima, no sólo se considera esta estampa como una obra maestra de Hokusai, sino la obra maestra por excelencia de la xilografía.



La imagen vespertina «Chubasco al pie del monte» constituye la pareja de la vista al amanecer, «Fuji rojo» (lám. pág. 148). Una violenta tormenta se ha desatado entre las pesadas nubes que se levantan e inesperadamente descarga un chubasco. El paisaje crepuscular del Fuji se ha plasmado de un modo excelente. En contraposición al apacible campo que se extiende a la izquierda, a los pies de la cumbre, el espectáculo de los nubarrones pegándose a la base del monte y los caprichosos rayos resulta casi inquietante y amenazador. Así se acentúa la altura del Fuji que eleva su cima hacia el amplio cielo azul, coronada por nubes blancas. Al mantener la falda del monte en negro y rojo, se aumenta la tensión de la superficie pictórica y resulta extraordinariamente efectista. Comparando el perfil de la cima con la del «Fuji rojo» queda claro que se trata de la cara posterior y que en el «Fuji rojo» solía representarse la vertiente delantera del monte. Dado que se han realzado en fuerte contraste las distintas horas del día –por la mañana y por la tarde–, así como el cambio del tiempo –despejado y lluvioso– se puede suponer que estas dos xilografías forman una unidad.

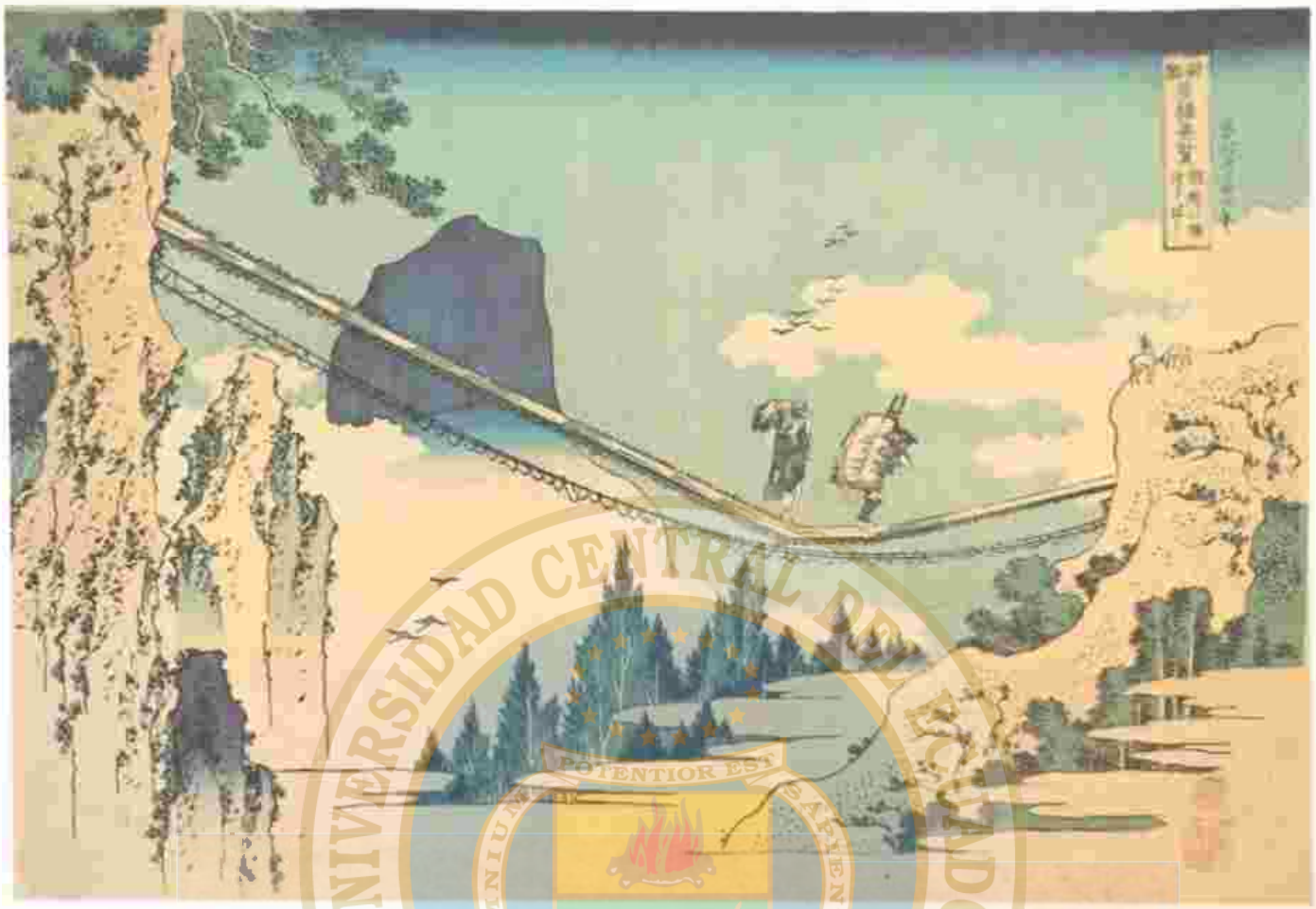
Katsushika Hokusai
36 vistas del monte Fuji: Chubasco al pie del monte
Yoko-ōban 26,1 x 37,0
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Tempō 2–5 (1831–1834)



Katsushika Hokusai
36 vistas del monte Fuji: Ola en alta mar en Kanagawa
Yoko-ōban 26,5 x 38,1
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Terpō 2–5 (1831–1834)

Ryōei Tanehiko escribió también sobre las «36 vistas del monte Fuji» (cfr. el texto de la pág. 148): «Las imágenes muestran diferentes vistas del monte Fuji dependiendo de la forma y el lugar. Ya sea visto desde Shichirigahama, Tsukudajima o desde cualquier otro punto, no hay ninguna representación igual a otra». Es decir, que el Fuji no sólo se representa desde diferentes puntos de vista, sino a diferentes horas del día y en diferentes estaciones. Esta xilografía que muestra la vista hacia tierra firme desde alta mar en Kanagawa, es una de las obras maestras de las famosas «3 vistas del Fuji», cuyos otros dos títulos son «El viento del sur dispersa las nubes» y «Chubasco al pie del monte». Tras haber experimentado en las obras «Pequeñas barcas de pértiga», «Leñadores en alta mar en Kanagawa» y otras más, esta lámina con las olas gigantescas jugando con las pequeñas barcas vuelve otra vez al formato *yoko-ōban*. La cresta de la ola a punto de romper sobre los marineros nos deja sentir la violencia de la naturaleza contra la que la fuerza humana no puede luchar. En medio de estas olas se puede ver la pequeña figura del Fuji. Su figura se impone majestuosa incluso a gran distancia. Con todo, no deja de ser cuestionable si Hokusai vió realmente el Fuji desde alta mar.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PRINCIPIUM ET FINIS
QUITO



Hokusai pintó otros muchos paisajes a partir de las «36 vistas del monte Fuji», entre ellas se encuentran las «Vistas de puentes famosos». De esta serie se conocen once láminas, todas ellas editadas por Nishimuraya Yohachi. Lo que permite suponer que existió una docena completa.

El valle constituye el límite entre Hida y Etchû. No se puede distinguir su profundidad y unos venados corren por allí. Un puente colgante se extiende por encima del valle, está siendo atravesado por una pareja del lugar. El artista representa la lejanía mediante un grupo de pájaros volando a lo lejos en lo alto y un monte que se desdibuja en el horizonte. Uno presiente la existencia de una profunda garganta de donde ascienden las nubes. Hokusai, sin embargo, nunca llegó a ver esta región.

Katsushika Hokusai
Puentes famosos en diversas provincias: El puente colgante entre las provincias de Hida y Etchû
Yoko-ôban 26,2 x 38,0
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Tempô 5-6 (1834-1835)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PARENTIA
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Katsushika Hokusai
Jinete en la nieve
(página 151a la izquierda)

Esta obra pertenece a una serie sobre «Poetas inmortales» y sus poemas, de la cual se conocen otros nueve títulos. Todas ellas son ilustraciones de antiguas narraciones chinas y japonesas y los personajes que aparecen en ellas. El título de esta obra es el único que no se ha conservado. Un hombre viaja a caballo a través de un paisaje nevado acompañado por su criado; de ahí que se le llame sencillamente «Jinete en la nieve». Quizá se trate de Sobu, o quizá de Kanyu. Sobu escribió bajo el pseudónimo Toba. Se había rebelado contra su soberano y se retiró a vivir al campo. Más tarde volvió a la capital pero fue engañado por los partidarios de Oanseki y enviado muy lejos. Tampoco Kanyu compartía las ideas de su señor y fue desterrado por ello.

Katsushika Hokusai
Poema de la juventud
(página 153a la derecha)

El poema arriba a la izquierda cuenta la historia que se representa aquí. Los jóvenes jinetes desean volver a casa después de visitar el barrio del placer, pero los caballos se niegan a andar. Los jóvenes no han traído sus fustas, pero como sería demasiado trabajo volver a casa a buscarlas, han cortado sencillamente unas ramas para fustigar a los caballos. En la orilla hay un pescador sentado. En contraposición con esta atmósfera apacible, la escena de los jóvenes resulta muy viva, casi violenta. El ambiente contradictorio del poema se refleja muy bien en la imagen.

Aparte de esta xilografía, Hokusai llevó a cabo muchas obras sobre personajes históricos y sucesos narrados en los poemas clásicos. Tomó como modelo la pintura china, a partir de la cual desarrolló su estilo característico.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Katsushika Hokusai
Jinete en la nieve*
Naga-ōban 51.9 x 22.6
Nishiki-e
Editorial: Moriya Jihei
Tenpō 4–5 (1833–1834)



Katsushika Hokusai
Poema de la juventud*
Naga-ōban 52.0 x 26.3
Nishiki-e
Editorial: Moriya Jihei
Tenpō 4–5 (1833–1834)



Katsushika Hokusai
Lirio y cigarra*
Yoko-ōban 26,5 x 38,2
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Hacia el año Tenpō 3 (1832)

Desde el comienzo de la xilografía, los artistas se ocuparon de la representación de flores y pájaros, aunque de una forma moderada. Harunobu y Koryūsai perfeccionaron la técnica usual hasta ese momento. Los principales representantes de este género fueron Hokusai e Hiroshige. Hokusai adquirió su fama por la expresión realista de sus obras que, como era típico, fueron editadas en series de formato *oban* por Nishimuraya Yohachi. Además de esta obra, pertenecen a la serie las siguientes xilografías: «El rocío y la rana», «Campanilla y libélula», «Peonía y mariposa», «Malvavisco y gorrión» (lám. pág. 155), «Amapolas», «Lirios», «Cipreses japoneses», «Crisantemo y abeja», así como «Hortensia y golondrina».

Esta obra muestra los nervios de las hojas de los lirios, los dibujos de los pétalos y una cigarra que se ha posado en el dorso de una hoja. El artista ni siquiera ha ignorado las rasgaduras de las hojas. El talento de Hokusai para superar una simple reproducción exacta, eleva su lámina a la categoría de obra de arte.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
BIBLIOTECA QUITO



Katsushika Hokusai
Malvavisco y gorrión*
Yoko-ōban 26,1 x 38,7
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Hacia el año Tenpō 3 (1832)

Esta es una de las obras de Hokusai perteneciente a la serie de flores y pájaros en formato *yoko-ōban*, editada por Nishimuraya Yohachi. Otras obras, como las estampas de los lirios (lám. pág. 154), se han elaborado a base de finas líneas. Aquí, sin embargo, predominan las líneas más gruesas; las hojas del malvavisco carecen de perfiles y aparecen sólo como manchas. El color claro del agua en el fondo despierta una impresión de frescura. Hokusai, que en su vida hubiera querido representar todas las criaturas, escribió en el epílogo de sus «100 vistas del monte Fuji» del año Tenpō 5, que no estaba completamente satisfecho con las obras que había creado antes de llegar a los 71 años y que hasta los 73 años logró pintar una serie sobre flores y pájaros con animales, insectos, peces y plantas. Esta serie, junto con la de formato *ōban* de paisajes chinos con un magnífico colorido, constituían todo su orgullo.

Aparte de estas estampas sueltas, Hokusai ilustró diversos libros. Aquí habría que citar las caricaturas «Hokusai manga» que causaron el asombro de algunos pintores en Occidente, ya fuera por su variado estilo o su expresiva composición.



Shōtei Hokuju
12 vistas de lugares famosos en la capital oriental: El paso Satta en el camino del Tōkaidō
Yoko-ōban 20,6 x 38,1
Nishiki-e
Editorial: Yamamotoya Heikichi
Entre el periodo Bunka (1804–1818) y el periodo Bunsei (1818–1830)

Hokuju fue un alumno de Hokusai. En el periodo Kyōwa adquirió la fama de ser un excelente maestro del *ukiyo-e*. Pero puesto que Hokusai fue un artista genial, sus discípulos hicieron todo lo posible por imitar sus rasgos estilísticos y sus técnicas. Así por ejemplo, Hokkei escogió los elementos del estilo paisajístico chino, mientras que Hokuju se centró en los elementos de la pintura occidental y perfeccionó este estilo.

Entre las escenas de paisajes occidentales, las «12 vistas de lugares famosos en la capital oriental», refiriéndose a Edo, son sin duda alguna las más famosas. Además de la obra presentada aquí se han conservado «Vista de la casa de huéspedes Kawasaki», «Transbordador en la estación de Kawasaki en el Tōkaidō» y la «Vista del río Oi en el Tōkaidō», así como la lámina derecha.

Las peculiaridades de Hokuju residen en el sencillo colorido con luz y oscuridad, la distribución de los colores y la composición continua a base de triángulos y círculos. Aunque estas características no se reflejen muy claramente en esta obra, los valles y las cumbres, así como las sombras de los pinares, muestran los primeros indicios de ello.

El paso de Satta se encuentra entre Okitsu, la ciudad de Shimizu y Yuimachi, siendo una de las zonas más difíciles a lo largo del Tōkaidō. Antes de haber alcanzado la mitad del camino, había que vadear las olas a lo largo de la costa. Pero en este trecho del camino se gozaba de una hermosa vista de Matsuhara en Mino hasta la península de Izu, que se considera una de las regiones más hermosas de Japón. Contemplando la xilografía en un primer momento parece como si Hokuju hubiera olvidado la cumbre del Fuji, sin embargo el artista es conocido por haber representado en todos sus cuadros la cumbre más alta de Japón. El Fuji se levanta a lo lejos, detrás del paso.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO



En este grabado aparece la comitiva de un *daimyō* en el momento de atravesar uno de los tres ríos más caudalosos del Tōkaidō, el Fujigawa. En la otra orilla se encuentra un pequeño grupo de personas en comparación con el de esta margen del río. Es curioso que los árboles de la otra orilla alcancen enormes dimensiones, al parecer, la perspectiva no se ha estudiado suficientemente a fondo. La clara composición cromática de las montañas, ordenadas en fila, resulta un tanto caprichosa. El amplio espacio que ocupa la superficie del cielo y el horizonte de gran profundidad, son otras particularidades de las obras de Hokuju.

Shōtei Hokuju
12 vistas de lugares famosos en la capital oriental: El río Fujigawa en el camino del Tōkaidō
Yoko-ōban 26,4 x 38,5
Nishiki-e
Editorial: Yamamotoya Heikichi
Entre el periodo Bunka (1804–1818) y el periodo Bunsei (1818–1830)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Utagawa Kunisada
Bandō Mitsugorō III como Kajiwara Genta en un famoso kyōgen
Oban 39.1 x 26.6
Nishiki-e
Editorial: Kawaguchiya Uhei
Hacia el año Bunka 11 (1814)



En las láminas destinadas a los abanicos redondos es necesario recortar la parte correspondiente según el tamaño del abanico. Por ello son raras las piezas que se conserven completas. Entre ellas se encontraría esta obra maestra. Reproduce a una cortesana que se ha arreglado el cabello con una peineta y cuatro horquillas ornamentadas. Otras seis horquillas sujetan el peinado. La estampa se ha realizado al estilo «sasaberi» en el que el rojo *beni* se mezcla con el verde de las hojas del bambú, de tal manera que el labio inferior adquiere un brillo verdoso y no rojo como en otras ocasiones. La cortesana ha abierto una sombrilla y va de camino hacia una casa pública. La copiosa nieve se deposita sobre el suntuoso quimono y parece cubrir los motivos de bambú.

Utagawa Kunisada
Nieve
Uchiwa-e han 22,8 x 30,0
Nishiki-e
Editorial: Ibaya Kyûbei
Tenpô 2 (1831)

Hay siete grabados de Kunisada con la figura de actores. La obra reproducida aquí se puede considerar la más representativa. Las opiniones se dividen a la hora de determinar el año de la actuación en la que este actor alcanzó el éxito. Si bien se puede dar por supuesto que, como muy pronto, sólo pudo ser el undécimo mes del año 11 del período Bunka (1814), ya que el grabado se realizó en el año Bunka 11 ó 12 (1814–1815) de acuerdo con el escrito y la firma.

Aquí aparece Bandô Mitsugorô II en el papel de Kajwara Genta que se cita en el «Informe Hiragana». En esta xilografía luce un manto que imita una coraza. En las fuentes históricas se menciona la «Danza de Genta» que, al parecer, se representó en uno de los barrios del placer. Una de estas fuentes, del tercer mes del año Bunka 8, lleva el título «7 imágenes de flores» y reproduce cada uno de los siete papeles que se representaban en una rápida sucesión con diversos trajes. Mitsugorô III era un bailarín excelente y rivalizó con Nakamura Utaemon III, cuya fama ya había decaído por aquel entonces, por conseguir la mejor representación de estos «papeles en una rápida sucesión».

Utagawa Kunisada
Bandô Mitsugorô III como Kajwara Genta en un famoso kyôgen
(página 158)



Utagawa Kunisada
Cerezos en flor a la luz de la luna en el barrio norte
Yoko-ōban 25,7 x 37,5
Nishiki-e
Editorial: Yamaguchiya Chūsuke
Periodo Tenpō (1830–1844)

Yoshiwara, el barrio del placer con permiso oficial establecido en el corazón de Edo cerca de Nihonbashi, fue trasladado a Asakusa en el año Manji 2 (1659) por cuestiones morales. Para diferenciar el lugar del antiguo Yoshiwara, el barrio del placer se llamó «Shin (Nuevo)-Yoshiwara», «Distrito norte» o «Barrio norte del placer», ya que Asakusa se encontraba al norte de Edo. Los clientes del barrio acudían en palanquines atravesando un camino retirado de la calle principal o bien por barco a través del río.

La gran puerta, que consistía la única entrada y salida de Yoshiwara, era sencilla y modesta para encubrir el lujo y la suntuosidad ante los ojos del gobierno de los *Tokugawa*. Porque, a través de esa puerta se accedía a otro mundo, un mundo de esplendor, extravagancia y lujo. Kunisada intentó plasmar la animación que reinaba allí cuando florecía el cerezo. En la calle principal, *Nakanomachi*, los cerezos florecen en todo su esplendor. Al oscurecer, los farolillos de las tiendas animan el aspecto de la calle.

Yoshiwara era un mundo efímero donde las gentes se encontraban buscando diversión. Cierto es también que la cultura de Edo alcanzó allí la madurez en todos sus artes, como la xilografía, la literatura, la música y la moda.



Uoya **Hokkei**
Lugares famosos de todas las provincias: El río Sumida en Musashi
Yoko-tanzaku-han 20,8 x 30,7
Nishiki-e
Editorial: Nishimuraya Yohachi
Tempō 5–6 (1834–1835)

Se dice de Hokkei que su verdadero nombre era Kyōsai Tatsuyuki. Como era vendedor de pescado, habitualmente se le denomina el «Pescadero (uoya) Hokkei». Los caracteres de la firma en esta obra comienzan con este seudónimo. Tras acudir al taller de Kanō Yosenin Tadanobu, ingresó en la escuela de Hokusai. En muchas obras de Hokkei se reconocen los elementos estilísticos de la escuela Kanō y donde mejor se aprecia es en sus paisajes de estilo chino. Se han conservado tantas de sus ilustraciones de libros con poemas humorísticos, que se podría pensar que intentó superar a Hokusai. Pero, teniendo en cuenta su larga carrera, se han conservado muy pocas estampas sueltas. Entre éstas se encuentra la serie «Lugares famosos de todas las provincias», una de sus obras más importantes.

En el ejemplo reproducido aquí, una barca es sorprendida por un chaparrón imprevisto al atravesar el río Sumida. Los pasajeros intentan protegerse de la lluvia con las sombrillas y los mantos de paja. Uno de los abanicos ha sido arrastrado por el viento. Justo al lado de la barca aparecen algunas gaviotas entre las olas que recuerdan una antigua canción sobre el río Sumida. Alguno que otro observador ha considerado molestos los gruesos trazos oblicuos que representan la lluvia. Pero, por la disposición de las tiras con los poemas, recoge con destreza la expansión de la superficie pictórica y aporta a la imagen el detalle final.



Utagawa Kuniyoshi
A orillas del Sumida en Mimayagashi*
Yoko-ôban 26,7 x 38,8
Nishiki-e
Editorial: YamaguchiyaTôbei
Hacia el año Tenpô 4 (1833)

Kuniyoshi, junto con el pintor de *yakusha-e*, Kunisada, y el pintor de lugares famosos, Hiroshige, conquistó el éxito en el período Tenpô (1830–1844) con la representación de guerreros (*musha-e*). Sin embargo, entre las estampas paisajísticas dejó también obras con una atractiva expresividad, casi moderna, típica de él. Los paisajes de Kuniyoshi gozan de muy buena fama. Producen un efecto completamente distinto a las obras de Hokusai e Hiroshige. Otra peculiaridad de Kuniyoshi es la representación de la vida cotidiana. Para ello utilizó con gran efectividad la iluminación y el sombreado occidental, así como la técnica del esfumado; de ahí que la obra presente un aspecto moderno. Las otras xilografías de esta serie, «Shubi no Matsu», «Mitsumata», «Miyatogawa» y «Hashiba» presentan paisajes a orillas del Sumida. Dado que Kuniyoshi vivía allí por aquella época, este río determinó su vida y su obra.

Los barcos procedentes de Asakusa parten de Mimayagashi y atraviesan el río Sumida hasta Honjoishiwara. Hoy en día se extiende allí el puente Mimaya. La barca a la izquierda de la lámina, cuyos pasajeros han abierto las sombrillas, es un trasbordador. Algunos hombres descalzos caminan deprisa bajo el violento chaparrón. Un detalle gracioso lo constituyen las tres figuras apretujadas debajo de una sombrilla. El hombre con el pañuelo lleva un cesto con anguilas que cuelga de una vara con aros metálicos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



Entre las xilografías con vistas del Fuji, las más famosas son las magistrales «36 vistas del monte Fuji», de Hokusai, y las obras de Hiroshige. Los paisajes de Kuniyoshi, por el contrario, tienen algo muy humano, ya que ante el telón de fondo del Fuji se representan escenas de la vida sencilla de los habitantes de Edo, tal como aquí, en la margen oriental del Sumida que se extiende desde Mukōjima hacia el norte y se llama Sumida-Zutsumi.

En esta lámina se representa la entrada al santuario Sanja-*Imai*. En la orilla de enfrente se puede adivinar el Sanyabori y la pagoda de cinco pisosdel templo Asakusa. Los jóvenes con los sombreros, que admiran la panorámica del Fuji al anochecer, tienen un aspecto gracioso. «Uno se inquieta cuando el pájaro vuelve al nido. El Fuji luce un manto blanco de nieve» dice el poema en la parte superior de la lámina. •

Aparte de esta vista del Fuji de Kuniyoshi, sólo se conocen otras cuatro más. Sus títulos son los siguientes: «Vista de Shōheizaka a lo lejos», «El Fuji visto desde Tsukudaoki con el cielo despejado», «El Fuji visto desde Sanmō-shinji durante el deshielo» y «Vista del Fuji por debajo del puente Shinōhashi».

Utagawa Kuniyoshi
36 vistas de la capital oriental y el monte Fuji: El Fuji al anochecer visto desde Sumida-Zutsumi*
Yoko-oban 23,8 x 25,9
Nishiki-e
Editorial: Murataya Jirōbei
Periodo Kōka (1844–1848)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1826

Utagawa Kuniyoshi
Ayus remontando el río con rama de hagi
(página 165a la izquierda)

A Kuniyoshi se le consideraba un maestro del género de los cuadros de guerreros. También dominó los *bijin-ga*, los *yakusha-e* y las caricaturas, siendo más bien raras las estampas de plantas y pájaros. Entre las láminas que muestran animales junto al agua o en el agua, se encuentran estas dos láminas, así como «Pólipo», «Cangrejo», «Cangrejo y tortuga», «Carpa negra», «Gigantesca carpa púrpura», «Dorada y cría de carpa japonesa», «Bogavante y pececillo», «Carpa dorada» y «Pez globo y raya».

El ayu es una especie de salmón que vive en las aguas claras. La perspectiva escogida aquí ofrece una imagen como si un rayo de sol penetrara hasta el fondo del mar a través del agua. En el fondo se aprecian las agitadas sombras de las olas. Hasta el reflejo de la luz sobre el lomo de los peces se ha captado con todo detalle. La delicada belleza del agua brillando a la luz del sol ha sido plasmada de una manera excelente. La curva que describe la rama del hagi y el movimiento de los salmones reflejan la sensibilidad rítmica con la que se compuso la escena.

Hacia finales de la época Edo (1601–1867) se integraron en el *ukiyo-e* elementos estilísticos occidentales. En Kuniyoshi encontramos imitaciones de óleos y grabados al cobre que demuestran su profundo interés por la pintura occidental. No sólo se sirvió del sombreado, sino que también intentó captar los reflejos de la luz. La presente obra es una de sus piezas maestras, fruto de la observación intensa de los reflejos de la luz en el agua.

Utagawa Kuniyoshi
Siluro
(página 165a la derecha)

Las obras con distintas especies de peces son usuales en Kuniyoshi. La peculiaridad de esta lámina reside en que los peces se han representado con una gran vivacidad nadando en el agua. Kuniyoshi se ha sumergido en el agua para observar los peces. Así pues, esta lámina se acerca mucho a una fotografía con una cámara sumergible. La disposición del siluro en relación con los peces pequeños acentúa el contraste creado ya de por sí mediante la diferencia de tamaño. Las sombras de color añil intensifican la sensación de que los peces están nadando muy deprisa. En la lámina aparece una firma doble.

UNIVERSIDAD ESPÍRITU SANTO ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

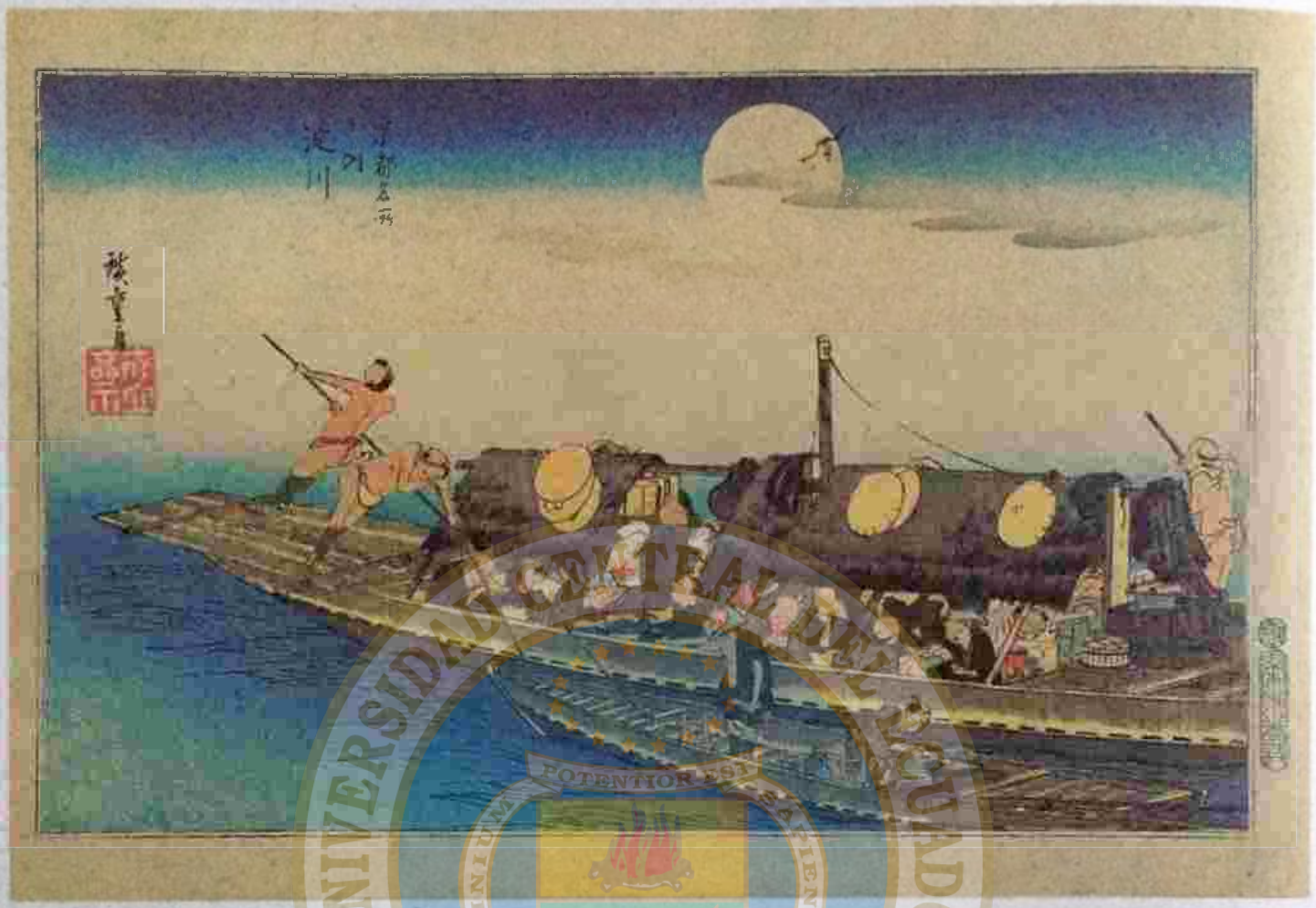


Utagawa Kuniyoshi
Ayus remontando el río con rama de haga*
Chū-tanzaku-ban 36,8 x 12,2
Nishiki-e
Editorial: Tsujiokaya Bunsuke
Mediados del periodo Tenpō (1830–1844)



Utagawa Kuniyoshi
Siluro*
Chū-tanzaku-ban 36,5 x 11,8
Nishiki-e
Editorial: Tsujiokaya Bunsuke
Mediados del periodo Tenpō (1830–1844)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM PRIUS VIRTUS
FUNDADA EN 1620
QUITO



Utagawa Hiroshige
Vistas de lugares famosos de la capital Kioto: Yodogawa
Yoko-ōban 26.2 x 38.5
Nishiki-e
Editorial: Kawaguchiya Shōzō
Hacia el año Tenpō 5 (1834)

La serie «Vistas de lugares famosos de la capital Kioto» agrupa diez obras, algunas de las cuales están inspiradas en la serie de formato *yoko-ōban* «Colección de dibujos famosos de Kioto y sus alrededores». Aunque entre ellas también se encuentran obras con ideas nuevas y formatos individuales.

El río Yodogawa, en el que se desarrolla esta escena, parte del lago Biwa con el nombre Setagawa y discurre junto a las ciudades Seta, Zensho e Ishiyama. Pasando por Uji, una pequeña ciudad a las afueras de Kioto, llega a la capital y toma el nombre de Ujigawa. A la altura de Fujimi y Yodo se une con los ríos Katsuragawa y Kizugawa y recibe el nombre de Yodogawa con el que desemboca en la bahía de Osaka. Siendo una de las principales líneas fluviales para el tráfico y el comercio, era muy transitado entre Kioto y Osaka. Un barco de pasajeros navega a la luz de la luna hacia Osaka. Con una tripulación de cuatro hombres y 28 pasajeros como máximo, estos trasbordadores circulaban regularmente de la mañana a la noche entre Fujimi y Osaka. Pequeñas barcas kurawanka, como la que aparece aquí, solían venir de Hirakata para llevar golosinas y sake a bordo. Al parecer un marinero ofrece sus productos a los pasajeros «¿Les apetece tomar algo?».

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR PATIENTIA
FUNDADA EN 1620

Hiroshige viajó mucho. Con la serie «53 estaciones del Tōkaidō» (láms. págs. 173–178) consiguió su fama como paisajista. Hacia el año Kaei 4 (1851) viajó a Hakone y registró sus impresiones con dibujos en un diario titulado «Vistas de lugares famosos en Musashi y Sagami». Este diario se encuentra en el Riccar Art Museum en Tokio. El viaje le sirvió de inspiración para realizar otras obras.

Esta lámina data del año Tenpō 12 (1841), después de un viaje a Kōshū (la actual prefectura de Yamanashi). Hiroshige tenía por aquel entonces 45 años. «Las montañas se alinean de cerca y a lo lejos, los montes son elevados y los valles profundos, y el Katsuragawa es de aguas claras. Con sólo dar diez o veinte pasos, el paisaje cambia de un modo indescriptible. Mi pluma imperfecta no sería capaz de reproducirlos», anota en su diario ilustrado. Y continúa diciendo que ha realizado los dibujos de Saruhashi mientras comía en una posada con vistas a este puente. La dinámica composición, combinando el valle profundo, el puente elevado y la salida de la lanzadera del momento álgido de su carrera y es típica de su estilo. En la colección «Vistas de lugares famosos de más de 60 provincias» se encuentra una obra semejante con el título «Kai Saruhashi».



Utagawa Hiroshige
El puente Saruhashi en Kōyō
Kakemono-ehon 74.4 × 25.9
Nishiki-e
Editorial: Tsutaya Kichizō
Hacia el año Tenpō 13 (1842)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Utagawa Hiroshige
Nieve, luna y flores: Vista de Naruto en Awa
Oban, tríptico, cada pieza 37.9 x 26.0
Nishiki-e
Editorial: Okazawaya Taheiji
Cuarto mes del año Ansei 4 (1857)

Esta obra, junto con «Nieve en Kisoji» (lám. pág. 169 abajo) y «Luna sobre Kanazawa» (lám. pág. 169 arriba), forma parte de la serie «Nieve, luna y flores», aunque aquí no aparezcan flores. Pero, con la fantasía de Hiroshige, las crestas de espuma se convierten en las «flores de las olas». O bien se debe a que todas las estampas se publicaron en el año Ansei 4 (1857) en la editorial de Okazawaya Taheiji y llevaron un sello similar. Los títulos aparecen con distintos caracteres: Kisoji en letra semicursiva, Kanazawa con caracteres arcaicos de la época china Ching y Naruto con letra cursiva, expresando así las diferentes características de las letras, como «precisa, pasajera y fluida».

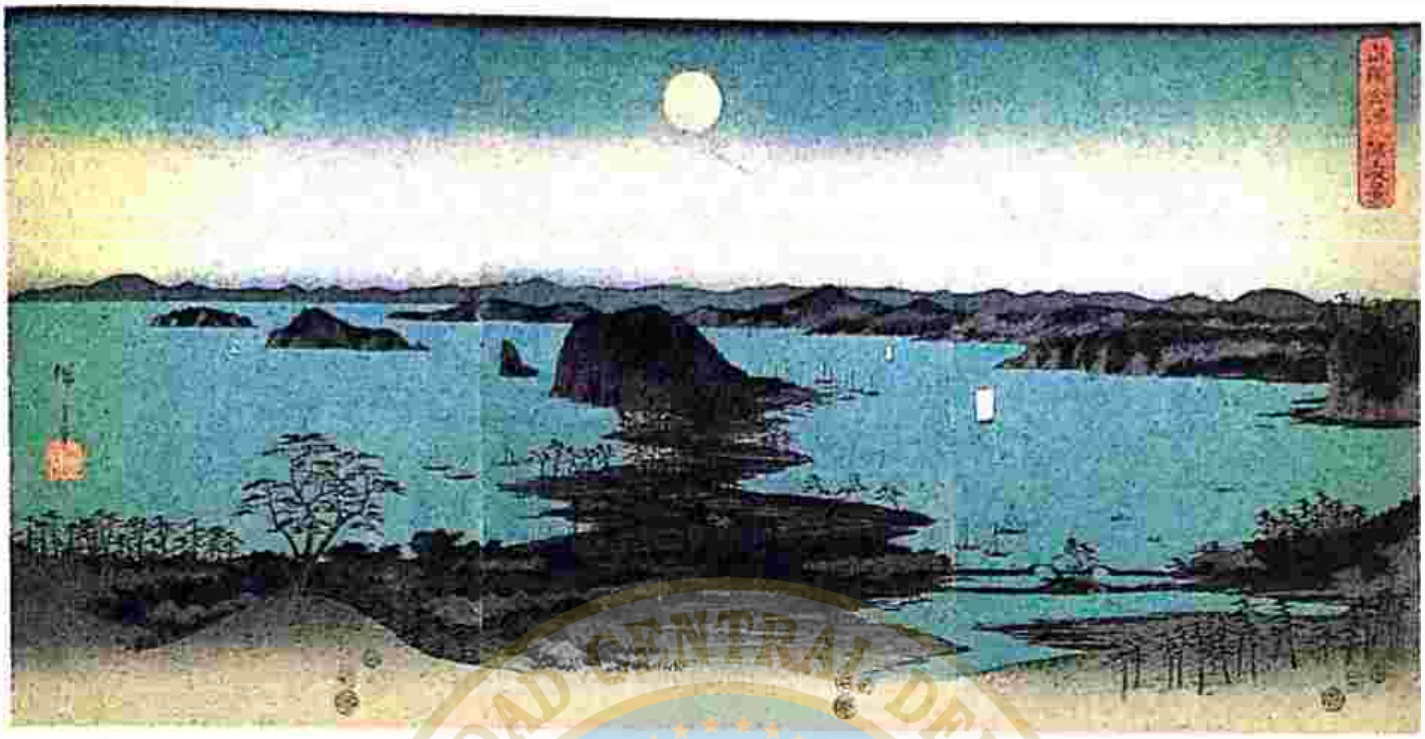
El paisaje en Naruto es claro, las cadenas montañosas de la costa de Awajishima, que se pueden ver cerca y lejos, recuerdan a las obras de los pintores occidentales. Sin embargo, estas láminas carecen de la nota realista, hasta el punto de que es posible dudar si el pintor estuvo realmente en el lugar. Por supuesto que Hiroshige no visitó todos los lugares de Japón que pintó, pero reconstruyó sus vistas basándose en algunos libros de geografía. Esta obra es similar a una ilustración del libro de geografía «Vistas de lugares famosos en Awanokuni» con la isla Hadakajima en el centro y las islas Tobishima y Nakanose a la derecha, cuyos acantilados se han representado desde el mismo ángulo visual.

Utagawa Hiroshige
Nieve, luna y flores: Luna sobre Kanazawa
(página 169 arriba)

El paisaje en torno a Kanazawa, hoy día un barrio de Yokohama, era uno de los motivos preferidos en el *ukiyo-e*. Mediante la técnica de mezclar el azul del cielo vespertino en torno a la luna y el blanco de la bruma en el horizonte con el violeta claro, Hiroshige ha conseguido captar hasta el claro de luna. De una forma similar a la «Vista de Naruto en Awa» (lám. pág. 168), esta imagen recuerda a las pinturas paisajísticas occidentales. La profundidad se representa mediante una bandada de gansos silvestres volando en dirección a la luna. Kanazawa se encuentra cerca de Edo y, ya desde muy antiguo, era famosa por sus hermosos paisajes, de ahí que Hiroshige soliera acudir al lugar. Desde el punto de vista de la composición, es muy parecida a las «lunas» del diario «Vistas de lugares famosos en Musashi y Sagami».

Utagawa Hiroshige
Nieve, luna y flores: Nieve en Kisoji
(página 169 abajo)

Aquí presentamos la tercera obra maestra de la serie «Nieve, luna y flores». En el año Ansei 3 (1856) se publicó la serie de Hiroshige «Vistas de lugares famosos de más de sesenta provincias». Con ella había reproducido casi todos los lugares dignos de verse en Japón. El maestro, que falleció en el noveno mes del año Ansei 5 (1858), hizo uso de todas sus facultades un año antes de su muerte en esta obra absolutamente genial. El paisaje montañoso bajo la capa de nieve ocupa casi toda la superficie del tríptico, el cual aparece perfilado por el tono oscuro del cielo y del curso del río.



Utagawa Hiroshige
Nieve, luna y flores: Luna sobre Kanazawa*
Oban, tríptico, cada pieza 38.3 x 26.0
Nishiki-e
Editorial: Okazawaya Taheiji
Séptimo mes del año Ansei 4 (1857)



Utagawa Hiroshige
Nieve, luna y flores: Nieve en Kisoji
Oban, tríptico, cada pieza 37.9 x 25.9
Nishiki-e
Editorial: Okazawaya Taheiji
Octavo mes del año Ansei 4 (1857)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Aunque las representaciones de flores y pájaros (kachō-ga) ya existieron desde el principio del *ukiyo-e*, su número es escaso. Hasta el período Tenpō (1830–1844) no llegaría a imponerse como una corriente autónoma, junto al *bijin-ga* y el *yakusha-e*, gracias a Hiroshige y Hokusai. Al contrario que Hokusai, que prefería más bien las representaciones realistas, Hiroshige rodea sus flores y pájaros con escenas de las cuatro estaciones, trasladándolas a un mundo lírico y trascendente. Su belleza se pone de manifiesto sobre todo en su *tanzaku-han*, donde suprime todo lo superfluo y se limita a lo esencial igual que un *haiku*. Muchas de estas obras de Hiroshige datan del año Tenpō 3 (1832).

La urraca china se consideraba un pájaro de la suerte y se encuentra también en el libro de Kitao Masayoshi «Láminas de pájaros importados». Resulta muy hermosa con su larga cola y las plumas azules irisadas. La distribución de la superficie –con la rama de ciruelo arqueada hacia abajo y la urraca bajando la cabeza– es muy equilibrada.



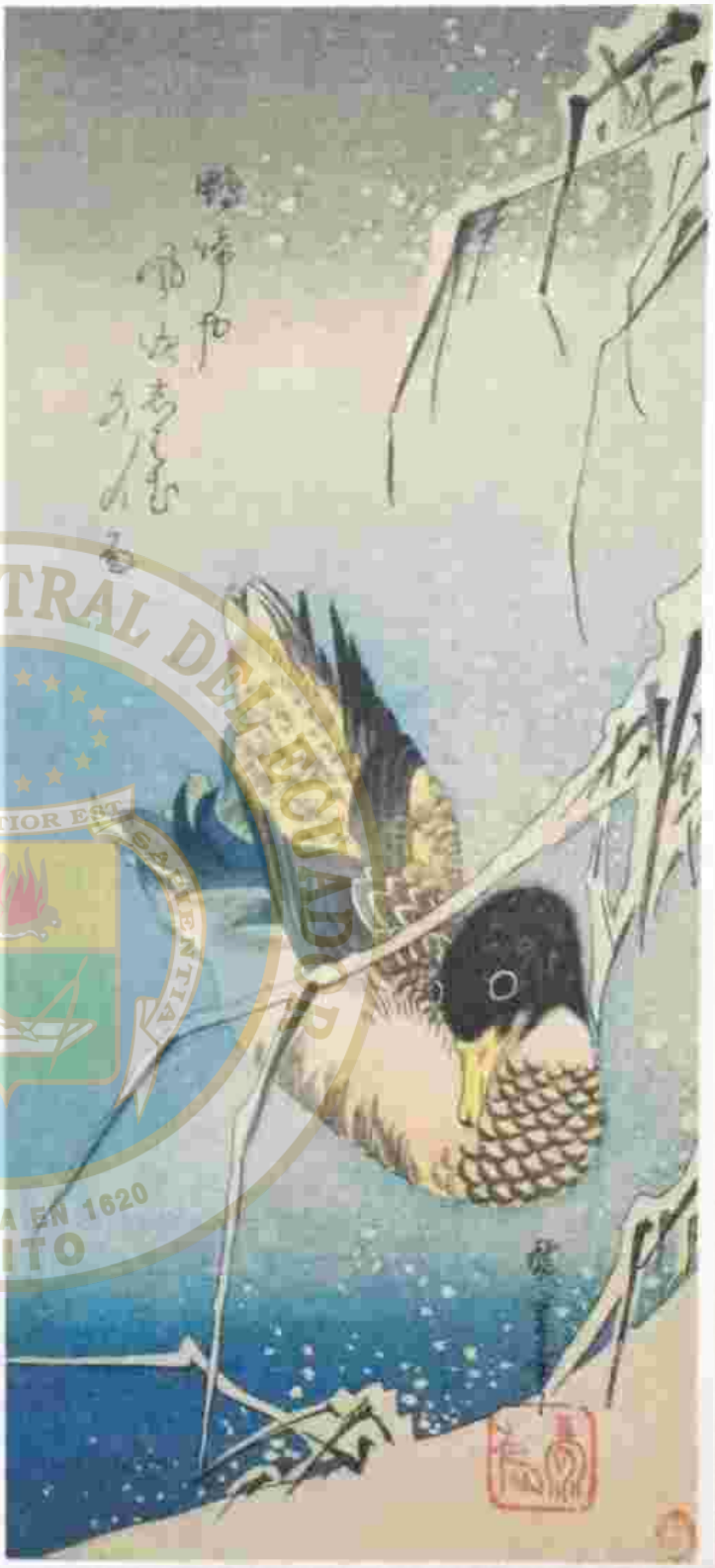
Utagawa Hiroshige
Urraca china en una rama de ciruelo en flor*
O-tanzaku-han 38,3 x 17,8
Nishiki-e
Editorial: Wakasaya Yoichi
Principios del período Tenpō (1830–1844)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El poema de esta lámina dice: «El pato silvestre está llamando. Cuando el viento sopla, se encrespa la superficie del agua». En muchas de sus obras de flores y pájaros Hiroshige citó poemas cuyos versos hacen referencia a la imagen e ilustran su belleza lírica. Muchos de los *haiku* que empleó procedían de la antología de algunos maestros haiku sobre 100 temas, como es el caso de este poema sobre el «Invierno». Existen otras tres ilustraciones de Hiroshige sobre poemas en las que aparecen patos silvestres. Todas ellas incluyen los versos correspondientes.

Un pato silvestre asoma entre los juncos secos cubiertos de nieve. El color del agua se retoma en el cielo y aporta al paisaje nevado una cierta atmósfera de rigidez y frío penetrante. El pato contrasta casi con dureza de los juncos similares a trazos de tinta. La parte blanca del plumaje carece de pintura, la estampa no se ha entintado en esta zona.

Como firma, en lugar de los dos signos de la felicidad «fuku» y «kotobuki», se emplean los signos del caballo «uma» y el ciervo «shika», portadores también de la buena suerte. Estos signos juntos además se pueden leer como «baka», que también significa estúpido o idiota. De ahí que las estampas con esta firma se denominen con una sutil ironía «baka-ita».



Utagawa Hiroshige
Juncos en la nieve con pato silvestre*
O-tanzaku-han 38,3 x 17,7
Nishiki-e
Editorial: desconocida
Hacia los años Tenpô 3-5 (1832-1834)

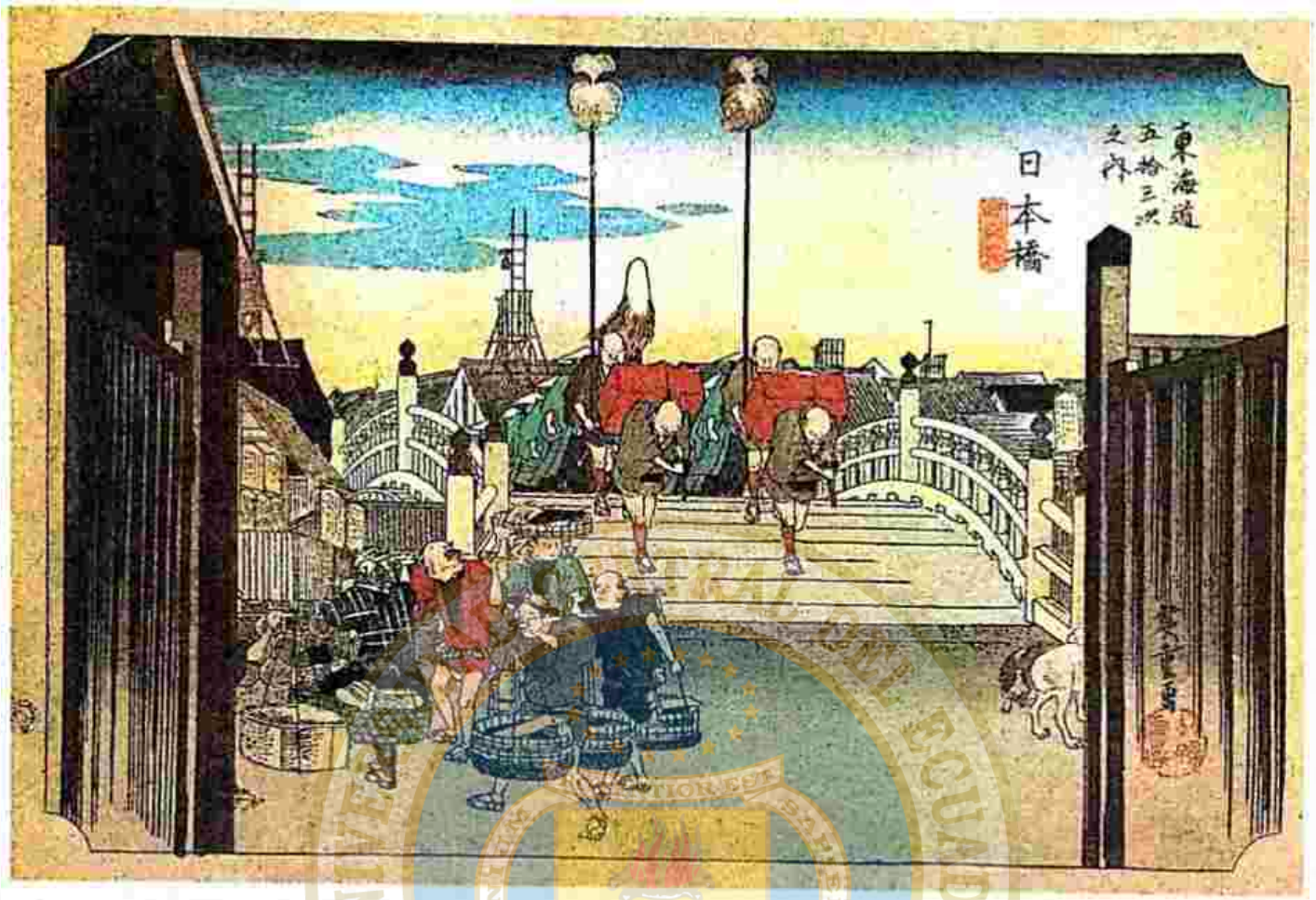
Utagawa Hiroshige
53 estaciones del Tōkaidō
(páginas 173–178)

En el año Tenpō 3 (1832) Hiroshige tuvo la primera oportunidad de recorrer el camino del *Tōkaidō*. Por orden del gobierno del shogun, acompañó una de sus delegaciones anuales que querían rendir homenaje al Tennō y regalarle un caballo. Hiroshige debía documentar con láminas este viaje. Tras la vuelta a Edo, Hiroshige se aseguró del apoyo del gran editor Tsutuya Kichiuon, y publicó los dibujos de este viaje en la editorial recién fundada de Hōeidō. Hiroshige había reproducido sus impresiones del viaje con tanta vivacidad, que el interés por el *Tōkaidō* creció entre muchas personas. Su libro «Tōkaidō Chū hizakurige» de la editorial Juppensha Ikku y otras láminas del *Tōkaidō* se vendieron rápidamente.

Por esta época crecieron en Edo el comercio y las comunicaciones. Cada vez había más casas de huéspedes y medios de transporte, como caballos y palanquines. Las peregrinaciones a Ise y Shikoku, así como los viajes de placer, se hicieron cada vez más populares. Sobre todo creció la admiración por la capital Kioto. Puesto que el *Tōkaidō* era la principal vía de comunicación entre Edo y Kioto, la publicación de las vistas de las «53 estaciones del Tōkaidō» llegó en el momento justo. Entretanto, la editorial Hōeidō se ocupaba únicamente de la publicación del *Tōkaidō* por lo que, para distinguir esta serie de otras del *Tōkaidō* se la denominó sencillamente «Hōeidōban» (grabados Hōeidō), de tal manera que el nombre de esta editorial, por lo demás pequeña e insignificante, ha mantenido su fama hasta la actualidad. Las vistas, que deleitan al observador y aportan al viaje una particular atmósfera lírica, tienen también momentos humorísticos. Alcanzaron una popularidad extraordinaria porque incluían elementos tan apreciados como escenas en la nieve, bajo la luna, bajo la lluvia y en la niebla, y también los cambios de la naturaleza y su fuerza.

Además, Hiroshige empleó a menudo el popular estilo *fukibokashi*, en el que la pintura del fondo se difumina sobre la plancha con un paño. De este modo no sólo se manifiesta de un modo excelente la sensibilidad del japonés para captar la naturaleza, sino también el colorido propio de los paisajes japoneses, estimulando en la época siguiente a muchos artistas a pintar paisajes de todo el país. Entre las vistas de las «53 estaciones del Tōkaidō» de Hiroshige, que ya sólo se le conocía como el «pintor del Tōkaidō», las aproximadamente 30 láminas publicadas por Hōeidō se encuentran sin duda entre sus obras maestras. Con una edición superior a los 10000 ejemplares, estas obras alcanzaron el record absoluto en la historia del *ukiyo-e*. A causa de las frecuentes reimpresiones, se alteró varias veces la forma de los grabados y en parte fue necesario volver a cortar las planchas. Las obras mostradas aquí (láms. págs. 173–178) pertenecen a la primera edición, de modo que todavía se puede percibir el colorido que pretendía conseguir Hiroshige. Las ediciones posteriores se diferencian de ésta fundamentalmente en el color.

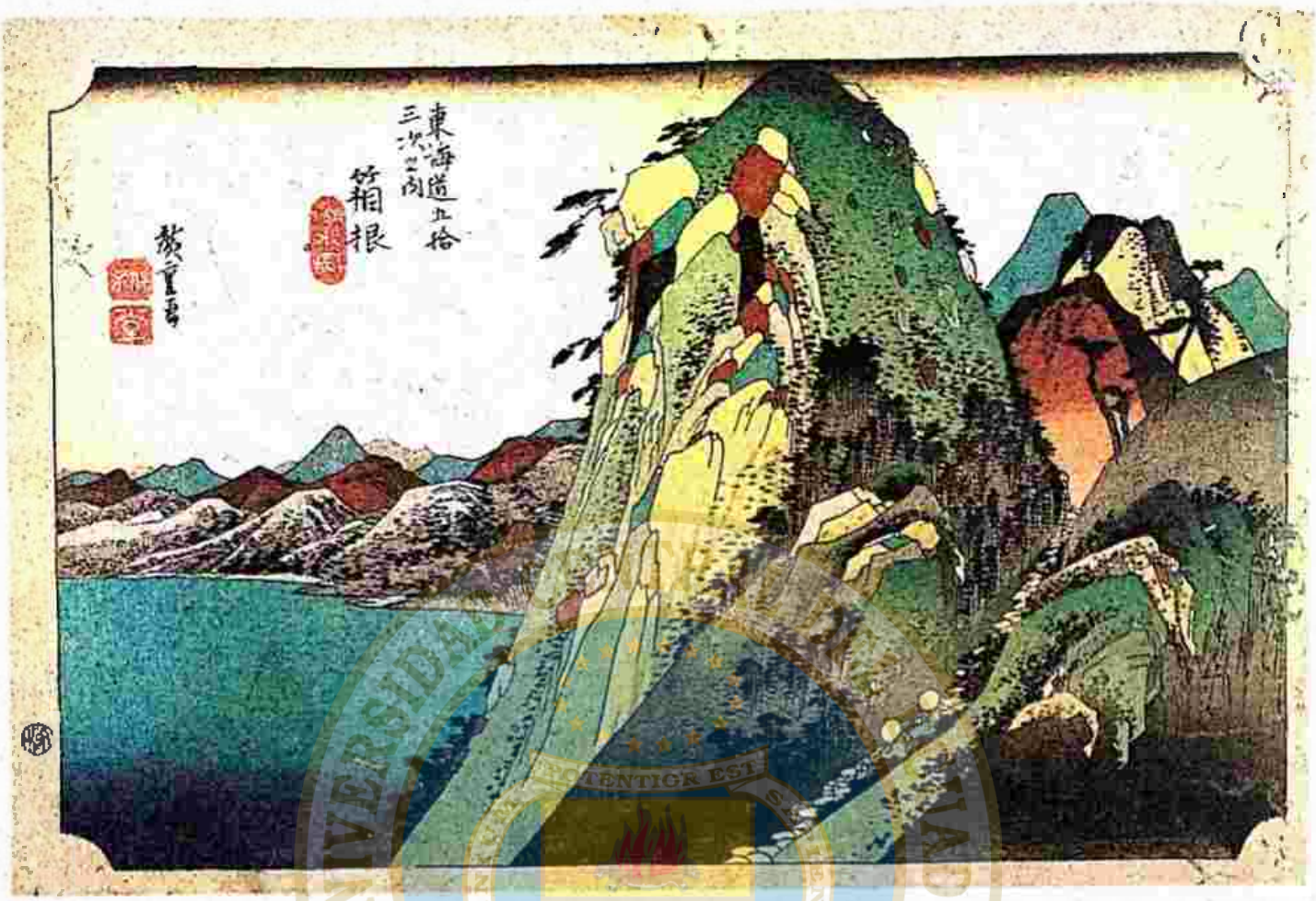
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO PRIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Utagawa Hiroshige
53 estaciones del Tōkaidō:
Vista matutina en el puente Nihonbashi
Yoko-ōban 24.8 x 37.2
Nishiki-e
Editorial: Takeuchi Magohachi, Tsuruya Kiemon
Tenpō 4–5 (1833–1834)

Durante la época Edo, el gobierno del shogun viajaba anualmente a Kioto el octavo mes para rendir homenaje al Tennō y asegurarse la legitimación de su soberanía política. Hiroshige, que en el tercer año Tenpō (1832) acompañó a la delegación en el camino a Kioto para documentarlo con imágenes, recorrió así por primera vez el *Tōkaidō*. En todos los lugares captó en dibujos la vida cotidiana de las gentes. De vuelta en Edo tomó inmediatamente el pincel para convertir en cuadros estos dibujos. A partir de ahí surgió esta serie con un total de 53 obras partiendo de Edo, a través de 53 estaciones, hasta el puente en Kioto. Para diferenciarlas de otras láminas sobre el *Tōkaidō*, Hiroshige indicó junto a su firma el nombre del editor. Con esta serie se hizo famoso como paisajista casi de la noche a la mañana.

El recorrido del *Tōkaidō* comenzaba en el corazón de Nihonbashi. Cerca de Muromachi, en Kitazume y Odawara, había mercados de pescado que también se conocían como la «cocina de los ciudadanos». Aquí ha reproducido las casas alineadas, empezando por la casa Echizen, y la actividad de los vecinos del lugar. A la luz de la aurora, hacia las siete de la mañana, sale la comitiva de un *daimyō* camino hacia el oeste encabezada por sirvientes con estandartes. Los pescadores recogen los cestos tras haber vendido su pesca y siguen su camino. Casi parece sentirse el aire fresco de la mañana, tanta es la tensión que se respira en la primera estampa de la serie. Esta obra se vendió tan bien que las planchas de madera se desgastaron muy pronto y tuvieron que ser retocadas.



Utagawa Hiroshige
53 estaciones del Tōkaidō: Lago en Hakone
Yoko-ōban 25,5 x 38,2
Nishiki-e
Editorial: Takeuchi Magohachi
Hacia los años Tenpō 4–5 (1833–1834)

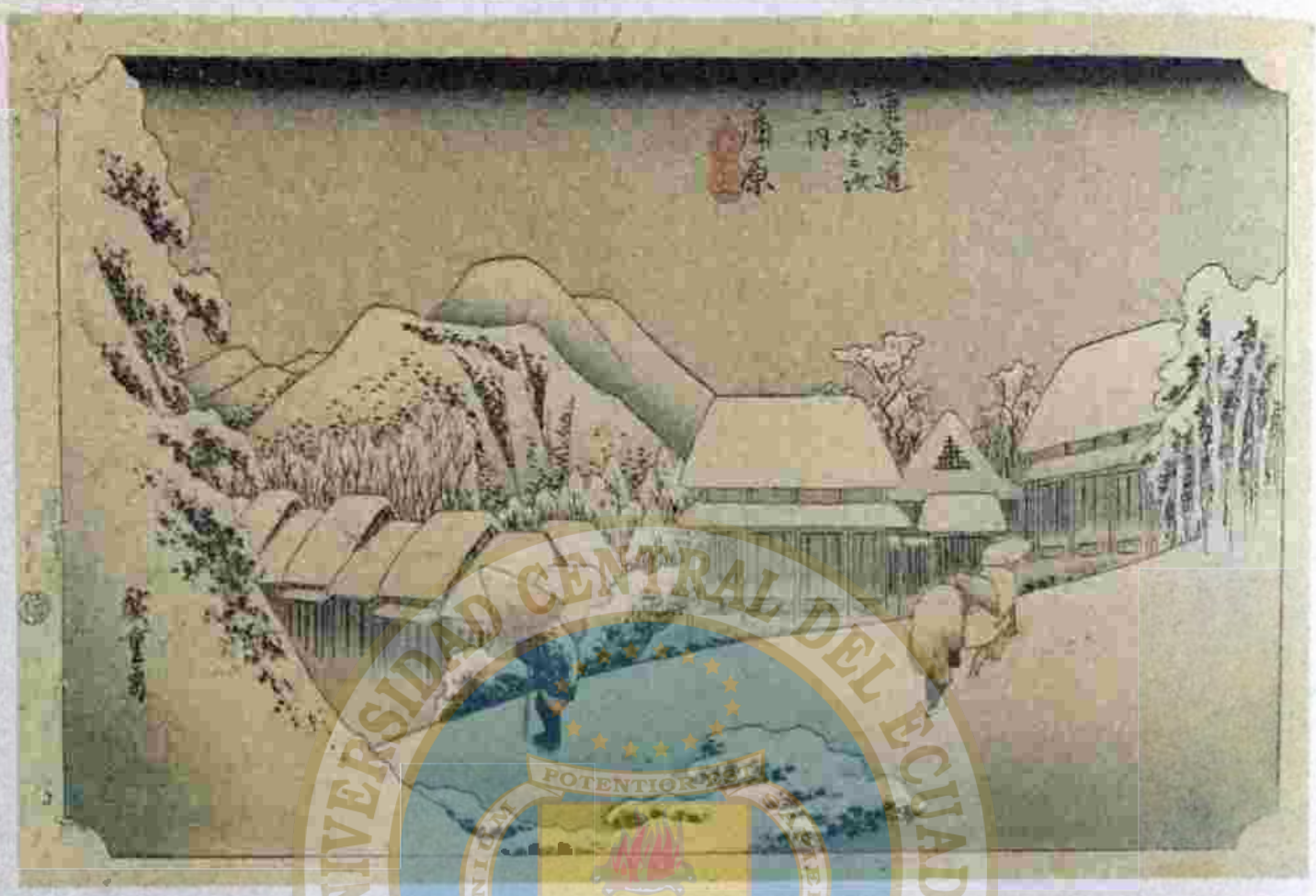
El camino del Hakone entrañaba ciertos peligros entre la novena estación, la posada Odawara, y la undécima, la posada Mishima. El camino se abría entre elevadas cumbres, a través de valles de profundidad indecible y era uno de los trayectos más impracticables del *Tōkaidō*. De él se decía que era tan escarpado, que hasta los monos se rompían los huesos. No sólo era peligroso el trazado natural del camino, sino también los puestos de control fronterizo, encargados de la defensa de Edo y, por tanto, armados hasta los dientes. Todo viajero era registrado minuciosamente con métodos rudos, de tal manera que al agotamiento físico se unía además el psíquico.

Las escarpadas pendientes de la región de Hakone se han colorendo como si fuera un mosaico. Por lo que respecta al colorido, esta es la obra más típica de la serie. Abajo a la izquierda se puede descubrir débilmente el Fuji, mientras que el lago ofrece una panorámica apacible. No obstante, casi se puede sentir el fuerte viento helado que sopla sobre el agua y el frío que azotaba a los hombres en su camino a través de las montañas. Hiroshige ha expresado con mucha claridad estas sensaciones que posiblemente sintió en su primera travesía del Hakone.



Hara se encuentra entre Numazu y Yoshiwara. El Fuji se eleva aquí majestuoso sobre el paisaje. Hiroshige ha captado en esta estampa la cumbre más alta del Japón desde uno de los ángulos más hermosos. El Fuji también se podía ver a lo lejos desde Edo, pero Hiroshige lo reprodujo de cerca en su viaje hacia Kioto. El artista gustaba de introducir en sus composiciones la asombrosa altura real del Fuji, como en esta lámina. Delante a la derecha se levantan las montañas Awaru y Ashigara, así como una de las cumbres de los tres montes Ataka. En contraposición con estas cumbres escarpadas, destaca muy bien la belleza del Fuji. Dos grullas aparecen en la pradera de la llanura. La apacible atmósfera se ve interrumpida por dos mujeres y un hombre avanzando por el camino. Hiroshige tomó como modelo las dos primeras letras de su nombre para el dibujo del kimono del hombre.

Utagawa Hiroshige
53 estaciones del Tōkaidō: El Fuji a la luz del amanecer en Hara
Yoko-ōban 25,4 x 38,3
Nishiki-e
Editorial: Takeuchi Magohachi
Hacia los años Tenpō 4–5 (1833–1834)



Utagawa Hiroshige
53 estaciones del Tōkaidō: Nevada nocturna en Kambara
Yoko-ōban 25,6 x 38,1
Nishiki-e
Editorial: Takenchi Magohachi
Hacia los años Tenpō 4–5 (1833–1834)

Puesto que la ciudad de Kambara se encuentra en un trayecto de la costa bastante cálido, apenas hay nevadas. Por eso este paisaje nevado no pudo ser más que una idea de Hiroshige. Los gruesos copos de nieve siguen cayendo incluso al anochecer –las montañas, las casas, los árboles, todo aparece cubierto por un manto blanco. Dos viajeros de camino y un vecino del pueblo con la espalda encorvada, dejan sus huellas en la nieve caminando a través de la oscuridad. El paisaje apenas presenta ningún color a excepción de las figuras humanas. En este punto se descubre la sensibilidad de Hiroshige –una obra maestra de la máxima calidad. Hiroshige solía emplear en sus obras el azul de Prusia (azul oscuro con un toque verdoso), de ahí que también se le denomine «El azul Hiroshige». Además utilizó este azul para colorear los dibujos polícromos a tinta china. Este grabado presenta además otra peculiaridad de sus paisajes: la magnífica representación de la nieve, así como la introducción de un estilo casi lírico en los paisajes de Japón.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR



Tras las vertientes escarpadas se alzan otras cumbres a lo lejos, el paisaje aparece cubierto de nieve y el cielo brilla a la salida del sol. El mundo parece tranquilo y apacible. La nieve apaga todos los ruidos producidos por el grupo que asciende hacia la cumbre. Los pinos sacudidos por el viento en el centro extienden sus ramas en una dirección. En la cima se encuentra la fortaleza Kameyama, lugar donde pasaban la noche los viajeros y a la vez un enclave militar. Hoy en día sólo las ruinas de las torres y un parque recuerdan esta fortaleza. De hecho, Hiroshige visitó este lugar en el verano, de forma que la concepción de este paisaje nevado fue fruto de su imaginación. Los paisajes nevados constituyen una excepción en la serie del *Tōkaidō* (cf. también lám. pág. 176).

Utagawa Hiroshige
53 estaciones del Tōkaidō: Una clara mañana de invierno en Kameyama
Yoko-ōban 25,3 x 38,2
Nishiki-e
Editorial: Takeuchi Magohachi
Hacia los años Tenpō 4–5 (1833–1834)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO



Utagawa Hiroshige
53 estaciones del Tōkaidō: Chubasco repentino sobre Shōno
Yoko-ōban 25.5 × 38.2
Nishiki-e
Editorial: Takeuchi Magohachi
Hacia los años Tempō 4–5 (1833–1834)

A la ciudad de Shōno, cerca del pueblo de Ueno, se llegaba a través de una senda de montaña siguiendo alrededor de una hora el curso del río Suzuka. En el trayecto entre Yokkaichi y Kameyama apenas había poblados y eran escasos los viajeros que tomaban este camino. Sin embargo, hacia el periodo Genna (1615–1624), Hakura Igamogami recibió la orden de la administración de Kioto, de volver a abrir una estación de correos en la ciudad de Shōno, situada en lo profundo de las montañas.

Hiroshige representa en esta lámina un aguacero repentino sobre Shōno. Los vecinos intentan ponerse a cubierto a pasos presurosos. Un vendedor de cestos sube corriendo sin aliento por la empinada senda. Un viajero que viene por el camino le ayuda a sujetar los cestos y un criado acude en su auxilio con una sombrilla.

Hiroshige daba mucha importancia a la representación de los detalles mínimos. El pasaje envuelto por un tupido velo de lluvia así como la perspectiva creada por el bosquecillo de bambú al fondo, se han reproducido magistralmente con una composición cromática que resulta casi idílica.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POSSESSIONUM PRAESTANTISSIMA
FUNDADA EN 1826
QUITO



Utagawa Hiroshige
Vistas famosas de la capital oriental: Cerezos en flor al anochecer en la calle Nakanomachi en Yoshiwara
Yoko-ôban 26,4 x 39,2
Nishiki-e
Editorial: Sanoya Kihei
Principios del periodo Tenpô (1830–1844)

Hiroshige ya fue agraciado en vida con el sobrenombre «Meishoeshi» (maestro en la representación de lugares famosos), ya que había realizado numerosas obras sobre los «Lugares famosos en Edo» y los «Lugares famosos de la capital oriental». Amaba la ciudad en la que había nacido y crecido. De ahí que las escenas de la vida allí fuera uno de sus temas más frecuentes.

Entre este gran número de obras, esta lámina pertenece a la serie de xilografías publicada por Sanoya Kihei. Está inspirada en el poema del poeta chino Sobu de la época Han, «El instante de una tarde primaveral es tan valiosa como mil monedas de oro», lo que quiere decir tanto como «impagable», del mismo modo que el ambiente de esta vista nocturna de Yoshiwara, con la exuberancia de las flores y la luna velada por la bruma, difícilmente se podría pagar con dinero. Los cerezos de la calle principal de Yoshiwara, *Nakanomachi*, plantados por aquella época, están en plena floración. Parece como si esparcieran su aroma sobre las elegantes cortesanas que están paseando.

Aunque Hiroshige no ha captado la perspectiva con tanta claridad como Hokusai, se incorpora de una forma más natural en sus escenas. No obstante, la concepción de esta estampa con dos niveles muestra también la perspectiva tal como Hiroshige ya la conocía de la pintura en perspectiva.

Con su serie del Tōkaidō, de los años Tenpō 4 al 5 (1833–1834), Hiroshige adquirió fama como el mejor pintor paisajístico (láms. págs. 173–178). No sólo había representado los paisajes, sino también la vida cotidiana de la población en un estilo propio, casi lírico. A continuación le siguieron otras series sobre lugares famosos en todas las regiones del país. Pero la mayoría de sus obras giran en torno a Edo, ciudad donde nació y vivió. Hiroshige creó la colección más completa en sus últimos años con las «100 vistas de lugares famosos de Edo» (Meisho Edo hyakkei), que tienen como motivo Edo y los alrededores. Fue publicada en la editorial Uoya Eikichi entre el segundo mes del año Ansei 3 (1856) y el décimo mes del año Ansei 5 (1858). Puesto que las láminas alcanzaron una extraordinaria popularidad, le siguieron otras muchas llegando a superar pronto la cifra de 100. Cuando Hiroshige falleció el noveno mes del año Ansei 3 (1856), ya se podían contar 118.

En el índice se indican las obras según las estaciones del año: 42 estampas de la primavera, 30 del verano, 36 del otoño y 20 del invierno. Seguramente las más conocidas sean «Jardín de los ciruelos en Kameido», «Puente Ōhashi, chubasco repentino cerca de Atake» (lám. pág. 185), «Fuegos artificiales en Ryōgoku», «Fuego fatuo en Noche Vieja» y «Templo en Fukugawa». Si bien estas láminas son más simples que sus obras maestras de tiempos anteriores. En ellas se percibe que su fuerza expresiva se ha ido debilitando con la edad. No obstante, dedicó mucho esfuerzo al colorido y empleó todas las técnicas que un maestro de la época podía dominar: *kanazuri*, *atenashi-bokashi*, *kimekomi*, *fumidenzuri*, *kirakake*, etc. Las obras que coinciden más con el estilo de su años jóvenes son aquellas que representan vistas, como «Puente Ōhashi, chubasco repentino cerca de Atake» y «Templo en Fukugawa», así como las obras en las que destaca el primer plano tras el cual se extienden los paisajes, como los ciruelos del «Jardín de los ciruelos en Kameido» y las flores de «Gladiolos en Horikiri». El paisaje adquiere profundidad gracias a este contraste. Hay que mencionar también que algunas de sus obras, como por ejemplo «Puente Ōhashi, chubasco repentino cerca de Atake», no sólo tuvieron trascendencia en su país, sino que también influyeron en pintores occidentales como van Gogh (cfr. lám. pág. 32).

El motivo de esta obra es una tranquila escena el día de Año Nuevo en los alrededores del actual parque Hibiya en Edo. La puerta de la casa del *samurai* ha sido adornada con una banda ancha de paja de arroz. A ambos lados de la entrada se elevan magníficos pinos de Año Nuevo. A la izquierda en el primer plano se aprecian también adornos de pino. Detrás de ellos y a la derecha irrumpen en la escena las paletas con las que las muchachas jugaban a la palomilla en Año Nuevo. El anverso solía estar adornado con un *yakusha-e* o *bijin-ga* y el reverso reproducía el dibujo del nanbū. Los muchachos, por su parte, se divertían jugando con cometas. En la parte superior se ve un fragmento de una cometa yakko que normalmente tenía la forma de un quimono corto.

Al fondo se puede apreciar el monte Fuji coronado por algunas nubes. La serie del Tōkaidō, realizada 25 años antes, incluía ya vistas magistrales de este monte. En las «100 vistas de lugares famosos de Edo» Hiroshige introdujo repetidas veces en la escena las vistas del Fuji. Los habitantes de Edo estaban orgullosos de que desde su ciudad se podía contemplar la cumbre más alta y hermosa del Japón. La panorámica del monte sagrado al amanecer y al atardecer siempre los conmovió profundamente. En la actualidad son muy raros los días en los que desde Tokio se puede ver el Fuji.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FUNDADA EN 1620
QUITO



Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo: Sotosaluzada en Hibiya
Obar 36.3 x 24.9
Nishiki-e
Editorial: Uoya Eikichi
Duodécimo mes del Ansei 4 (1857)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo:
El puente Motoyanagi en el templo Ekōin en Ryōgoku
(página 183)

Un sauce crece en la otra orilla del río al pie del puente, que deja colgar sus grandes ramas. Este sauce (yanagi) dio su nombre al puente Motoyanagi. Aguas arriba del actual puente Ryōgoku-bashi desembocaba un canal en forma de V en el Sumidagawa. Allí se encontraba aquel puente del sauce. La acequia y el puente ya no existen. El moderno puente Yanagibashi se encuentra un poco más arriba remontando el río.

En el santuario del templo Ekōin en Ryōgoku se coleccionaron muchas representaciones de dioses de la religión popular y deidades budistas. Aquí se presentaban a menudo exposiciones de estatuas budistas importadas de distintos países. Desde la época Tenmei (a partir de 1781) se celebraban en él dos veces al año luchas de sumo que contaban con mucho público. Los grandes tambores delante de la puerta anunciaban el comienzo y el final del espectáculo. Los músicos no aparecen y sólo se ve medio tambor sobre el andamio del primer plano.

Los trasbordadores y el Sumida se contemplan desde una posición elevada. Este río –donde navegaban las barcas– sirvió a menudo de telón de fondo en el *ukiyo-e*. Era la principal vía para el transporte de mercancías. El objeto alargado en primer plano era una balsa con la que se transportaba madera.

Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo:
Jardín de los ciruelos en Kameido
(página 184)

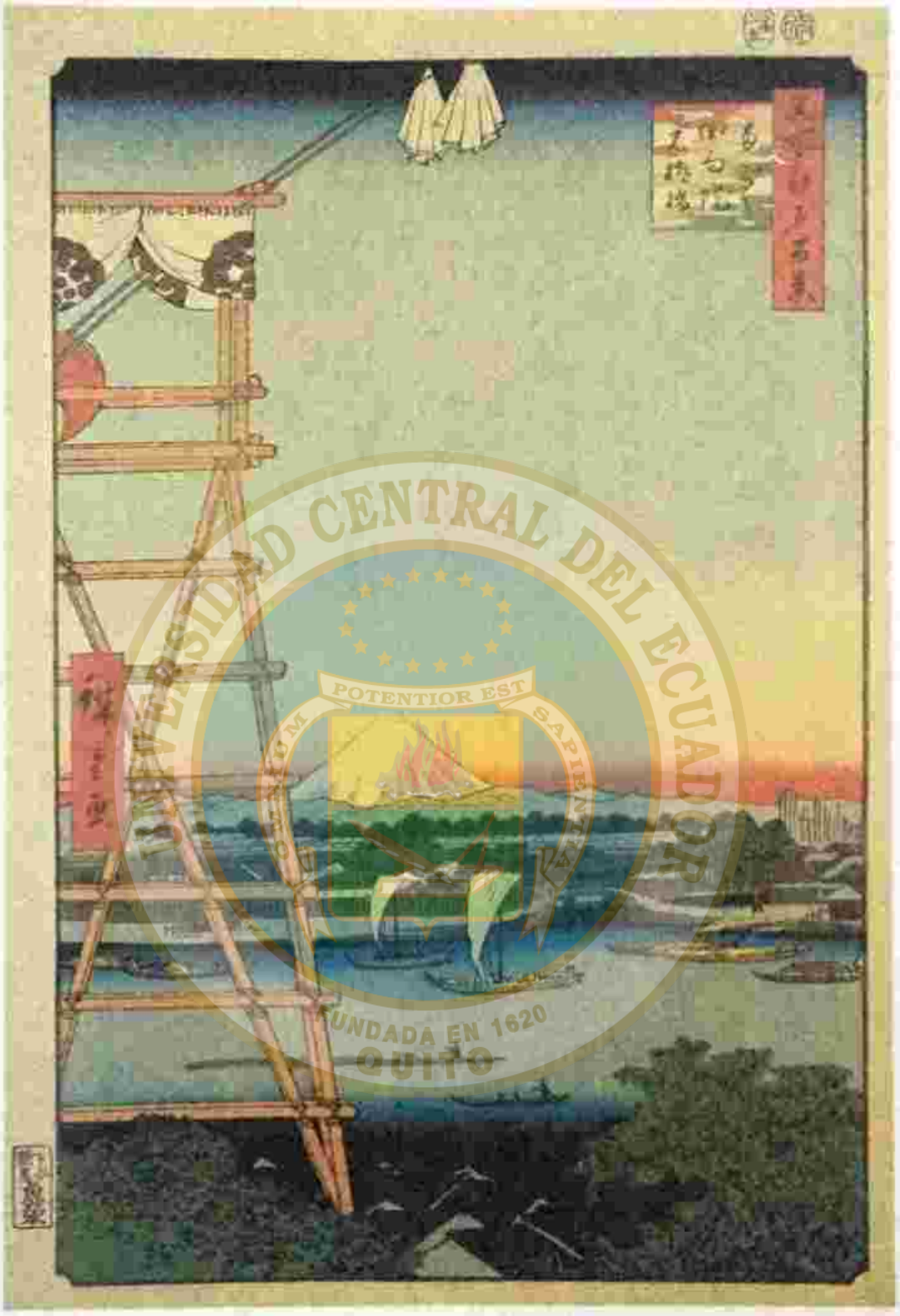
Esta obra, junto con «Puente Ohashi, chubasco repentino cerca de Atake» (lám. pág. 185), sirvieron de modelo Vincent van Gogh para una pintura al óleo (lám. pág. 32). El primer plano está ocupado por un gran ciruelo. Las flores de los ciruelos llenan toda la escena hasta desvanecerse en el fondo. Las figuras de los visitantes, disfrutando de la exuberancia de las flores, casi parecen diminutas. El rojo del cielo y el verde del paisaje son los dos tonos esenciales que acentúan la impresión de estar ante una composición única.

El jardín de ciruelos se encontraba en la parte posterior del santuario Kameido-Tenjin que era famoso por sus glicinias. Aquí estaba el árbol más famoso de Edo, el «Garyūume», sobre el cual se oía el siguiente poema en la «Relación de los lugares famosos de Edo»: «Realmente parece como si hubiera un dragón echado. Ramas que crecen de otras ramas y parecen transformarse en el suelo. La copa del árbol se extiende a derecha e izquierda. El aroma de las flores ensombrece el de las orquídeas, el blanco luminoso de las flores, creciendo apretadas unas junto a otras, ahuyenta al ocaso». Estos ciruelos desaparecieron tras una inundación en el año Meiji 43 (1910) y el jardín quedó abandonado. Hoy en día sólo unas cuantas piedras recuerdan la villa del «Jardín de los ciruelos» que se levantó aquí en otros tiempos.

Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo:
Puente Ohashi, chubasco repentino cerca de Atake
(página 185)

Hiroshige no ha sido igualado en la realización de imágenes paisajísticas que combinan el paisaje con escenas de la vida cotidiana dentro de un ambiente lírico. Evidentemente, la mayoría de sus obras muestran el Edo de su tiempo: allí había nacido, aquella era su casa y allí trabajó hasta poco antes de morir. A juzgar por los sigmos y la firma, la serie «100 vistas de lugares famosos de Edo» es la mayor colección reunida tras su muerte en el año Ansei 5 (1858).

La obra reproducida aquí que, junto con «Jardín de los ciruelos en Kameido» (lám. pág. 184), sirvió de inspiración a van Gogh (lám. pág. 32), muestra a varias figuras sorprendidas por un aguacero imprevisto por la tarde. Una mujer, que parece una *geisha* (Fukagawa –casi parece oírse el chapoteo de las sandalias de madera y su clara voz–, se apresura sobre el puente nuevo. La lluvia empapa una balsa solitaria navegando en el Sumida. Las casas protectoras de la otra orilla se desvanecen en el gris de la lluvia. Aparecen vistas desde arriba y aportan profundidad a la imagen. El perfil del puente, que abarca toda la lámina de izquierda a derecha y anima la superficie pictórica alargando visualmente la imagen, constituye una novedad en el arte de la xilografía. La lluvia representada mediante trazos largos, que descarga de súbito de la nube negra, es una expresión de fuerza. Hiroshige ha sabido captar de una forma magistral la belleza de la naturaleza en una tarde lluviosa de verano.



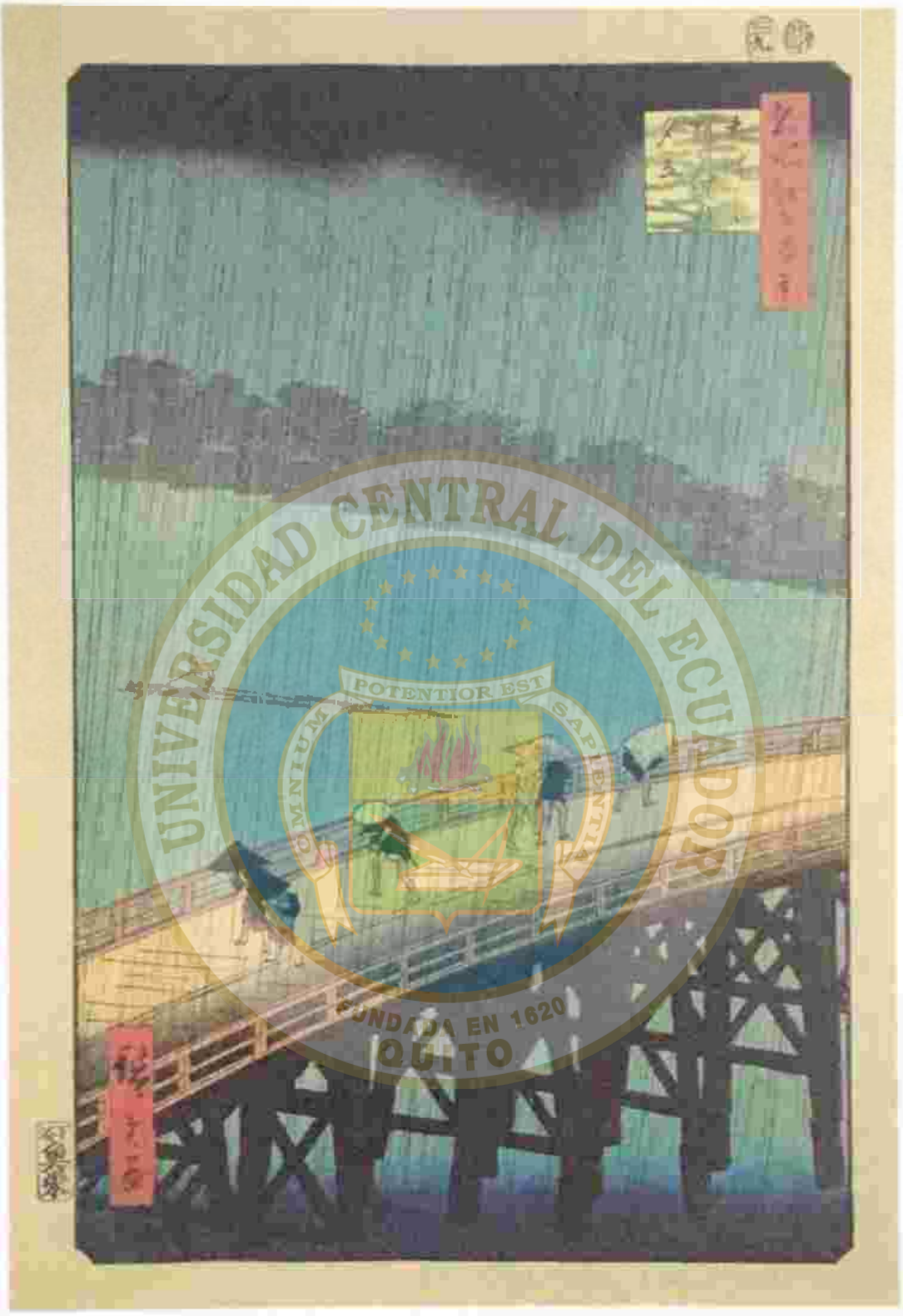
Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo:
El puente Motoyanagi en el templo Ekōin en Ryōgoku
Oban 36,4 x 24,9
Nishiki-e
Editorial: Uoya Eikichi
Quinto mes del año Ansei 4 (1857)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo
Jardín de los ciruelos en Kameido
Oban 36.3 x 24.6
Nishiki-e
Editorial: Uoya Eikichi
Undécimo mes del año Ansei 4 (1857)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo:
Puente Ohashi, chubasco repentino cerca de Atake
Oban 37,4 x 25,6
Nishiki-e
Editorial: Uoya Eiichi
Noveno mes del año Ansei 4 (1857)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo:
La calle Aoizaka en Toranomon
(página 187)

La calle Aoizaka a altas horas de la noche. La media luna y las estrellas resplandecientes indican que se trata de una noche muy fría. La Aoizaka, donde se encontraban muchas de las residencias de los *daimyō*, conducía a la puerta Toranomon. El lugar donde un estanque, que servía como depósito de agua, se convertía en una acequia se llamaba también Aoigaoka. Cerca de allí se encontraba un templo dedicado al patrono de los marineros, que era adornado el décimo día de cada mes por los peregrinos. Los dos hombres casi desnudos van de camino hacia allí y llevan como símbolo de su peregrinación farolillos de papel y campanillas. Era habitual emprender peregrinaciones de este modo en la estación fría del año.

Al borde del camino hay dos puestos soba. Dado que solían ser frecuentados por las «putas callejeras», tal como se llamaban las prostitutas de la calle, recibieron el nombre de «Soba de las putas».

Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo:
El barrio de los tintoreros de Kanda
(página 188)

Las telas se tintaban con índigo en el proceso de teñido (konya). En la época Edo se instalaron en la zona representada aquí numerosas tintorerías y por eso se llamó Konyamachi al barrio. En los alrededores de Kanda era muy corriente la agrupación de profesiones similares en un mismo barrio que se llamaban de acuerdo con los oficios.

La tela teñida se tenía que lavar y secar. Los altos tendederos se alineaban en Konyamachi tal como muestra el grabado. En las telas agitadas por el viento que cuelgan en el tendedero se indican los caracteres «se e shiro» de Hiroshige con la forma de un rombo que también se puede encontrar en su elegante sello. Al maestro le gustaba introducir sus símbolos en las obras, por ejemplo en los farolillos o en los «noren» (las cortinas cortas delante a la entrada de un establecimiento, cfr. lám. pág. 175) de los paisajes. Al fondo se ve el castillo de Edo y un gran pájaro en el cielo. Y, como tantas otras veces, a lo lejos reluce el monte Fuji.

Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo:
El dique Nihon en Yoshiwara
(página 189)

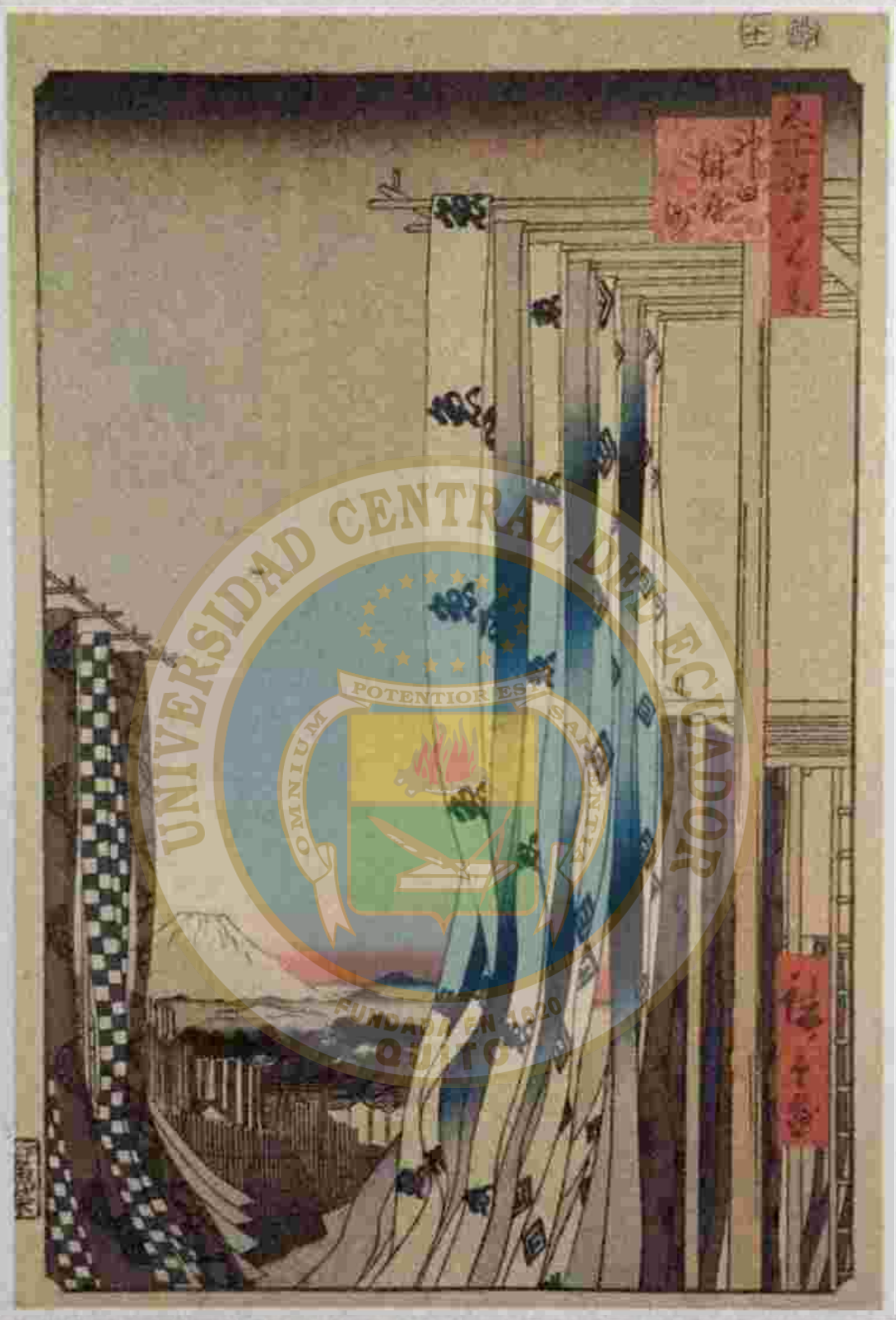
Para llegar al único barrio del placer con permiso oficial del shogun, Yoshiwara, había que atravesar –ya fuera a pie, en palanquín o en barca– el dique Nihon. Yoshiwara era un distrito cuadrado rodeado por un canal, cuya única entrada conducía a través del dique Nihon. A la derecha, junto al sauce, se encontraba la única puerta de entrada y salida de Yoshiwara, la puerta Daimon. En el sauce había una notificación legal anunciando que el acceso a Yoshiwara sin autorización era castigado por la ley.

Aquí se reproduce el paisaje de los alrededores de Yoshiwara, la ciudad sólo se insinúa a lo lejos. El barrio se cerraba por la noche. Después se montaban a ambos lados del dique casas de té provisionales. Por eso reina sobre el dique un continuo ir y venir de los clientes en los palanquines y el servicio de las casas de té. Aparte de éstas había también puestos que ofrecían las frutas de la temporada. La fama de Yoshiwara como un barrio que no descansaba de noche, no se debe en última instancia a estas actividades nocturnas.

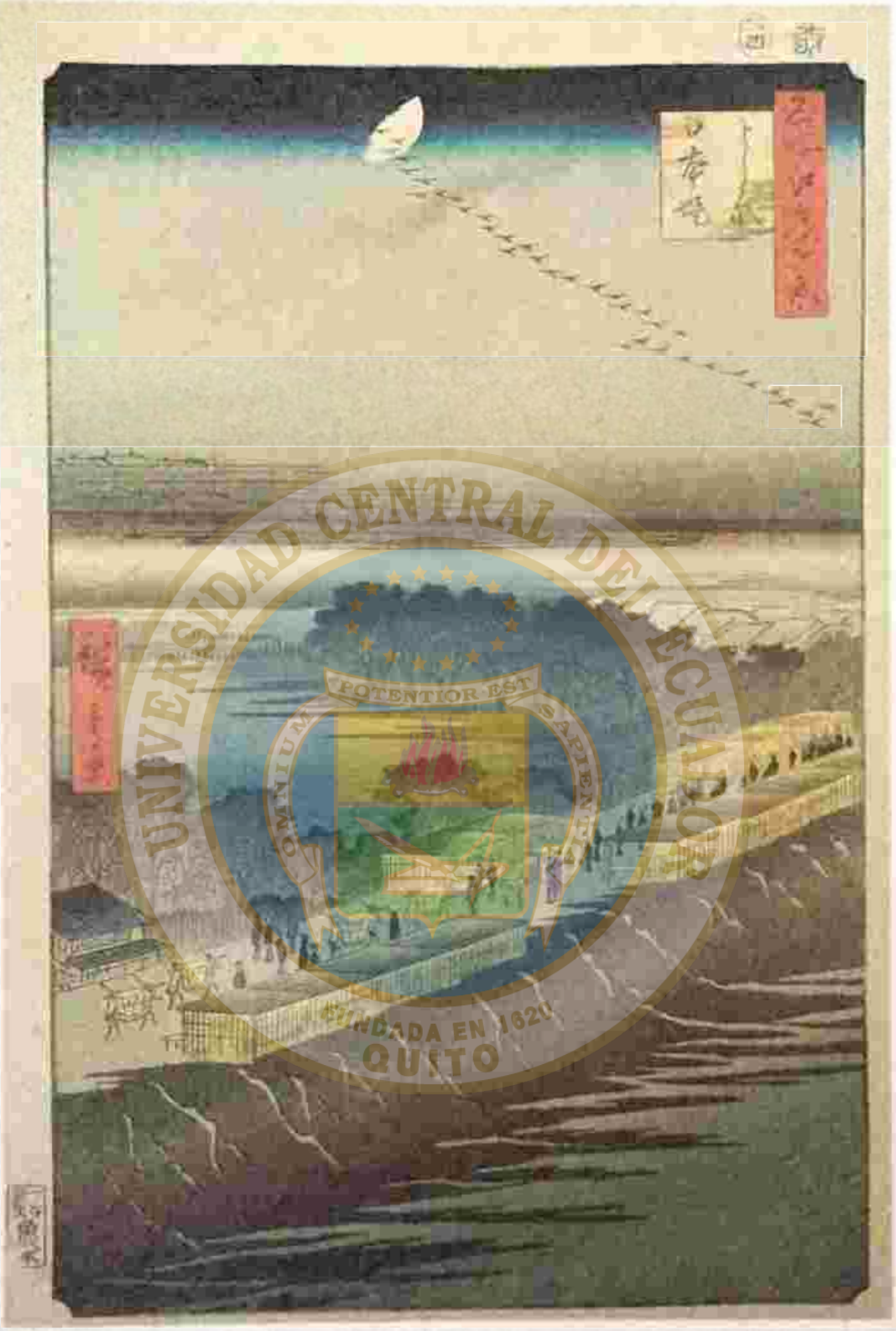
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo: La calle Aoizaka en Toranomon
Oban 35.2 x 23.8
Nishiki-e
Editorial: Uoya Eikichi
Undécimo mes del año Ansei 4 (1857)



Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo:
El barrio de los intoreros de Kanda
Oban 36,3 x 24,8
Nishiki-e
Editorial: Uoya Eikichi
Undécimo mes del año Ansei 4 (1857)



Utagawa Hiroshige
100 vistas de lugares famosos de Edo
El duque Nihon en Yoshiwara
Oban 36.3 x 24.9
Nishiki-e
Editorial: Uoya Eikichi
Cuarto mes del año Ansei 4 (1857)

Glosario de términos técnicos

Abuna-e
Imagen atrevida. Representaciones eróticas y escenas de parejas.

Aizuri-e
Grabado con índigo. Impresión en varios colores de una composición con índigo o sombreado con índigo como tono principal. Se empleó sobre todoa finales de la época *Tokugawa*. También se denominaba «Ai-e» (lámina en índigo).

Aragoto
Actuación ruda. Enérgica figura heroica del *kabuki* introducida por la familia de actores Ichikawa.

Atenashi-bokashi
Enesta técnica nose sombrea ningúna parte en especial. El líquido se mezcla con la tinta y se reparte per toda la superficie. Esta técnica aparece muy a menudo en las nubes y las superficies del agua, como por ejemplo en las primeras impresiones de la obra de Hiroshige «100 vistas de lugares famosos de Edo».

Baren
Rodillo para laimpresión de las xilografías. El núcleo se recubre con cordón hecho de la fibra de la corteza del bambú, después se enrolla formando un pequeño cilindro delgado y se envuelve por fuera con corteza de bambú. El papel entintado se coloca sobre la plancha y la tinta se extiende por el dorso del papel frotando sobre la plancha.

Beni-e
Lámina con rojo carmesí. Técnica desarrollada a partir delsuri-e. En lugar del rojo bermellón se empleó el carmesí como tono esencial, además se aplicaron otros colores como el amarillo o el índigo.

Benigirai-e
Imagen qué no gusta del beni. Una variante delgrabado en color sin tonos rojizos. En primera línea se utilizó el azul,el gris y el violeta.

Se remonta a un decreto gubernamental del período Anseí.

Benizuri-e
Estampa impresa con carmesí. Sencillo grabado policromo impreso con planchas de diversos colores, fundamentalmente utilizando el *beni* y elverde. La técnica del grabado en varias capas fue inventado por el chinoShunsenyse utilizó en Japón a partir del período Enkyō (1744—1748).

Berosai
Término que designa el índigo importado que se extraía de la planta del mismo nombre. El *berosai* fue muy popular en los períodos Bunsei (1818–1830) y Tempō (1830–1844). Un ejemplo de ello son las «36 vistas del monte Fuji» de Hokusai (láms. págs. 148–150).

Bijin-ga
Estampas de mujeres hermosas. Xilografías con representaciones femeninas, en general cortesanas y mujeres públicas, pero a veces también mujeres de la burguesía.

Bokashizuri
Sombreado. Matizado de los tonos y semitonos en la impresión de una xilografía, véase *fukibokashi*.

Bushi o samurai
Guerrero. Clase de losguerrerosen el sistema de cuatro clases sociales (shinōkōshō) de la época *Tokugawa* (1603–1867). Dominaban alas otras clases sociales y tenían los privilegios que ello conllevaba. Por debajose encontraban en orden jerárquico la clase de los campesinos (nō), los artesanos (kō) ylos comerciantes (shō).

Chūban
Formato medio. Aprox. 29,3 x 19cm.

Chū-tanzaku-ban
Xilografía con tres de poemas en formato medio.

Daikagura
Danza religiosa en los santuarios shintō.

Daimyō
Príncipe feudal. La familia de *daimyō* más poderosa entre 1603 y 1867 fue la de los *Tokugawa*.

Edo
La «Capital oriental», sede de los shogunes *Tokugawa* de 1603 a 1867. Antiguo nombre de la actual Tokio.

Ehon
Libro ilustrado. Libro con láminas de los temas más variados.

Fukibokashi
Técnica de impresión. Una parte de la plancha de madera se frota con un paño húmedo. Estando todavía húmeda, se aplica la tinta y se imprime. De esta forma se obtienen matices o lisas o sin dibujos.

Furisode
Quimono con mangas largas que casi llegan hasta el tobillo. Lo llevaban lasjóvenes hasta que se casaban.

Geisha
Muchacha formada como cantante y bailarina que se encarga de distraer a los huéspedes, sin ofrecer necesariamente servicios amorosos. Hasta aproximadamente el siglo XVI existieron tambiéngeishas masculinos.

Gohei
Bastón religioso de un sacerdote sintoísta que lleva pegadas tiras de papel con forma de zigzag.

Haiku
Poema corto de 17 sílabas y tema lírico. Se solían emplear en los *surimono* en las xilografías.

Hakama
Falda pantalón.

Hanga
Grabado. Término genérico para designar la xilografía.

Hangi
Plancha de impresión. Se utiliza una plancha en sentido transversal de un tronco de cerezo. En las xilografías especialmente finas se emplean también las tablillas de madera de hoja cortadas al través. Sobre esta matriz se colocaba el diseño en sentido inverso.

Haori
Manto con la forma de un quimono corto que solía ser llevado por los hombres.

Hashira-e
Carteles para los postes. Xilografías alargadas y estrechas que se colocaban en los postes. Para ellos se solía emplear un papel especial duro, formato aprox. 70 x 20 cm.

Hazamu-ban
Formato vertical. Aprox. 33 x 23 cm.

Hosoban
Formato estrecho. Aprox. 30–35.5 x 15.5 cm.

Ichimonji-bokashi
Técnica en la que la parte superior de la lámina se sombrea con líneas finas. Muchos de los cielos en las xilografías de Hiroshige presentan un sombreado semejante. Esta técnica se suele emplear en las primeras impresiones.

Inari
Zorro. Dios de los cereales que es adorado con sus ayudantes en muchos santuarios sintoístas.

Ita-bokashi
Técnica de impresión en la que la parte de la plancha que se debe sombrear, se frota y se alisa en sesgo con espinas y hojas. Los pliegues de los ropajes o las sombras de los montes solían elaborarse con esta técnicas, como por ejemplo los mantos en las obras de Kiyonaga y Utamaro, o las escenas occidentales de Hokusai y Kuniyoshi.

Jitsuboshi
Impresión de retoque. Técnica para retocar las superficies que tenían excesiva pintura aquellas en la que los colores habían palidecido. Dependiendo del color utilizado, había grabados amarillos, índigo o carmín. Un ejemplo del grabado amarillo es la elabor de costura de Utamaro *(lám. pág. 102)*.

Jōruri
Dramas épicos o narrativos que se cantaban con acompañamiento de *shamisen*; se escribieron originariamente para el teatro de marionetas y fueron adoptados posteriormente por el *kabuki*.

Kabuki
Arte que combina el canto y la danza. Obra dramática popular que, hacia finales del siglo XVII, se convirtió en un arte específicamente japonés. Todos los papeles son interpretados por hombres. Más importante que el carácter propio de cada actor era la típica representación del carácter del personaje. Por eso el rostro se maquillaba de una forma fija para cada papel.

Kakemono
Cuadro colgante que se colocaba en las *tokonoma*. *Kakemono-ehon* es una xilografía en formato alargado.

Kamuro
Alumna y sirvienta de una cortesana encargada de realizar pequeños recados.

Karazuri
Grabado realzado. Técnica de impresión en la que se imprime sobre el papel una plancha sin tinta, de modo que sólo queda impreso el relieve. Se utilizaba sobre todo para la representación de dibujos de vainas y hojas de cáñamo sobre los ropajes.

Kentō
Señal de ajuste. Esta marca sobre la superficie de la lámina indica el lugar preciso donde se han de colocar las planchas en los grabados de dos y tres colores, para que los colores coincidan exactamente. Para ello se recorta una señal en la esquina interior de la plancha en ángulo recto.

Kimedashi o Kimekomi
Técnica de impresión en la que una plancha se presiona sobre el papel, imprimiendo las líneas y contornos. Sobre todo Harunobu y Bunchō emplearon esta técnica.

Kira-e o Kirakake
Grabado brillante. Técnica en la que se elaboran dos planchas para el fondo. En una de ellas se aplica el color del fondo y en la segunda cola de huesos o engrudo. Después se coloca el papel encima y, cuando todavía está humedo, se espolvorea por encima polvo de mica. El polvo sobrante se sacude. Esta técnica fue muy empleada por Utamaro y Sharaku.

Kisokaidō o Nakasendō
Camino que salía de Kioto y cruzaba las montañas centrales de Japón, atravesando las actuales provincias de Shiga, Gifu, Nagano y Gunma. Se separa del *Tōkaidō* en Kusatsu (prefectura de Shiga) y termina en el centro de Tokio en Nihonbashi.

Koto
Instrumento de cuerda largo, similar a la cítara; se tañe con un plectro.

Kyōgen
Intermedios burlescos en las representaciones de Nō. También denominación para una escenificación *kabuki*.

Maiko
Bailarina. Joven geisha que todavía no ha terminado su formación.

Musha-e
Cuadro de guerrero. Representaciones de los *bushi*.

Mutsuke-zuhō
También llamado «grabado sin líneas». Técnica del grabado monocromo y en varios colores en la que la tinta se aplica sin trazar las líneas de los contornos.

Naga-ōban
Formato alargado. Formato *ōban* con un largo adicional.

Nishiki-e
Cromoxilografía. Estampa en brocado. Xilografía en color. Un desarrollo posterior del *beniz-e*. Fue decisivo para su desarrollo el intercambio de estampas para calendarios entre las personas de algo rango y las gentes sencillas, entre los artistas y los clientes, en el año Meiwa 2 (1765), que llevaron a la innovación y experimentación de nuevas técnicas y métodos. Suzuki Harunobu fue el maestro principal que contribuyó en gran medida a su perfeccionamiento.

Nakanomachi
Calle principal del barrio del placer Yōshiwara, por la que paseaban todas las tardes las cortesanas de rango superior, vistosamente arregladas para recibir a sus clientes.

Nō
Drama clásico danzado y cantado que se representaba con máscaras y ropajes suntuosos.

Nunome-zuri
Grabado sobre tela. La plancha se cubría con seda finísima o gasa de seda. Después se frotaba por encima con un *baren* duro. De esta forma la estructura de la tela se imprimía en la plancha. Esta técnica fue muy apreciada por los xilógrafos hacia finales de la época *Tokugawa* (1603–1867).

Ōban
Formato grande. Aprox. 39.5 x 26.8cm.

Obi
Banda utilizada a modo de cinturón para sujetar el quimono. Los hombres anudaban su obi estrecho en el costado. El de las mujeres generalmente mide unos 20cm de ancho y aprox. 4 m de largo y suele ser de brocado. Se anuda con una aparatosa lazada en la espalda. Las cortesanas lo atan adelante.

Okubi-e
Representaciones de rostros de perfil o entrega de busto. Las obras más representativas son los *bijin-ga* de Utamaro o los *yakusha-e* de Sharaku.

Onnagata
Intérpretes de personajes femeninos. Actores del *kabuki* especializados en la representación de mujeres. Desde mediados del siglo XVII hasta la actualidad, sólo actúan hombres en el *kabuki*.

Ōōban
Formato sobredimensional.

O-tanzaku-ban
Xilografía con tiras de poemas en formato grande.

Quimono
Prenda de vestir. Túnica llevada por hombres y mujeres que se sujeta a la cintura (mujeres) o la cadera (hombres) con un *obi*.

Shamisen
Guitarra de tres cuerdas tocada por las cortesanas y las *geishas*. También se utilizaba como acompañamiento por ejemplo en el *kabuki*.

Shikishi-ban
Formato casi cuadrado.

Shōji
Puertas correderas con un marco de madera cubierto por papel traslúcido.

Shōmen-zuri
Grabado con brillo. También llamado «Tsuya-zuri». Una vez impresa la imagen se sujeta a la parte inferior de la plancha en sentido inverso y se frota la superficie hasta que brille. En los trajes de fondo negro se consigue así un dibujo brillante.

Shozuri
Primera impresión. Las primeras cien estampas de un grabado se llaman «primera impresión», la tirada siguiente se denomina «saizuri» (reimpresión). En la primera impresión no se aprecia el desgaste de la plancha, el colorido y la impresión se realizan con mucho cuidado, de ahí que tengan un gran valor.

Shunga
Estampas primaverales. Denominación general para las ilustraciones y representaciones eróticas.

Sumizuri-e
Lámina con tinta china o grabado en negro. Estampas de los comienzos de la xilografía que sólo se imprimían en un color – tinta de color negro azulado. Esta sencilla técnica también tiene su encanto e importancia.

Surimono
Xilografía *sumizuri* que es iluminada posteriormente.

Surimono
Estampas muy costosas. Eran encargadas por clientes privados con ocasiones especiales.

Tan-e
Lámina en rojo bermellón. *Sumizuri-e*, iluminado con rojo bermellón, verde o amarillo. El rojo bermellón (*tan*) es el color más usual, de ahí que los grabados nombrados fueran según el mismo.

Tanzaku-ban
Hoja con poema y formato correspondiente en la xilografía. Aprox. 44 x 7,0cm.

Tatami
Esterilla de paja de arroz en un formato unitario con el que se cubría el suelo de las casas japonesas de madera.

Tōkaidō
Ruta del mar oriental. Vía de comunicación entre la capital Kioto y Edo, la actual Tokio y la sede del gobierno de los *Tokugawa*.

Tokonoma
Alcobas normalmente decoradas con estampas colgantes y composiciones florales de ikebana.

Tokugawa
Nombre de la familia de shogunes que se hizo cargo del gobierno en 1603 en nombre del emperador y trasladó la sede del gobierno a Edo. Kioto permaneció como capital con el palacio imperial del Tennō. El periodo que abarca de 1603 a 1867 se denomina de acuerdo con el shogunado de los Tokugawa, época Tokugawa o época Edo.

Torii
Puerta de entrada en un santuario sintoísta o de un lugar sacro.

Uchikake
Largo manto exterior que se lleva suelto.

Uchiwa-eban
Estampa para un abanico. Xilografía en la que el contorno del abanico configura el marco en la lámina.

Uki-e
Grabado con perspectiva. Láminas que acentúan la profundidad de la imagen inspirándose en la pintura occidental. Masanobu fue el primero en utilizar esta técnica. Más tarde fue perfeccionada por Toyoharu. Esta técnica tiene mucha importancia como precedente de las representaciones panorámicas en la xilografía.

Ukiyo-e
Estampas del mundo que fluye. Láminas de la pintura de género que estaban de moda durante la época *Tokugawa*. Generalmente se trataba de representaciones de *bijin-ga* y *yakusha-e*. Hoy en día se pueden equiparar con la xilografía japonesa, cuya realización se dividía entre pintores, xilógrafos y grabadores. Para la producción de grabados en color se contaban hasta diez planchas o más. La pintura se aplicaba con el pincel con un tampón. La impresión se lleva a cabo sobre un papel blando y absorbente –papel japonés– con rodillos o cepillos.

Urushi-e
Lámina estucada. Una variante del grabado en la época primitiva de la xilografía. Sobre la tinta negra azulada se aplica cola de huesos consiguiendo una superficie que parece lacada. En parte se espolvoreaban virutas de cobre encima de la cola para conseguir un efecto metálico.

Waka
Poema corto de 31 sílabas.

Wakashūgata
Intérprete de papeles de jóvenes samurai.

Yakusha-e
Estampas de actores del *kabuki*.

Yamato-e
Pintura japonesa. Estilo pictórico originado en el siglo X que procuraba conscientemente alejarse de las influencias chinas. Se representaban sucesos de la historia japonesa.

Yoko-hazama-ban
Hazama-ban en formato transversal.

Yoko-naga-eban
Lámina de formato transversal con un ancho adicional.

Yoko-tanzaku-ban
Tanzaku-ban en formato transversal.

Yoko-ōban
Formato *ōban* transversal.

Za
Teatro.

Biografías de los artistas

Los términos utilizados en las siguientes biografías se explican en el «Glosario de términos técnicos» (páginas 191–193).

Ippitsusai BUNCHÔ
Aproximadamente de 1725 a 1795, trabajó de 1767 a 1778. Bunchô estudió la pintura de Kanô y era representante del arte del ukiyo-e. El estilo creado junto con Shunshô en los retratos de actores contribuyó decisivamente al perfeccionamiento de la xilografía en color. Más tarde fue influenciado sobre todo por Harunobu, uno de los grandes maestros del ukiyo-e. Se considera que la obra principal de Bunchô fue «Ehon Butai Ôgi», un libro técnico sobre escenografía que publicó con Shunshô en 1770 y que contiene los primeros retratos realistas de actores. Aunque estos últimos eran la especialidad de Bunchô, la mayor parte de sus trabajos son láminas de hermosas jóvenes y cortesanas. La pintura de Bunchô alcanza un encanto especial al combinar el estilo realista de Shunchô con el finuno y el delicado colorido de Harunobu, consiguiendo así una calidad y un virtuosismo individual. Como muchos otros artistas del ukiyo-e, Bunchô era también un poeta con talento.
ILUSTRACIONES páginas 77–79

Eishôsai CHÔKI
Trabajó aproximadamente de 1780 hasta después de 1800. Si bien no era tan popular, Chôki fue un artista notable. Era pintor de ukiyo-e, ilustrador y xilógrafo, habiendo aprendido con Sekien. En medio de grabados ilustraciones bastante comunes encontramos algunos grabados en color que se incluyen entre los más hermosos del ukiyo-e. Son sobre todo bijin-ga, retratos femeninos con aquellos típicos rasgos finos y delicados que le dieron la fama. En el podemos encontrar influencias de otros artistas –por ejemplo Kiyonaga, Eishi, Sharaku, Utamaro o Harunobu–, pero parece superar a todos en la atmósfera poética y la expresividad de una belleza femenina idealizada. Digna de mención es su técnica compositiva. A partir de 1790 se pusieron de moda los retratos de medio cuerpo. Chôki, como también Sharaku, introdujo una segunda figura en la imagen. Pero resolvió el problema compositivo con tanto acierto, que casi se tiene la impresión de tener la proximidad fotográfica.
ILUSTRACIONES páginas 118 y 119

Kaigetsudô DOHAN
Trabajó aproximadamente de 1710 a 1720. Dohan fue uno de los seis discípulos de Kaigetsudô Ando, fundador de la escuela Kaigetsudô. Doce de los 22 grabados conservados de esta escuela son obra de Dohan. Mientras que su pintura apenas está influenciada por la escuela Kaigetsudô, sus estampas se incluyen entre los mejores trabajos de la época. A menudo apenas se pueden diferenciar de las obras de Moronobu. Característico de Dohan son los decorativos dibujos de los quimonos, así como el elegante cabello caído sobre los hombros.
ILUSTRACIÓN página 6

Keisai EISEN
1791–1848. Eisen pertenecía a una familia de samurai. Al principio fue alumno de Eizan. Además de estampas sueltas, realizó a partir de 1811 ilustraciones para libros, sobre todo de tema erótico, firmadas con el nombre Isai Hakusui. Bajo los nombres Chiyoda Sai-ichi e Ippitsu-an Kako destacó como escritor de novelas cómicas. Al parecer llevó una vida entregada a la bebida e incluso dirigió un burdel. Mientras que Eisen se hizo popular en Japón con sus cuadros eróticos y sus voluminosas figuras femeninas, en Occidente se aprecian más sus paisajes que realizó en colaboración con Hiroshige. La serie «60 estaciones de la vía Kiso» fue concebida por Eisen y terminada por Hiroshige. Eisen se incluye en general entre los artistas de segunda categoría de las estampas paisajísticas del ukiyo-e durante la época Edo tardía.
ILUSTRACIONES páginas 2 y 146

Chôbunsai EISHI
1756–1829. Eishi era el hijo mayor de una familia de samurai del clan Fujiwara de Edo. Dotado con unos ingresos regulares, estudió primero pintura con los maestros oficiales de la escuela Kanô y después se convirtió en funcionario y pintor de la corte al servicio del shogun Tokugawa Ieharu (1737–1786). A la edad de treinta años abandonó este cargo de prestigio social y se dedicó al ukiyo-e popular, convirtiéndose en alumno de Bunryûsai y los Torii. Al igual que Utamaro, Eishi adoraba la representaciones femeninas, ya fueran muchachas idealizadas en un entorno idílico o cortesanas del barrio de Yoshiwara donde se desarrolló una cultura peculiar como barrio del placer. Las estampas eróticas, shunga, forman parte de su repertorio, así como las xilografías con temas de las leyendas japonesas y chinas, y las escenas con motivos románticos. Su ideal fue Kiyonaga primero y luego Utamaro. Sin embargo, Eishi encontró su propia expresión artística en imágenes llenas de elegancia y nobleza aristocráticas, llegando a gozar de tal fama que hasta fueron mostradas la familia imperial. Una lámina con el título «Paisaje de Sumidagawa» incluso llegó a ser propiedad de la emperatriz Gosukakumachi.
ILUSTRACIONES páginas 112–113

Chôensai EISHIN
Trabajó aproximadamente entre 1795 y 1810. Eishin fue un pintor del ukiyo-e y un grabador que conocía a Eishi. Se conocen dos series de grabados «Ôgi-ya-uchi Hanaôgi ohan» (hacia 1796/97) y «Fûryû zashiki-gata jikkei ohan» (hacia 1800).
ILUSTRACIÓN página 131

Chôkôsai EISHÔ
Trabajó aproximadamente de 1790 a 1799. El pintor de ukiyo-e y xilógrafo fue el discípulo más importante de Eishi. Sus bijin-ga son menos elegantes comparados con los de su maestro, pero en contrapartida gozan de una expresividad más vital, robusta y sencilla. Durante mucho tiempo no se le dio la debida importancia a sus obras.
ILUSTRACIONES páginas 114–116

Ichirakutei EISUI
Trabajó entre 1790 y 1823. Eisui fue un grabador de ukiyo-e, discípulo de Chôkôsai Eishi. Como Eishô y Eiri, destacó en la representación de grandes retratos femeninos, okubi-e. Más que retratos tenían el carácter de carteles para los clientes y visitantes del barrio de Yoshiwara.
ILUSTRACIÓN página 141

Kikukawa EIZAN
1787–1867. El pintor y xilógrafo de ukiyo-e trabajó primero con su padre y después aprendió con Namei y Hokkei. Estuvo influenciado por Utamaro y Hokusai. En una época en la que se podía observar la decadencia del ukiyo-e, con falta de artistas de calidad y de críticos, Eizan y Ikkoku se encontraban entre los principales representantes del bijin-ga. Pintó sobre todo mujeres de pie en una atmósfera tranquila.
ILUSTRACIONES: páginas 22, 142 y 143

Kabukidō ENKYŌ
1749–1803. Enkyō fue un xilógrafo de ukiyo-e y se dedicó a escribir principalmente obras para el teatro kabuki. Sólo se conocen siete de sus grabados que mantienen el estilo de Shiraku.
ILUSTRACIÓN: página 136

Suzuki HARUNOBU
1725–1770. trabajó de 1760 a 1770. Nació y trabajó en Edo, siendo uno de los xilógrafos más importantes de su época. Participó decisivamente en el desarrollo del nishiki-e y del grabado en color. Se dice que aprendió primero con Shigenaga, pero sus primeros grabados, en su mayoría retratos de mujeres y actores, se parecen más bien al estilo de los maestros Tori Kiyomitsu y Kiyonobu. Durante su etapa de madurez estuvo influenciado sobre todo por el maestro de Kioto Sukenobu, así como por Kiyomitsu, Toyonobu y los pintores ukiyo-e de la escuela Kawamata. En sus obras también se aprecia el estudio de la escuela Kanō y los artistas chinos de la pintura de género del siglo XVI, como Ch'iu Ying y T'ang. Harunobu encontró su propio estilo hacia 1762 el que muy pronto determinaría el desarrollo del ukiyo-e. Es el pintor de las mujeres hermosas, bijin-ga. Presentaba las damas de los ambientes mundanos, la vida cotidiana de las mujeres de la burguesía y mujeres en escenas mitológicas con un elegante colorido y una técnica diferenciada. En 1764 recibió el encargo de hacer dibujos para calendarios, puestos a la venta por el editor Shokakudo. Los círculos de intelectuales, poetas y artistas de Edo impulsaron la divulgación del nishiki-e. Harunobu, como director artístico del círculo, debía realizar tarjetas de felicitación y para el Año Nuevo, las llamadas e-goyomi. Nada era demasiado caro para los miembros del círculo con un exquisito gusto estético. Se emplearon materiales valiosos y el grabado en color que alcanzó su apogeo en 1765 y pudo continuar su desarrollo, en lugar de utilizar dos o tres tonos, se amplió toda una paleta de colores. Harunobu cultivó también las escenas eróticas y solía elegir como modelos a mujeres famosas por su belleza como Osen y Oi-Fuji.
ILUSTRACIONES: páginas 16, 17 y 57–65

Suzuki HARUSHIGE
Hacia 1747–1818. También llamado Shiba Kōkan. En sus años jóvenes pintó muchos bijin-ga imitando el estilo de Harunobu. Más tarde se dedicó al estudio de la pintura occidental, creando en 1783 el primer grabado de cobre de Japón. A partir de esta época adoptó el nombre de Kōkan.
ILUSTRACIONES: páginas 66 y 69

Utagawa HIROSHIGE
1797–1858, trabajó de 1818 a 1858. Hiroshige fue el último gran maestro del ukiyo-e. Nació en Edo en 1797 como hijo de un bombero. La madre murió ya en 1809 y un año después el padre. Ellujo heredó el puesto del padre pero ya en 1811, a la edad de 14 años, ingresó en la escuela de Toyohiro, maestro del ukiyo-e, después de que Toyokuni, muy popular por aquel momento, le hubiera rechazado. Tras pasar un año en el taller de Toyohiro, fue honrado con el nombre artístico Utagawa Hiroshige. A la muerte de Toyohiro en 1828 se hizo cargo del taller y adoptó sucesivamente como Toyohiro II firmó su primera publicación, una ilustración de un libro de 1818, con el nombre Ichiyūsai Hiroshige. En aquella época estudió también el estilo Kanō y el estilo «impresionista» de Shijō que influirían en sus obras tardías. Hasta 1830 se ocupó, como su predecesor, de las representaciones figurativas –realizó estampas de mujeres, actores y guerreros. Tras la muerte de Toyohiro pasó a otro tema artístico, los estudios del paisaje y la naturaleza. Hokusai ya había revolucionado este tema y lo había elevado a la categoría de un género autónomo. Eisen y otros retratistas se dedicaron también al mismo. Hiroshige comenzó su carrera como paisajista con la serie «Lugares famosos de la capital oriental» de 1830. Pero no alcanzaría la fama hasta 1833/34 con la «53 estaciones del Tōkaidō», la gran vía imperial que unía Edo con Kioto. Las estampas son el fruto de un viaje que emprendió en 1832 como funcionario en la comitiva oficial del shogun enviada a la corte imperial de Kioto. La tarea de Hiroshige consistía en realizar bocetos y dibujos de las diversas ceremonias.
A continuación le siguieron otros viajes que le sirvieron de inspiración para nuevos paisajes. De mayo a diciembre de 1841 viajó por la provincia de Kai, en 1852 recorrió las provincias de Kazusa y Awa hasta la costa sur, y en 1854 emprendió un segundo viaje oficial a Kioto. El producto fueron nuevas xilografías: «Lugares famosos de Kioto», «Ocho vistas del lago Biwa», «Lugares famosos de Naniwa», «Ocho vistas de Kanazawa», «36 vistas del monte Fuji», «69 estaciones del Kisokaidō», la ruta de montaña entre Edo y Kioto. Los paisajes de Hiroshige presentan un colorido que reproduce el ambiente de la naturaleza a distintas horas del día y durante las estaciones del año, con lluvia, nieve o viento, en la oscuridad de la noche y el crepúsculo vespertino. No hay que olvidar también sus delicadas láminas de flores y pájaros. La obra de Hiroshige comprende más de 5.400 xilografías. Su éxito y su popularidad constituyen una leyenda. Influyó también en el arte occidental, sobre todo en los impresionistas que pudieron contemplar sus grabados en las exposiciones universales parisinas de 1855, 1867 y 1878. Vincent van Gogh adquirió varias estampas suyas.
ILUSTRACIONES: páginas 166–189

Uoya HOKKEI
1780–1850. El xilógrafo, ilustrador, escritor y pescador, aprendió al principio con Kanō Yosenin Tadanobu y después fue alumno de Hokusai. En sus xilografías adoptó el estilo chino de Hokusai, en especial sus panoramas paisajísticos. También fue famoso por sus ilustraciones de poemas humorísticos y por sus surimonos.
ILUSTRACIÓN: página 161

Shōtei HOKUJU
1763–?, trabajó aproximadamente de 1796 a 1825. Entre los alumnos de Hokusai, Hokuju fue el artista con más talento y quizá el paisajista más original. En sus grabados se descubre la influencia occidental y el estudio de la perspectiva que Hokusai introdujo en sus trabajos a comienzos de 1800. Llaman la atención sus formas «cubistas» y sus logradas variaciones de color tradicional.
ILUSTRACIONES: páginas 156 y 157

Katsushika HOKUSAI
1760–1849, trabajó de 1779 a 1849. Hokusai nació el 31 de octubre de 1760 en Honjo (también llamado Katsushika) en las afueras de Edo. Este artista tan polifacético, cuya productividad casi no tenía límites, es uno de los grandes maestros de la cromoxilografía japonesa. No se sabe quienes fueron sus padres, siendo adoptado a los tres años por Nakajima Ise, que hacía espejos para la corte del shogun. Comenzó a pintar ya a la edad de seis años. En 1772 trabajó por una temporada en una biblioteca pública y un año más tarde comenzó a aprender el oficio de grabador y xilógrafo. A la edad de 18 años, en 1777, entró como aprendiz en el taller del maestro de ukiyo-e Shunshō. En 1779 se publicaron sus primeros trabajos, retratos de actores bajo el nombre de Shunrō. Un poco más tarde escribió novelas populares y en 1782 se publicó su primer libro con ilustraciones propias. Tras ocho años de trabajar en colaboración con Shunshō, abandonó su taller incorporándose por poco tiempo al del Yūsen Shinnobu, un artista Kanō. En los años siguientes aprendió con distintos pintores, entre ellos Tsuruta Tōun y Sumiyoshi Hiroyuki, y estudió la pintura europea con Kōkan. A partir de 1789 obtuvo numerosos encargos de ilustración, por ejemplo obras de los autores Bakin y Kyōden, sus primeros trabajos importantes publicados bajo el nombre Kakō. De 1790 a 1805 se dedicó a la realización de surimono con los que obtuvo un gran éxito. En esa época (1797) adoptó el nombre artístico de Hokusai. El cambio de nombre marcó al mismo tiempo un apogeo artístico en la obra de Hokusai. En los años 1798–1805 publicó una serie de importantes retratos femeninos e ilustraciones en color «Canciones de Isako», «Vistas famosas de

la capital oriental», «Vistas del río Sumida» y «Montañas sobre montañas». En su obra realizada hasta el momento, Hokusai había abarcado toda la envergadura del ukiyo-e: estampas sueltas, surimonos, libros de ilustraciones y de anécdotas, ilustraciones de poemas y narraciones históricas, libros eróticos, pinturas y dibujos. Su creatividad se mantendría otros veinte años más. Hacia 1805 comenzó a estudiar la pintura china y el arte de la ilustración, ocupándose sobre todo de la ilustración de novelas. A partir de 1814 comenzó a editar libros de dibujos, los «manga», reproduciendo en 15 carpetas de estilo realista, la vida y actividad del pueblo, la vida cotidiana, escenas mitológicas, animales, plantas y paisajes. A partir de finales de los años veinte realizó las series de cromoxilografías de paisajes, animales y espíritus; entre ellas se encuentran las siguientes: «Espejismos de los poetas», «100 narraciones de la nodriza», «Recorrido de las cascadas» (1827) y «Vistas de puentes famosos de diversas provincias» (1827–1830). Las series más famosas son «36 vistas del Fuji» y la obra entres volúmenes «100 vistas del Fuji» (1834/35). Están consideradas como las obras cumbre de la pintura paisajística japonesa y la cima de la carrera del artista. La vida de Hokusai, que pasó casi siempre en la pobreza, fue inquieta y agitada: cambió 20 veces de nombre y 93 de casa, se casó dos veces, tuvo varios hijos y emprendió numerosos viajes, esta existencia estuvo fundamentalmente marcada por su productividad artística. Su obra abarca unas 30000 estampas, así como ilustraciones para alrededor de 500 libros. En sus últimos años solían llamarle «Gakyō-rōjin», el anciano obsesionado con la pintura. Sin embargo, no todas sus obras son de la misma calidad, sino que creó sus mejores obras a los 60 y 70 años. Contribuyó a dar una nueva magnitud a la pintura del ukiyo-e y convirtió el paisaje, así como la pintura de flores y pájaros, en un género autónomo y reconocido. La inusitada influencia de Hokusai se debe a su audacia en la combinación de los colores, las perspectivas y los detalles, así como la naturalidad de la representación que a veces presenta un realismo drástico. En su obra se refleja todo el mundo imaginativo del Asia oriental. Se ocupó de los temas más diversos, desde el burdel a las imágenes religiosas budistas, desde la planta hasta el paisaje heroico, desde la caricatura burlesca hasta la figura fantasmal. Diseñó papas, arquitecturas religiosas, paisajes en miniatura y panoramas, utilizando como instrumentos pictóricos hue vos, botellas y los dedos. Es un artista de la improvisación que ofrece una representación en público llevando el arte a escena, y pinta templos de gavillas de paja, escobas y sacos de arroz.
ILUSTRACIONES: páginas 31 y 147–155

Sugimura JIHEI
Trabajó de 1680 a 1698. Jihei es el sucesor de Moronobu con más éxito. Durante mucho tiempo se atribuyeron sus obras a Moronobu que en parte, todavía hoy se encuentran en los museos bajo su nombre. En 1681 apareció su primera ilustración a la que siguieron otras ilustraciones de libros y novelas en el estilo del ukiyo-e. En esta época parece que hasta empezó a competir con Moronobu. El interés principal de Jihei se centra en las representaciones eróticas.
ILUSTRACIONES: páginas 36 y 37

Torii KIYOMASU
Trabajó hacia 1697–1722. Los investigadores no están de acuerdo sobre los vínculos familiares de Kiyomasu. Parece que fue hijo o hermano menor de Kiyonobu. Kiyomasu se dedicó al yakusha-e y el bijin-ga, perfeccionó el estilo de Kiyonobu y fundó con él la escuela Torii.
ILUSTRACIONES: páginas 13 y 42

Torii KIYOMITSU
1735–1785, trabajó de 1757 a 1778. Kiyomitsu es uno de los artistas más destacados del ukiyo-e. Aprendió con su padre Kiyonobu II y pertenecía a la tercera generación de la escuela Torii, el último período glorioso de la misma. Es considerado el pionero del benizuri-e que, aparte de los colores habituales verde y rojo carmín, amplió al azul, el gris y el amarillo. En cuanto a los temas, representó el mundo del teatro con el estilo tradicional Torii como yakusha-e. Entre su repertorio se encuentran además los retratos de cortesanas.
ILUSTRACIONES: páginas 51 y 52

Torii KIYONAGA
1752–1815. Hijo de un librero de Uraga, se trasladó muy pronto a Edo. Su biografía durante esta época se ha trasmitido en versiones diversas. Es seguro que fue alumno de Kiyomitsu, el tercer maestro Torii. Sin embargo estudió los estilos pictóricos en diversas escuelas y fue influenciado por Harunobu, Koryūsai y Shigemasa. Matsuya Kaneji intentó contratar al pintor al morir su yerno Kiyomitsu (1785), para realizar los carteles de actores. Tras algunas vacilaciones se hizo cargo del taller y adoptó el nombre de los Torii de la cuarta generación. Entre 1785 y 1811 publicó alrededor de 120 libros con ilustraciones. Además realizó numerosas estampas sueltas, series de tres y más láminas de bijin-ga, guerreros y yakusha-e, el tema tradicional de la escuela Torii, así como surimonos y abanicos. Aunque estaba comprometido con la escuela Torii, Kiyonaga fue más allá separándose de su estilo esquematizado y creando retratos con elementos realistas. En sus representaciones teatrales incluyó el escenario y el podio ocupado por los recitantes y los músicos, creando así una cierta profundidad espacial. En su persona culmina la tendencia del ukiyo-e hacia un mayor naturalismo y figuras de mayor tamaño. Sus láminas se caracterizan por las bellezas bien proporcionadas e integradas en un escenario realista, dotadas de elegancia y armonía. En los veinte años de su carrera, cuando Utamaro dominaba el campo de la xilografía, Kiyonaga se limitó a la pintura y la concepción de carteles teatrales.
ILUSTRACIONES: páginas 18, 26, 27 y 91–96

Torii KIYONOBU
1664–1729, trabajó de 1697 a 1729. Kiyonobu, fundador de la escuela Torii, aprendió con su padre Kiyomoto, actor, xilógrafo y pintor de carteles para el kabuki. Nació en Osaka, pero después se trasladó con su padre a Edo. Allí siguió las huellas del padre y comenzó a realizar carteles en color para el kabuki. En su estilo siguió a Moronobu. En 1687 se publicó su primer libro ilustrado y hacia 1700 aparecieron en Edo sus primeros grabados de gran formato, coloreados a mano y con motivos del kabuki. Con él se pusieron de moda los retratos individuales de actores. Hacia 1710 se publicó un libro de cortesanas con los retratos de las bellezas de Yoshiwara. Como la mayoría de los artistas del ukiyo-e, también fue un maestro del shunga. Lo característico de Kiyonobu es su dibujo enérgico y dinámico, así como el marcado trazado de las líneas. En su obra tardía es muy difícil de diferenciar de Kiyonobu II.
ILUSTRACIONES: páginas 14 y 38–41

Torii KIYONOBU II
Trabajó aproximadamente de 1725 a 1760. La obra de Kiyonobu II, posiblemente el hijo de Kiyonobu, no alcanzó la calidad de la primera generación de los Torii. No obstante, sus pocos grabados e ilustraciones iluminados a mano muestran una considerable destreza.
ILUSTRACIÓN: página 43

Torii KIYOSHIGE
Trabajó después de 1720 y aproximadamente hasta 1760. Kiyoshige fue un alumno tardío de Kiyonobu. Sus grandes estampas al estilo de Masanobu se incluyen entre las obras maestras de la escuela Torii.
ILUSTRACIÓN: página 48

Torii KIYOTSUNE
Trabajó aproximadamente de 1757 a 1779. El artista del ukiyo-e e ilustrador, era hijo de un editor de programas de teatro. Aprendió con Kiyomitsu y también estaba influenciado por Harunobu. Sólo existen unas pocas estampas sueltas de él, la mayoría sigue el estilo beni-e, tal como la que se reproduce aquí.
ILUSTRACIÓN: página 50

Isoda KORYŪSAI
Trabajó aproximadamente de 1765 a 1788. Koryūsai era un samurai al servicio del señor de Tsuchiya. Cuando perdió a su señor feudal, se trasladó a Edo y se dedicó al arte del ukiyo-e. Shigemaga fue quizá su maestro. Desde 1768, cuando todavía vivía su amigo y modelo Harunobu, llevó el nombre de Haruhiro, sin que adoptara el nombre de Koryūsai hasta 1771. Hacia 1780 se le concedió el título honorífico Hōkkyō, reservado a los artistas y sabios, que originariamente era una categoría sacerdotal. Mientras que en su obra juvenil creó muchos bijin-ga todavía bajo la fuerte influencia de Harunobu, a finales de los años setenta encontró su propio estilo con grandes estampas en formato ōban que muestran un tipo femenino

urbano y realista. Sus rasgos característicos son la acentuación de los ropajes, los perfilados artificiosos y un enérgico dibujo de las figuras carentes de fondo. De sus aproximadamente 600 xilografías, la mayoría son retratos de cortesanas y actores. Entre todos los artistas japoneses fue el que realizó mayor cantidad de ingeniosos hashira-e, láminas de formato alargado. Además creó numerosas estampas y series eróticas, así como láminas de pájaros de gran formato. En su época tardía se dedicó casi exclusivamente a la pintura ukiyo-e que estaba mejor considerada.
ILUSTRACIONES: páginas 18, 24, 25 y 71–75

Utagawa KUNIMASA
1773–1810. Kunimasa aprendió primero el oficio de tintorero y después se convirtió posiblemente en el alumno predilecto de Toyokuni. Sus primeros grabados datan del año 1795. Son destacables sus retratos de actores en los que intentó combinar la intensidad de Sharaku con la gracia decorativa de su maestro Toyokuni.
ILUSTRACIONES: páginas 138 y 139

Utagawa KUNISADA
1786–1864, trabajó de 1807 a 1864. Kunisada se convirtió en alumno de Toyokuni a la edad de 15 años, de ahí que tras la muerte del mismo, a partir de 1844, firmara sus láminas con Toyokuni II. Su obra refleja la cultura de Japón justo antes de la apertura del país a Occidente. En 1807 publicó su primera ilustración de un libro y en 1808 su primer retrato de un actor –junto con escenas teatrales y cortesanas, el tema preferido en sus numerosos y populares trabajos. Como realizó muchos retratos de actores en los que cultivó el crudo realismo de su maestro, recibió el nombre de «Yakusha-e no Kunisada». Kunisada que pinta yakusha-e. Ensalza numerosos bijin-ga plasmó el ideal de belleza de su época. Mientras que su estilo se puede designar como enérgico y de un crudo realismo, el dibujo y el colorido son más bien monótonos y carecen de refinamiento. Más tarde adoptó el nombre de Toyokuni II y a partir de 1830 perfeccionó la escuela Utagawa.
ILUSTRACIONES: páginas 158–160

Utagawa KUNIYOSHI
1797–1861. Tras aprender el oficio de tintorero de seda con su padre, Kuniyoshi parece que acudió al taller de Shūri'en antes de convertirse en 1811 en alumno de Toyokuni en Edo. Es uno de los representantes más famosos de la escuela Utagawa. Puesto que sus primeros grabados, escenas de teatro e ilustraciones de libros (a partir de 1814), no tuvieron ninguna resonancia, vivió al principio como vendedor de esterillas de paja. Hasta 1827 no alcanzó el éxito con una serie de héroes de la narración china «Suikoden» que destaca por la acción dramática y las figuras dinámicas. Se mantendría fiel al tema de los episodios heroicos de la historia y la mitología, realizando además escenas de fantasmas, alegres imágenes femeninas, escenas de género, paisajes y animales. Acaudilló sus caricaturas (a partir de 1830), en las que se veían veladas alusiones políticas, dos veces entró en conflicto con el gobierno y las autoridades que destruyeron sus planchas de impresión. En 1853 alcanzó el triunfo en un certamen con los pintores más famosos de Edo, consiguiendo la victoria con un cuadro gigantesco de unos 50 metros cuadrados. Juntos con el pintor de yakusha-e, Kunisada, y el pintor de bijin-ga, Hiroshige, Kuniyoshi fue elegido como el mejor pintor ukiyo-e de su época; además trabajó con ánfora en algunas series. Es considerado como uno de los representantes con más talento de fines de la época Edo, ya que introdujo nuevas formas estilísticas en los ukiyo-e, las escenas teatrales, los bijin-ga y las láminas expresivas de paisajes occidentales, las cuales estaban influenciadas por la pintura europea (perspectiva). En sus posesiones parece que se han encontrado cientos de recortes de revistas europeas. Entre sus series más conocidas se encuentran: «Espejo de los 24 ejemplos de amor filial», «Certamen de cuadros al estilo Genji» y «36 batallas gloriosas». Su obra tardía, posiblemente realizada en parte por sus alumnos, tiene menos calidad.
ILUSTRACIONES: páginas 21 y 162–165

Kitao MASANOBU
1761–1816. Masanobu provenía de un clan de samuráis dedicado al comercio. El propio Masanobu trabajó también como comerciante, pero era sobre todo un importante poeta y escritor. El alumno de Shigemasa trabajo como xilógrafo sobre todo entre 1778 y 1791. En este tiempo ilustró alrededor de 120 libros de textos propios y ajenos. Sus estampas sueltas y series muestran en general a las bellezas del barrio de Yoshiwara que frecuentaba diariamente. En 1789 y 1790 tuvo problemas con los tribunales a causa de la libertad de sus láminas y libros. A partir de 1792 se dedicó casi exclusivamente a la literatura. El incendio de su tienda en 1806, donde vendía libros, tabacos y medicinas, le obligó a dedicarse de nuevo al arte, pero en sus colecciones y abanicos de esta época se aprecia la finalidad comercial.
ILUSTRACIÓN: página 85.

Okumura MASANOBU
1686–1764. Hijo de un pintor (que posiblemente llevó a cabo las tempranas ilustraciones eróticas publicadas en 1701 bajo el nombre de Masanobu) fue vendedor de libros al por mayor, editor y escritor de poemas cortos (haiku). Si bien se cita a Moronobu y Kiyonobu como sus maestros, probablemente era autodidacta. En su época se evoluciona el grabado en madera en negro hacia la policromía, proceso en el que él tuvo una participación destacada durante cincuenta años. Se le suscribe la invención del grabado bicolor y tricolor (beni-e) y la primera aplicación del grabado alargado (hashira-e). También era un maestro en la aplicación del negro brillante (urushi-e), en el polvo de metal y los efectos brillantes (polvo de oro). En su editorial, fundada en Edo en 1724, fomentó especialmente la nueva xilografía en color y e imprimió también algunas de sus propias obras. Como pintor, Masanobu se dedicó a los temas más diversos. Sus protagonistas procedían de las leyendas épicas, el teatro y la vida en las casas públicas, representando además animales y paisajes. Sus paisajes y arquitecturas, en parte de carácter plástico que posiblemente eran contemplados en detalle en una vitrina especial, muestran la influencia europea en la acentuación de la perspectiva. Estas láminas eran muy modernas y populares, hasta el punto de que a menudo fueron copiadas con la firma falsificada; Masanobu intentó defenderse en vano introduciendo firmas muy detalladas y largas. Sus láminas cuentan con un gran atractivo cromático, el negro goza de una profundidad inusual y las composiciones presentan una gran fuerza. Masanobu es el fundador de la escuela Okumura que lleva su nombre y tuvo una importancia capital en la xilografía de su época. Toshinobu fue su sucesor directo y quizá su hijo.
ILUSTRACIONES: páginas 44 y 45

Hishikawa MORONOBU
1618 (quizá 1625)–1694. Hijo de un tintorero y bordador, nació en Hoda (provincia de Awa) en la bahía de Edo. Es posible que ya en su juventud llevara a cabo algunos dibujos utilizados por su padre para costosos ropajes, de donde se explica su predilección por los detalles y los motivos decorativos. Probablemente fue instruido al principio por un maestro desconocido de las escuelas Kanō y Tosa. Al llegar a Edo en los años sesenta se concentró enseguida en el arte del ukiyo-e, por aquella época, la xilografía se encontraba todavía en los albores. Llevó a cabo sus primeras ilustraciones de libros en 1672. Es probable que haya tomado como modelo para las ilustraciones eróticas con escenas de las cortesanas y las casas públicas, estampas eróticas anónimas de Kioto que, sin embargo, logró a superar con mucho, hasta el punto de que se le puede considerar el auténtico creador de la xilografía como género independiente y su primer gran maestro. El delicado juego lineal de sus figuras se convirtió en el ideal del ukiyo-e, y el ímpetu de su composición, aunque imitado por muchos, sólo fue alcanzado por unos pocos maestros posteriores. Además es el primer artista del género cuya biografía se conoce, siendo el fundador de la escuela Hishikawa, también llamada escuela Edo, cuya influencia llegaría hasta bien entrado el siglo XIX y que se propuso representar la vida de la época. De Moronobu se han conservado unos 150 libros de xilografías con el tradicional grabado en blanco y negro, especialmente sobre conocidos temas históricos y literarios pero también carpetas de motivos para quimonos, libros ilustrados de ukiyo-e y series eróticas. Existen, por el contrario, muy pocas estampas sueltas, que en general proceden de carpetas desmembradas y entre las que se encuentran maravillosos retratos femeninos. El grabado de

tura monócromo reproducido aquí fue iluminada posteriormente.
ILUSTRACIÓN página 35

Tōshūsai SHARAKU

De 1770 aproximadamente a 1825 (?), trabajó en Edo en 1791/95. La obra del xilógrafo Sharaku es tan genial, como misteriosa y enigmática sus vida sobre la que apenas sabemos nada. Surgió de la oscuridad de la historia, trabajó sólo durante nueve meses, nos dejó 144 obras y volvió a desaparecer sin dejar huella. Quizá fuera un actor de nō perteneciente a la compañía privada de un señor feudal. Junto a algunas representaciones de luchadores, realizó casi exclusivamente retratos de actores del kabuki, retratos de medio cuerpo y escenas con una o dos figuras que fueron fomentadas y editadas por el editor de mayor éxito de la época, Tsutaya Jūzaburō. Característicos de él son los okubi-e sobre un oscuro fondo brillante, a veces matizado, que presentan cabezas caricaturescas recordando vagamente a los trabajos de Shunshō y Toyokuni. La expresión de los rostros con muecas, que a menudo raya en lo grotesco, y el dramatismo insinuado con sobrios gestos, no sólo ponen de relieve el carácter de cada personaje, sino que también describen los rasgos individuales del actor. El intenso trazado de la línea y el uso acertado de los contrastes cromáticos, aprovechan todas las posibilidades técnicas de la cromoxilografía. Si con sus retratos hiperrealistas, a menudo poco favorecedores, terminó por ganarse la desaprobación del público y el odio de los actores, no es más que una leyenda aunque podría explicar de forma plausible su repentina desaparición. Cierto es que el público japonés no estaba preparado para el realismo penetrante de Sharaku y su caricatura psicológica, revolucionarios para el ukiyo-e, de ahí que pudieranser responsables de su corta pero intensa carrera.
ILUSTRACIONES páginas 29, 128–130.

Nishimura SHIGENAGA

Aproximadamente de 1695 a 1756. Shigenaga era propietario de terrenos y librero en Edo. Como xilógrafo fue autodidacta, pero también un gran maestro creador de nuevas técnicas. Experimentó con la perspectiva y fue uno de los primeros en dedicarse al tema del paisaje con figuras. Además contribuyóa la divulgación del tríptico y perfeccionó las técnicas del ishizuri-e y mizu-e. Su propio estilo estaba influenciado por el de Kiyonobu, Sukenobu y Masanobu. Sus alumnos Toyonobuy Harunobu se convirtieron en artistas de primera fila en la generación siguiente.
ILUSTRACIONES página 49

Katsukawa SHŪN'EI

Aproximadamente de 1762 a 1819. Shūn'eifue el principal alumno de Shunshō e introdujo un carácter moderno en la escuela Katsukawa. Haciendo especial hincapié en la mímicay la fisionomía, sus retratos gozan de una acentuada individualidad y fuerza dramática. Su influencia se puede reconocer sobre todo en los trabajos de Sharaku y Toyokuni. Él privado Shūn'ei era un excéntrico, pero tenía muchos amigosentre los que secontaban Shunshō, Utamaro y Toyokuni con los que trabajó en algunas ocasiones.
ILUSTRACIONES páginas 86 y 87

Katsukawa SHUNKŌ

1743–1812. Como todos los alumnos de Shunshō, Shunkō se dedicó sobre todo al teatro, alcanzando en sus mejores trabajos el nivel de su maestro. Sus primeras obras datan de comienzos de los años setenta. A finales de los ochenta se le paralizó la mano derecha lo que le obligó a trabajar con la izquierda. Lo característico de él son las grandes cabezas de actores.
ILUSTRACIÓN página 83

Kubo SHUNMAN

1757–1820. Shunman (o Shunman) era un intelectual que se dedicó principalmente a la literatura. Fue alumno de Nahiko y Shigenaga, pero está influenciado sobre todo por Kiyonaga. Su propio estilo era más bien sencillo y de colorido moderado que selimitaba en general a los tonos grises, rojos oscuros y amarillos. Es conocido por sus surimonos y hijin-ga.
ILUSTRACIÓN página 97

Katsukawa SHUNSHŌ

1726–1792. Procedente de un clan de samuráis, vivió en Edo y fue alumno de los pintores Shunsui y Sūkoku. Hasta 1767 trabajó principalmente como pintor y después se dedicó a la cromoxilografía, antes de volver a trabajar como pintor a partir de 1785. En el trato de las armonías cromáticas –Shunshō prefería los tonos cálidos marrones, naranjasy otros– estuvo influenciado especialmente por Harunobu y Shigenaga. Al contrario que la convencional escuela Torii que superó muy pronto en sussenos del mundo del kabuki intentó conseguir un parecido con el retratado quesólo fue posible con la introducción del grabado en color (nishiki-e). Al igual que Buncho dio importancia a la representación de la expresión del rostro y el carácter del personaje, de forma que el público podía reconocer al actor en sus rasgos aun sin la correspondiente indicación de la lámina. Detrás de Sharaku y Kiyonobu es el principal maestro de los retratos de actores. Sus yakusha-e en formato hosoban se podían combinar a menudo en series de varias estampas que lograban reproducir todo el esplendor del escenario. Después de 1770 creó también numerosas ilustraciones de libros, en parte trabajando con Buncho y Shigenaga. A continuación se dedicó en especial a la representación de mujeres licenciosas de todas las clases sociales realizando sus tareas cotidianas, de una forma delicaday en parte humorística típicas de él. Shunshō es el fundador de la escuela realista de Katsugawa que continuó su estilo. Entre sus alumnos se encontraban Shunjō, Shunkō, Shūn'ei, Shunchō y en especial Hokusai.
ILUSTRACIONES páginas 80–82

Okumura TOSHINOBU

Trabajó aproximadamente de 1717 a 1750 y sobre todo de 1723 a 1728. Toshinobu fue alumno de Okumura Masanobu que posiblemente le hubiera adoptado. Aparte de ilustraciones para libros, realizó sobre todo láminas brillantes, iluminadas a mano, de una a tres figuras, que muestranlas bellezas femeninas o a los actores representando sus papeles. Se trata de estampas expresivas y armónicas que destacan por las ondulaciones de los ropajes y hacen honora las obras de su maestro.
ILUSTRACIONES páginas 46 y 47

Utagawa TOYOHARU

1735–1814. Toyoharuestudióen Kioto con el pintor Kanō Tsuruzawa Tangei. En torno a 1763 se trasladó a Edo y se convirtió en alumno de Shigenaga y Sekien, si biense aprecia la influencia de Toyonobu. Es conocido como fundador de la escuela Utagawa y como maestro de Toyokuni y Toyohiro. Sus primeros grabados (hacia 1768/69) siguen el estilo de Harunobu, pero con una ternura casi frágil. La aportación más significativa de Toyoharu es el perfeccionamiento de la perspectiva en el uki-e, introducida por Okumuras Masanobu, mediante el estudio de la pintura occidental que caracteriza a sus paisajes y vistas urbanas. A partir de él se puede trazar un lazo directo con Hokusai e Hiroshige que trabajaron hasta fines de la época Edo. Después de 1793 pintó solamente carteles para el teatro y las representaciones de teatro de marionetas.
ILUSTRACIONES páginas 88 y 89

Utagawa TOYOHIRO

1773–1828. En principio, Toyohiro era músico. Al parecer aprendió la pintura del estilo kanō y fue alumno de Toyoharu en Edo a partir de 1782 aproximadamente. Se conocen obras suyas desde 1790, trabajando a partir de 1810 fundamentalmente como ilustrador de libros. Su especialidad eran los hijin-ga. Entre sus numerosos alumnos se encuentran Toyokiyo, Toyokuni, Hironobu y sobre todo Hiroshige que adoptó el estilo de sus apacibles paisajes.
ILUSTRACIÓN página 145

Utagawa TOYOKUNI

1769–1825, trabajó de 1788 a 1824. Hijo de un tallista de muñecas, fue alumno de Toyoharu a partir de 1782/83 en Edo. Está comprobado que desde 1786 trabajó como ilustrador de cuentos y novelas famosas. Primero publicó estampas con la representación de bellezas femeninas, pero después se dedicó a los retratos de actores. Con su famosa serie »Yakusha butai no sugata-e« (cuadros de actores en el escenario), publicada en 1794–1796 respondió al gusto del público por el amplio trazado de la línea y el colorido claro, consiguiendo así un éxito sensacional. Aunque entre el grupo de los grandes maestros Toyokuni fueseguramente el menos original, ya que tomó préstamos de casi todos sus contemporáneos famosos (entre otros Kiyonaga, Shigenaga, Eishi,

Sharaku y Utamaro), tras la corta aparición de Sharaku, ocupó el puesto a la cabeza de los artistas dekyakushae. Al mismo tiempo consiguió desbancar a las escuelas Torii y Katsugawa que ocupaban el lugar preferente en este género y consiguió que la escuela Utagawa obtuviera un puesto de monopolio hacia fines de la época Edo que se mantuvo a lo largo de todo el siglo XIX. Entre sus numerosos discípulos se encuentran Toyohiro, Kunimasa, Kunisada y Kuniyoshi.

ILUSTRACIONES: páginas 21 y 132–134

Ishikawa TOYONOBU

1711–1785. El artista que trabajó en Edo, quizá procedía de una familia feudal del clan Hojo. En 1744 contrajo matrimonio con una casa de huéspedes que dirigía él mismo a partir de 1757 terminando así su carrera artística. Toyonobu era alumno de Shigenaga a quien debía tanto como a Masanobu. Antes de la aparición del grabado polícromo, trabajó como pintor de bijin-ga. Las estampas de Toyonobu, publicadas a partir de 1731, destacan por el trazo elegante y la perfección técnica. Sus motivos son las escenas amorosas, los retratos de cortesanas, los actores y los artistas del teatro de marionetas. Sus representaciones femeninas con cuerpos rollizos influyeron en Harunobu, mientras que la indiferencia que exhiben recuerda a la escuela Kaigetsudô. Como Shigenaga, experimentó con la representación del cuerpo desnudo, un interés con el que, al margen de todo erotismo, pretendía librarse del dominio del quimono en la representación de la belleza femenina.

ILUSTRACIONES: páginas 169 y 53–55

Kitagawa UTAMARO

1753–1806, trabajó de 1775 a 1806. La abundancia y diversidad casi ilimitada de su obra han dado pie a muchos entendidos para considerarle el maestro más importante de la cromoxilografía japonesa clásica que llevó a su máximo perfeccionamiento. Tras la muerte de su padre se trasladó de la provincia Musashi a Edo donde se incorporó, en 1775, al taller del pintor Sekien que quizá estuviera emparentado con él. En 1782 abandonóa Sekien. Al principio realizó ilustraciones de piezas teatrales y poemas, y más tarde retratos deactores al estilo de Shunshô. El importante editor Tsutaya Jûzaburô reconoció su genialidad y en 1780 lo acogió en su casa, a la entrada del barrio de Yoshiwara, que se convirtió en el punto de encuentro de artistas y poetas. Utamaro ya había empezado en 1782 a trabajar como fijo para Jûzaburô. En 1782 adoptó el nombre de Utamaro. Aparte de Kitao Masanobu, Shunshô y Shigemasa, Kiyonaga fue el artista coetáneo que más influencia ejerció en su obra; adoptó su tipo femenino elegante y delicado, dotándole de un matiz de erotismo y psicología femenina. En los años noventa su estilo ya estaba completamente formado y dominaba con sus bijin-ga el género del ukiyo-e. Lo que le caracteriza sobre todo es el talento compositivo y el uso seguro de la técnica que se demuestra en la combinación de diversos procesos de impresión, en el grabado en relieve y la aplicación de polvo de plata y oro, así como en el delicado colorido no en matices. Ningún otro maestro del ukiyo-e se dedicó de una forma tan consecuente y con tanto éxito a la representación de mujeres hermosas. Son extraordinarios sus magistrales retratos de las famosas cortesanas y geishas del barrio de Yoshiwara que alcanzaron la inmortalidad gracias a él. Estas estampas que rinden homenaje a un tipo de mujer delicada, extremadamente delgada y elegante con ropajes de mucha caída, y que también debían reflejar la belleza interior de los modelos, se exportaron a China ya en vida del artista y llegaron a Europa por caminos secretos. Utamaro prefería los colores frescos y claros, a menudo sobre un fondo brillante con polvo de oro o de nácar espolvoreado por encima. Sus temas predilectos eran las escenas cotidianas de la vida de las mujeres, pintándose, bañándose, peinándose o paseando por el jardín, madres con niños, juegos infantiles, cortesanas del barrio del placer o parejas de enamorados. Además llevó a cabo muchas carpetas, entre ellas excelentes libros ilustrados de historia natural con insectos, moluscos, plantas, pájaros, paisajes, leyendas, escenas de género, así como numerosos libros eróticos y estampas sueltas. Su libro de cabecera el «Ehon Utamakura», publicado ya en 1804, es la obra de arte erótica más perfecta y refinada de Japón. En 1804, poco antes de su muerte, se vió envuelto en un conflicto con la censura a causa de un tríptico con motivos históricos en el que creyeron descubrir una sátira sobre la vida en la corte de los shogunes. Harunobu fue detenido y sentenciado a pasar cincuenta días esposado en arresto domiciliario. Junto a Utamaro fue uno de los primeros artistas japoneses conocido también en Europa. Toulouse-Lautrec fue un gran admirador suyo. Edmond de Goncourt publicó la primera biografía sobre él en París en 1891.

ILUSTRACIONES: páginas 19, 28 y 99–109

Ingo F. Walther

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
FUNDADA EN 1992
QUITO

Agradecimiento y bibliografía

Las xilografías reproducidas en este volumen proceden del Riccar Art Museum en Tokio. La editorial y la editorial agradecen su amable apoyo al museo y a su director, Mitsunobu Satō.

Tras el reciente traslado a un nuevo edificio, el museo lleva el nombre Hiraki-Ukiyo-e Museum.

La colección del museo abarca toda la época del ukiyo-e. Entre sus tesoros se encuentran numerosas estampas que llevan el predicado, raramente concedido «Tesoro nacional japonés» e «Importante patrimonio cultural nacional».

El patrimonio primitivo del museo estaba formado por la colección de Hiraki Shunga, más tarde se le unieron las tres grandes colecciones Matsukata, Mitsura y Saito. La fundación Hiraki-Ukiyo-e, creada en 1972, se hizo cargo del museo y lo unió con la colección de Hiraki en un patrimonio conjunto de unas 5000 obras, abriendo el primer museo de ukiyo-e del Japón.

BIBLIOGRAFIA

Bachofer, Ludwig: Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister, Múnich 1922

Beurdeley, Michel y otros: Le chant de l'oreiller. L'art d'aimer au Japon. París 1973

Binyon, Laurence y J.J. O'Brien Sexton: Japanese Colour-Prints. Londres 1923, 1954, 1960

Brown, L.N.: Block Printing and Book Illustration in Japan. Londres 1964

Chiba, Reiko: The Making of a Japanese Print. Tokio 1972

Clubett, D.G.: The History of Japanese Print and Book-Illustration. Tokio y Palo Alto 1977

Clavery, Edouard: L'art des estampes japonais en couleurs. París 1935

Crighton, R. A. (ed.): The Floating World of Japanese Popular Prints: 1700–1900. Victoria and Albert Museum. Londres 1973 (catálogo)

Dawes, Leonhard G.: Japanese Illustrated Books. Londres 1972

Evans, Tony Mary Anne: Shunga. The Art of Love in Japan. Londres 1975

Fenollosa, Ernest F: Epochs of Chinese and Japanese Art. 2 vols. Nueva York y Londres 1912, 1921

Fujikake, Shizuya: Japanese Wood-Block Prints. Tokio 1938, 1959

Gentles, Margaret: Masters of the Japanese Print: Moronobu to Utamaro. Nueva York 1964

Gookin, Frederick William: Japanese Color-Prints and Their Designers. Nueva York 1913

Hájek, Lubor: Der frühe japanische Holzschnitt. Praga 1959

Halford, G.M. y A.S.: The Kabuki Handbook. Rutland (Vermont) y Tokio 1956

Hempel, Rose: Japanische Holzschnitte. Stuttgart 1963

Hillier, Jack: Die Meister des japanischen Farbendruckes. Colonia 1954

Hillier, Jack: The Japanese Print. A New Approach. Londres y Tokio 1960

Illing, R.: Japanese Prints. Londres 1977

Keyes, Roger S.: The Male Journey in Japanese Prints. The Fine Arts Museums of San Francisco. Berkeley, Los Angeles y Londres 1989 (catálogo)

Kurth, Julius: Der japanische Holzschnitt. Múnich 1911, 1922

Kurth, Julius: Die Primitiven des Japanholzschnitts. Dresde 1922

Kurth, Julius: Die Geschichte des japanischen Holzschnitts. 3 vols. Leipzig 1925–1929

Lane, Richard: Japanische Holzschnitte. Múnich y Zürich 1962

Lane, Richard: Images from the Floating World. The Japanese Print. Londres 1978

Masterworks of Ukiyo-e. 2 vols. Tokio 1968–1970

Michener, James A.: The Floating World: The Story of Japanese Prints. Londres, Nueva York y Toronto 1954

Michener, James A. y Richard Lane: Japanische Holzschnitte. Friburgo y Múnich 1961

Mogeon, Gaston: L'estampe japonais. 2 vols. París 1923

Morrison, Arthur: The Painters of Japan. 2 vols. Londres 1911

Rumpf, Fritz: Meister des japanischen Farbenholzschnittes. Berlín y Leipzig 1924

Seidlitz, W von: Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Dresde 1897, 1928

Shibui, Kiyoshi: Estampes érotiques primitives du Japon. 2 vols. Tokio 1928

Stern, Harold P.: Master Prints of Japan. Nueva York 1968

Stern, Harold P.: Ukiyo-e Painting. Washington 1973

Stewart, B.: Subjects Portrayed in Japanese Colour Prints. Londres 1922

Turk, Frank A.: The Prints of Japan. Londres y Nueva York 1966

Takahashi, S.: The Evolution of Ukiyo-e. Yokohama 1955

Winzinger, Franz: Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister. Graphische Sammlung Albertina, Viena, y Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Nuremberg 1972 (catálogo)

Winzinger, Franz: Meisterwerke des japanischen Farbenholzschnittes, XI (Publicación de la Albertinaen Viena). Graz 1975

Winzinger, Franz (ed.): Meisterwerke der erotischen Kunst Japans. Albrecht Dürer Gesellschaft. Núremberg 1975 (catálogo)

Winzingner, Franz (ed): Meisterwerke der erotischen Kunst Japans. Múnich 1977

(Por motivos de espacio no ha sido posible incluir la extensa bibliografía en japonés al elaborar esta selección bibliográfica)



Franz Ackermann
Doug Aitken
Darren Almond
Pavel Althamer
Kai Althoff
Francis Alys
Ghada Amer
Marvin Backstrom
Matthew Barney
John Bock
Cosima von Bonin
Monica Bonvicini
Candice Breitz
Olaf Breuning
Glenn Brown
Daniele Buetti
Angela Bulloch
Janet Cardiff
Merlin Carpenter
Maurizio Cattelan
Jake & Dinos Chapman
Martin Creed
John Currin
Björn Dahlem

Tacita Dean
Rineke Dijkstra
Mark Dion
Peter Doig
Keith Edmier
Olafur Eliasson
Elmgreen & Dragset
Tracey Emin
Ayse Erkmen
Mark Francis
Sylvie Fleury
Ceal Floyer
Tom Friedman
Ellen Gallagher
Kendell Geers
Liam Gillick
Dominique Gonzalez-Foerster
Felix Gonzalez-Torres
Douglas Gordon
Andreas Gursky
Fabrice Gygi
Thomas Hirschhorn

Damien Hirst
Carsten Höller
Jonathan Horowitz
Gary Hume
Pierre Huyghe
Christian Jankowski
Ilya Kabakov
Rachel Khedoori
Karen Kilimnik
Douglas Gordon & Pierre Huyghe
Mariorn Kippenberger
Jeff Koons
Udomsak Krisanamis
Elke Krystufek
Christian Lemmerz
Jim Lambie
Zoe Leonard
Atelier van Lieshout
Won Ju Lim
Sharon Lockhart
Sarah Lucas
Michel Majerus
Paul McCarthy
Jonathan Meese

Jonathan Monk
Mariko Mori
Sarah Morris
Muntean/Rosenblum
Takashi Murakami
Yoshitomo Nara
Mike Nelson
Shirin Neshat
Ernesto Neto
Pipilotti Rist
Neuenschwander
Olaf Nicolai
Manuel Ocampo
Albert Oehlen
Chris Ofili
Henrik Olesen
Gabriel Orozco
Laura Owens
Jorge Pardo
Philippe Parreno
Manfred Pernice
Dan Peterman

Elizabeth Peyton
Paul Pfeiffer
Daniel Pflumm
Richard Phillips
Paola Pivi
Peter Piller
Neo Rauch
Marcel Odenbach
Jason Rhoades
David Rueter
de Rijcke Foo
Pipilotti Rist
Ugo Rondinone
Thomas Ruff
Gregor Schneider
Cindy Sherman
David Shrigley
Santiago Serra
Dirk Skreber
Andreas Slominski
Yutaka Sone
Eliezer Sonnenschein
Simon Starling

Thomas Struth
Superflex
Fiona Tan
Vibeke Tandberg
Wolfgang Tillmans
Rirkrit Tiravanija
Cristina Tudela
Luc Tuymans
Piotr Uklański
Kara Walker
Jeff Wall
Franz West
Pae White
T.J. Wilcox
Johannes Wohnseifer
Richard Wright
Cerith Wyn Evans
Andrea Zittel
Heimo Zobernig

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO







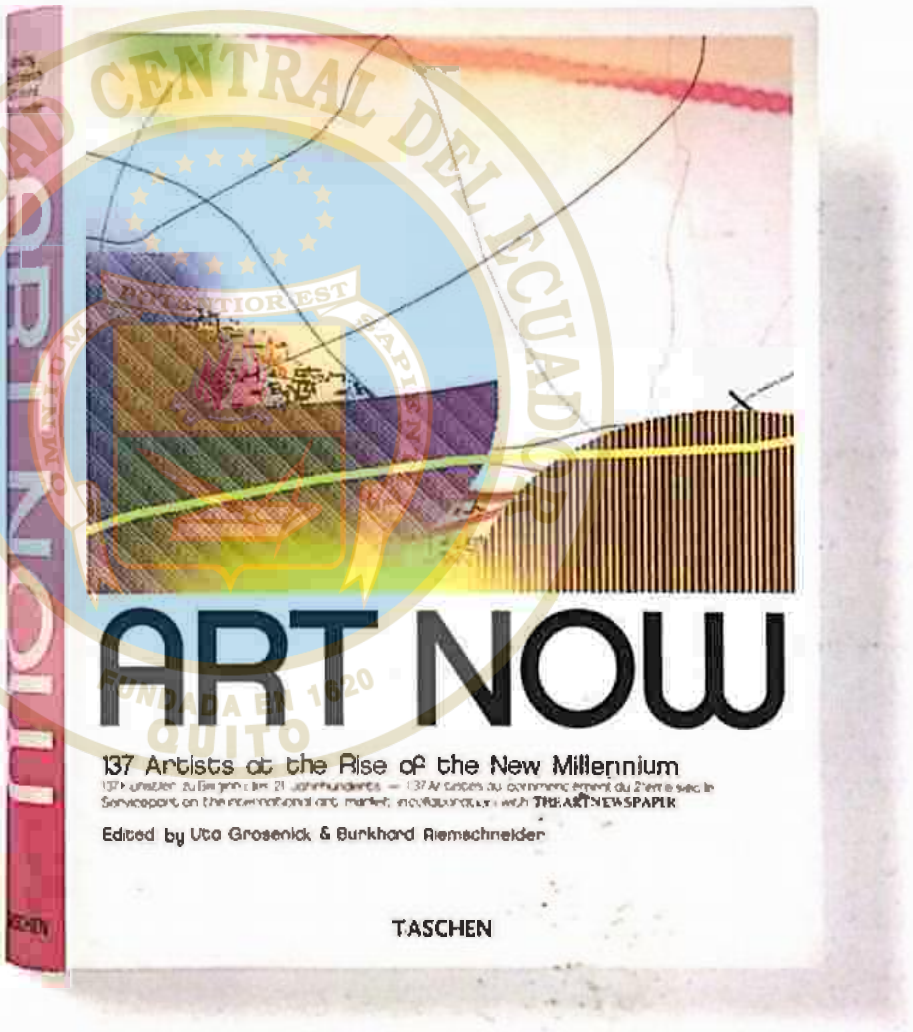






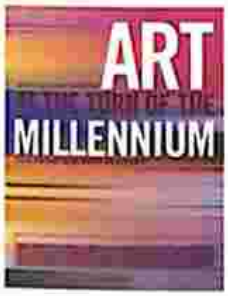
Who, what, when, where, and howmuch$$$

Contemporary art in a nutshell



"Buy this book by all means."

Contemporary Visual Arts, London, on Art at the Turn of the Millennium



Dear Taschen,
I love your book *Art at the Turn of the Millennium*, but even a new year's now and the art scene changes so fast these days. How about an updated and expanded version? I would like to learn more about: Who are the hottest artists making today, but also how to work the art scene as a pro, and how to shop for art without looking like a novice. Could you throw a new one like this out there?
Thanks,
Harry L.

Dear Harry,
We've been working hard on your request, and here, you'll be pleased with the result. Focused is our astonishing new *Art Now*, in which you'll find the most recent works and updated biographical information for our favorite selection of today's 150 most influential artists. And we also include a completely new section—a concise service guide!—packed with the addresses of museums, restaurants, and hotels we recommend you check out while pursuing the global art scene and even provide a scoop on how much one can expect to pay for that certain piece by a certain up-and-coming artist you decide to buy. We also let you know useful details like how many parts Wolfgang Tillmans is up to for certain editions and what sort of items Big Daddy Kane collects. Sherman, and Schnabel in alphabetical order. **Think of it as an indispensable reference book, travel guide, and art market directory all rolled into one.**
We hope you like it, and thanks for writing!
Love, TASCHEN

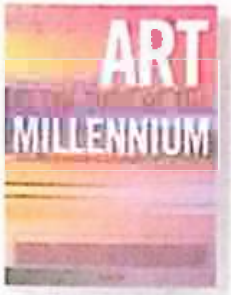
PS: The book actually turned out quite good, so we've decided to publish it! We hope you do, too!

ArtNow by Burkhard Riemschneider / Uta Grosenick
English, German, French edition / Japanese, English, French edition / Italian, Spanish, Portuguese edition / Hardcover format: 9.84 x 12.60 in. / 25 x 32 cm
ISBN 3-8228-6480-8 / US$ 40 / £ 20 / € 32 / ¥ 4,800

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO
FUNDADA EL 1920



Alchemy & Mysticism

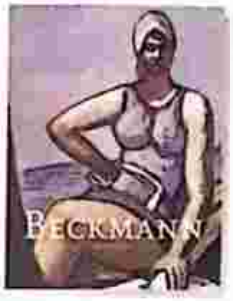


Art at the Turn of the Millennium



New!

Art Now



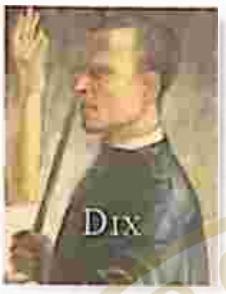
New edition!

Beckmann



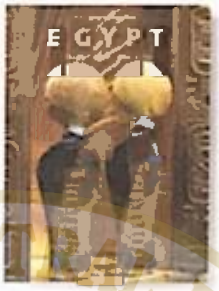
New edition!

Description de l'Egypte



New edition!

Dix



New edition!

Egypt



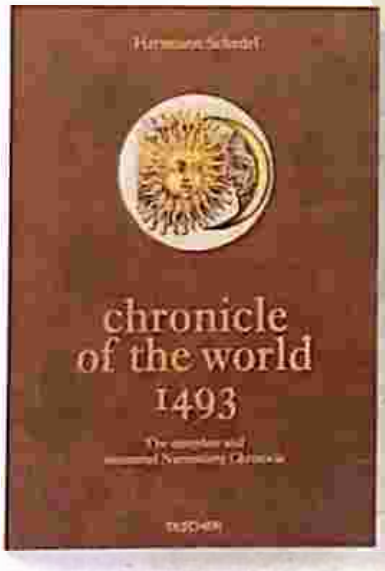
Codices illustres. The world's most famous illuminated manuscripts

"The one book you want if you are interested in illuminated manuscripts —and once you open it, you will be. (An) exceptionally handsome book... Buy, don't walk."

—The Wall Street Journal, New York

Timetunnel to the 15th century:

1493's must-have history book and city guide



Chronicle of the World—1493
Hartmann Schedel

"... ist Schedels 'Weltchronik' gewiß das den heutigen Leser faszinierendste Buch vor 1500. Daß es nun wohlfeil unters Volk kommt (frühere Faksimile-Drucke kosteten noch um die 2000 Euro), ist eine bildungsgeschichtliche Sensation." —Die Presse/Wien



"...schon das Gefühl, die... 3,5 kg schwere Bonsai gabe der Schedel'schen Weltchronik in weichen braunen Samteinband in Händen zu halten, ist die wahre Freude —und die steigt beim Blättern in dem ehrwürdigen Zeugnis früher Druckkunst sogar noch an. Natürlich hat der TASCHEN-Verlag für sein Faksimile der berühmten 'Nürnberger Chronik' ... eine besonders schön kolorierte Vorlage gewählt. Freuen wir uns über den überaus hochwertigen und preiswerten Nachdruck!" —Nordbayerischer Kurier Bayreuth

"An extraordinary facsimile at a remarkably reasonable price."

—United Press International, USA

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA



H.R. Giger Zurich, 2000



www.HR Giger.com



Encyclopaedia Anatomica



Art—all titles



French Impressionism

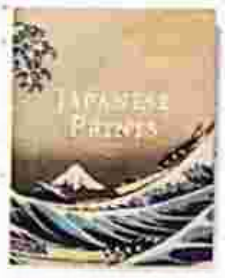


Highlights of Art



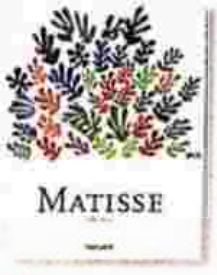
Hopper

New edition!



Japanese Prints

New edition!



Matisse

New edition!



Hundertwasser Architecture

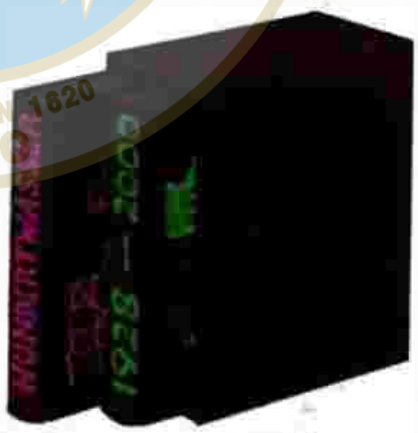
"Dear Philippe, thank you for the regards and for the dummy I'm working hard. Now I inspire a lot of number 400, with a lot of fantastic little stories for the image captions." —Fax from Hundertwasser to TASCHEN vice editor-in-chief Simone Philipp, 1998

Hundertwasser sent over 3,500 faxes during the preparation of the book

Hundertwasser –his complete works

This edition, the last book created by Friedensreich Hundertwasser, includes:

- Two volumes in a slip case designed by Hundertwasser, lavishly printed in ten colors on rounded, black-edged pages
- Hundertwasser's original layout design
- 1,792 pages and over 2,000 illustrations, documenting Hundertwasser's life and œuvre from 1928 to 2000, with many personal notes and comments by the artist
- An original 24 x 20 cm color etching (9.4 x 7.9 in), specially created for this edition, numbered and marked with the Hundertwasser estate stamp
- Limited edition of worldwide 10,000 copies
- US$ 750 / £ 500 / € 750 / ¥ 90,000



Subscription price until November 1, 2002: £ 350 / € 500

Outside Europe until January 1, 2002: US$ 500 / ¥ 60,000



INVESTIGACIONES CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

The Lucky Seven: classic reference books, new size – small price!

"An extraordinary bargain"

—The Sunday Times, London



Art of the 20th Century

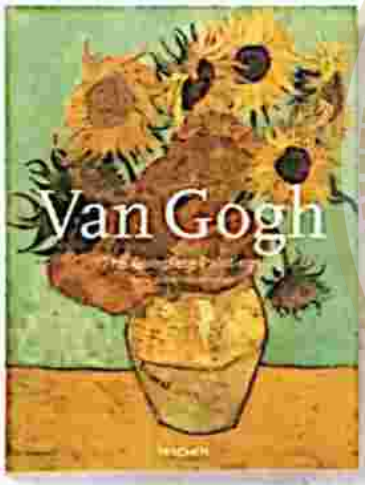


Dalí. The Paintings

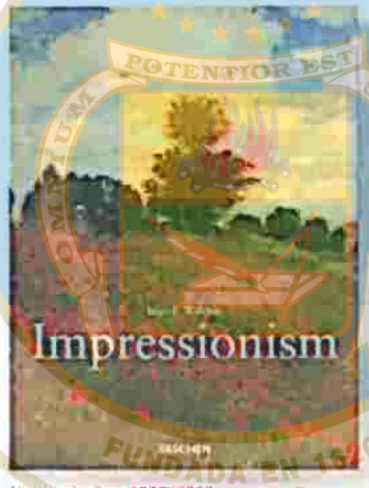
"And while the end of the 20th century might not give us much occasion for celebration, in celebrating this book we can all agree." —Süddeutsche Zeitung Munich, on Art of the 20th Century

"Bound to become the standard reference work."

—Le Figaro, Paris, on Dalí



Van Gogh – The Complete Paintings



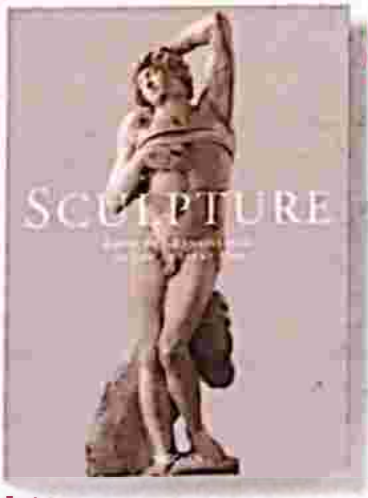
New edition!

Impressionism 1860–1920



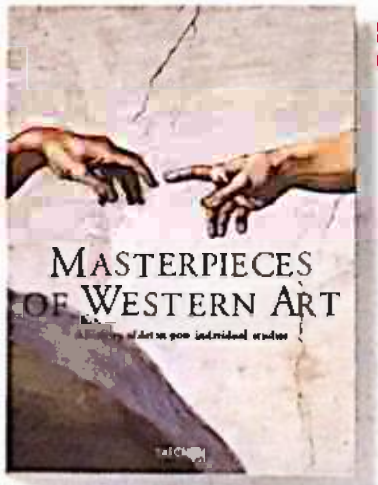
New edition!

Picasso



New edition!

Sculpture



New edition!

Masterpieces of Western Art

"... the definitive introduction to the scope and range of Picasso's work."

—The Times, London, on Picasso

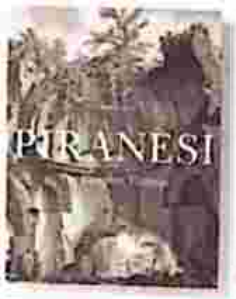
"... nine expert writers present over 900 pictures analyses ranging from Giotto to Jean-Michel Basquiat, born 1960.
The period from Gothic to the present is divided into ten chapters with detailed introductions, directed at advanced museum-goers but also painless reading for lay readers ...
538 pocket biographies in the appendix make of a reference work of this fine compendium."

—art, Hamburg on Masterpieces of Western Art

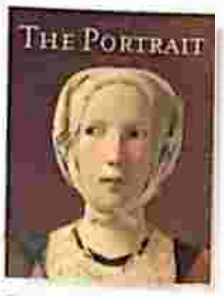
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1920
QUITO



Monet or the Triumph of Impressionism



Piranesi. The Complete Etchings



New edition!

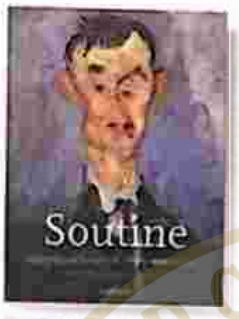
The Portrait



Art—all titles



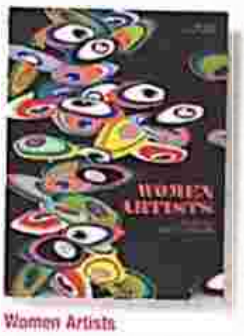
Renoir. Painter of Happiness



Soutine – Catalogue Raisonné



What Great Paintings Say



Women Artists

"... Ce superbe ouvrage présente les artistes les plus marquantes du XX et du XXI siècle par le biais de leurs œuvres, souvent surprenantes. A découvrir."

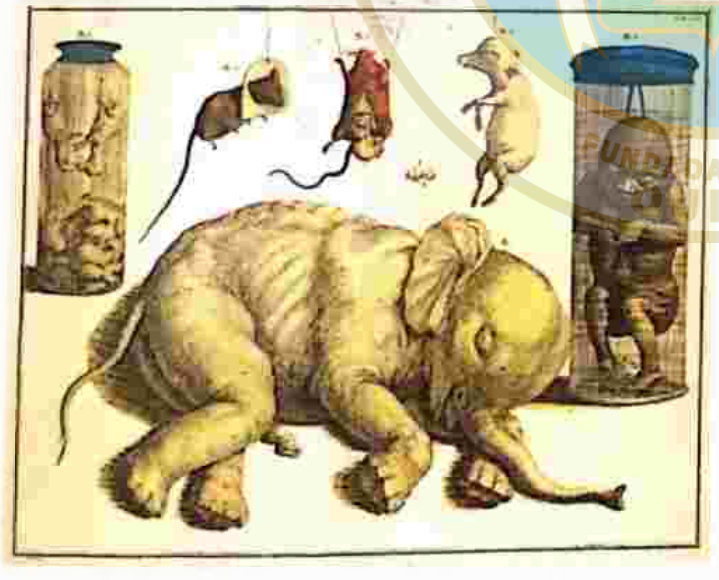
—Le Vif / L'Express, Bruxelles

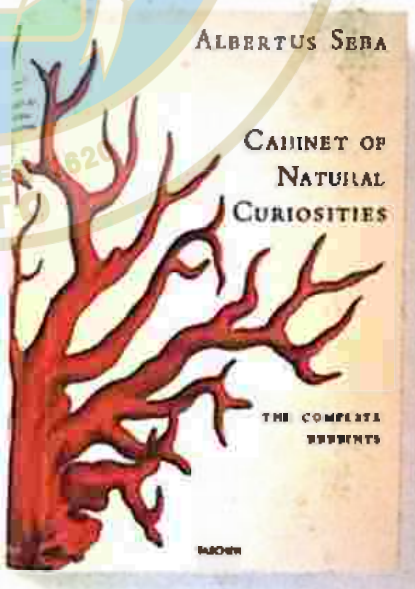
"Perhaps this year's most unusual book"

—Town & Country, USA, on Cabinet of Natural Curiosities

"A vast and beguiling tome... Any one of the reproductions... could be framed as a picture in its own right."

—The Times, London, on Cabinet of Natural Curiosities





New price: January 1, 2003: US$ 200 / £ 135 / € 200/ ¥ 25.000

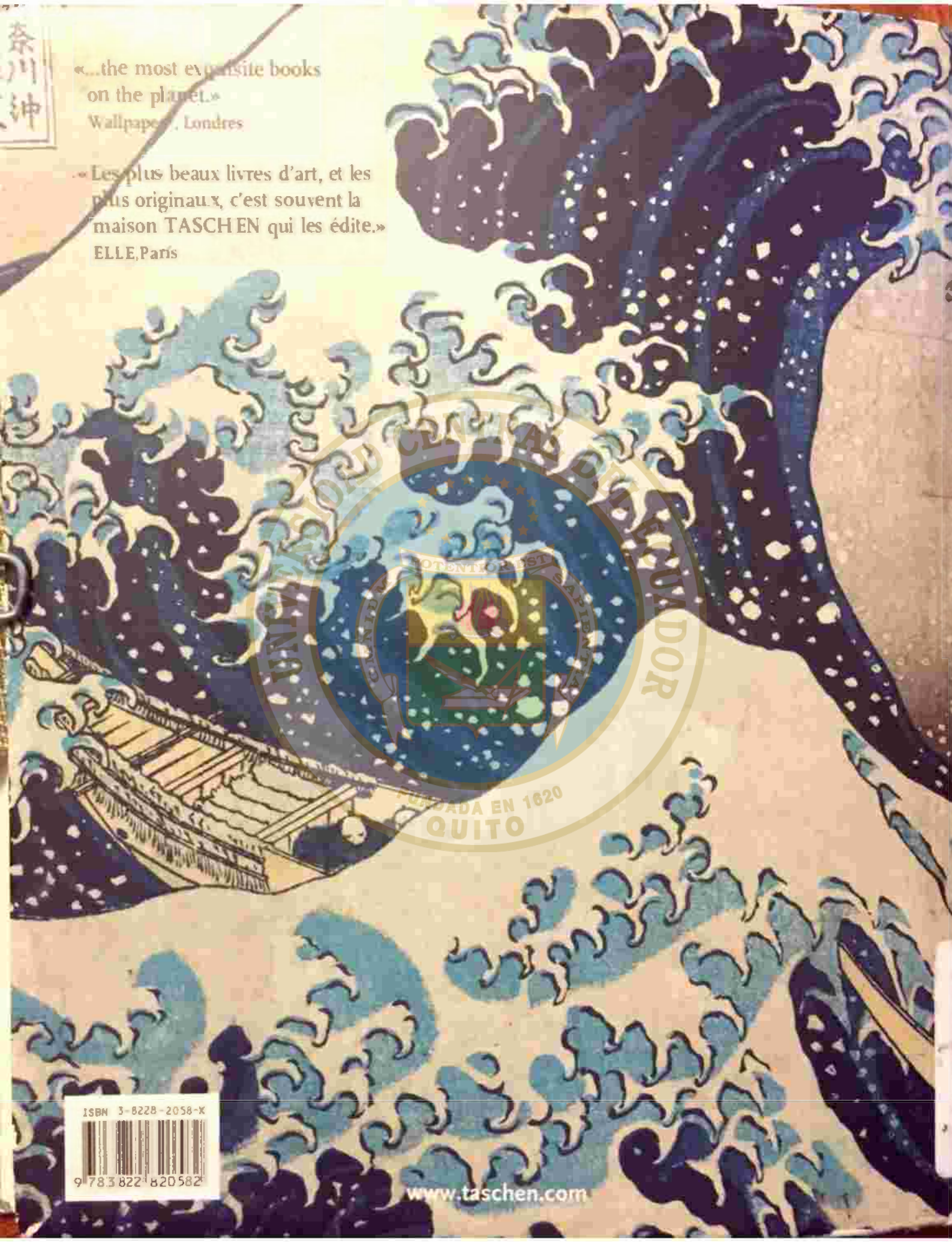
"This is an extraordinary and beautiful book, stuffed with information. TASCHEN has reproduced the entire set of plates—449 in all—from a hand-coloured Dutch edition. The price is high, but the alternative is to save up for a plate or two and chase round the auction rooms [...]. There's no question that people will want it. While it sat on my desk at *New Scientist*, everyone who spotted it offered to give it a home."

—The New Scientist, London, on Cabinet of Natural Curiosities

Albertus Seba. Cabinet of Natural Curiosities

"This is a massive book. It is also, probably, one of the most beautiful you are ever likely to see... Fortean Times verdict: Academic Publishing at its glorious best. 10 out 0f10."

—Fortean Times, London, on Cabinet of Natural Curiosities



«...the most exquisite books on the planet.»
Wallpaper, Londres

«Les plus beaux livres d'art, et les plus originaux, c'est souvent la maison TASCHEN qui les édite.»
ELLE, Paris

FUNDADA EN 1620
QUITO

ISBN 3-8228-2058-X
9 783822 820582

www.taschen.com