Poema de la almohada y otras historias

de Utamaro, Hokusai, Kuniyoshi y otros artistas del mundo flotante

Gian Carlo Calza

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

PHAIDON

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**			

Poema de la almohada y otras historias

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

INVENTARIO
Compra X Donación Canje
Proveedor ENTRE LIBROS
Factura 1787 Fecha 30-09-13 Precio 5.9
Nº Inf. Recep. 499 Fecha Inf. 24-10-13
Nº Alta 5140056
Biblioteca BART

Poema de la almohada y otras historias

de Utamaro, Hokusai, Kuniyoshi y otros artistas del mundo flotante

Gian Carlo Calza

Con la colaboración de Stefania Piotti

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

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

Información para el lector 6.
El Japón moderno en las imágenes eróticas del mundo flotante 7.

Maestro Kanbun 寛文 臣匠 11.
Hishikawa Moronobu 菱川師宣 21.
Sugimura Jihei 杉村治兵衛 39.
Torii Kiyonobu I 鳥居清信 57.
Nishikawa Sukenobu 西川祐信 77.
Miyagawa Chōshun 宮川長春 95.
Okumura Masanobu 奥村政信 109.
Tsukioka Settei 月岡雪鼎 133.
Suzuki Harunobu 鈴木春信 143.
Isoda Koryūsai 磯田湖龍斎 175.
Katsukawa Shunshō 勝川春章 193.
Katsukawa Shunchō 勝川春潮 211.
Kitao Masanobu 北尾政演 243.
Torii Kiyonaga 鳥居清長 251.
Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 271.
Chōbunsai Eishi 鳥文斎栄之 299.
Chōkyōsai Eiri 鳥橋斎栄里 325.
Katsushika Hokusai 葛飾北斎 339.
Utagawa Toyokuni 歌川豊国 377.
Utagawa Kunisada 歌川国貞 391.
Kikugawa Eizan 菊川英山 403.
Keisai Eisen 渓斎英泉 417.
Utagawa Kuniyoshi 歌川 国芳 433.

Relación de obras 450.
Glosario 456.
Bibliografía 457.
Índice 460.

Información para el lector

Pronunciación
Los términos japoneses se han transcrito de acuerdo con el sistema de romanización Hepburn. La pronunciación de las vocales es la misma que en español excepto en el caso de la «u», que es casi muda, sobre todo al final de las palabras y en las sílabas «tsu» y «su». La «ō» y la «ū» equivalen a la «o» y a la «u» largas. La «h» se aspira como en inglés, «ge» y «gi» se pronuncian en la variante suave de «gue» y «gui», y la «sh» equivale a la «ch» francesa.

Interpretación de las imágenes
Las obras se leen de derecha a izquierda y los rollos que se despliegan en horizontal, que se reproducen por separado, también se ilustran completos en la parte superior de la página como punto de referencia.

Títulos
Los títulos en cursiva corresponden a los títulos originales y su traducción correspondiente. Los títulos entrecomillados y escritos en redonda son descriptivos. No obstante, las referencias a los títulos de capítulo de un libro se indican entre comillas para diferenciarlos del título del álbum. En muchos casos, los especialistas en los géneros *ukiyo-e* y *shunga* optan por utilizar títulos descriptivos.

Nomenclatura y terminología
En japonés, es habitual anteponer el apellido al nombre de pila. El orden de aparición de los artistas es cronológico, un criterio de ordenación que también se ha seguido cuando las fechas biográficas son aproximadas. Los artistas se identifican mediante el apellido artístico *(gasei)*, a menudo acompañado del de la escuela y la familia, y su seudónimo *(gō)*. Algunos términos japoneses, como kabuki o sogún, se han romanizado debido al uso común. De acuerdo con la normativa, Tōkyō, Kyōtō y Ōsaka se han traducido como Tokio, Kioto y Osaka, los nombres modernos que datan del periodo Meiji (1868-1912). Anteriormente, las tres ciudades se llamaban de otro modo: Edo, Tōto o Azuma en el caso de la primera, y Heijō o Miyako en el caso de la segunda, por ejemplo. Pese a la incorrección lingüística, para evitar confusiones se ha utilizado Edo, Kioto y Osaka en todo el libro.

Fechas
Los japoneses se rigen por un calendario lunar con meses de 29 o 30 días en los que la luna llena suele coincidir con el decimoquinto día de cada mes. Por tanto, los años están formados por doce meses lunares que suman 357 días en total, además de un decimotercer mes que se añade cada cuatro años para que el día de Año Nuevo coincida con el solsticio de invierno. Antiguamente, los años se agrupaban en *nengō* (periodos) por decreto gubernamental con ocasión de acontecimientos importantes. A partir de 1868, estos periodos corresponden al reinado de los emperadores. El periodo actual es Heisei, que comenzó con el reinado del emperador Akihito (1989). Los *shunga* se reproducían por series (en el caso de las estampas) o en forma de rollos (el formato habitual de las pinturas), y a menudo constaban de doce imágenes que correspondían a las características del paisaje o la actividad humana del mes en curso.

Técnica y formato
Para describir la técnica y el formato de las obras se han utilizado términos japoneses que se detallan ampliamente en el glosario.

Periodos históricos en Japón
Asuka (552-710)
Nara (710-794)
Heian (794-1185)
Kamakura (1185-1333)
Muromachi (1333-1568)
Momoyama (1568-1615)
Edo (1615-1868)
Meiji (1868-1912)
Taishō (1912-1926)
Shōwa (1926-1989)
Heisei (1989-actualidad)

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El Japón moderno en las imágenes eróticas del mundo flotante

Las pinturas y las estampas japonesas conocidas como «imágenes de primavera» *(shunga)* desempeñan un papel mucho más rico y complejo en el contexto artístico nipón que en Occidente, donde esta manifestación artística suele percibirse como una expresión pecaminosa o incluso una afrenta a la moralidad. Sin embargo, en Occidente los desnudos no causaban este tipo de rechazo. La tradición grecorromana consideraba el cuerpo desnudo un objeto de culto, todo lo contrario que en Japón. Por otro lado, a raíz del concepto cristiano del pecado original y la consiguiente represión de la sexualidad, los occidentales se sienten atrapados entre la exaltación del cuerpo desnudo y la repulsa del acto sexual cuando no va asociado a la procreación. Además, el desnudo no se valora en sí mismo, sino sobre todo vinculado a una iconografía del clasicismo grecorromano, mientras que el sexo, incluso cuando se representa artísticamente, siempre se ve desde una perspectiva negativa.

De modo que, en Occidente, el desnudo clásico alcanzó la categoría de arte pero también supuso una oportunidad lícita para observar los cuerpos, una actividad que durante siglos se había considerado la antesala del pecado y la perdición. En Japón, por el contrario, donde no existía la tradición de contemplar el cuerpo desnudo y el sexo no se asociaba al pecado, algunos artistas consagrados empezaron a realizar obras eróticas sublimes sin llegar a mostrar el cuerpo desnudo. Esto no quiere decir que el arte japonés carezca de desnudos, sino que su presencia no es un fin en sí mismo y depende del contexto del grabado o la pintura. Por tanto, lejos de generar interés por sí solos, los desnudos integrales o parciales tienen una función: son los de portadores de palanquines que cruzan un río, ayudantes o asistentes de los baños públicos o privados, fieles que realizan sus abluciones bajo una cascada o, como es lógico, parejas que mantienen relaciones sexuales.

En el arte nipón, la actividad sexual raramente procede de situaciones rutinarias como un matrimonio que hace el amor desnudo bajo el calor del verano, sino que surge de circunstancias transgresoras: un encuentro clandestino, un momento fugaz de intimidad durante una excursión, un amante que entra a hurtadillas mientras la pareja legítima duerme o un hombre que posee por sorpresa a una joven dormida. De modo que es muy poco habitual que la imagen del desnudo se asocie al erotismo. Un buen ejemplo es la pintura de Utamaro, actualmente en la colección del Museo de Arte MOA de Atami, en la que una mujer desnuda se sumerge en una bañera y, pese a resultar una imagen provocativa, carece de connotaciones sexuales. Además, sobre todo en el caso de las estampas (que gozaban de una mayor difusión que las pinturas), se establecían estrechos vínculos entre el mundo de la edición y los artistas, el de los tejidos y los artesanos y fabricantes de ropa, y el de las cortesanas que se retrataban miles de veces con atuendos distintos. Si bien la temática de la obra no dependía únicamente de este factor, no debe desestimarse como una influencia a la hora de elegir los elementos para embellecer una escena. En consecuencia, dada la necesidad de vestir a las parejas que mantenían relaciones sexuales y de representar el mobiliario y los motivos ornamentales, se instauró una especie de servicio de publicidad entre fabricantes, artistas, editores y propietarios de casas de té.

La producción de imágenes eróticas está documentada, al menos en el ámbito literario, a partir del periodo Heian (794-1185), cuando al parecer se popularizó entre la aristocracia y en los templos. Las primeras pinturas datan de finales del periodo Heian y principios del Kamakura (1185-1333). Sin embargo, se trata de copias de obras aún más antiguas cuyos originales no se conservan, como *Historia ilustrada de Koshibagaki (Koshibagakizōshi ekotoba)*. Esta obra se basa en un sonado escándalo de finales del siglo XI protagonizado por una princesa y un capitán de la Guardia Imperial que mantuvieron relaciones sexuales en el templo de Ise mientras ella realizaba las abluciones de purificación. Otro ejemplo es *Historia ilustrada de Chigo (Chigozōshi ekotoba)*, que narra la crónica de un apuesto joven que trabajaba en un templo de la ciudad imperial y mantuvo relaciones sexuales con todos los monjes de la congregación. Un tercero, *Historia ilustrada del monje del saco (Fukuro hōshi ekotoba)*, habla de un joven monje que intenta seducir a dos muchachas pero, al estar encerrado en un saco, se ve obligado a satisfacer a una mujer tras otra hasta que queda exhausto. La producción de este tipo de obras se prolongó en los siglos siguientes, aunque se tiene constancia de pocos ejemplos. En la época imperaban los valores sociales austeros que no se regían a través de la aristocracia cortesana sino del manejo del sable y de la moralidad neoconfuciana con su restrictivo código de conducta. Sin embargo, es bastante probable que, debido al cambio de actitud actual con relación a este tipo de arte, las obras que han permanecido en el anonimato durante siglos empiecen a ver la luz.

A partir del siglo XVII, la situación dio un giro radical y la producción de imágenes eróticas pareció incrementarse en proporción. Este fenómeno no obedeció tanto a la suavización de los códigos de conducta, que a fin de cuentas se renovaban y se consolidaban de vez en cuando, como a la difusión de la nueva cultura urbana y de la clase media que convirtió Edo, el Tokio actual, en el epicentro de toda la nación. En cuestión de décadas, el modesto pueblo de Edo se transformó en la metrópoli más grande del mundo con una población aproximada de un millón de habitantes a principios del siglo XVIII. En 1600, Tokugawa Ieyasu, el señor feudal que la designó su capital, tenía en sus manos el control de toda la nación tras 150 años de guerras civiles. En 1603, fundó el sogunato de Tokugawa y se declaró sogún, la máxima autoridad política, administrativa y militar. Reorganizó el sistema feudal, incluida la jerarquía religiosa del país, y mantuvo al emperador en el vértice de todas las estructuras de poder aunque fuera de forma simbólica.

La ciudad creció a pasos agigantados, en parte debido a que unos 260 señores feudales, los daimios, se vieron obligados a residir en ella. Gracias a este sistema, el sogún de Tokugawa que sucedió a Ieyasu evitó sublevaciones hasta que, a finales del siglo XIX, el país se abrió al mundo occidental. Los señores feudales tenían que vivir un año en Edo y el siguiente en sus tierras, y durante este tiempo sus familias estaban invitadas a instalarse en la ciudad, oficialmente como invitados pero en realidad como rehenes del sogún.

En general, los señores feudales tenían tres residencias: una de uso privado, otra para su familia y una tercera para su multitudinario séquito. De moda que la ciudad no solo se distinguía por la presencia de varios centenares de casas palaciegas sino también de decenas de miles de personas que necesitaban provisiones y servicios de todo tipo.

Se calcula que cada daimio gastaba entre un 70 y un 80% de sus ingresos en este sistema de residencia, incluido el viaje de ida y vuelta. La implantación de este método tuvo varias consecuencias. Por una parte, los señores feudales se endeudaban hasta las cejas con los prestamistas y los comerciantes de Edo y Osaka, lo que les impedía reunir suficiente capital para armarse y suponer una seria amenaza para el sogún de Tokugawa. Por otra parte, este sistema impulsó el crecimiento de las clases urbanas, en especial las relacionadas con las actividades comerciales y financieras pero también con las artesanas. Por último, difundió los hábitos y las costumbres de Edo por todo el país, lo que no solo favoreció el crecimiento de una cultura de país sino también un sentido de unidad nacional. Aun así, la consecuencia más importante se originó a raíz de la relación entre la aristocracia militar y las clases urbanas, que culminó en el nacimiento de una nueva sociedad protomoderna con una cultura popular bastante similar a la que surgió en Europa en la misma época y cuya máxima expresión fue el «mundo flotante» o *ukiyo-e*.

Inicialmente, el término de origen budista *ukiyo* se refería al carácter efímero de la vida cotidiana y todo lo que esta conlleva. Sin embargo, en el siglo XVII el significado original dio un vuelco y el término empezó a designar una forma de vida dominada por los placeres pasajeros de las fiestas, la moda, el mundo del teatro, el amor mercenario, la pasión clandestina y lo efímero, precisamente las prácticas de las que prevenía el budismo.

Tras siglos de represión, surgieron nuevas pasiones que echaron por tierra valores ancestrales y crearon una nueva visión estética. La vida en la ciudad y el contacto directo con el sinfín de tentaciones que ofrecía cambiaron la forma de vida de manera irreversible, no solo la de los distintos estratos de la población sino también la de los samuráis. Los códigos éticos de la espada no tenían sentido sin un campo de batalla donde ponerlos en práctica, mientras que la paz impuesta por la dinastía Tokugawa contuvo la posibilidad de un conflicto destructivo para ambos bandos. Los principios que se adueñaban del país enaltecían los valores de la vida cotidiana y cuestionaban las tradiciones ancestrales de cortesía en las que primaba la relación entre el señor y el vasallo.

El amor y la pasión, que también llevaban tiempo constreñidos por una serie de deberes y obligaciones, se desataron sin control y echaron por tierra valores profundamente arraigados. El dinero, que se menospreciaba hasta el punto de que un samurái no era capaz de distinguir el valor de las distintas monedas, se adoptó cada vez más como baremo, como sinónimo de calidad para los que lo poseían independientemente de su condición social. Los acaudalados burgueses, o *chōnin*, tenían la posibilidad de experimentar conforme a sus gustos y necesidades placeres y emociones hasta entonces reservados a la élite. Este nuevo enfoque vital se comunicaba sobre todo a través del teatro y los actores, las modelos, las obras de ficción, las excursiones a lugares conocidos de dentro o fuera de la ciudad, y las pinturas, los grabados y los libros que ilustraban los variados aspectos de aquel mundo.

Los nuevos gustos y aspiraciones de la sociedad se forjaron en torno a los teatros kabuki y las «ciudades que no dormían», barrios del placer como Yoshiwara donde las cortesanas de alto rango pusieron de moda vestidos lujosos y llamativos e inventaron nuevos cánones gestuales y de comportamiento, propios del mundo del espectáculo, que despertaban atracción y rechazo por igual. Las casas del placer, que hasta entonces solo frecuentaban los juerguistas en busca de todo tipo de diversiones, se convirtieron en auténticas casas de citas a las que acudían de incógnito comerciantes, actores, intelectuales, artistas, editores y aristócratas para liberarse de la rigidez de su vida cotidiana. Estas «casas verdes» (otro término para designar las casas del placer originario de la tradición china de Nankín) giraban en torno a la figura de las *oiran*, las célebres cortesanas de Yoshiwara (Edo), Gion (Kioto) y Shimabara (Osaka).

Fue en estos recintos donde el protocolo de la seducción se transformó en un canon formal con el máximo grado de perfección y naturalidad al mismo tiempo. Las mujeres improvisaban versos en respuesta a los que les lanzaban, escribían respuestas ingeniosas con varios tipos de caligrafía, dominaban tanto el arte de los arreglos florales como las veleidades del amor, y tenían el poder de catapultar o hundir la carrera de un actor o un editor. En definitiva, las apodadas «destructoras de fortalezas» dictaron las normas de la moda y el comportamiento.

Las imágenes eróticas del mundo flotante eran un fiel reflejo de esta sociedad floreciente. Básicamente se trataba de pornografía pura y dura, imágenes sugerentes para voyeristas en una ciudad como Edo, donde en los siglos XVII y XVIII la población masculina era mucho más numerosa que la femenina y la homosexualidad y la bisexualidad eran toda una rareza. Este género se asociaba sobre todo a los libros ilustrados, un formato económico y de fácil manejo que en los últimos años ha sido motivo de estudio. Pese a contar con aportaciones de artistas y escritores conocidos, este tipo de trabajos no tenían una finalidad estética sino meramente práctica, como han demostrado investigaciones recientes. Mención aparte merecen las pinturas y las estampas (estas últimas solían recopilarse en álbumes pero también se vendían por separado), algunas de las cuales son auténticas obras de arte. Se publicaban en ediciones limitadas y a menudo solo por encargo, principalmente las pinturas. En general, los álbumes constaban de doce láminas, la primera de las cuales era más recatada que el resto para disuadir a los censores que, por acuerdo tácito, nunca examinaban las páginas interiores.

Algunos artistas del género *ukiyo-e* eran magníficos pintores y casi todos excelentes grabadores, aunque la técnica japonesa era distinta a la occidental. Los artistas se responsabilizaban únicamente del elemento pictórico de la obra, mientras que la talla de las planchas de madera y el proceso de grabado se confiaban a equipos muy especializados dirigidos por el editor. Esto significa que el artista podía ejecutar numerosas obras sin la presión de tener que materializarlas. Este dato es importante en relación con

la difusión, pues al aumentar las tiradas de estampas de año en año, el mercado japonés concentraba muchos más ejemplares que el europeo. Se estima que a lo largo de su vida Hokusai, por ejemplo, publicó más de cuatro mil obras sin contar las pinturas y más de trescientos libros ilustrados, la mayoría en varios volúmenes. Si tenían una buena aceptación, los originales se reimprimían varias veces y se ponían en circulación miles de copias.

De ahí que los artistas necesitaran un editor, que más que un impresor de obra gráfica al uso parecía un representante teatral. Una vez daba el visto bueno a la obra, el editor encargaba al artista que plasmara en una hoja de papel casi transparente un dibujo definitivo en el que los relieves se apreciaran con absoluta precisión. El dibujo se enviaba al grabador, que lo colocaba por el anverso sobre una plancha de madera de cerezo, elegida por su dureza. El grabador humedecía, raspaba y eliminaba buena parte del dorso del papel de modo que en la madera solo quedaran marcados los trazos del dibujo y, a continuación, procedía a tallarla para que los trazos quedaran en relieve. Una vez obtenida la plancha de madera tallada, se hacían varias copias del diseño en papel en las que el artista anotaba los colores que había que utilizar y los fragmentos que requerían determinados efectos, como por ejemplo degradados en lugar de colores planos. Seguidamente, el impresor reproducía tantas copias en papel definitivo como colores había que utilizar, una para cada uno. En este punto volvía a entrar en escena el grabador, que pegaba cada una de las copias en el mismo número de planchas de madera y las tallaba de manera que solo quedara en relieve la parte que se imprimiría en ese determinado color.

Por último, se llevaba a cabo el proceso de impresión, que consistía en estampar una misma hoja de papel con cada una de las planchas de madera entintadas. En primer lugar, la hoja se disponía sobre la plancha de color negro y, a continuación, sobre las del resto de colores. Para garantizar una correcta estampación, las planchas se marcaban con unas muescas o líneas de registro *(kentō)* a modo de puntos de referencia para insertar la hoja. Los artistas, que siempre presentaban sus trabajos bajo seudónimo, nunca firmaban las estampas eróticas, aunque a veces escribían sus nombres en algún biombo o alguna pintura que formaba parte de la decoración de la escena. Como todo el género *ukiyo-e*, las obras eróticas experimentaron una evolución estilística durante los trescientos años de vida y evolución del mundo flotante a tenor de los cambios producidos en el entorno social. Pero, sin duda, el periodo con una mayor relevancia artística fue la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la vida en los barrios del placer alcanzó el punto álgido de refinamiento social y estético. En décadas posteriores, la contención de las modas y las buenas costumbres y su amplia popularización se tradujeron en un deterioro de la calidad de vida y de las relaciones sociales, hasta el punto de que incluso las imágenes eróticas empezaron a reflejar una tendencia más ordinaria y más interesada en la cantidad que la que se plasmaba en el mundo de las grandes cortesanas de Kiyonaga, Utamaro o Eishi. A finales del sogunato de Tokugawa, el *bakumatsu*, el género del mundo flotante y sus pinturas y estampas eróticas, revelaban el profundo cambio en los gustos del público. En suma, se observa una tendencia en la que el lujo y la opulencia, tanto en los colores como en la representación de figuras humanas y atuendos, ganan terreno a la elegancia y el refinamiento característicos de la segunda mitad del siglo XVIII. Las emociones expresadas con delicadeza en los rostros y los gestos dan paso a demostraciones de fuerza y poder, y las escenas eróticas cada vez se parecen más a ejercicios gimnásticos agotadores, por no decir violentos.

Mientras, Japón había experimentado un cambio radical que presagiaba su transformación en un estado moderno. Las presiones sociopolíticas que habían forzado la convivencia de las nuevas clases sociales emergentes generaron un fenómeno artístico y cultural de grandes dimensiones. Sin embargo, a raíz de esta contradicción surgieron la sociedad y la cultura del mundo flotante, una manifestación de un país sumido en un proceso de modernización aunque sin renunciar a sus costumbres y tradiciones. Un mundo en el que estas imágenes eróticas desempeñaron un papel muy importante.

Maestro Kanbun
寛文 臣匠

En activo h. 1660-1673

La designación «maestro Kanbun» se aplica a la autoría de una serie de obras del periodo homónimo, que abarca de 1660 a 1673. Estas obras se distinguen por un estilo gráfico y pictórico que se atribuye a un solo artista o, como mínimo, presenta una acusada coherencia estilística. Dado que se trata de una catalogación póstuma, como es lógico no existe ningún trabajo firmado por el maestro Kanbun. Pese a mantener el anonimato, la reiteración de determinados elementos estilísticos ha llevado a atribuirle numerosas pinturas y grabados sin encuadernar, además de una cincuentena de libros ilustrados, muchos de temática erótica. También cabe la posibilidad de que no se trate de una única persona sino de un estudio de artistas con sus respectivos discípulos o de varios artistas independientes con idénticos recursos estilísticos.

El término lo acuñó el investigador estadounidense Richard Lane, cuyas averiguaciones descartaron que estos trabajos pertenecieran a Hishikawa Moronobu (fallecido en 1694; véanse pp. 21-38), a quien se habían atribuido hasta entonces. Este descubrimiento guarda ciertas similitudes con el del investigador Shibui Kiyoshi, que identificó obras de Sugimura Jihei (en activo h. 1681-1698; véanse pp. 39-56) en el corpus de Moronobu, con la diferencia de que Jihei había firmado la mayoría de sus obras, si bien de forma críptica.

En la época, la cultura del mundo flotante vivía su esplendor en los ámbitos del arte, la literatura y el teatro, y el maestro Kanbun fue anterior, aunque por pocos años, a Moronobu, considerado el fundador del género *ukiyo-e*. De ahí que su estilo refleje la frescura y la vitalidad de esos años, cuando se dio rienda suelta a la pasión y a los sentimientos largamente reprimidos tanto en el plano cotidiano como artístico. En este sentido, el estilo del maestro Kanbun también parece una continuación lógica del que surgió en el periodo Momoyama (1568-1615), se definió claramente en el periodo Kan'ei (1624-1644) y terminó de perfilarse con el maestro Kanbun y Moronobu. Revela la inmediatez compositiva y la carga dramática que influirían en la obra de Moronobu y en el género *ukiyo-e* en los siglos venideros.

En una conocida escena de un rollo horizontal del maestro Kanbun aparecen una cortesana y su cliente (p. 13). La mujer, que está sentada delante del hombre reclinado, toca el *samisen*. Se trata de la primera pintura erótica de la que se tiene constancia y la que se considera más recatada, aunque sin duda no habría pasado desapercibida a los ojos de un censor. Pese a la ausencia de sexo explícito, el erotismo se manifiesta a través de la intensidad de las miradas de las dos figuras y el ambiente íntimo y relajado. El hombre se ha despojado del sable corto y el abanico, que están en el suelo y, con la cabeza apoyada en la mano, parece seguir el ritmo de la música con los dedos. No obstante, el texto que evoca las escenas que siguen habla por sí solo:

> En efecto,
> cuando sus corazones
> comparten la almohada del amor
> y él acaricia la Puerta Engalanada[1]
> y guía la mano de ella hasta su
> Tallo de Jade,[2] ¿qué mujer no se sonroja
> ni siente que se le desboca el corazón?

Imágenes de almohada de Yoshiwara (Yoshiwara makura-e), datado en 1660, fue uno de los primeros libros ilustrados y uno de los más representativos. Cumplía dos funciones: por un lado era un manual de

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SIB - UCE

sexualidad (incluía 48 ilustraciones, la cantidad de posturas sexuales tradicionales de Japón) y, por otro, retrataba los barrios del placer donde las cortesanas se mostraban en compañía de sus clientes y se identificaban con su emblema *(mon)*, representado en el extremo superior derecho de la imagen.

En una de las láminas, un hombre está tendido sobre una alfombra y, mientras se deja masajear la cabeza por una joven, mantiene una conversación íntima con una cortesana que viste un quimono adornado con grandes ondas y ceñido a la cintura con un *obi* de estampado geométrico (p. 15). A juzgar por el símbolo de la hoja de arce *(shippō)* del extremo superior derecho, es probable que se trate de la cortesana Takao II de Miura-ya (Takao es una montaña de los alrededores de Kioto conocida por el follaje otoñal de los arces). La cortesana, que falleció a los 19 años de edad, un año antes de la publicación de *Imágenes de almohada de Yoshiwara*, gozó de una gran notoriedad y su vida se recreó literariamente.[3] El libro incluye grabados con escenas más explícitas, como el encuentro entre una cortesana y un cliente mientras la doncella intenta separar al hombre de la mujer con todas sus fuerzas (p. 17) o el cliente que tira de las piernas de una joven mientras ella se oculta el rostro tímidamente con el cuello del quimono interior (p. 19).

Todo apunta a que *Biombo de la almohada (Makura byōbu)*, terminado a finales de la década de 1660, es el último libro del maestro Kanbun. A partir de la segunda ilustración, el lector entra de lleno en la temática de los devaneos amorosos. Algunas páginas, como la de los jóvenes amantes que se separan tras pasar la noche juntos (p. 20, abajo), revelan un tono menos explícito. Otras destacan por su complejidad, como la escena en la que un miembro de la corte hace el amor mientras está enfrascado en una partida de *sugoroku* (un juego similar a las damas) que disputa con la doncella de su amante, que a su vez le da las instrucciones (p. 20, arriba).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM INTELLIGENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1
Metáfora de origen chino de los genitales femeninos.

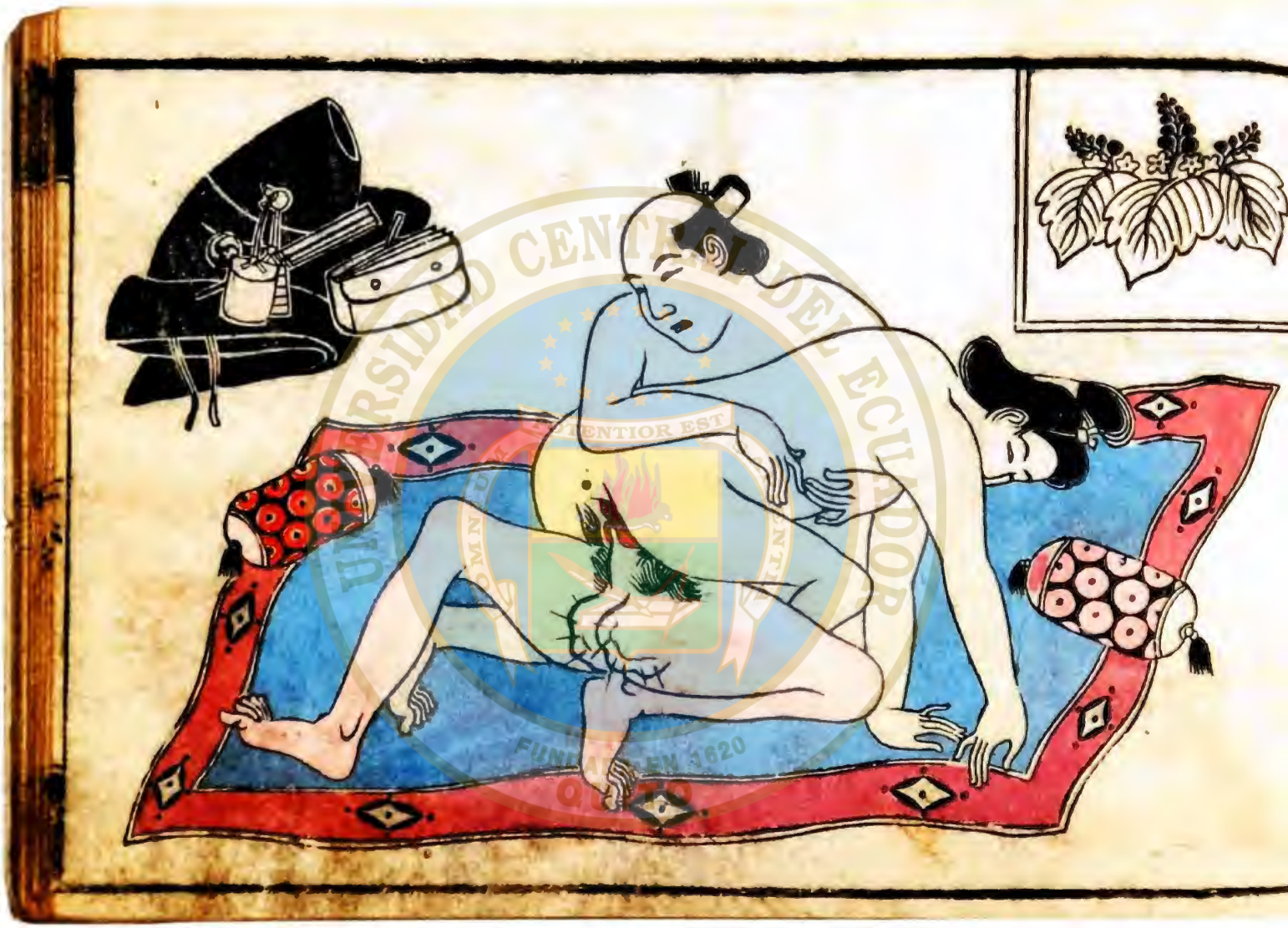
2
Metáfora de origen chino de los genitales masculinos.

3
Early Images of the Floating World: Japanese Prints, Paintings, and Illustrated Books, 1660-1720 (p. 12).

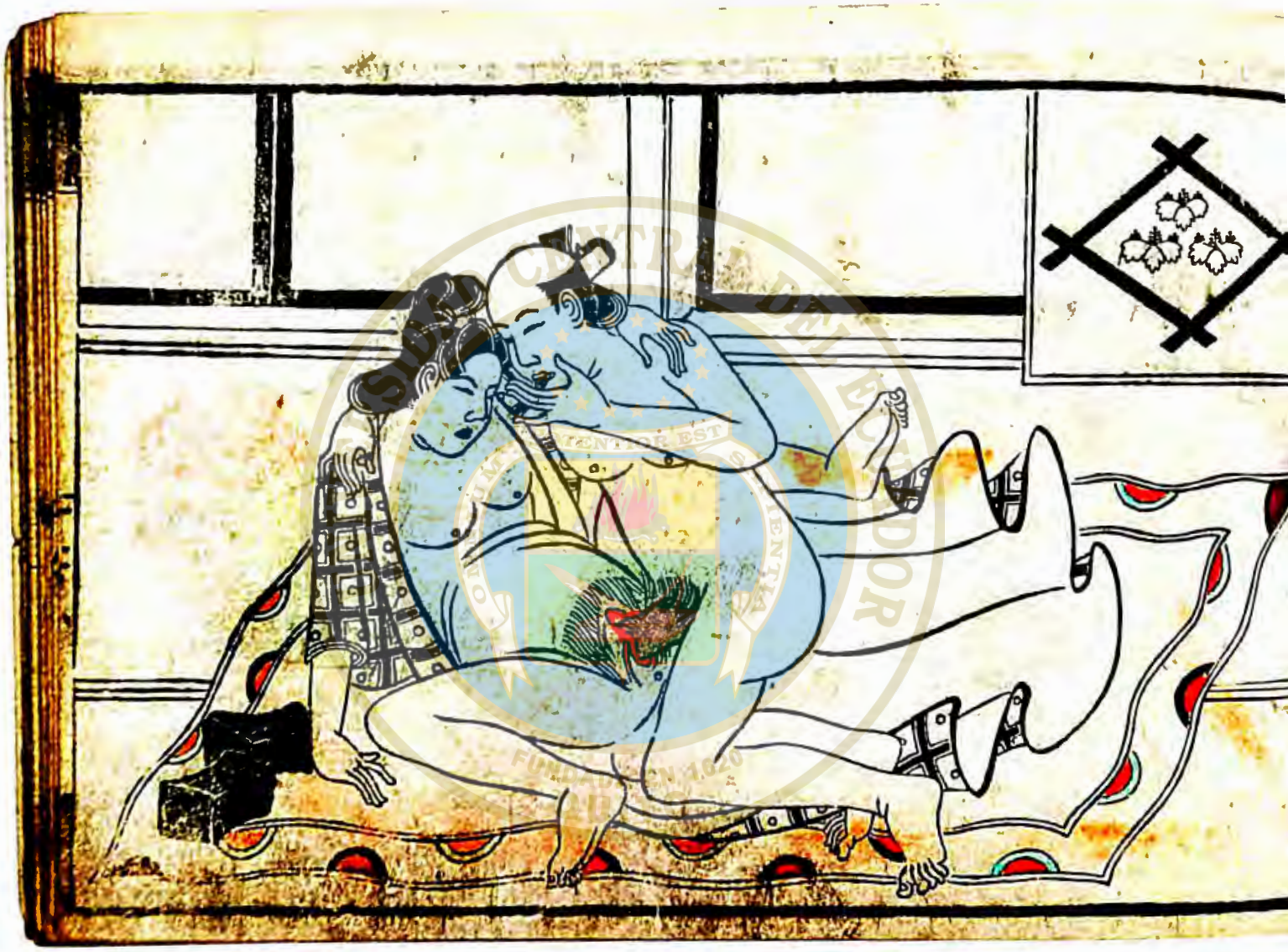
«Cuatro escenas eróticas», h. 1660

Imágenes de almohada de Yoshiwara (Yoshiwara makura-e), 1660

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Imágenes de almohada de Yoshiwara (Yoshiwara makura-e), 1660



Imágenes de almohada de Yoshiwara (Yoshiwara makura-e), 1660

Biombo de la almohada (Makura byōbu), 1669

Hishikawa Moronobu
菱川師宣

Fallecido en 1694

Tradicionalmente, Hishikawa Moronobu se considera el fundador del género del mundo flotante. Si bien es cierto que además del maestro Kanbun existieron otras figuras contemporáneas o anteriores notables, ninguna de ellas reúne las condiciones necesarias para considerarse el primer exponente del *ukiyo-e*. No solo se trata de ser artista, sino también de haber publicado grabados sin encuadernar y libros ilustrados, los dos principales medios de difusión de esta manifestación artística. Por ejemplo, no se tiene constancia de que Iwasa Matabei (1578-1650), que antiguamente se consideraba un artista del mundo flotante, dejara xilografías. También hay poca información de Yoshida Hanbei (en activo h. 1664-1690), y lo poco que se sabe está relacionado con la producción bibliográfica. Sin duda, Moronobu se convirtió en el artista del género *ukiyo-e* más importante de la ciudad de Edo, un referente para toda una generación de artistas, en buena parte debido a la jubilación o la muerte del maestro Kanbun y al hecho de que la actividad de Hanbei se centraba en las regiones de Kioto y Osaka. Pese a la notoriedad de Moronobu, con su muerte empezó la decadencia de la escuela Hishikawa que había fundado.

El padre de Moronobu era un conocido fabricante de filigranas y bordados de la provincia de Awa, la actual prefectura de Tokushima, en la isla de Shikoku. Es posible que la figura paterna influyera en la orientación artística de Moronobu, sobre todo en su atención por el detalle y la afición a los motivos ornamentales, como revelan varias de sus pinturas costumbristas. Al parecer, a principios de la década de 1660 se trasladó a Edo, donde estudió pintura en las escuelas Kanō y Tosa. La consagración de su carrera coincidió con el auge de la cultura popular, principalmente entre los años 1673 y 1684, cuando creó numerosos grabados monocromos *(sumizuri-e)* que a veces pintaba a mano con el pigmento naranja *(tan)* habitual en la época y otros colores.

En el periodo Genroku (1688-1704), que se asocia al momento histórico en el que las clases urbanas empezaron a utilizar un lenguaje para expresar su nueva cultura, las obras de teatro de Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), la prosa de Ihara Saikaku (1642-1693) y el arte de Moronobu se convirtieron en los auténticos vértices de las nuevas tendencias culturales y burguesas. Moronobu, además, era un hábil ilustrador del nuevo teatro kabuki, así como de las novelas del mundo flotante. El artista llegó a ilustrar algunas novelas de Saikaku que se publicaron sin la autorización del escritor. Moronobu fue el creador indiscutible de un nuevo estilo caracterizado por el trazo fluido, limpio y rotundo de movimientos vigorosos y por la expresión de firme compromiso con la vida y de pasión vital de las figuras humanas.

Al final de su trayectoria, Moronobu se centró en la pintura de rollos y biombos, por entonces la actividad artística más prestigiosa y rentable, y probablemente relegó la ejecución de grabados y libros ilustrados a sus numerosos discípulos. Las figuras humanas de toda su obra, desde las pinturas sobre seda hasta los grabados y las ilustraciones, transmiten la energía y el dinamismo de las clases urbanas con su carácter emprendedor y rebosante de *joie de vivre*. Moronobu reproducía con auténtica maestría los movimientos inspirados en el teatro kabuki, tanto de actores como de escenas completas. Otro aspecto interesante de su obra, que afecta a los grabados monocromos en particular, es la aplicación de tinta china en las planchas de madera como si fuera un color más, lo que potencia la plasticidad y el volumen de los objetos y la figura humana.

Según el investigador japonés Asano Shūgō, la producción de Moronobu se resume en unos sesenta libros ilustrados (una veintena de los cuales son eróticos), 120 grabados y varias docenas de pinturas.[1] El argumento

de sus obras está inspirado en la literatura, la historia y la mitología de China y Japón, pero no solo representa escenas costumbristas, sino también motivos ornamentales, especialmente en los quimonos. La elección temática obedecía a las nuevas necesidades de un mundo artístico que empezaba a sentir predilección por libros ilustrados y pinturas que plasmaran escenas de dentro y fuera de la ciudad, pero sobre todo de los barrios del placer y del teatro kabuki, los dos puntos fuertes de la cultura del mundo flotante.

El primer *shunga* de Moronobu, *Placer con las bellezas de Japón (Wakoku bijin asobi)*, está firmado pero no datado, y probablemente se publicó entre 1672 y 1673. Aborda las aventuras eróticas de personajes célebres de la historia de Japón y reinterpreta pasajes de poemarios tradicionales. En la escena que tiene lugar en los dominios de Mushashi, Ariwara no Narihira —el célebre príncipe, poeta, posible autor de *Cuentos de Ise (Ise monogatari)* y un casanova de los pies a la cabeza— se fuga con una de sus conquistas y tiene que enfrentarse a la acalorada amenaza de los familiares de la joven (p. 25). El estilismo, más sofisticado que el de sus predecesores, se distingue por los trazos gruesos y la «yuxtaposición de los cuerpos».[2]

En una de sus estampas más conocidas (p. 28), una pareja coquetea en una habitación que da a un jardín en el que se distinguen un arroyo, matas de hierba, crisantemos y macizos de bambú enano. Se conservan varias pruebas del grabado original, y los colores pintados a mano revelan distintas interpretaciones del relieve del dibujo (p. 29). Junto con una segunda estampa (p. 30), solía formar parte del doble frontispicio de un grupo de doce láminas encerradas en un solo marco ornamental. En la primera imagen, los amantes protegen su intimidad con un biombo rígido *(tsuitate)* decorado al estilo tradicional con un paisaje que representa la luna y un cerezo. Sin embargo, están expuestos a las miradas indiscretas del exterior, puesto que no hay ninguna pared entre la habitación y el jardín. Cabe destacar que las escenas exteriores son habituales en los trabajos de Moronobu, tanto en los grabados sin encuadernar como en los libros. Una de sus estampas, notable por el ritmo compositivo y la armonía entre el entorno natural y las figuras humanas, representa a una pareja reclinada. El hombre, probablemente un joven samurái a juzgar por el sable apoyado en la roca del fondo, desliza las manos por dentro del quimono de manga larga *(furisode)* de la mujer mientras que en primer plano, como queriendo ocultar el encuentro furtivo de los amantes, destaca la profusión de crisantemos *(kiku)* y flores silvestres que evocan el otoño (p. 31).

Moronobu también sentía predilección por los elementos tradicionales, como demuestra en *La elegante almohada de Genji (Genji kyasha makura)*, donde los 54 capítulos de *La novela de Genji* se reinterpretan en treinta dobles páginas. Así por ejemplo, en el capítulo 38, titulado «El grillo de otoño», Genji visita a Nyosan no Miya en el monasterio donde está recluida (pp. 26-27). Desde el porche que da al jardín iluminado por la luna llena ambos recuerdan el pasado y la mujer compone un poema inspirado en el canto del grillo.

En *Placeres del amor (Koi no tanoshimi)*, de 1683, donde la parte superior de las imágenes aparece rodeada por un marco decorativo en forma de nube, se narran encuentros amorosos que tienen lugar entre cuatro paredes y al aire libre en los que casi siempre participan varias personas, ya sea directa o indirectamente (pp. 34-37). *Tesoros de la alcoba (Toko no okimono)*, datado un año antes, comienza con una doble página (p. 33) en la que un vendedor de cosméticos y artículos femeninos muestra un surtido de consoladores *(harikata)*, algunos tirados por el suelo y otros dentro de un baúl, a un grupo de esposas de

1
Asano, Shūgō. *Hishikawa Moronobu ten* (catálogo de exposición). Chiba City Museum of Art, 2000.

2
Lane, Richard. *The Complete Ukiyo-e Bhunga. Fascination with Moronobu: The Climax of Love* (vol. 20, p. 50).

samuráis. La mayoría observa la mercancía con curiosidad, pero una de ellas no puede reprimir la risa y se cubre el rostro con la manga del quimono. En el diálogo de los personajes no se adivina ningún tipo de pudor, por lo que se deduce que la masturbación femenina era una práctica habitual en la época:

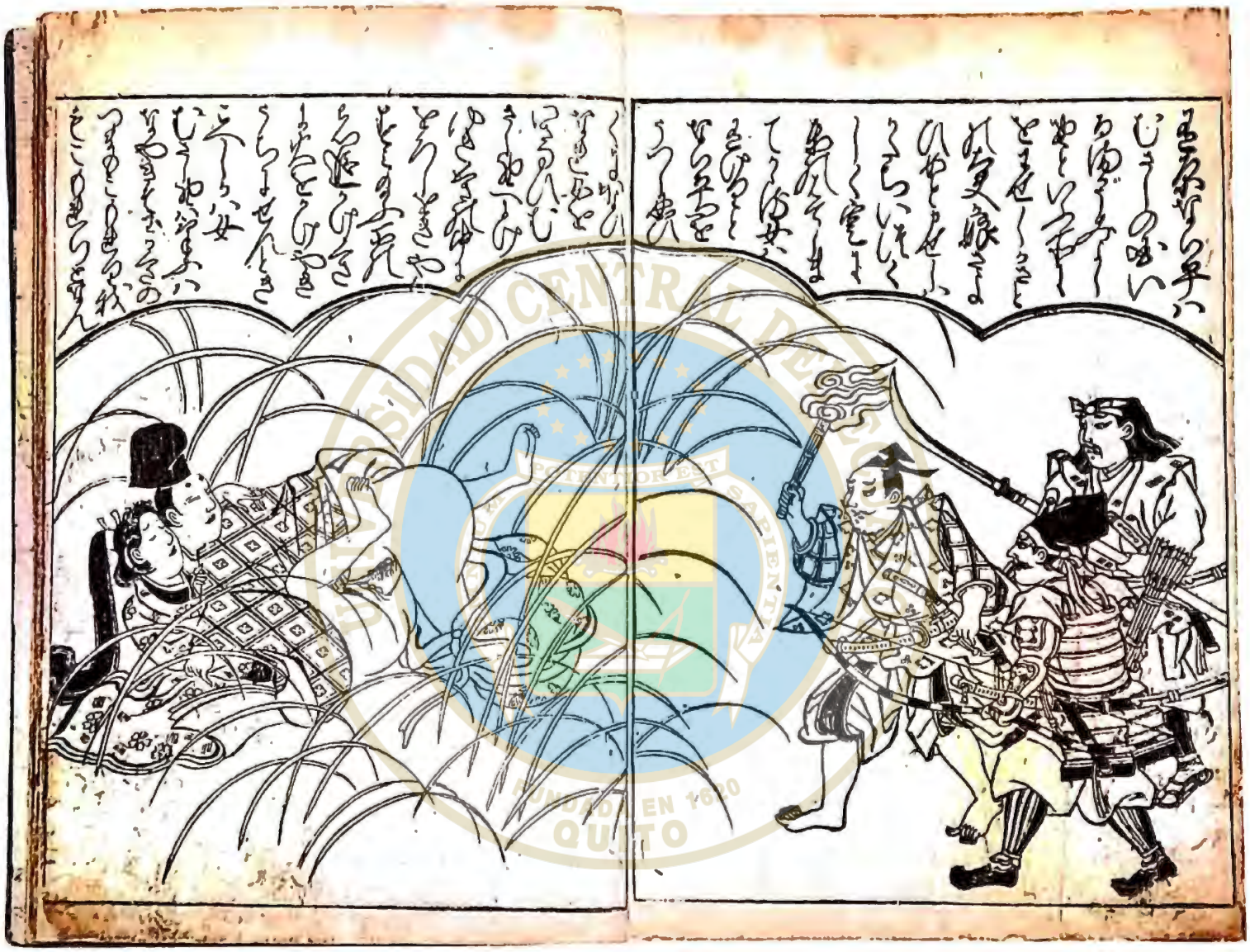
> Vendedor de adminículos: «Señoras, este es de cuerno de búfalo jaspeado, de excelente calidad».
> Dama 1: «Demasiado pequeño, quizá».
> Dama 2: «A mí deme el más grande que tenga».[3]

Cada una de las láminas de los dos volúmenes de *Espigados hilos del amor (Kōshoku ito yanagi)* ilustra la técnica de seducción más adecuada para conquistar a cada tipo de mujer o para hacer frente a una determinada situación. El libro comienza con una página titulada «Explorando el terreno» (En no kokoromi) en referencia al juego de miradas propio de los primeros escarceos amorosos de la pareja (p. 38, arriba). El texto dice así:

> En primer lugar, hay que averiguar si la mujer está interesada: he ahí el quid de la cuestión. Huelga decir que el aspirante debe ser apuesto. Del mismo modo que los ojos de un hombre se posan en las mujeres bellas, ellas se sienten atraídas por los hombres guapos. Pero, ¿cómo sabréis si está o no interesada? Si os sentís atraídos por una mujer, por mucho que queráis no podréis apartar la vista de ella. Pero si ella no siente lo mismo, haréis que se sienta cohibida. En caso contrario, os devolverá la mirada. Si una mujer hace esto, tened por seguro que vuestros deseos no tardarán en hacerse realidad.

De acuerdo con la estructura compositiva de esta y las páginas siguientes, el texto y la imagen que describen los primeros escarceos ocupan la parte superior de la lámina, mientras que la inferior contiene la imagen principal o, lo que es lo mismo, la escena erótica posterior al encuentro. Todo este ritual de cortejo va dirigido a las monjas, esposas de samuráis, viudas e incluso costureras. En «Seducción de una costurera» (Omonoshi otoshi) se dan consejos prácticos para conquistarla, como por ejemplo pedirle cada vez más encargos, pero también hacerle regalos para ganarse su confianza (p. 38, abajo). Eso sí, en todos los casos se recomienda mucha perseverancia: «Pase lo que pase, nunca hay que tirar la toalla».

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



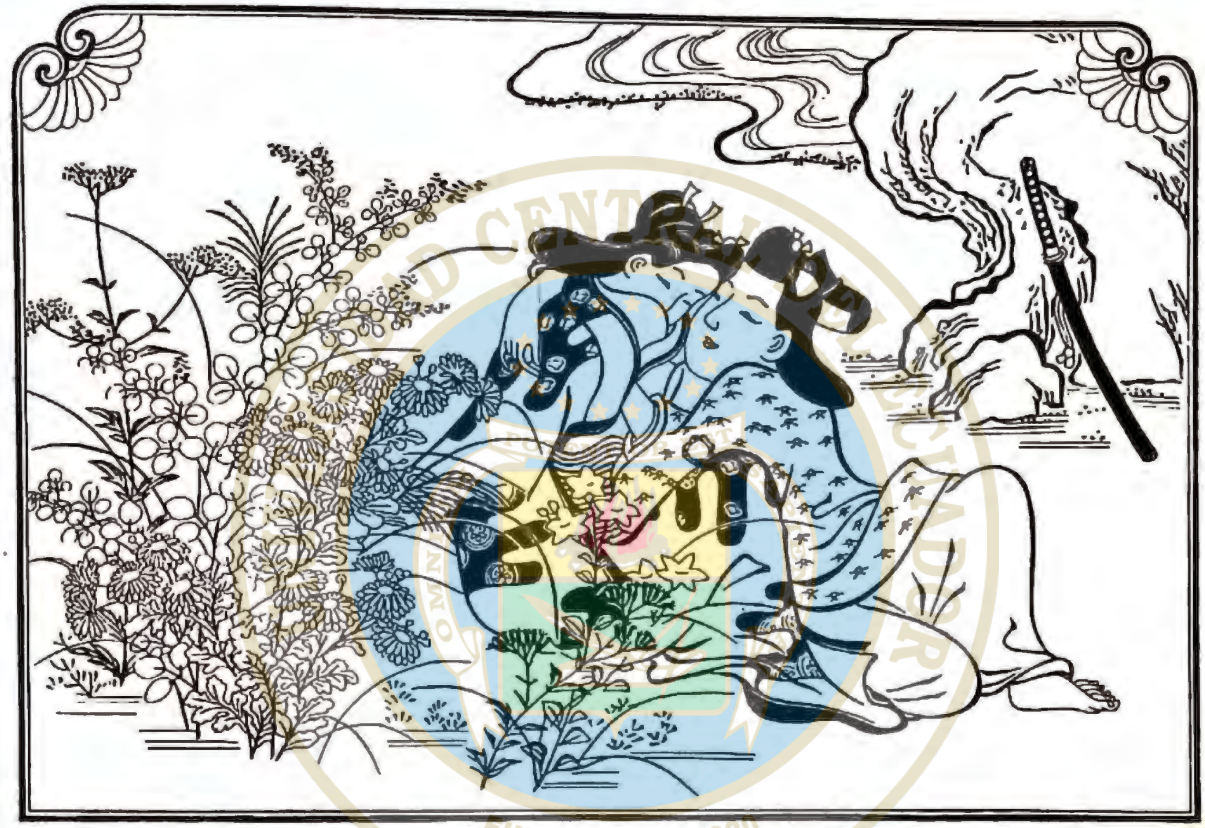
Placer con las bellezas de Japón (Wakoku bijin asobi), h. 1672-1673

La elegante almohada de Genji (Genji kyasha makura), 1676

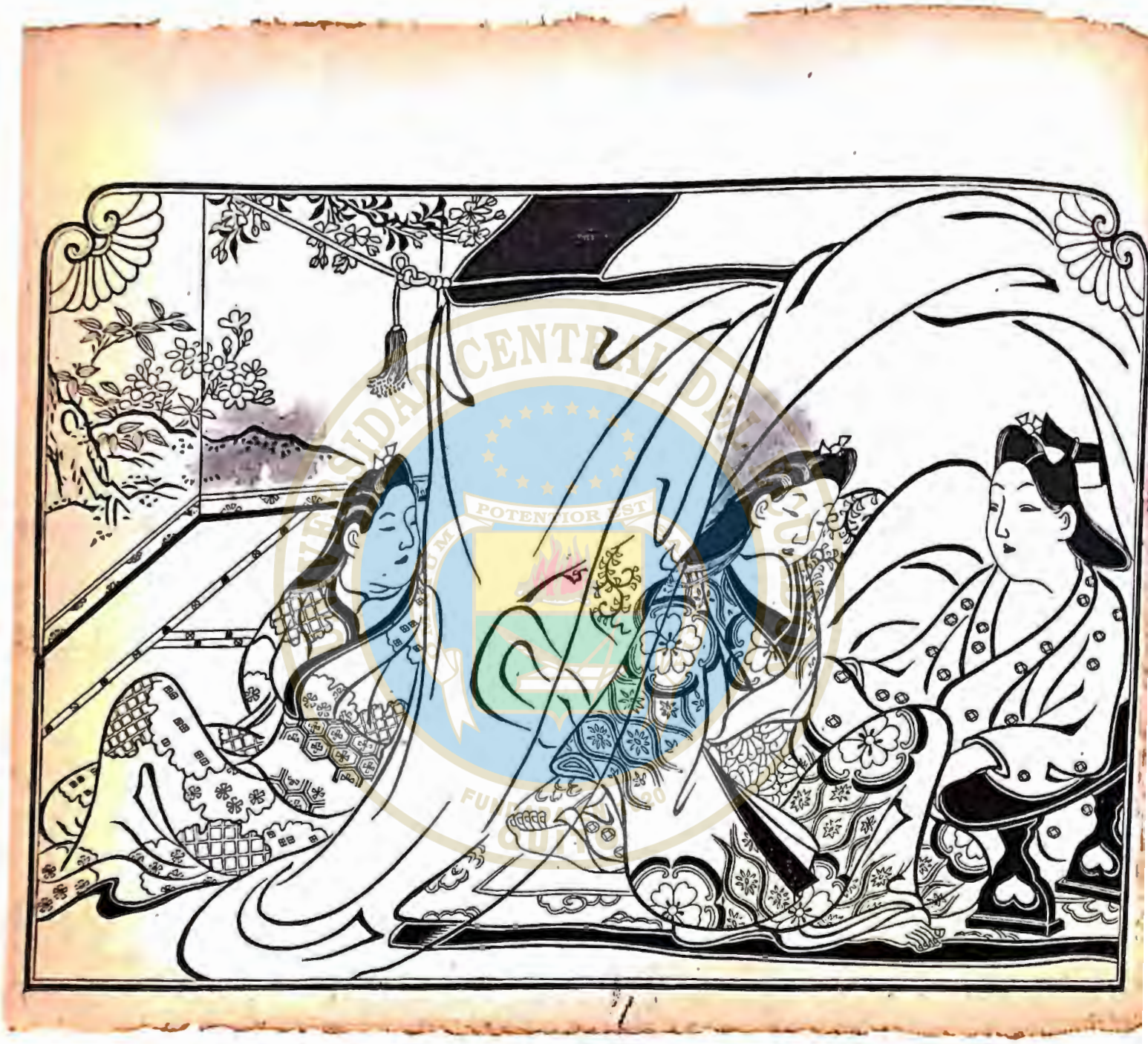
«Amantes ocultos tras un biombo», h. 1680

«Amantes ocultos tras un biombo» (otra impresión), h. 1680

«Amantes entre cuatro paredes», h. 1680



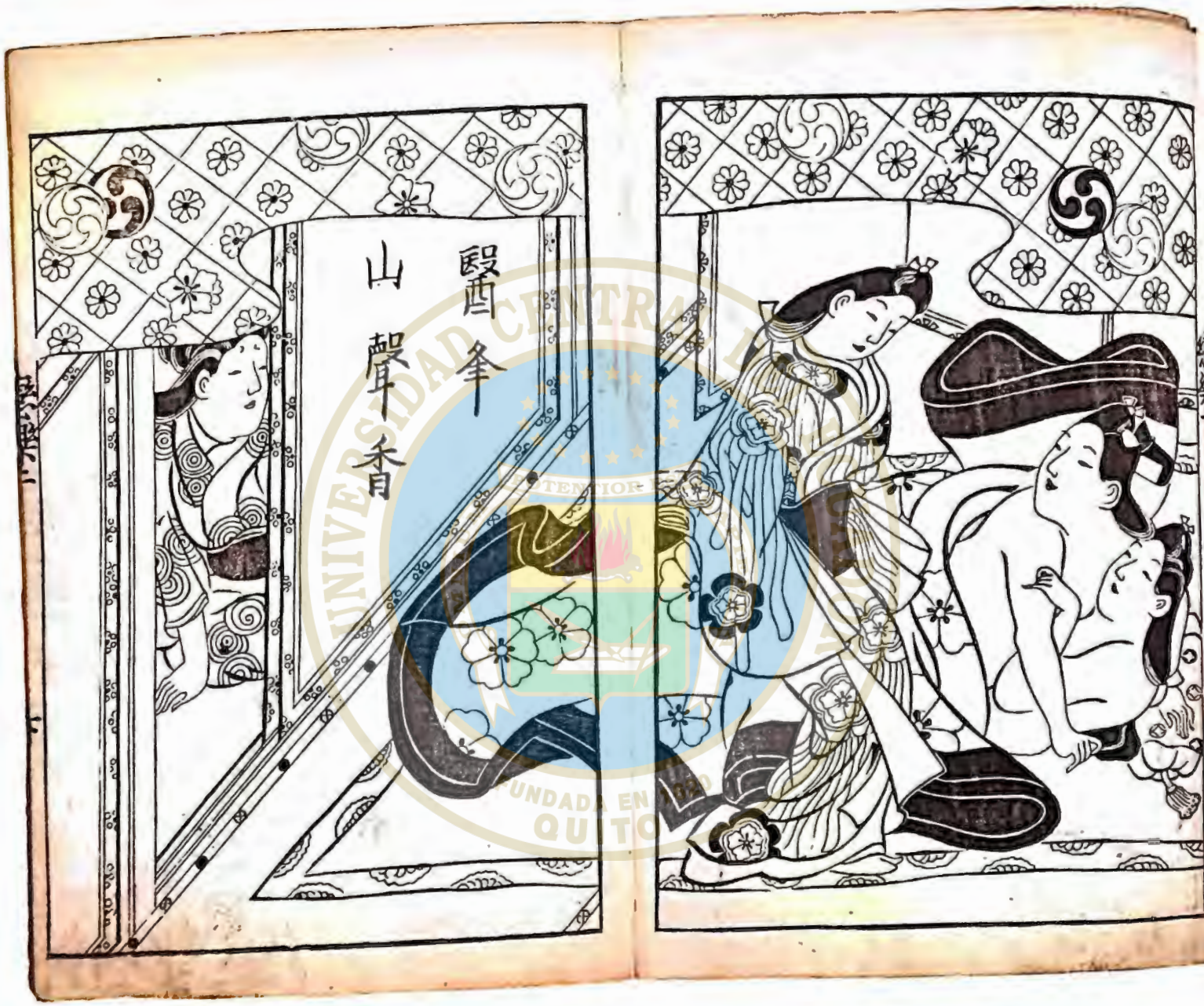
«Amantes al aire libre», principios de la década de 1680



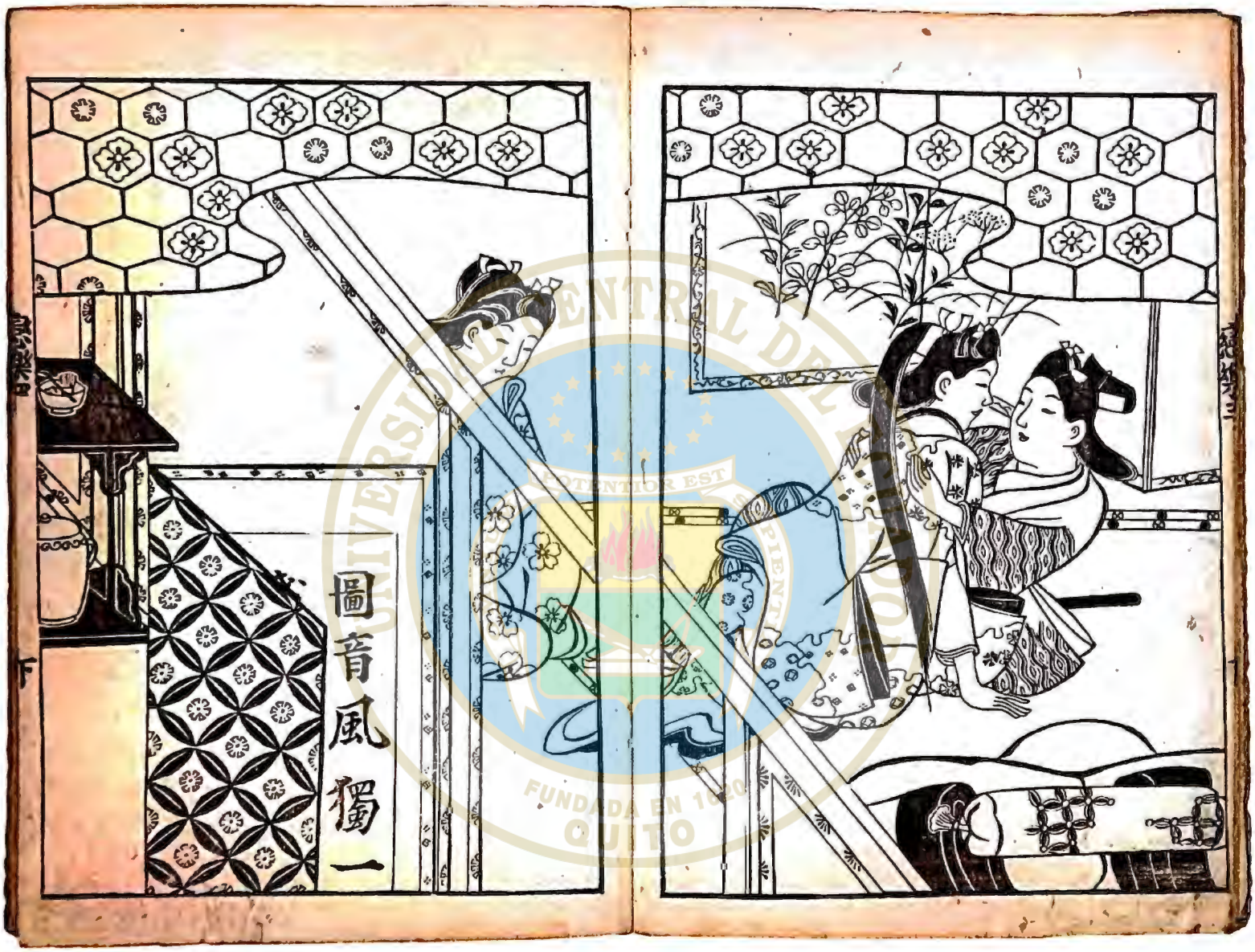
«Amantes con sirvienta», principios de la década de 1680

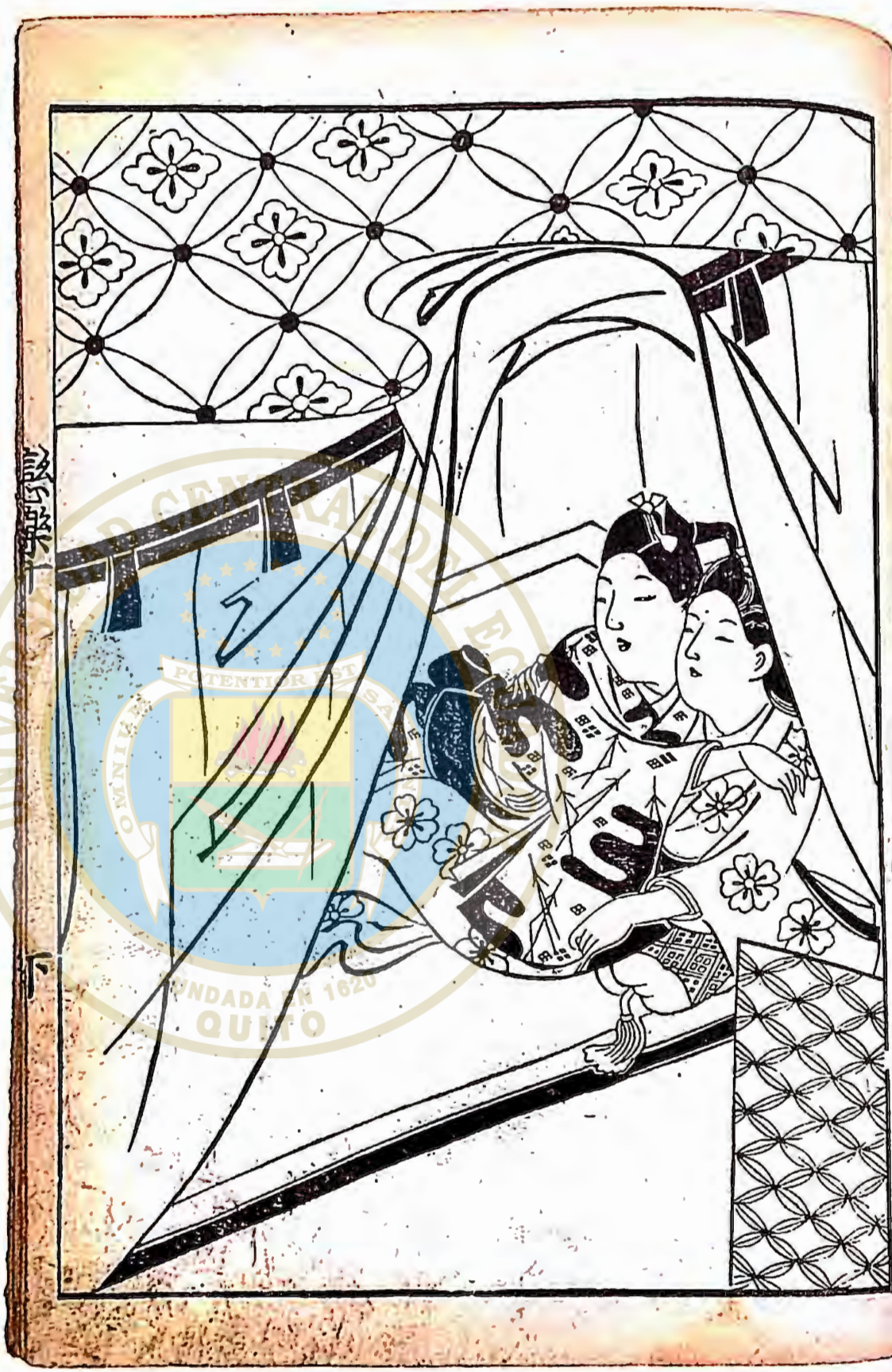
Tesoros de la alcoba (Toko no okimono), h. 1682

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE



Placeres del amor (Koi no tanoshimi), 1683


圖育風獨一



Placeres del amor (Koi no tanoshimi), 1683

«Explorando el terreno» («En no kokoromi») y «Seducción de una costurera» («Omonoshi otoshi»)
Espigados hilos del amor (Kōshoku ito yanagi), h. 1688-1694

Sugimura Jihei
杉村治兵衛

En activo h. 1681-1698

Poco se sabe de Sugimura Jihei, excepto que era primo de uno de los 47 legendarios *rōnin* (samuráis sin amo, literalmente «hombre ola») que en 1703 vengaron la muerte de su señor. Su acto de venganza tuvo una gran repercusión política y todos ellos fueron condenados a suicidarse. Sin embargo, su hazaña se convirtió en un ejemplo de lealtad y devoción para el futuro y en un argumento muy popular de obras teatrales, artísticas y literarias. A raíz de este vínculo familiar cabe deducir que Jihei también pertenecía a la clase samurái.

Buena parte de la producción artística de Jihei gira en torno al erotismo. Su obra se atribuyó durante mucho tiempo a Moronobu, hasta que en 1926 Shibui Kiyoshi,[1] un experto en el arte del mundo flotante y el principal coleccionista de estampas eróticas del mundo, logró discernir la obra de Jihei del magnífico legado del maestro. El proceso de identificación se basó en determinados detalles del vestuario de los personajes, que contenía algunos o todos los ideogramas que conforman el nombre de Sugimura Jihei. A raíz de este descubrimiento, Shibui estableció un criterio estilístico que le permitió identificar trabajos similares. Más adelante, Richard Lane profundizó en el estudio y engrosó el patrimonio artístico de Jihei.

Jihei estuvo activo al mismo tiempo que Moronobu, aunque al parecer no empezó a producir hasta diez años después, en 1698 o quizás en 1703, como sugiere el investigador Jack Hillier.[2] Asimismo, todo apunta a que su periodo más productivo coincidió con la trayectoria final de Moronobu, cuando este último dejó de lado la obra gráfica, tanto grabados sin encuadernar como libros, para dedicarse a la pintura.

Jihei también creó grabados de gran formato que se utilizaban como los rollos pintados para colgar en la pared *(kakejiku)*. En líneas generales, se trata de figuras que ocupan todo el fondo y, por tanto, presentan rasgos muy bien definidos, aunque al ser obras en blanco y negro coloreadas a mano no presentaban grandes dificultades. Incluso podrían considerarse precursoras de las figuras femeninas monumentales de la escuela Kaigetsudō,[3] que se pusieron de moda poco después.

Los personajes de Jihei son más livianos y delicados que los de Moronobu, con rasgos faciales caracterizados por pómulos marcados y mejillas algo hundidas, curvas más suaves y sinuosas, y movimientos menos bruscos y enérgicos. La obra erótica de Jihei busca transmitir una relación psicológica más obvia y una representación explícita del placer físico a través de las expresiones faciales y los movimientos corporales. Esto no solo se aprecia en las escenas de amor en grupo como la de las dos parejas semidesnudas que simulan una especie de batalla con abanicos y sables de pega antes de embarcarse en una orgía (p. 42, arriba), sino también en la conocida estampa que representa a una pareja que pasea abrazada ante una joven sentada, posiblemente una antigua amante rechazada por el hombre (p. 45). En esta estampa, el artista confronta los sentimientos de soledad y tristeza de la joven repudiada con el erotismo vibrante que rezuma la pareja mientras pasea y la observa con cara de satisfacción.

1
Kiyoshi, Shibui. *Genroku kohanga shūhei – Catalogue des estampes érotiques primitives du Japon* (2 vols.).

2
Hillier, Jack. *The Art of the Japanese Book* (p. 119).

3
La escuela Kaigetsudō representa la fusión estilística entre la pintura costumbrista y el *ukiyo-e*. Fue fundada por Ando, el pintor de figuras femeninas más prestigiosa entre 1700 y 1714. Aunque no se conserva ninguna de sus obras, su influencia en el ámbito de los grabados fue notable, tanto a través de discípulos como Anchi, Dohan y Doshin, en activo h. 1704-1716, como indirectamente a través de varios artistas coetáneos. Se especializó en figuras femeninas y creó imágenes majestuosas y opulentas que en ningún caso pecan de rigidez ni de falta de vida.

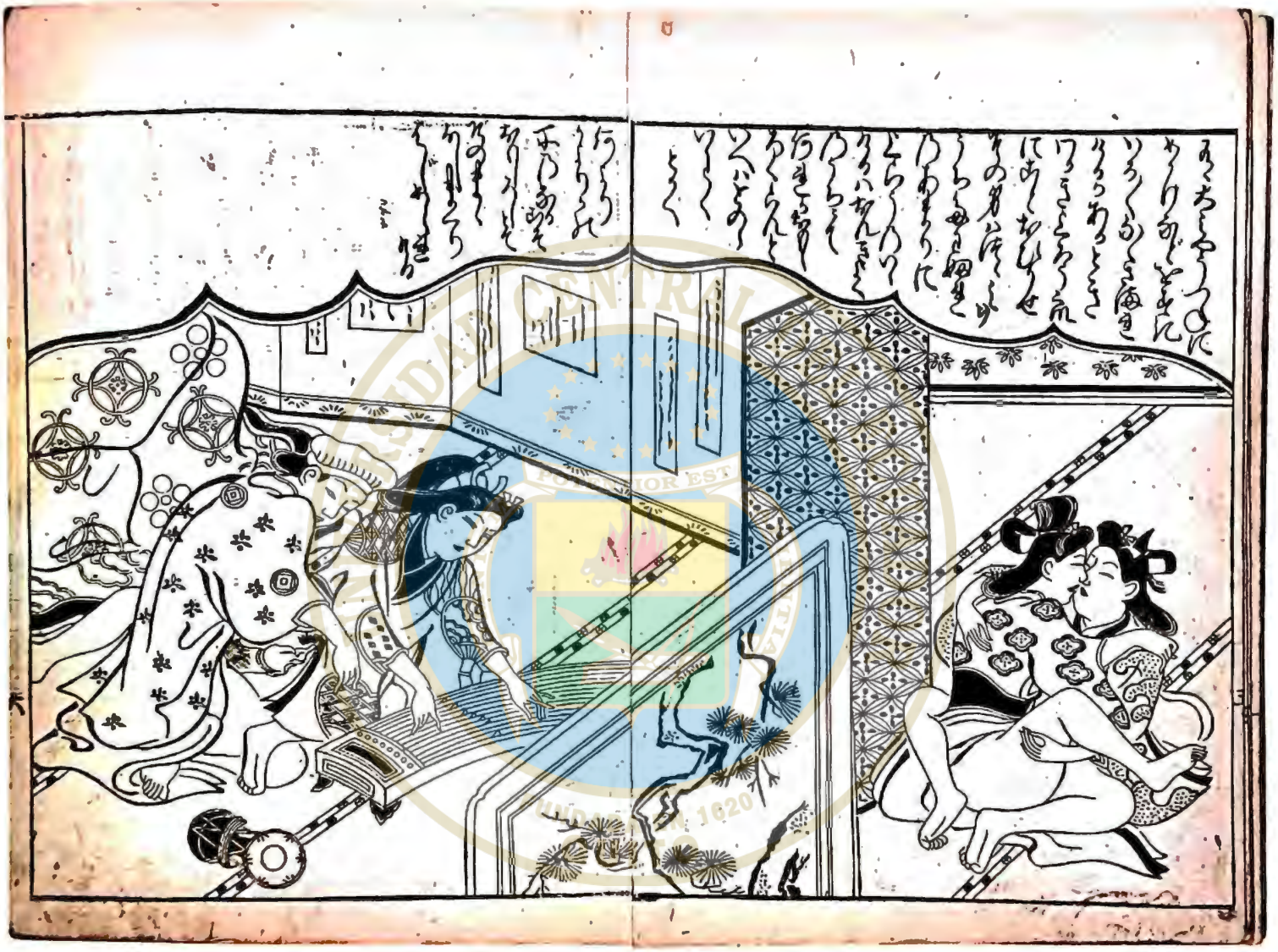
La gestualidad también es fundamental en la forma de acercarse de dos jóvenes que entrelazan las manos e intercambian miradas de complicidad protegidos por un biombo de seis bastidores (p. 42, abajo). El biombo es un elemento funcional que separa los espacios de las casas japonesas, pero la sensación de intimidad es solo aparente, como en la estampa del álbum de 1681 *Placeres del mundo flotante (Ukiyo raku asobi)* en la que, prácticamente al lado de una pareja que hace el amor, un médico coquetea con una cortesana que toca el *koto* (p. 41). En otra estampa (p. 44), una mujer escucha el murmullo de los amantes oculta tras un biombo en el que se lee este poema: «Todo lo que pensaba antes de conoceros carece ya de sentido. El amor comienza en la despedida».[4]

Jihei realizó una interesante serie de doce estampas (pp. 46-56) que se considera una de sus obras maestras, no solo porque se conserva en su totalidad sino también por la excelente calidad del papel y los pigmentos, y por la diestra aplicación manual del color.[5] Lo más seguro es que fuera una obra de encargo de un cliente adinerado, tal vez un comerciante o un samurái. Esta suposición se ve reforzada por la ausencia de la firma del artista en la marca del editor, aunque en la primera estampa, la más recatada de la serie (pp. 46-47), el *obi* que ciñe la cintura de la joven recostada está decorado con la repetición del ideograma que se traduce como «pueblo» (*mura* en japonés) en referencia al nombre del artista, Sugimura. Esta seña de identidad es bastante habitual en los trabajos «firmados» de Jihei. En una estampa que no pertenece a esta serie, «El amante insistente» (p. 43), el mismo ideograma se repite en forma de adorno en el quimono de la mujer de la izquierda que es seducida por un samurái (en cuya faja se representan dos ideogramas que se pronuncian como Jihei) mientras su doncella mira hacia otro lado aparentando indiferencia.

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

4
«Au made no omoi wa, koto no kazu narade, wakare (zo) koi no hajime narikeru».

5
Existe otra colección de la misma serie ejecutada únicamente con tinta negra *(sumizuri)*, sin colorear. Se conserva en el Centro Internacional de Estudios Japoneses (Nichibunken, inv. 220) y muestra una secuencia distinta de los grabados.

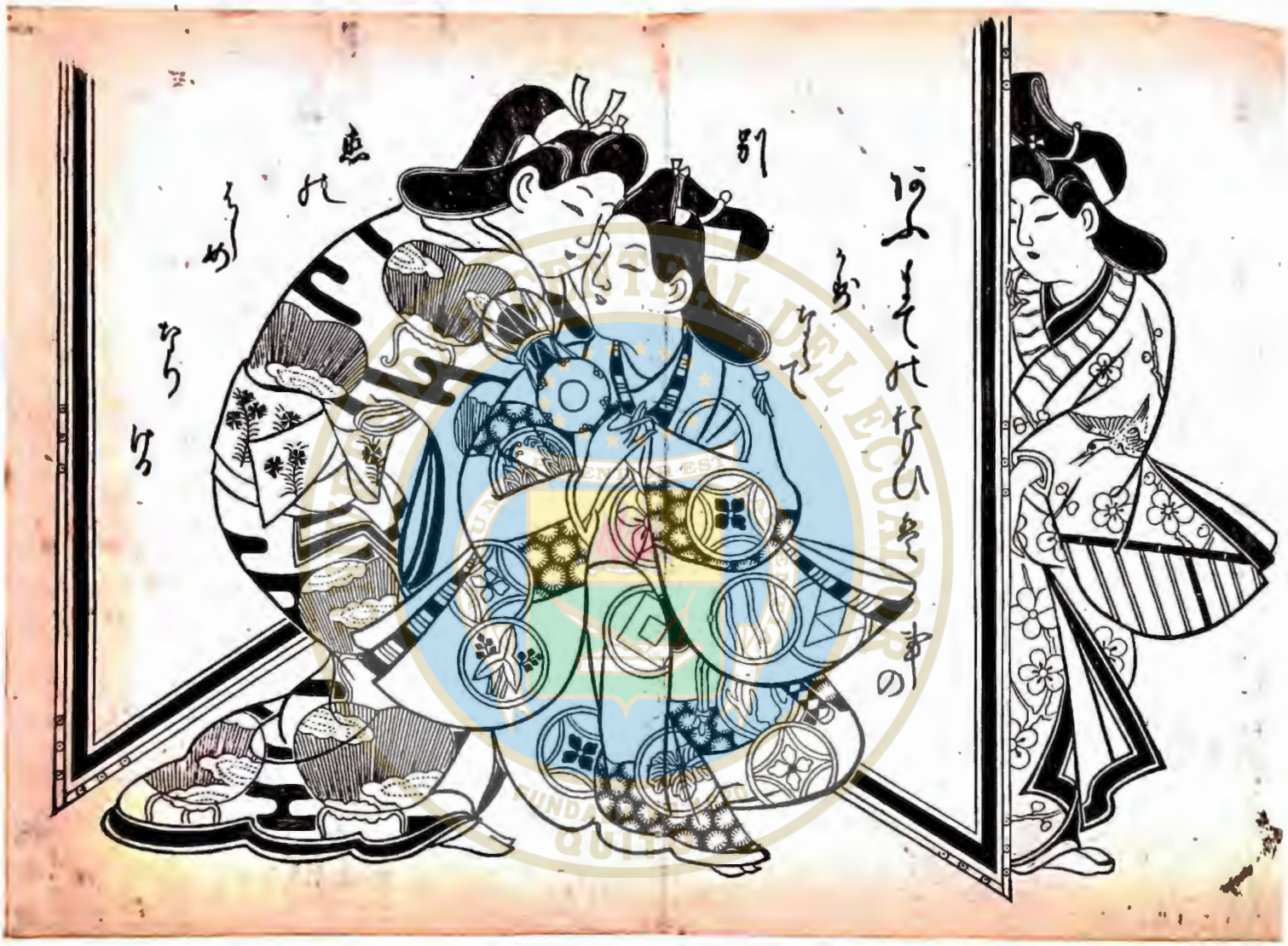


Placeres del mundo flotante (Ukiyo raku asobi), 1681

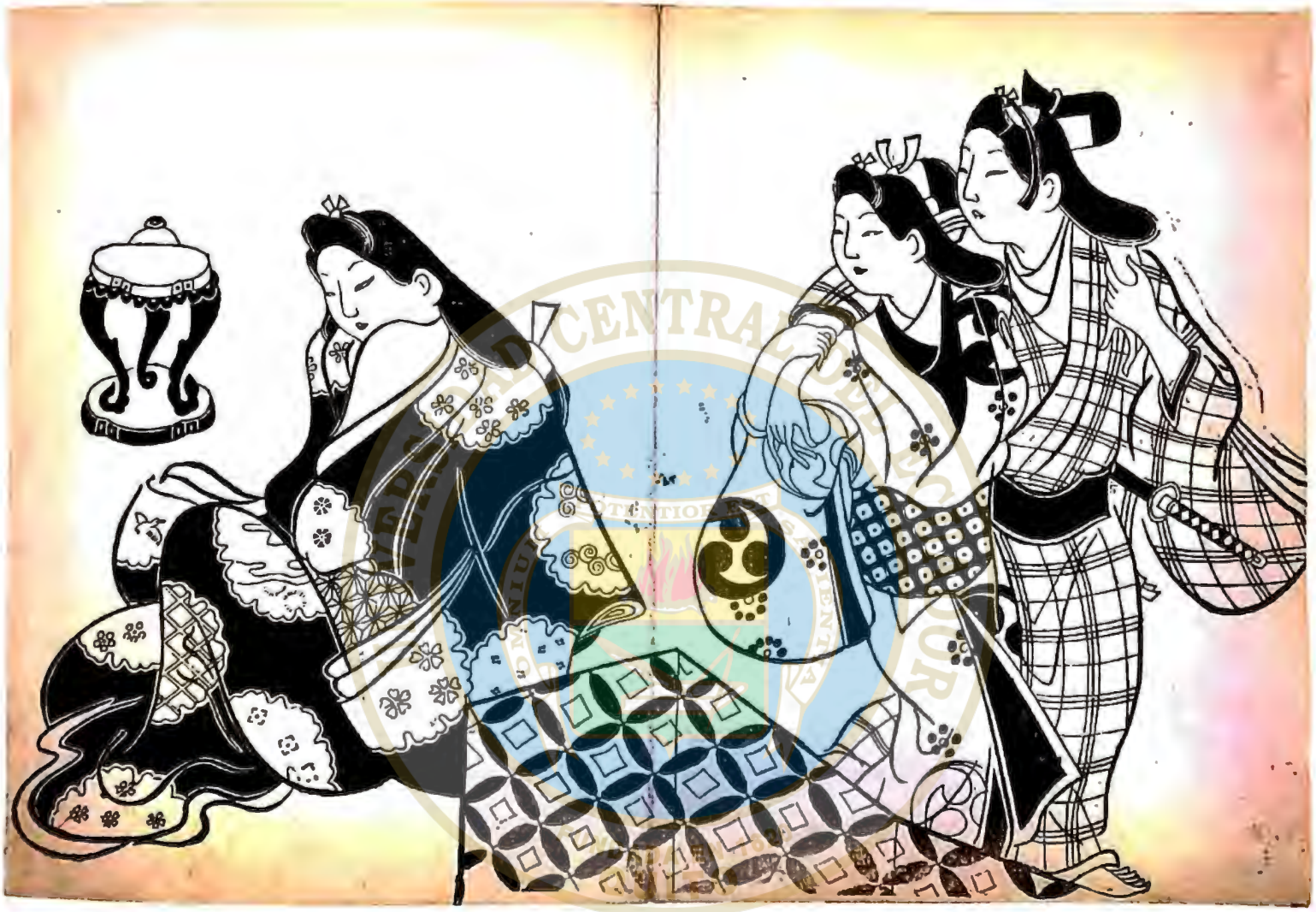
«Escena de amor en grupo», h. 1685

«Amantes delante de un biombo», h. 1685

«El amante insistente», h. 1685

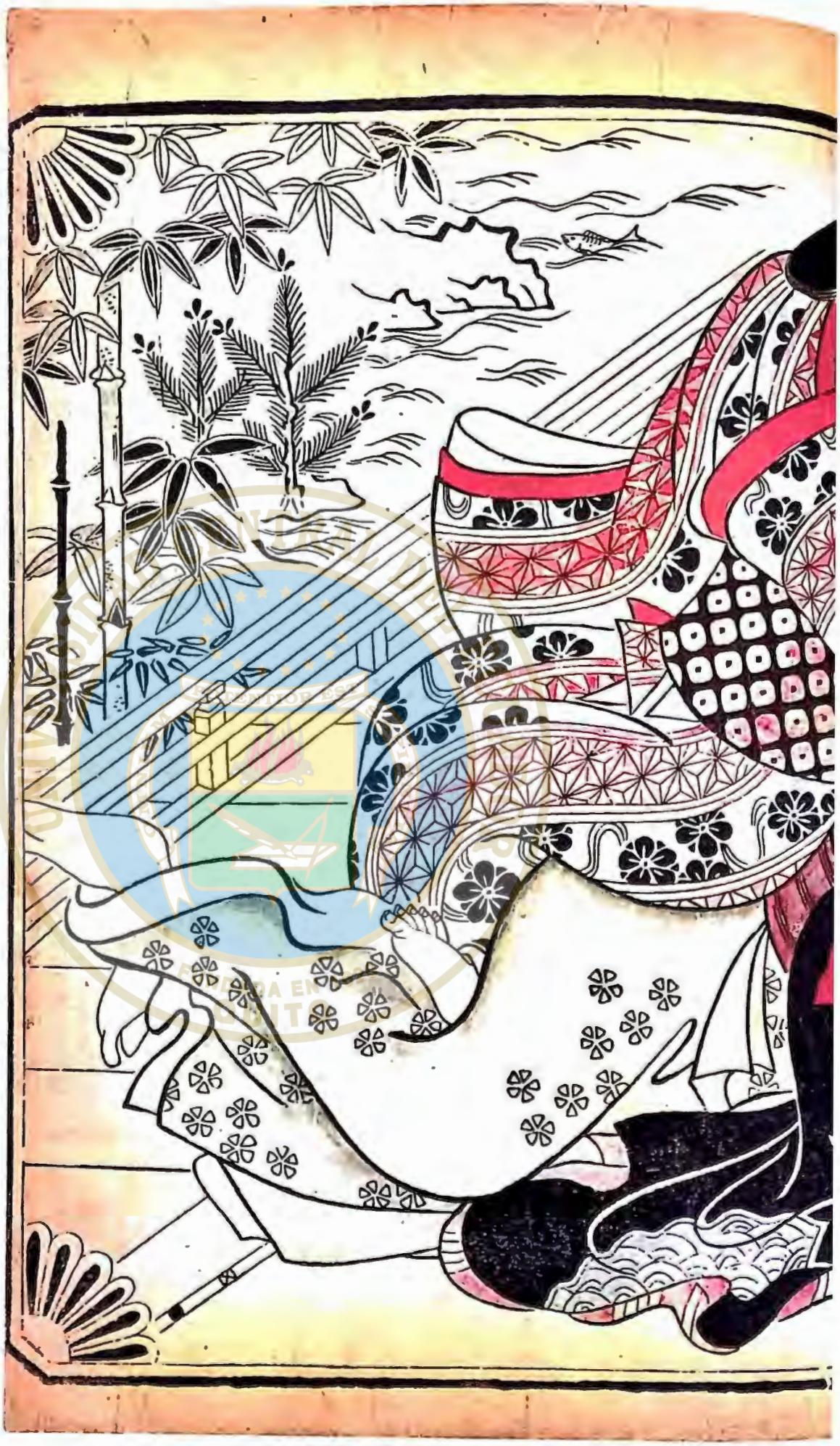


«Amantes tras un biombo», mediados de la década de 1680

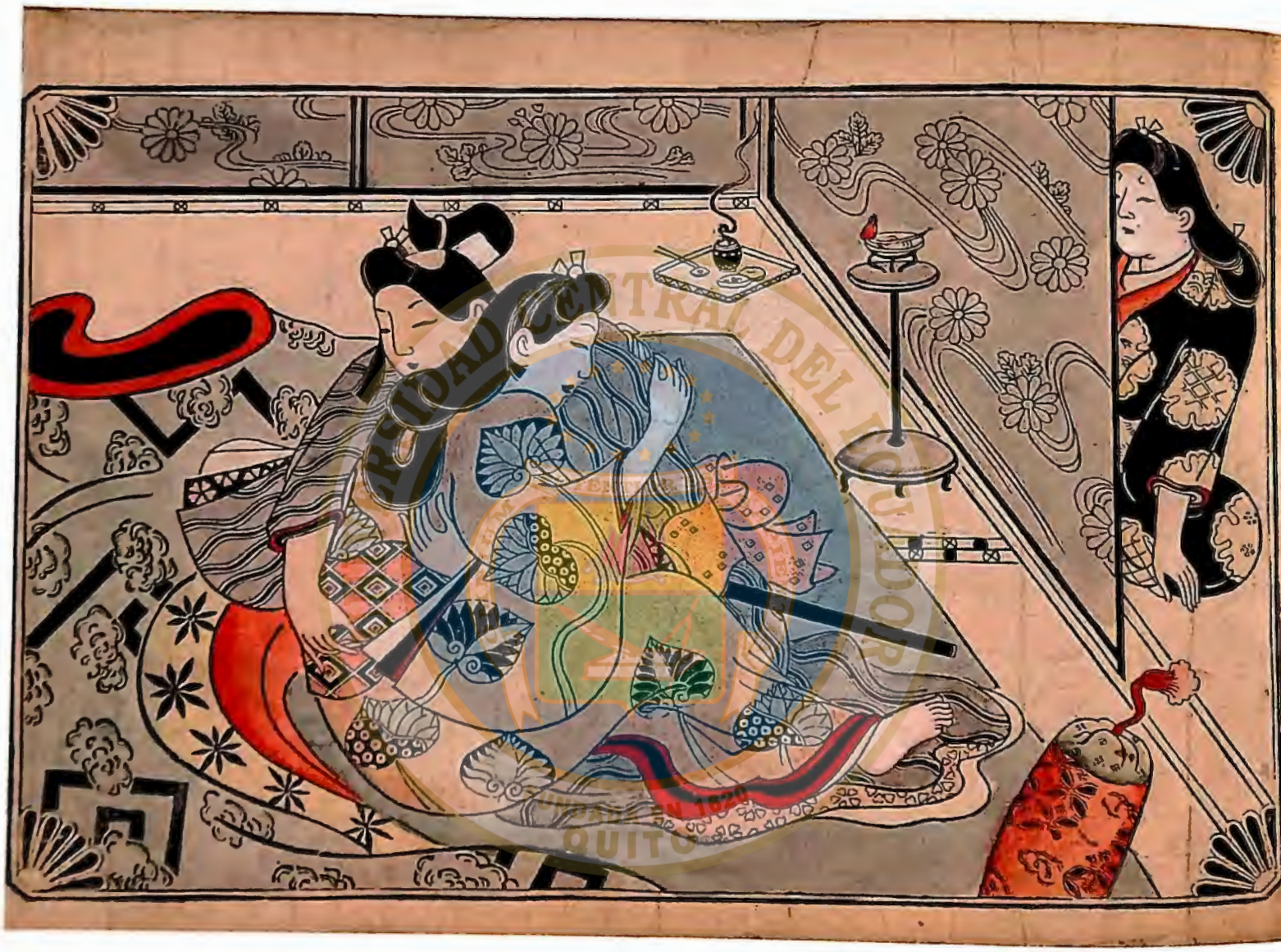


«Amantes saliendo de una estancia», h. 1685

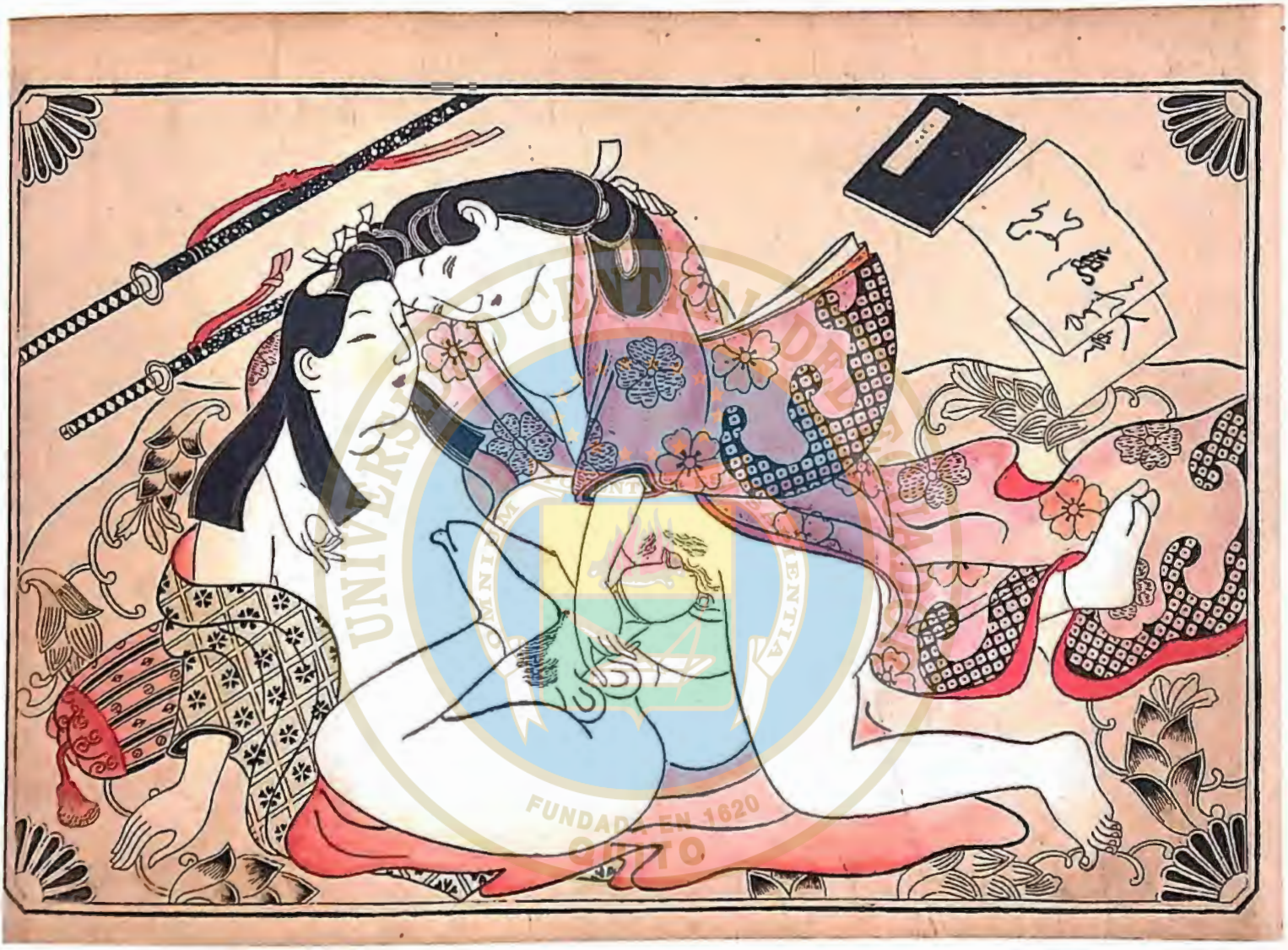
FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE



«Escenas eróticas», mediados de la década de 1680

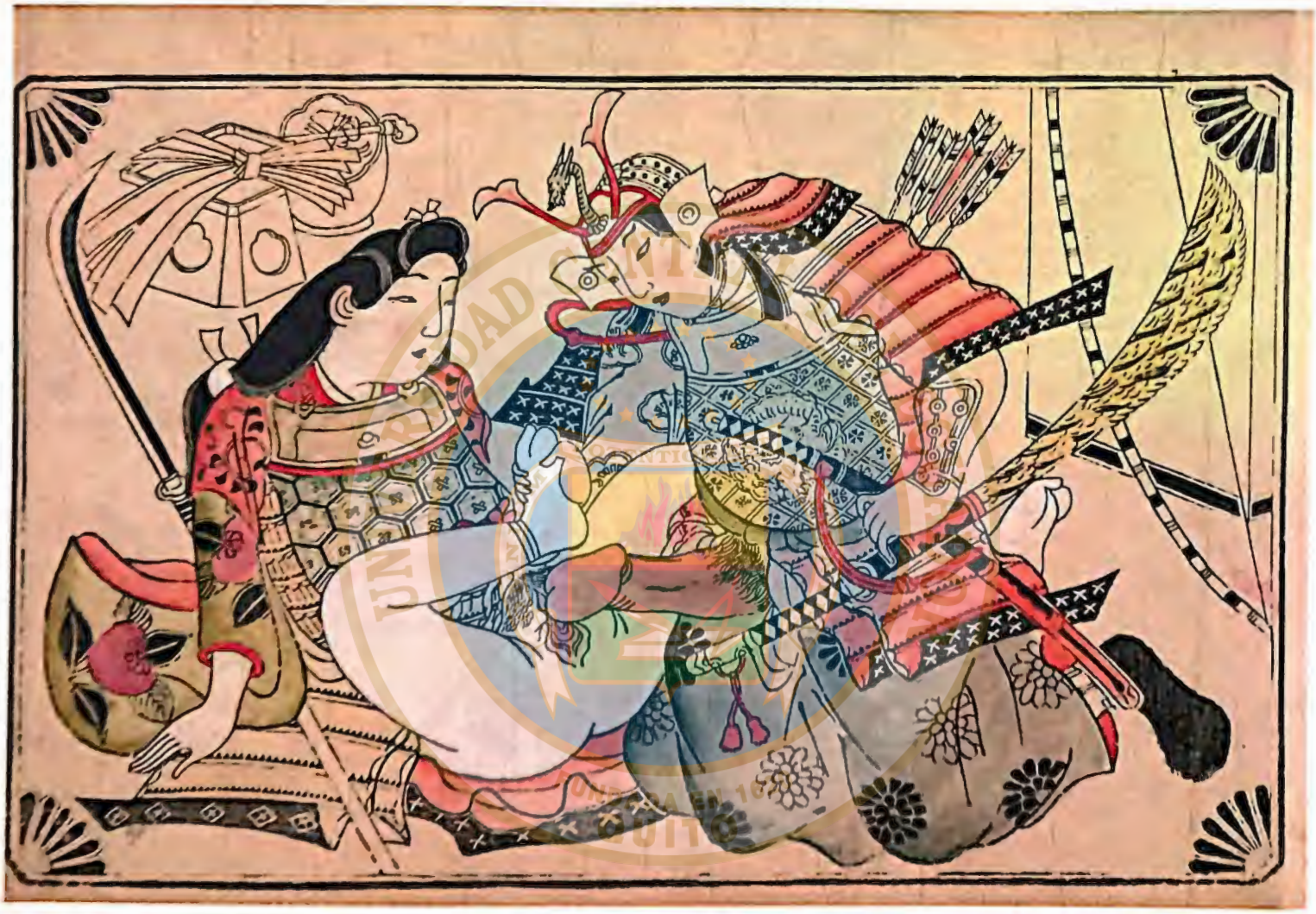


«Escenas eróticas», mediados de la década de 1680



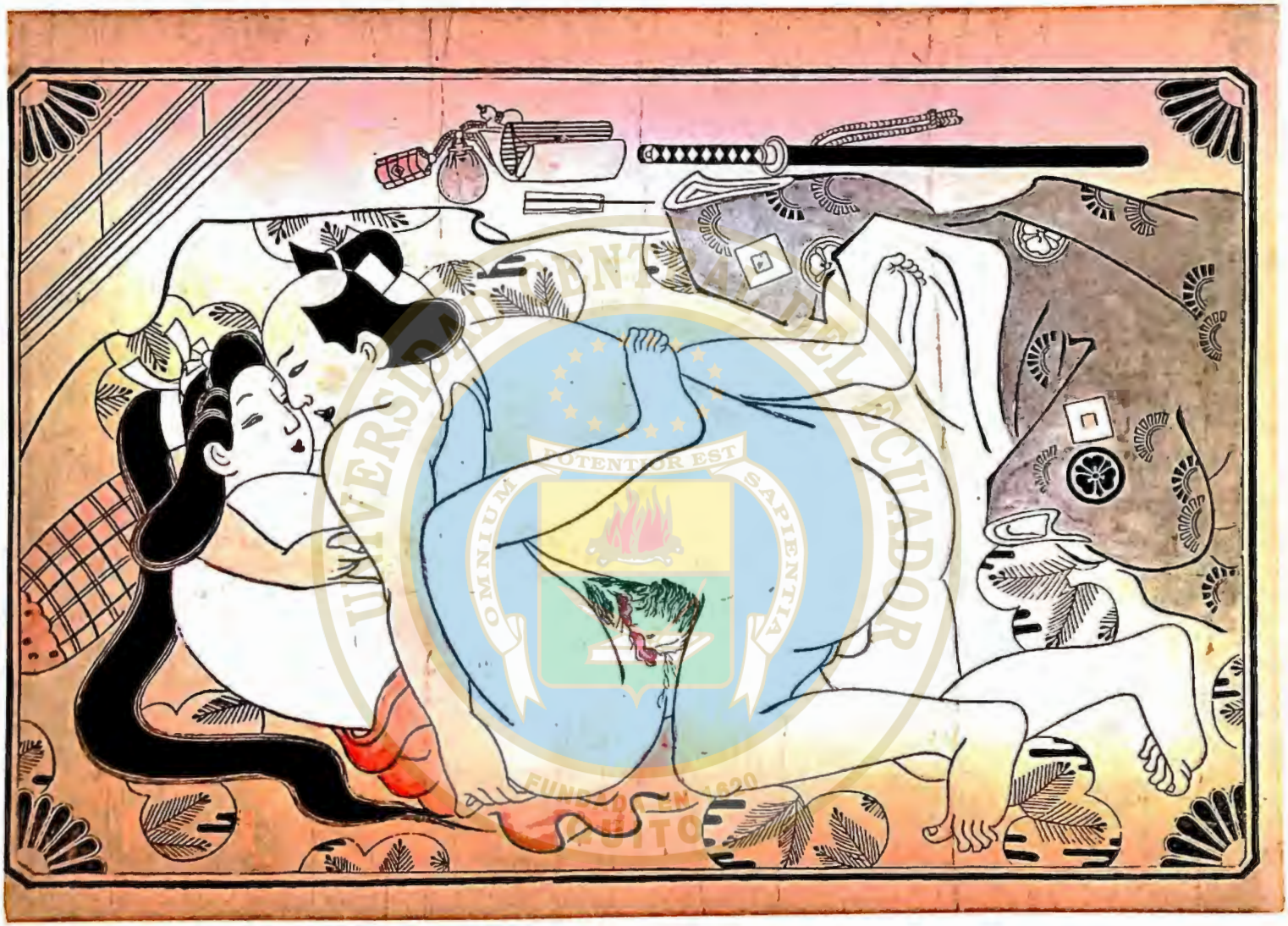
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Escenas eróticas», mediados de la década de 1680

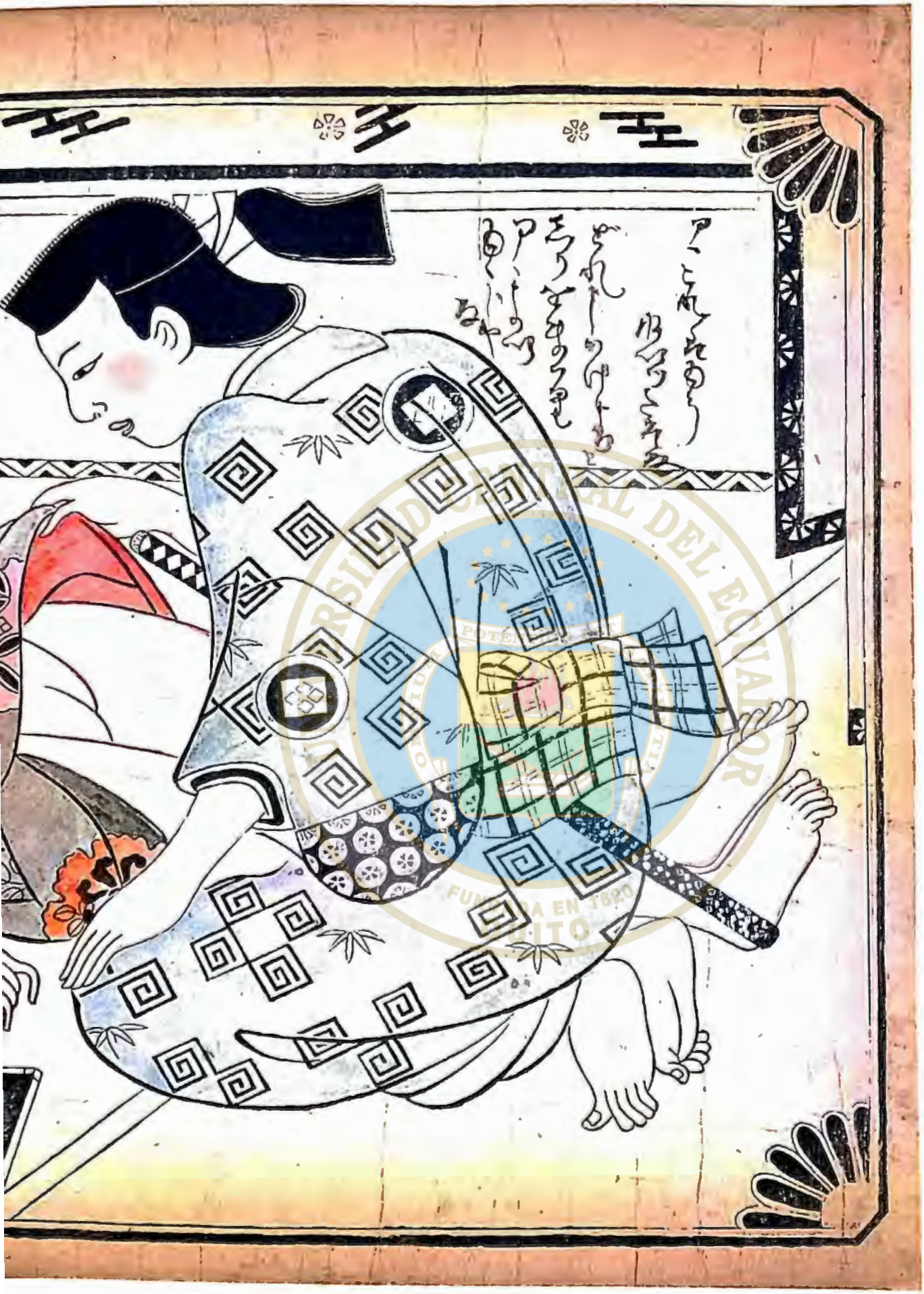


51.

«Escenas eróticas», mediados de la década de 1680



«Escenas eróticas», mediados de la década de 1680



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Escenas eróticas», mediados de la década de 1680

Torii Kiyonobu I
鳥居清信

1664-1729

Es muy probable que Torii Kiyonobu I, nacido en 1664, fuera hijo de Torii Kiyomoto, un actor de teatro kabuki de Osaka que interpretaba papeles femeninas. Al parecer, en 1687 se trasladó con su padre a Edo, donde consolidó su carrera como pintor y fundó la escuela Torii especializada en el género *ukiyo-e*, muy vinculada al mundo del teatro. Se cree que sus primeros trabajos fueron ilustraciones para libros y carteles de teatro *(kanban)*, que acabarían convirtiéndose en la actividad principal de su escuela.

Yoshiwara, el barrio del placer por excelencia conocido como «la ciudad que nunca duerme», no era el único pasatiempo de los ciudadanos de Edo, que también se divertían con el teatro kabuki. Los espectáculos se anunciaban con grabados que recreaban escenas y retratos de actores famosos en poses espectaculares. Se trataba tanto de un método publicitario como de una forma de difundir imágenes de las estrellas más rutilantes de la cartelera. Dado que la escuela Torii monopolizaba este ámbito, Kiyonobu I, que conocía todos sus entresijos, logró controlar buena parte de la producción de carteles *ukiyo-e*.

Durante sus primeros años en Edo, Kiyonobu I se abrió camino con obras para libros ilustrados y, más adelante, publicó grabados sin encuadernar. Los primeros trabajos presentaban muchas influencias de Moronobu, pero con el tiempo forjó un estilo propio inspirándose en su experiencia teatral. Sus trabajos, de trazos más rotundos y líneas arrolladoras y caligráficas, fueron la seña de identidad de la escuela Torii de la que era fundador. Hasta 1720, los grabados firmados como «Kiyonobu» pueden atribuirse a Kiyonobu I con toda seguridad. A partir de esta fecha hasta su muerte en 1729, es probable que sean de su hijo, Kiyonobu II, el artífice de las obras firmadas con el mismo nombre datadas entre 1729 y 1752.

Las imágenes eróticas de Kiyonobu I recreaban con gran maestría los mismos elementos que distinguían sus carteles teatrales, cuyas figuras humanas rezumaban una vitalidad y un dinamismo sin precedentes. Entre las obras que mejor ejemplifican esta evolución se cuentan el célebre libro de retratos de actores y protagonistas de espectáculos teatrales *Biombos en todas direcciones (Shihō byōbu)* —la primera recopilación de este tipo donde la figura llena toda la página, lo que supuso toda una audacia en el ámbito de los grabados teatrales— y el no menos célebre, además de raro, *Álbum ilustrado de cortesanas (Shōgi gachō)*, también llamado *Álbum ilustrado de destructoras de fortalezas (Keisei ehon)*, un término para referirse a las cortesanas de alto rango. Esta segunda obra recopila los retratos de las mejores cortesanas de Yoshiwara, cuya relevancia podría equipararse a la de las actrices o las modelos de pasarela de hoy en día. Un ejemplo similar es el extraordinario rollo horizontal polícromo «Concurso erótico de flores» (pp. 62-73), pintado y firmado por el maestro posiblemente en torno a 1710 y descubierto recientemente en la colección del Museo de Bellas Artes de Boston. Actualmente está formado por once escenas, aunque se cree que falta una (probablemente la primera) que se eliminó hace mucho tiempo por razones desconocidas. Como sucede en varios grabados y libros del artista, muchas de las posturas de esta serie están dotadas de una gran carga erótica y llegan a transmitir el placer que sienten los amantes, sobre todo gracias al contraste entre la blancura de los cuerpos desnudos y los tonos rojizos de la ropa y los genitales.[1]

A excepción de una pintura en la que dos cortesanas parecen iniciar a un joven en los lances amorosos (p. 70), la cuarta teniendo en cuenta que los rollos se leen de derecha a izquierda, el resto de las escenas están protagonizadas por parejas en distintas posturas sexuales y situaciones. Como un joven y una mujer que se abrazan apasionadamente con los cuerpos medio tapados por un quimono de dormir *(yogi)* que se usa como

edredón (p. 72, escena 2), una mujer semidesnuda que se ofrece a un joven errante completamente vestido (p. 68, escena 6), un hombre dispuesto a poseer a una virgen que aguarda inflexible y se humedece los dedos para facilitar la penetración (p. 66, escena 8) o parejas expertas que practican posturas sexuales imposibles. Todas estas pinturas destacan por la calidad del diseño y la composición cromática, aunque el espectador se siente más fascinado por la habilidad del artista a la hora de plasmar los movimientos y las expresiones faciales, y de transmitir sentimientos y pasiones a través de ellos.

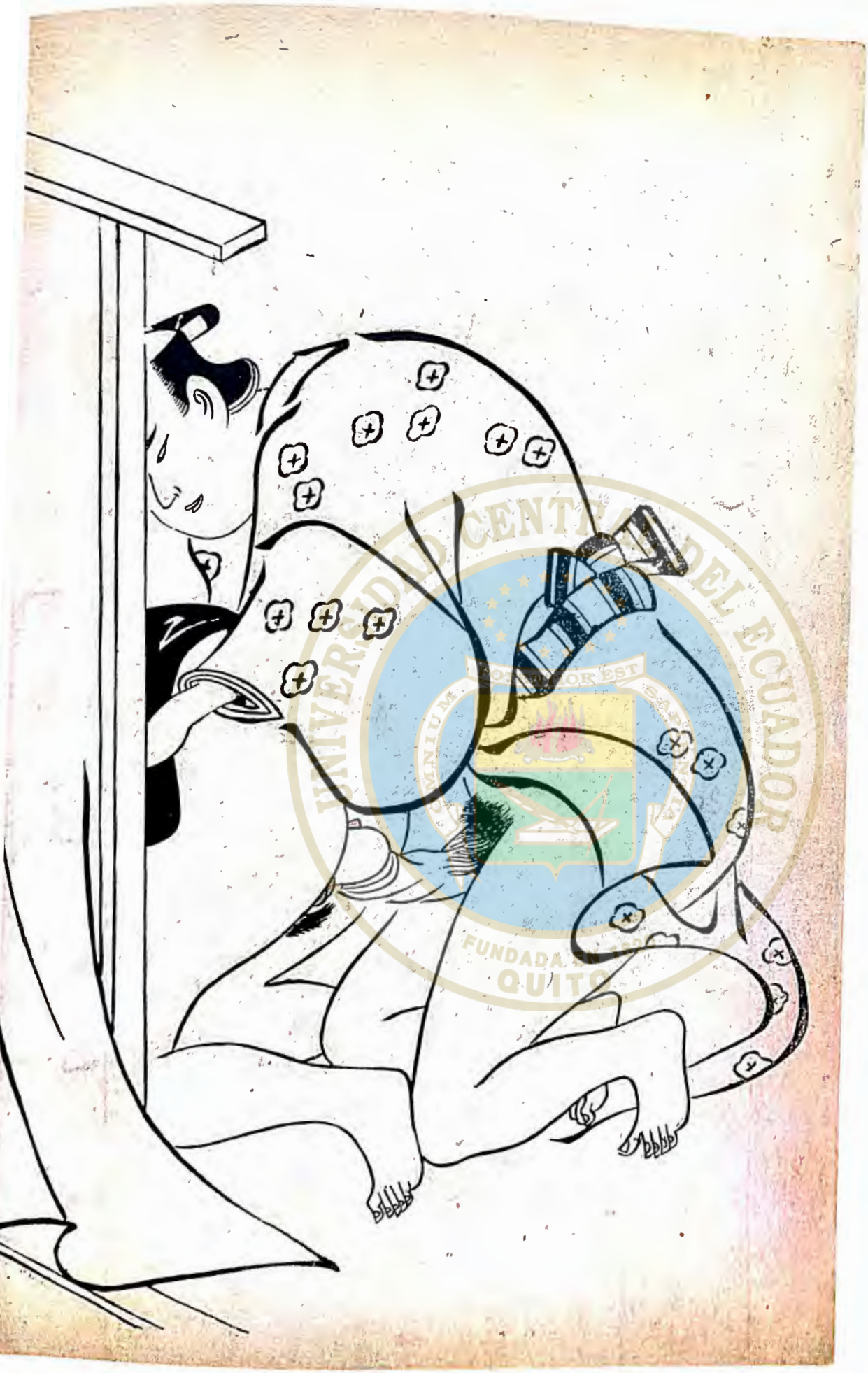
Kiyonobu I creó al menos un centenar de estampas eróticas publicadas por separado, como la de la cortesana y el cliente que están sentados cerca de un *andon*, una lámpara de madera y papel (p. 76), o bien en series de ocho a doce estampas. Como era de rigor, la serie comenzaba con la imagen más recatada. En la serie de once escenas creada en la misma época que el rollo, la primera lámina muestra a una cortesana que observa cómo su doncella le limpia los oídos a un cliente dormido (p. 59). En la última, una cortesana enfrascada en una sesión de lectura con su doncella parece indiferente a las acometidas del hombre que hay tras la cortina (pp. 60-61). En la primera lámina de otra serie, una cortesana pinta un paisaje con tinta china en un biombo bajo la atenta mirada de un cliente mientras, en el porche de madera que da al jardín *(engawa)*, una aprendiz muele la tinta para su señora (p. 75). La presencia de tres personas es otra constante en las escenas de interior, como la que muestra el abrazo de un joven y una cortesana (p. 74). Delante de ellos se aprecia una bandeja lacada con los objetos necesarios para fumar y la larga pipa *(kiseru)* que solían utilizar las cortesanas. Entre la pareja y el *tokonoma* (pequeño altar adornado con la pintura de un paisaje), una doncella inexperta se tapa la cara con la manga del quimono en señal de timidez.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PRINCIPIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1
Morse, Anne Nishimura. *Drama and Desire: Japanese Paintings from the Floating World 1690-1850* (pp. 68-69).

«Escenas eróticas», h. 1710

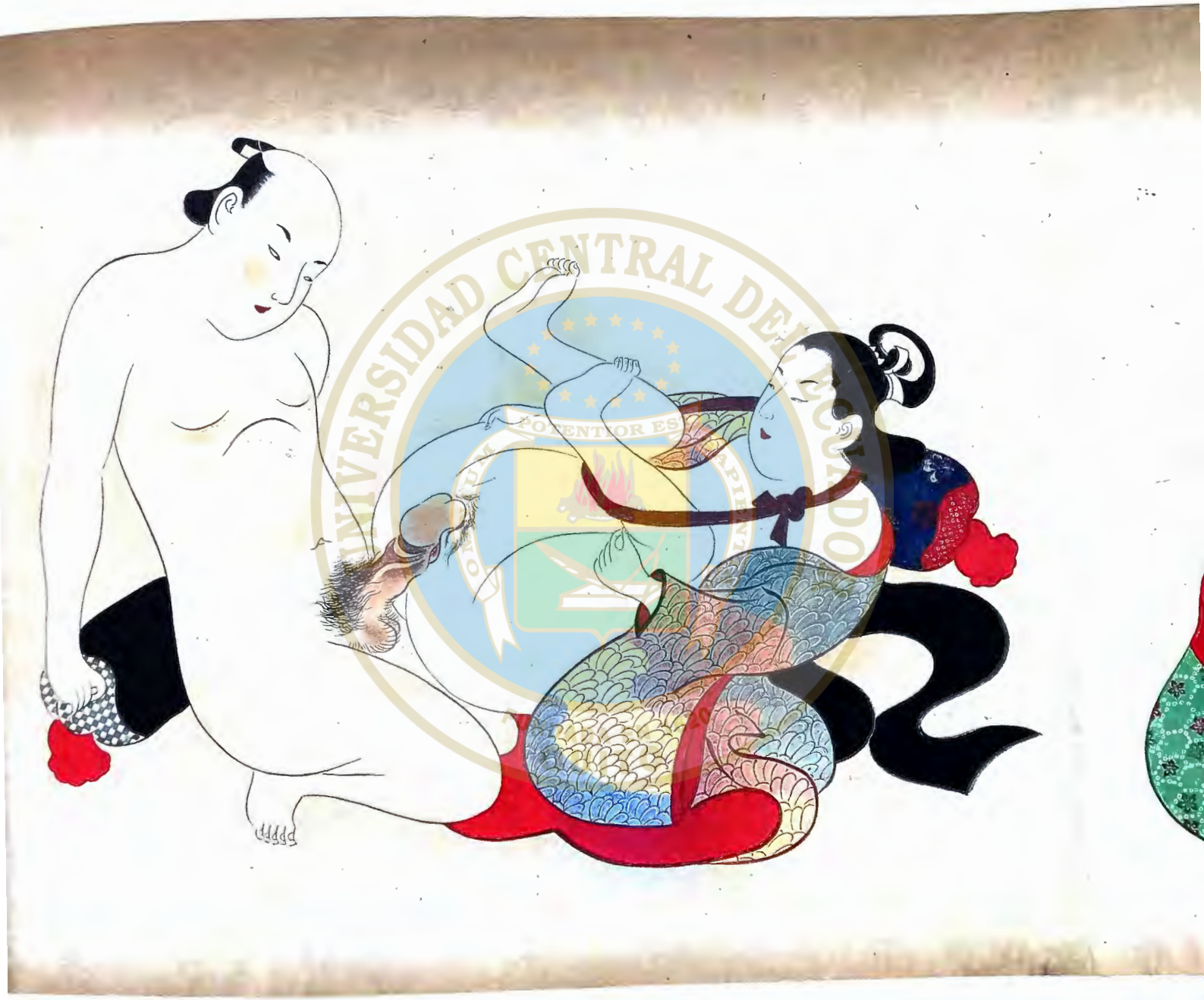
«Escenas eróticas», h. 1710



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN QUITO

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

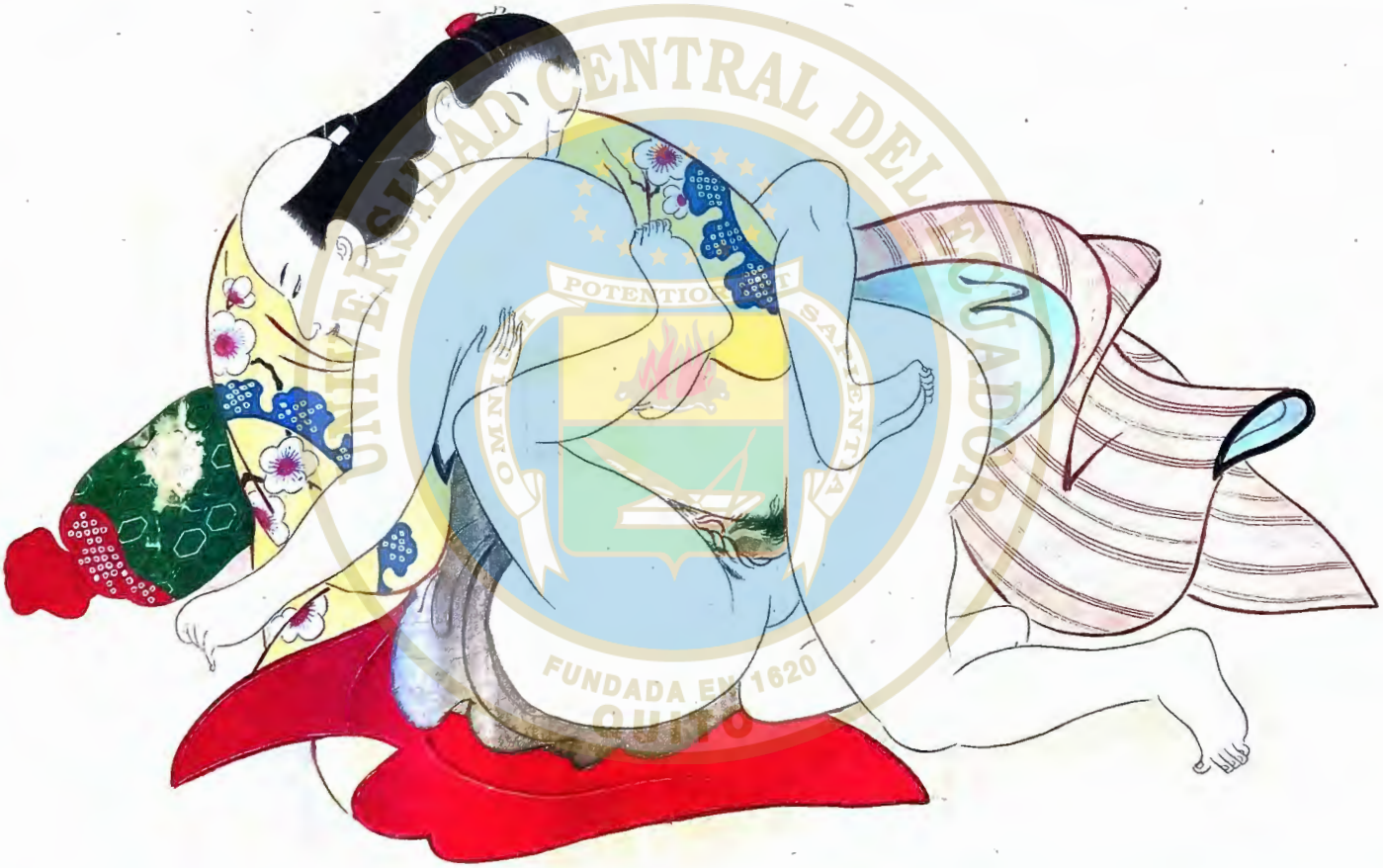
«Concurso erótico de flores», h. 1710



63.

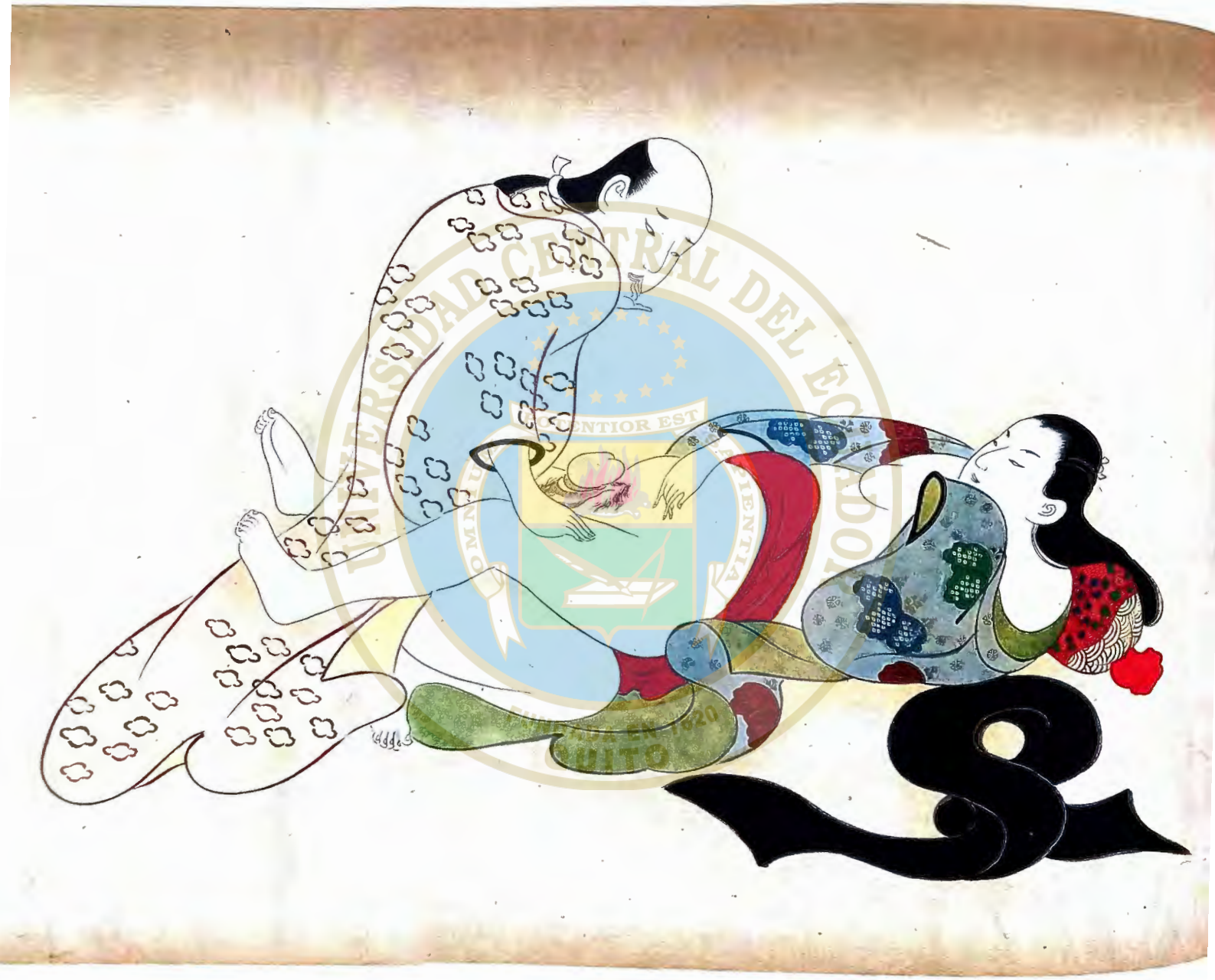
10

«Concurso erótico de flores», h. 1710



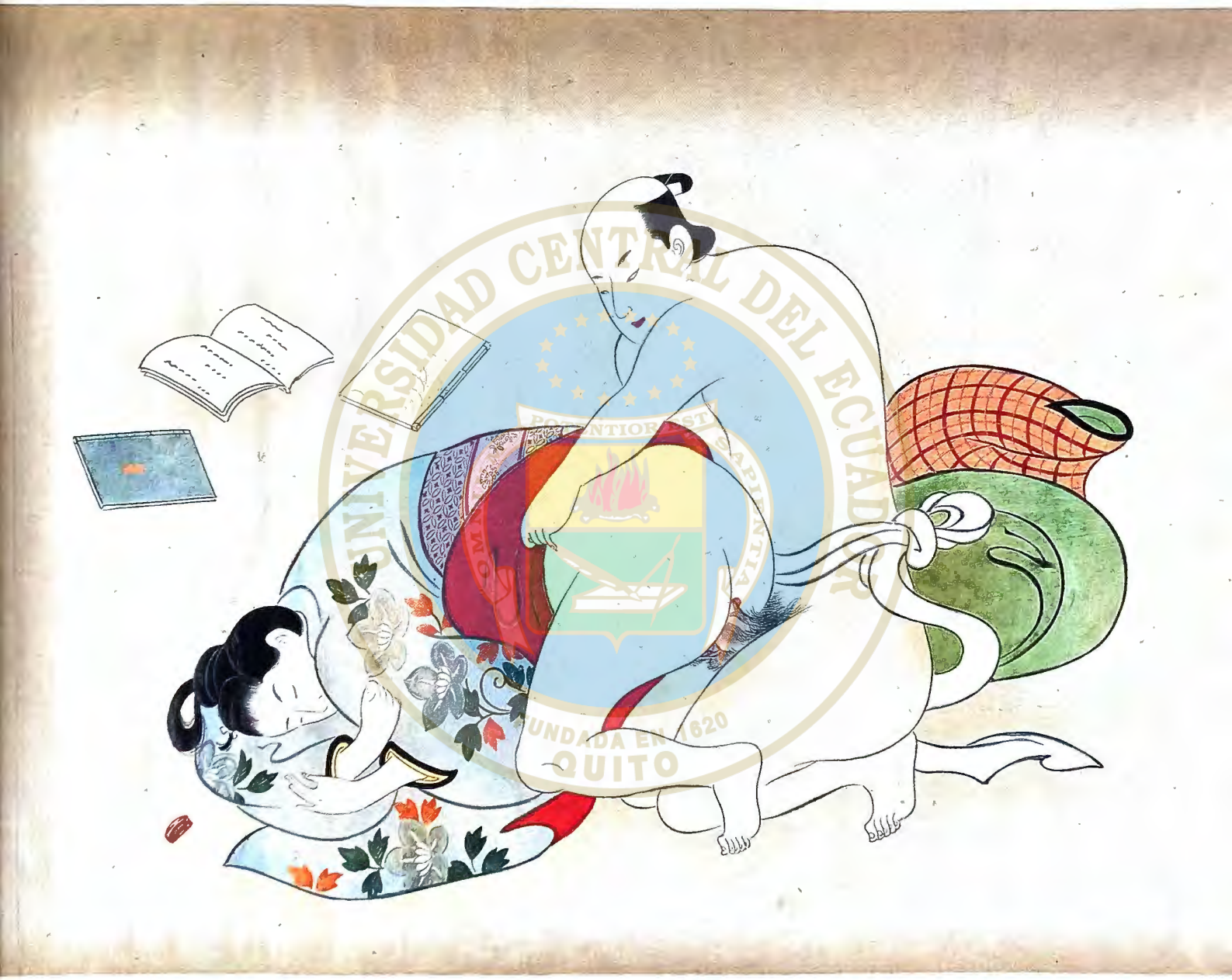
9

65.



8

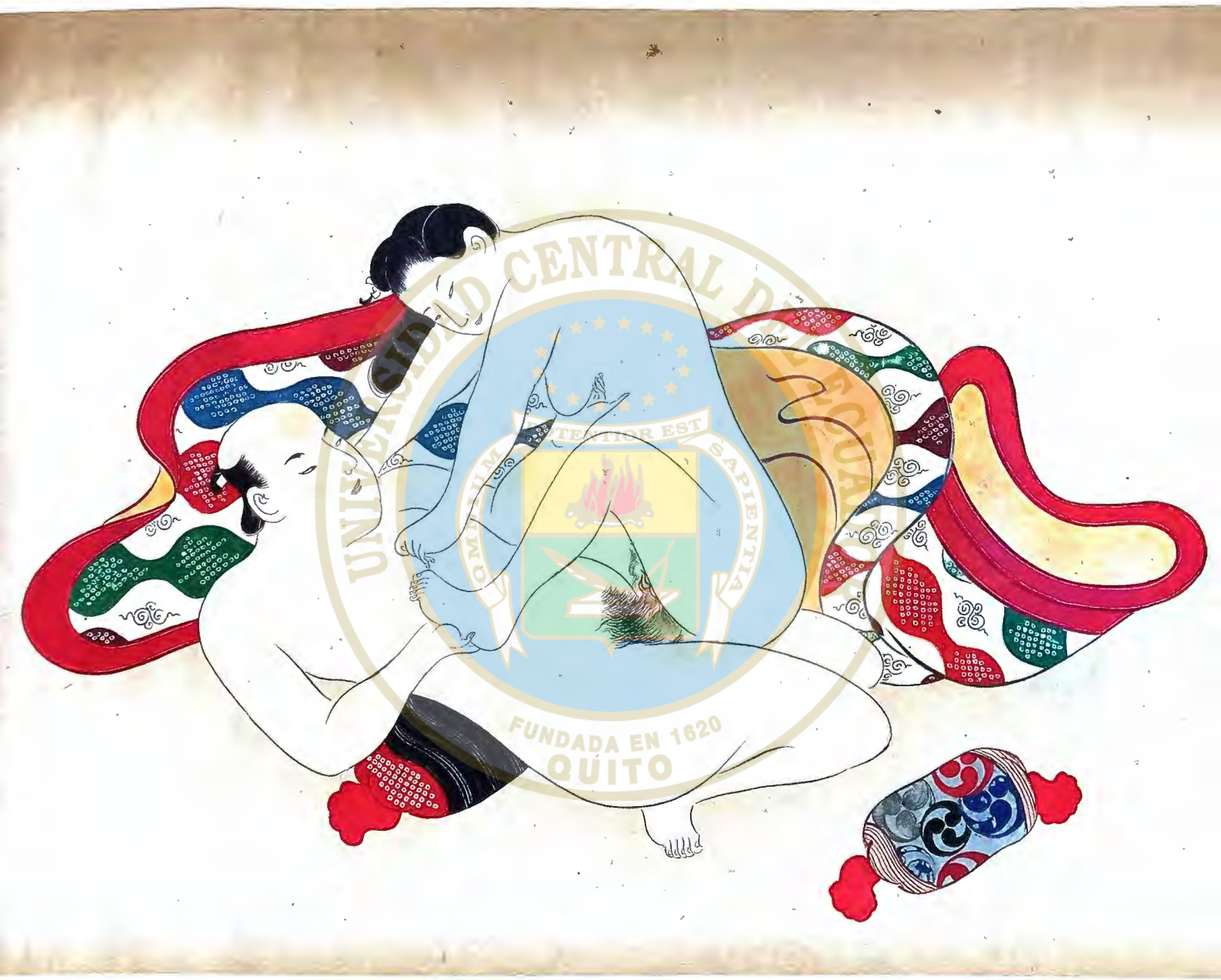
«Concurso erótico de flores», h. 1710



7

6

«Concurso erótico de flores», h. 1710



69.

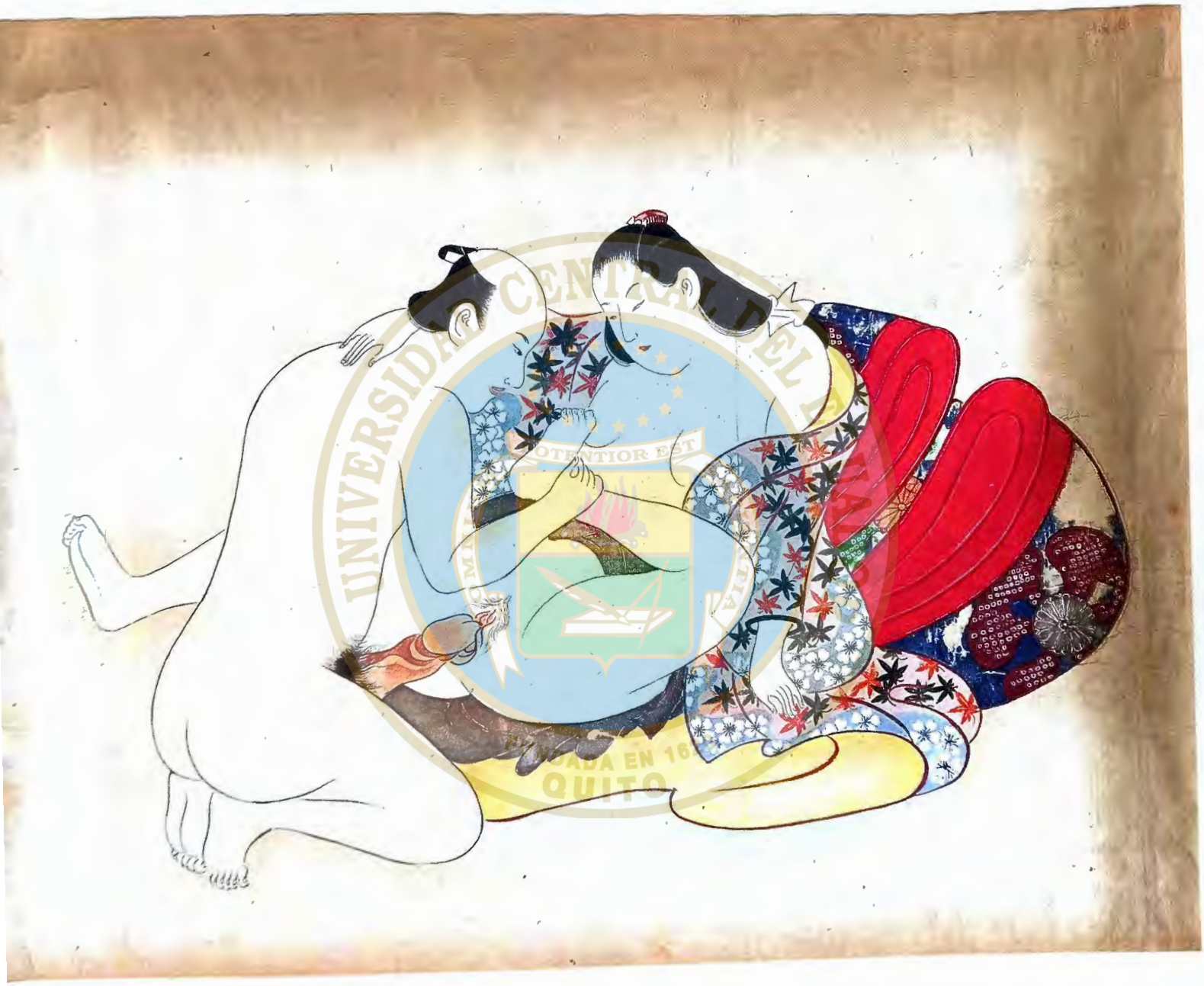
4

«Concurso erótico de flores», h. 1710

3

2

«Concurso erótico de flores», h. 1710



1

«Abrazo», h. 1704-1711

«Cortesana pintando un biombo», 1711

«Cortesana y cliente», h. 1715

Nishikawa Sukenobu
西川祐信

1671-1751

Nishikawa Sukenobu nació en el seno de una familia de médicos de Ōtsu, a orillas del lago Biwa, y se trasladó a Kioto en su juventud. Se considera el mejor exponente del género *ukiyo-e* de la zona de Kamigata (Kioto y Osaka) en la primera mitad del siglo XVIII. Gracias a sus libros, su fama llegó hasta Edo, donde influyó mucho en la obra de artistas como Okumura Masanobu (1686-1764; véanse pp. 109-132) y muy especialmente Suzuki Harunobu (h. 1725-1770; véanse pp. 143-174).

Hay quien sugiere que Sukenobu pudo formarse con los maestros de dos escuelas rivales: Einō (1631-1697) de la escuela Kanō y Mitsusuke (1675-1710) de la Tosa. Hillier[1] cuestiona esta posibilidad, tanto por la diferencia de edad (Mitsusuke era más joven que el propio Sukenobu) como por cuestiones estilísticas. Según Hillier, la gran calidad artística de Sukenobu es digna de ser observada desde la perspectiva de sus ramificaciones y el artista merece un hueco en el olimpo de los grandes artistas del género *ukiyo-e*. No deja de ser una teoría insólita, puesto que hasta ahora Sukenobu se consideraba un artista un tanto marginal, posiblemente porque trabajaba en la región de Kamigata, lejos del centro neurálgico artístico, social y cultural de Edo.

De hecho, Sukenobu provocó toda una revolución estilística. Su trabajo refleja la formación en Kioto, una vida en contacto con una sociedad influida por la corte imperial con refinamientos estéticos casi esotéricos que nada tenían que ver con los gustos de Edo nacidos de la contraposición y la fusión de los usos y costumbres del entorno militar (los samuráis) y la burguesía (los comerciantes). Sukenobu sentó las bases de un nuevo registro estilístico que se reflejó en la obra de Suzuki Harunobu (h. 1725-1770; véanse pp. 143-174), Kitagawa Utamaro (h. 1754-1806; véanse pp. 271-298), Okumura Masanobu (1686-1764; véanse pp. 109-132), Chōbunsai Eishi (1756-1829; véanse pp. 299-324), y el segundo y el tercer periodo de la obra de Katsushika Hokusai (1760-1849; véanse pp. 339-376). Sukenobu no publicó grabados sin encuadernar, sino pinturas y libros ilustrados. Si bien las pinturas quedaban restringidas al ámbito privado, en el caso de los libros sucedía todo lo contrario. Tuvieron una amplia difusión y trasladaron su novedoso y sofisticado concepto de la belleza de la capital imperial de Kioto a Edo. Los trabajos, eróticos o no, de Sukenobu revelan sus cualidades estéticas. Supo imprimir a sus figuras, sobre todo a las femeninas pero también a las masculinas, unos rasgos refinados y unas expresiones y unos gestos nobles muy alejados de la visión vívida y rotunda que habían canonizado artistas como Moronobu y Kiyonobu I. Sukenobu, además, diseñó libros de estampados para quimonos *(hinagatabon)* en los que se inspiraban para crear sus prendas los tintoreros de Kioto (la cuna de los estampados textiles) y que invitan a entrar en un mundo rebosante de elegancia y sensibilidad artística.

Dado su extraordinario dominio de la figura femenina, Sukenobu recibía muchos encargos de grabados *shunga*. En comparación con sus primeros trabajos y los de sus predecesores, en su madurez adoptó cambios estilísticos considerables. El artista reflejó esta nueva estética en sus dos primeros libros eróticos, datados en 1711: *Miniaturas en color (Iro hiinagata)* y *Comparación de valvas de colores de hoy en día (Fūryū irogai awase)*. Los dos volúmenes de *Miniaturas en color* ilustran encuentros clandestinos, como la estampa en la que una joven de aspecto nervioso comparte la cama con un muchacho al que probablemente retiene en contra de su voluntad mientras tres hombres lanzan grandes piedras contra la puerta principal de la vivienda (p. 79). Sukenobu publicó otros libros ilustrados, como *Lluvia de primavera en la alcoba (Toko no harusame;* p. 94) y *Hoyuelo refulgente del amor*

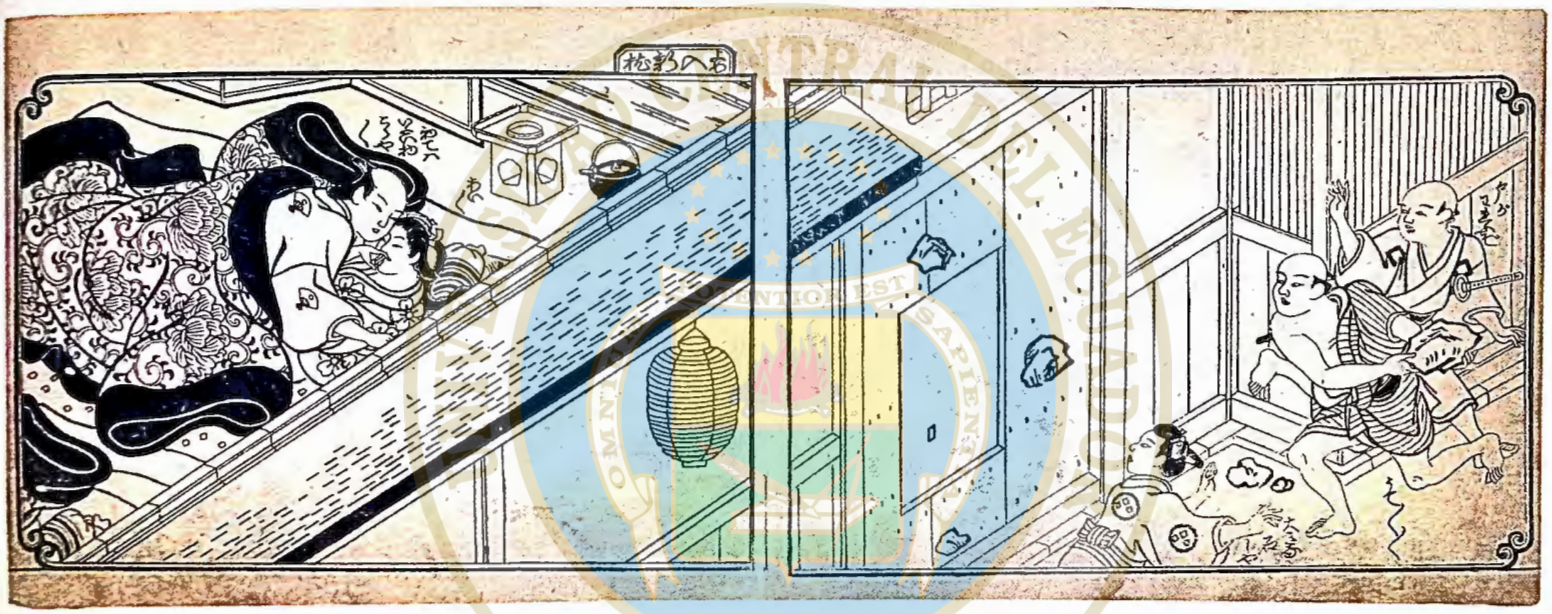
1
Hillier, Jack. *The Art of the Japanese Book* (vol. I, p. 158).

(*Enshoku hana ekubo;* pp. 80-81), que llegaron a todos los rincones del país gracias a una amplia difusión y plantearon una nueva visión de la imagen femenina pero también de la masculina, a la que imprimió gestos más delicados. Por ejemplo, basta observar la expresión de la pareja (probablemente una cortesana y su cliente) que hace el amor tras un biombo mientras dos doncellas pasan por delante con una bandeja en las manos y sonríen para disimular su turbación (pp. 80-81). Las figuras de estos libros parecen fluir en sintonía con el ambiente onírico que exhalan las obras de Sukenobu.

Incluso las figuras de las imágenes más explícitas, como se aprecia en el rollo horizontal de pinturas eróticas (pp. 82-93), suelen ser físicamente proporcionadas. Esta tendencia supuso una ruptura con los predecesores y coetáneos de Sukenobu, que para exaltar la masculinidad de sus personajes no dudaban en retratar el miembro viril tan sumamente desproporcionado que parecía ridículo. Los rostros delicados y los movimientos elegantes de Sukenobu están impregnados de una especie de estética imperial (si puede llamarse así) y de un refinamiento en las formas incluso en el caso de los más vulgares samuráis y comerciantes del este del país.

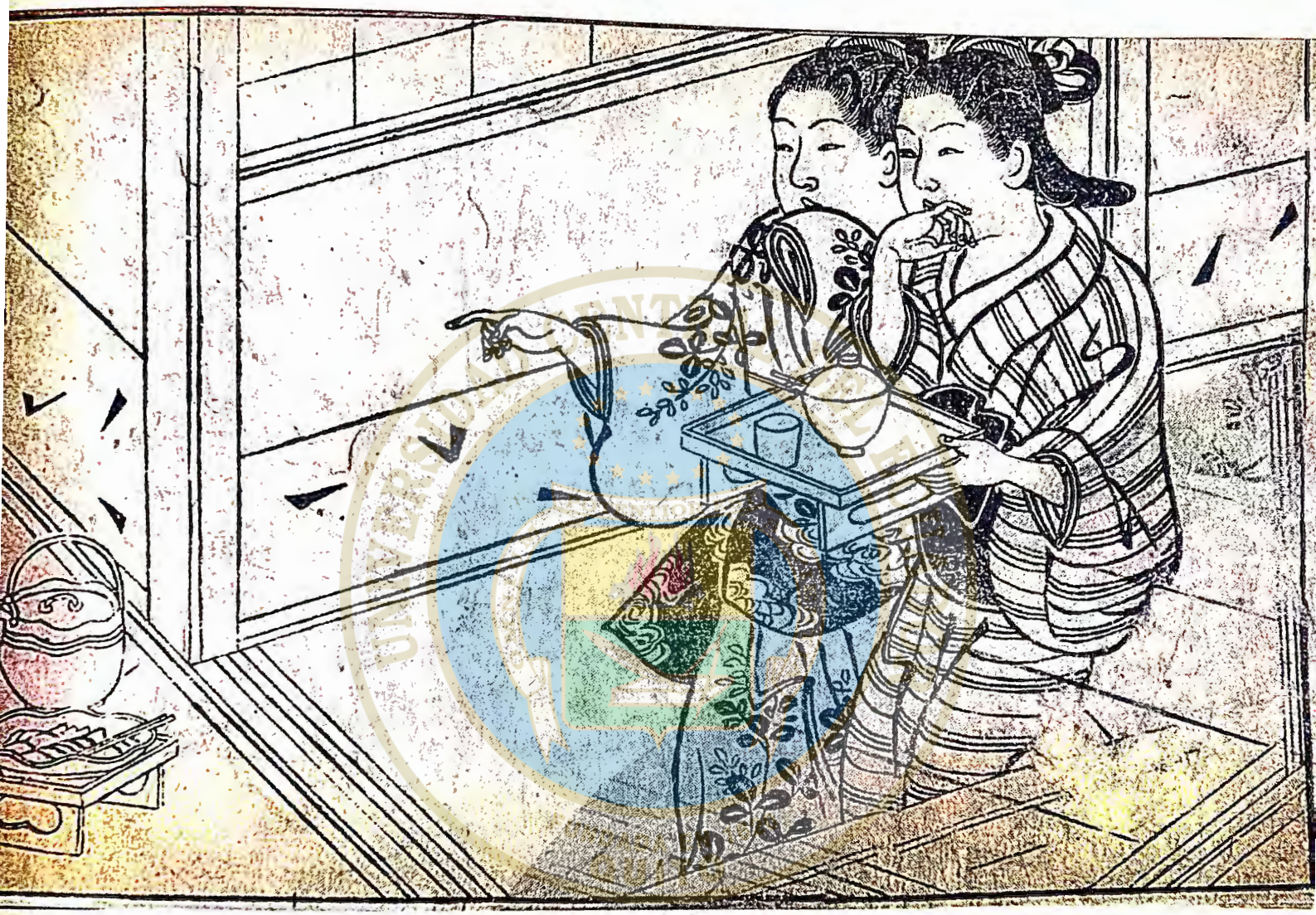
En el rollo de pinturas eróticas (pp. 82-93), las parejas aparecen sentadas o tumbadas, a veces en una especie de alfombra y en otras sencillamente sobre el fondo marrón del lienzo. Los pálidos desnudos femeninos contrastan con las tonalidades más cálidas de los masculinos. En todas las escenas participan dos personas excepto en la octava (p. 86), protagonizada por un trío peculiar: un comerciante que, al sorprender a su mujer en la cama con un joven afeminado, intenta aprovechar la situación y penetrarla por detrás mientras ella intenta zafarse de él. Otra escena describe la aventura clandestina de un monje (p. 84, escena 10), mientras que en la última participa una embarazada que lleva el cinturón de costumbre *(iwataobi)* atado al abdomen (p. 82, escena 12). La quinta escena (p. 89) parece ilustrar un episodio de pederastia: un hombre penetra a una niña sentada en su regazo que le opone resistencia. Dos de las pinturas del mismo rollo (p. 93, escena 1 y p. 90, escena 4) ilustran explícitamente las relaciones sexuales de los samuráis, como se deduce de los sables apoyados en el suelo. Cabe destacar que Sukenobu representa la sexualidad de samuráis y burgueses por igual en lo que constituye una mezcla de clases sociales impensable hasta entonces.

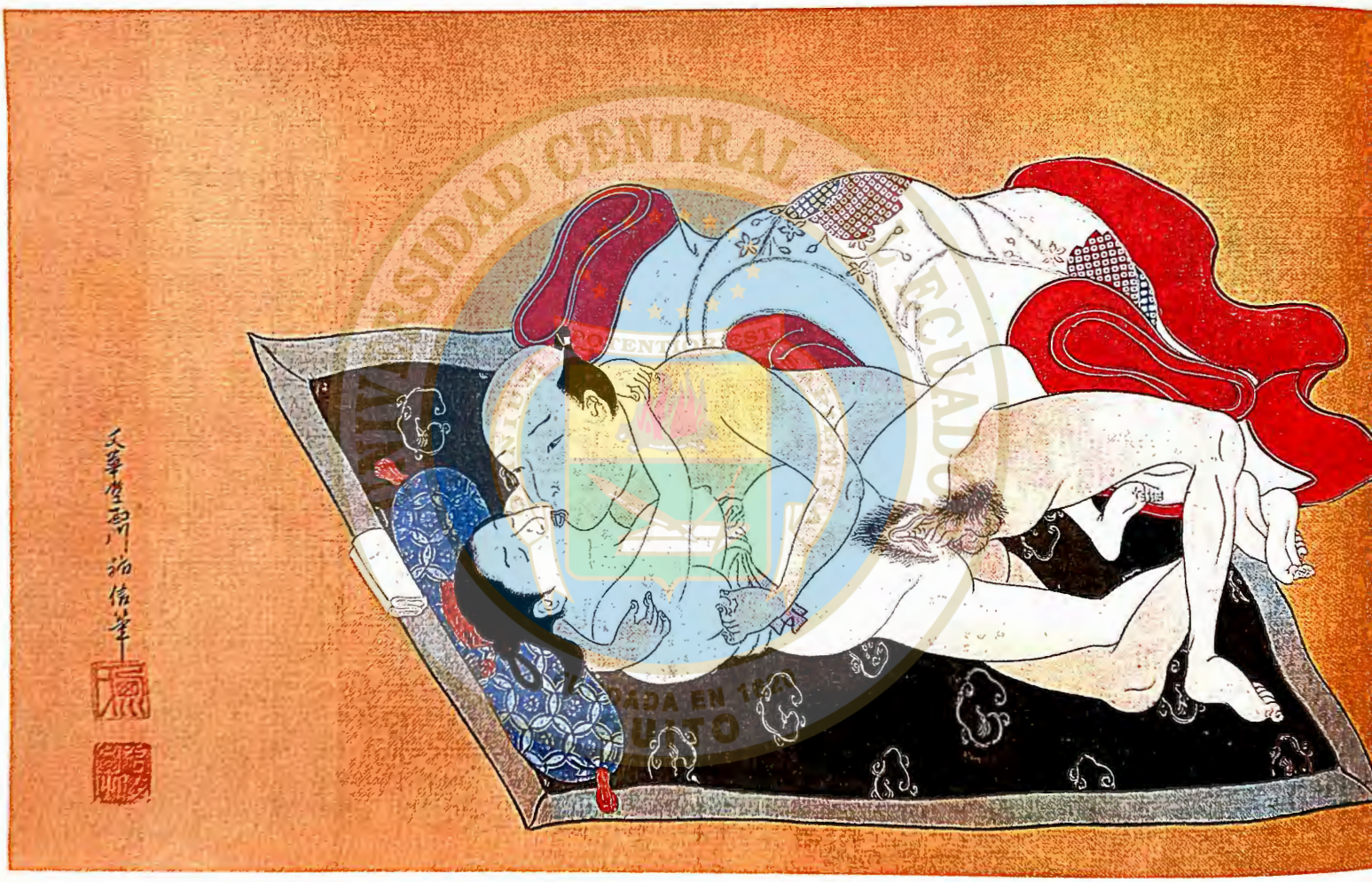
FUNDADA EN 1620
QUITO



Miniaturas en color (Iro hiinagata), 1711

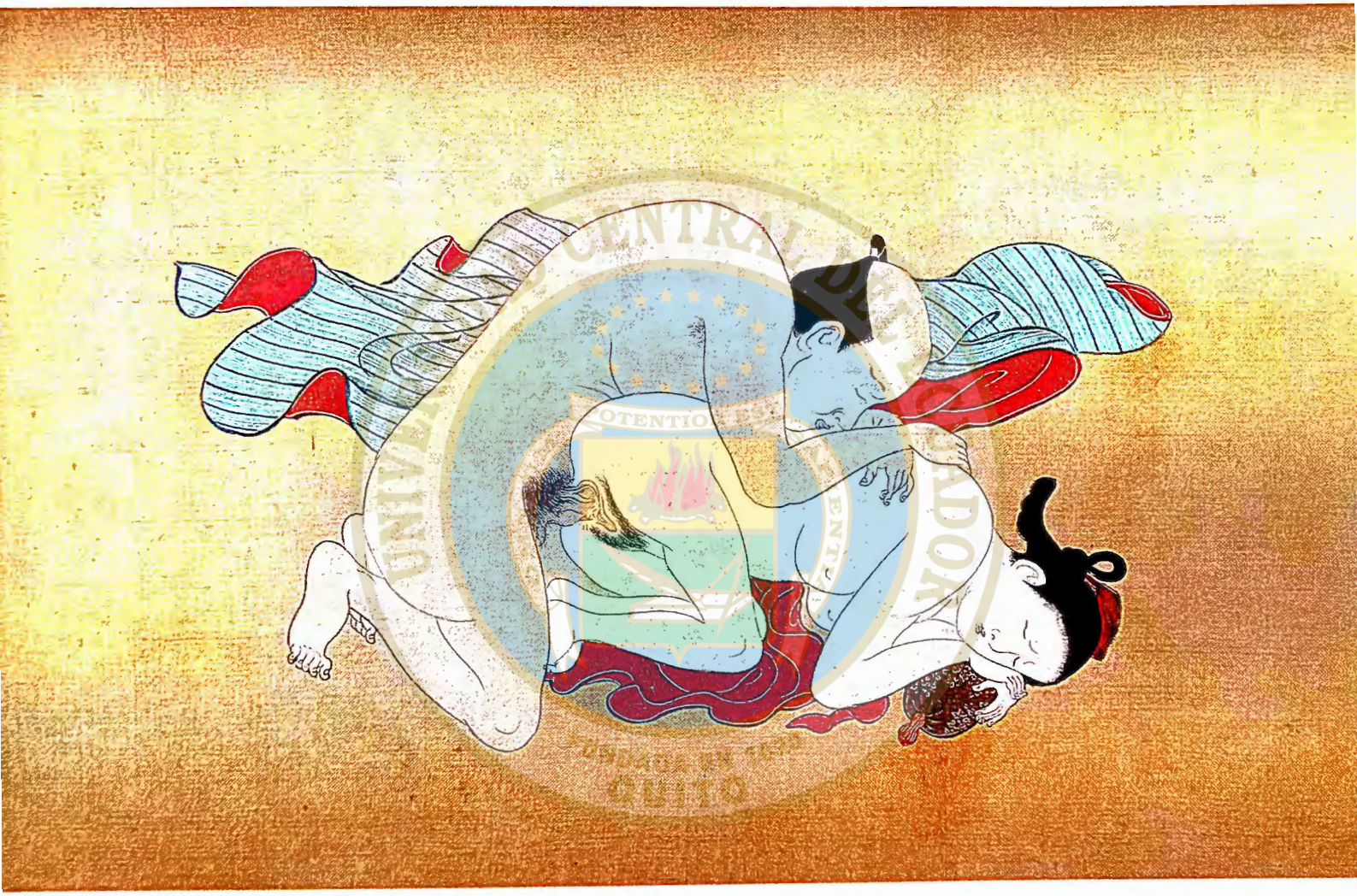
Hoyuelo refulgente del amor (Enshoku hana ekubo), 1716-1725



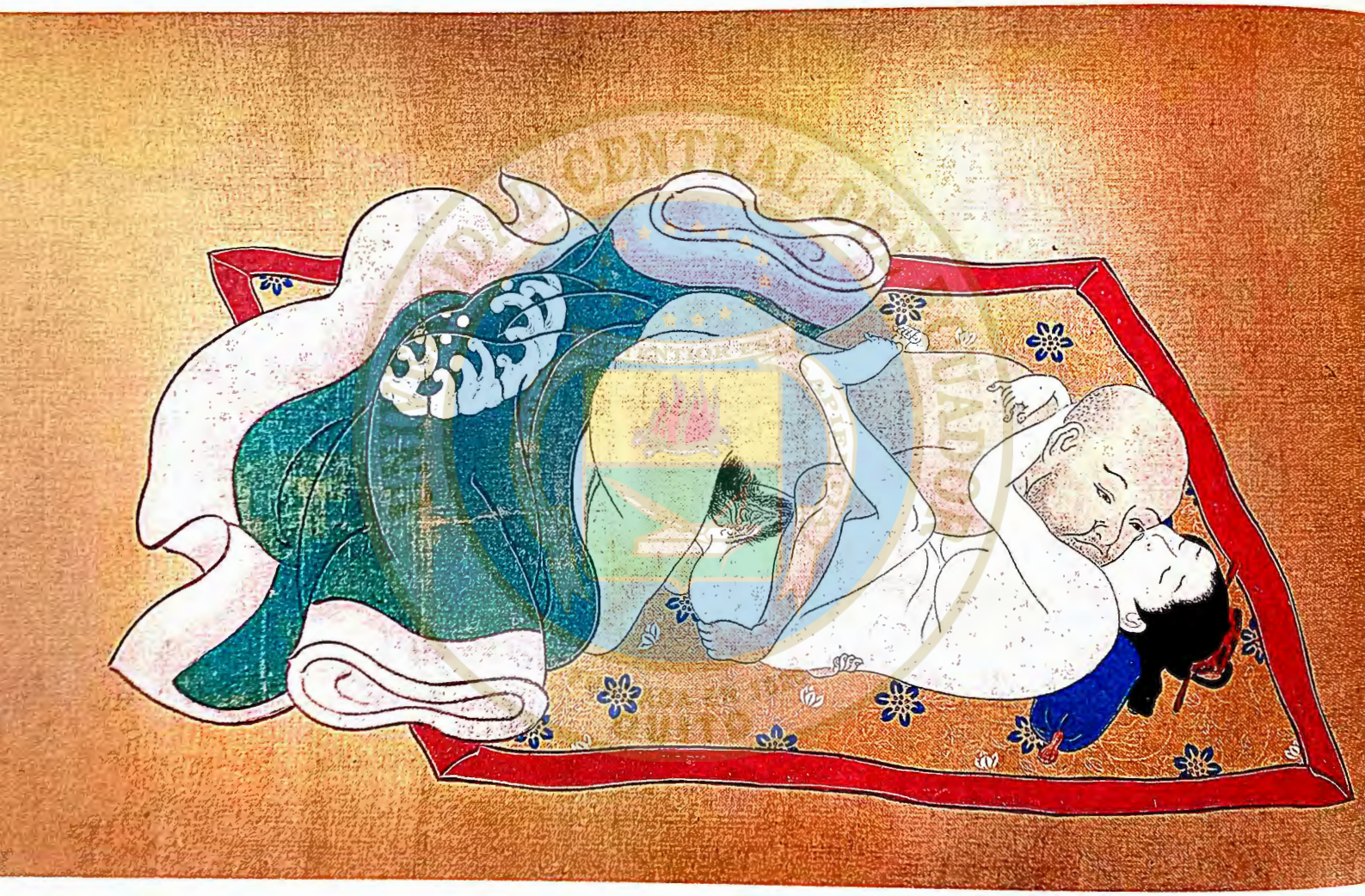


12

«Pintura erótica», h. 1725

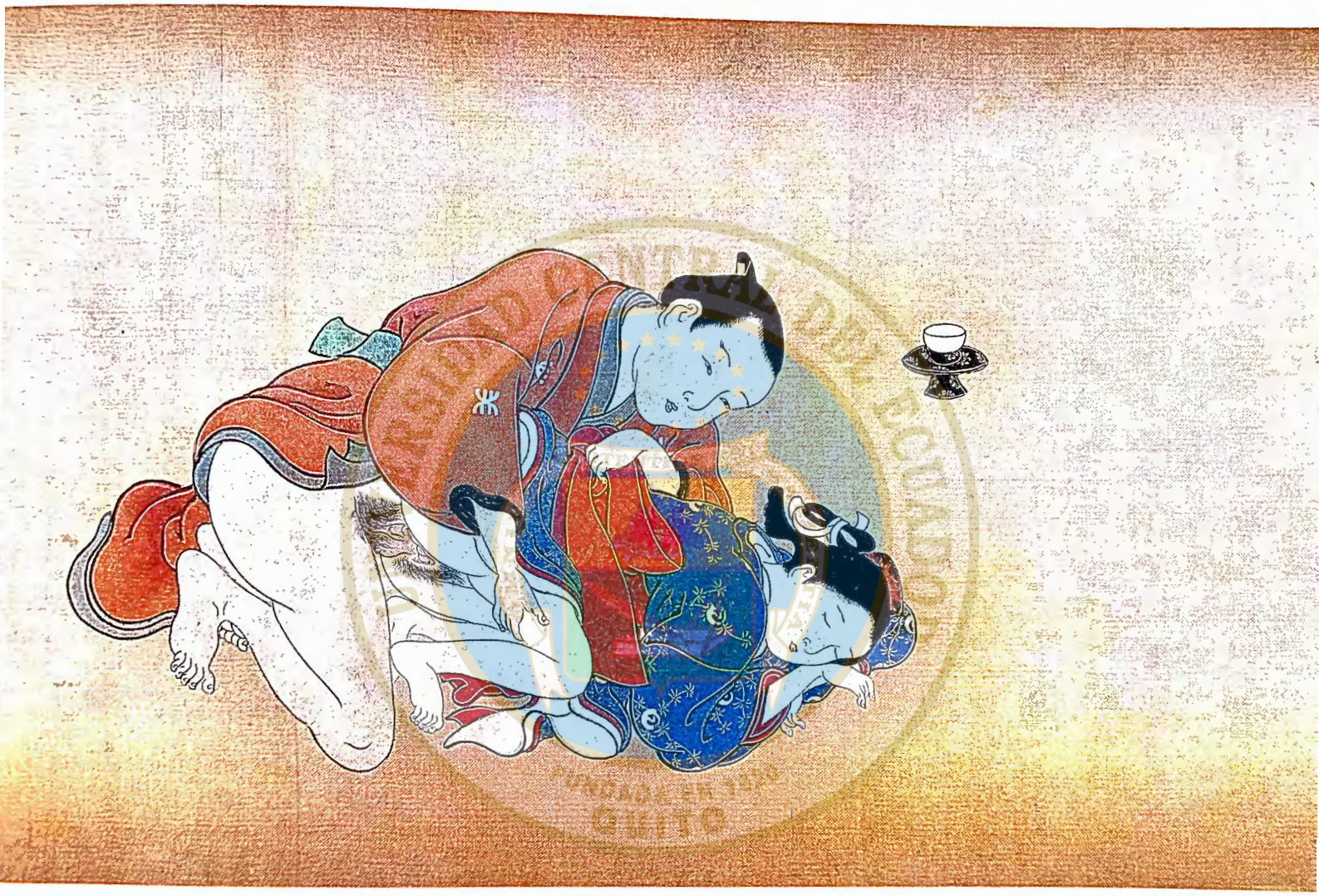


11

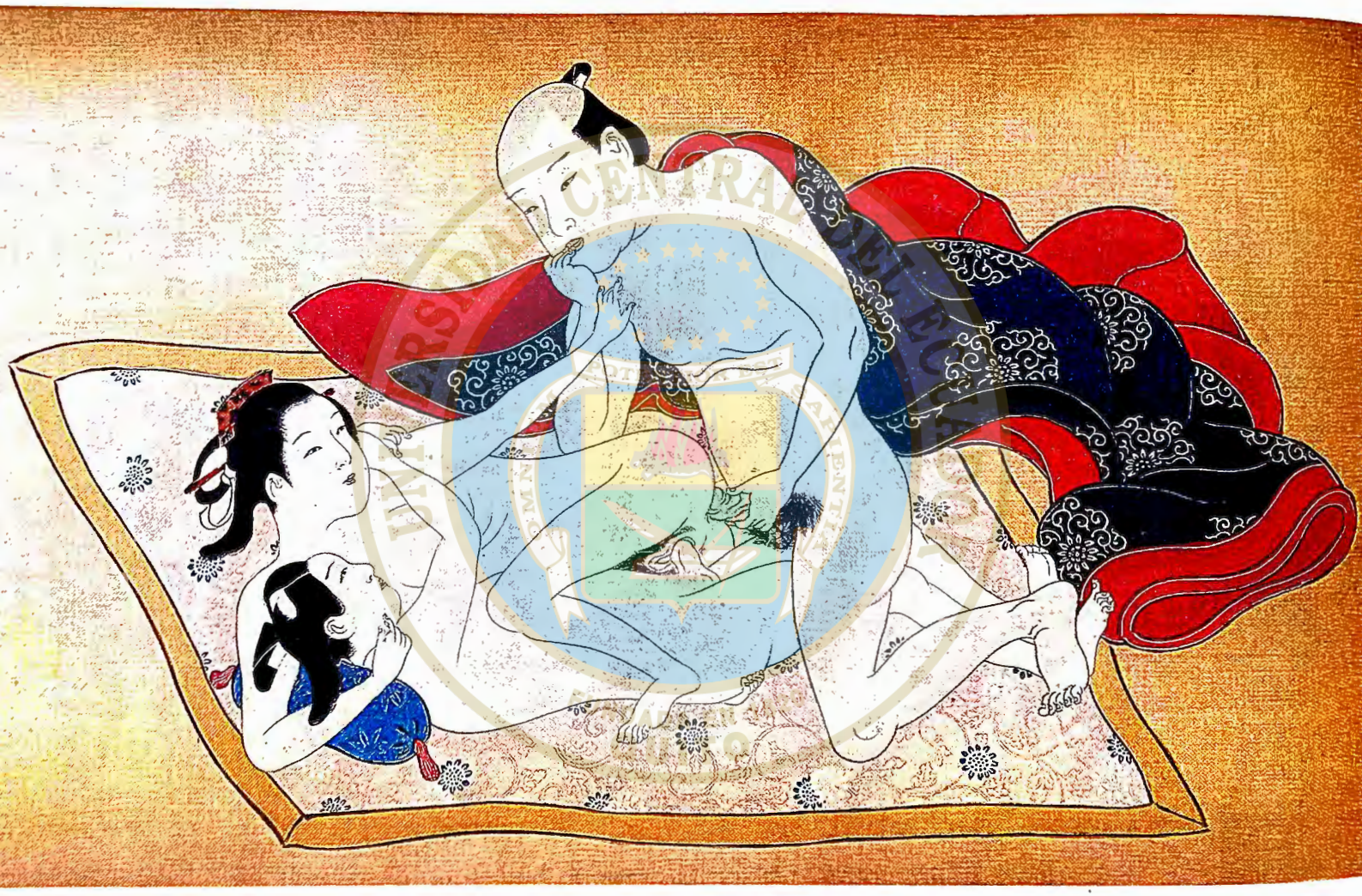


10

«Pintura erótica», h. 1725

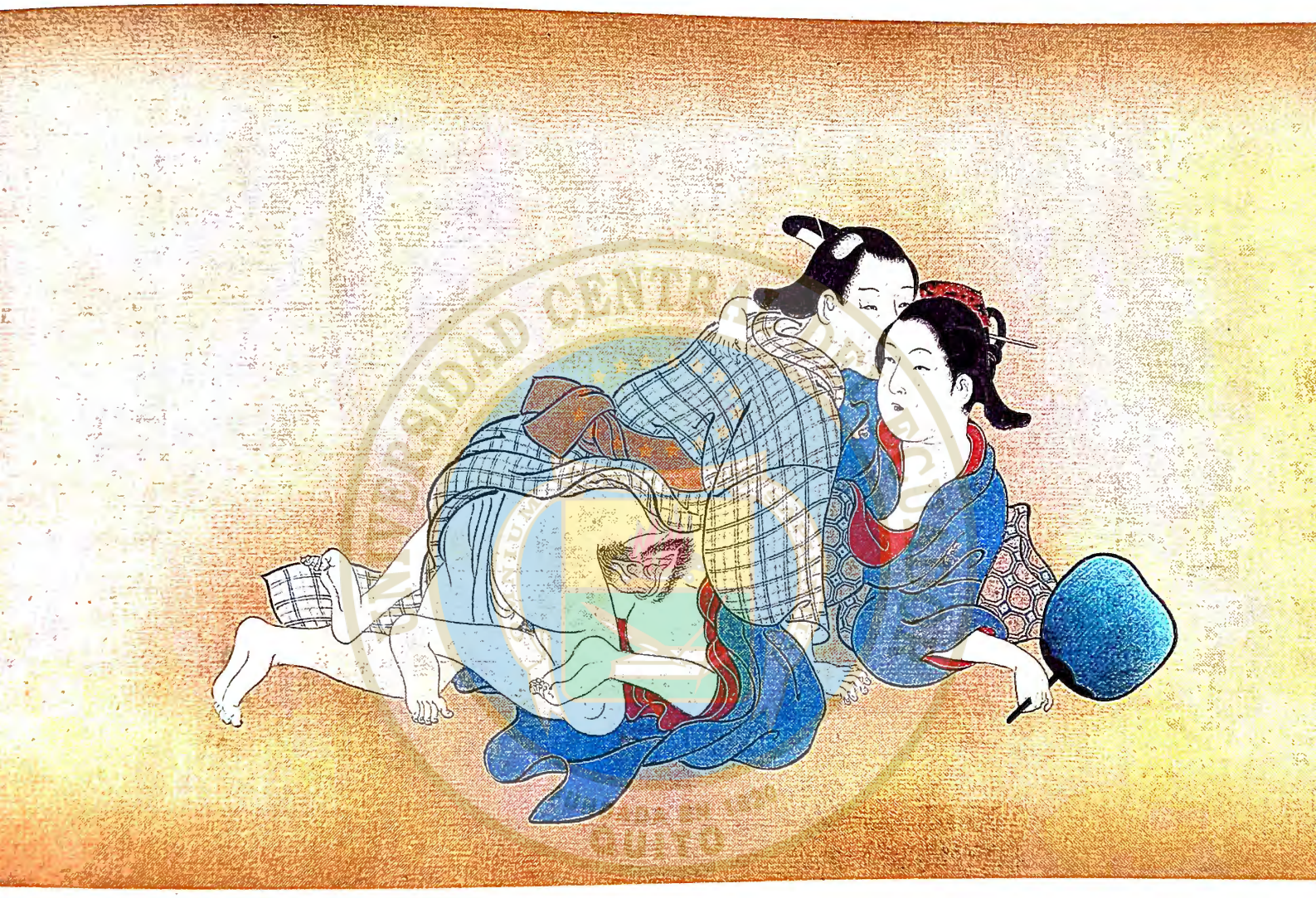


9

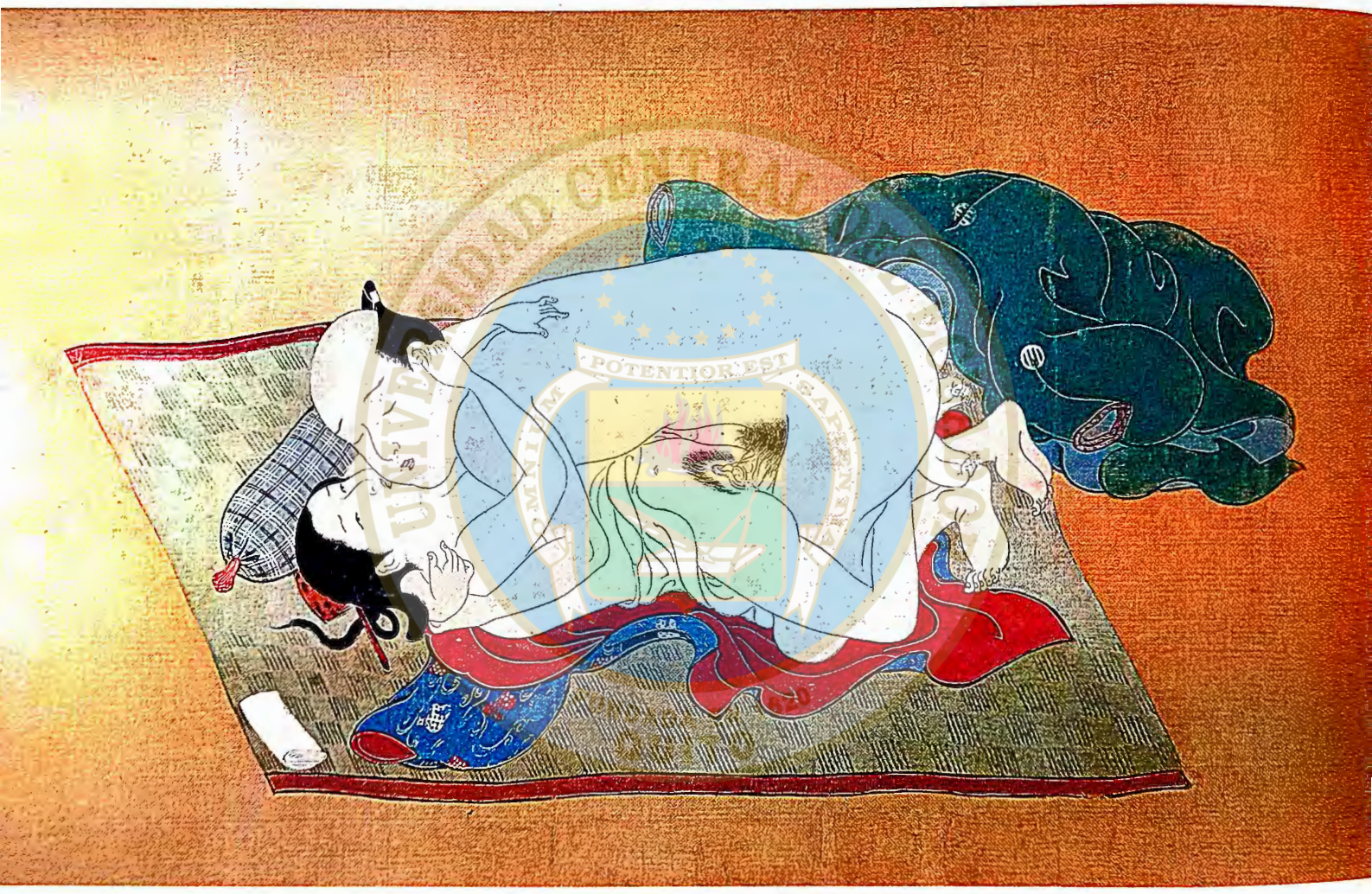


8

«Pintura erótica», h. 1725

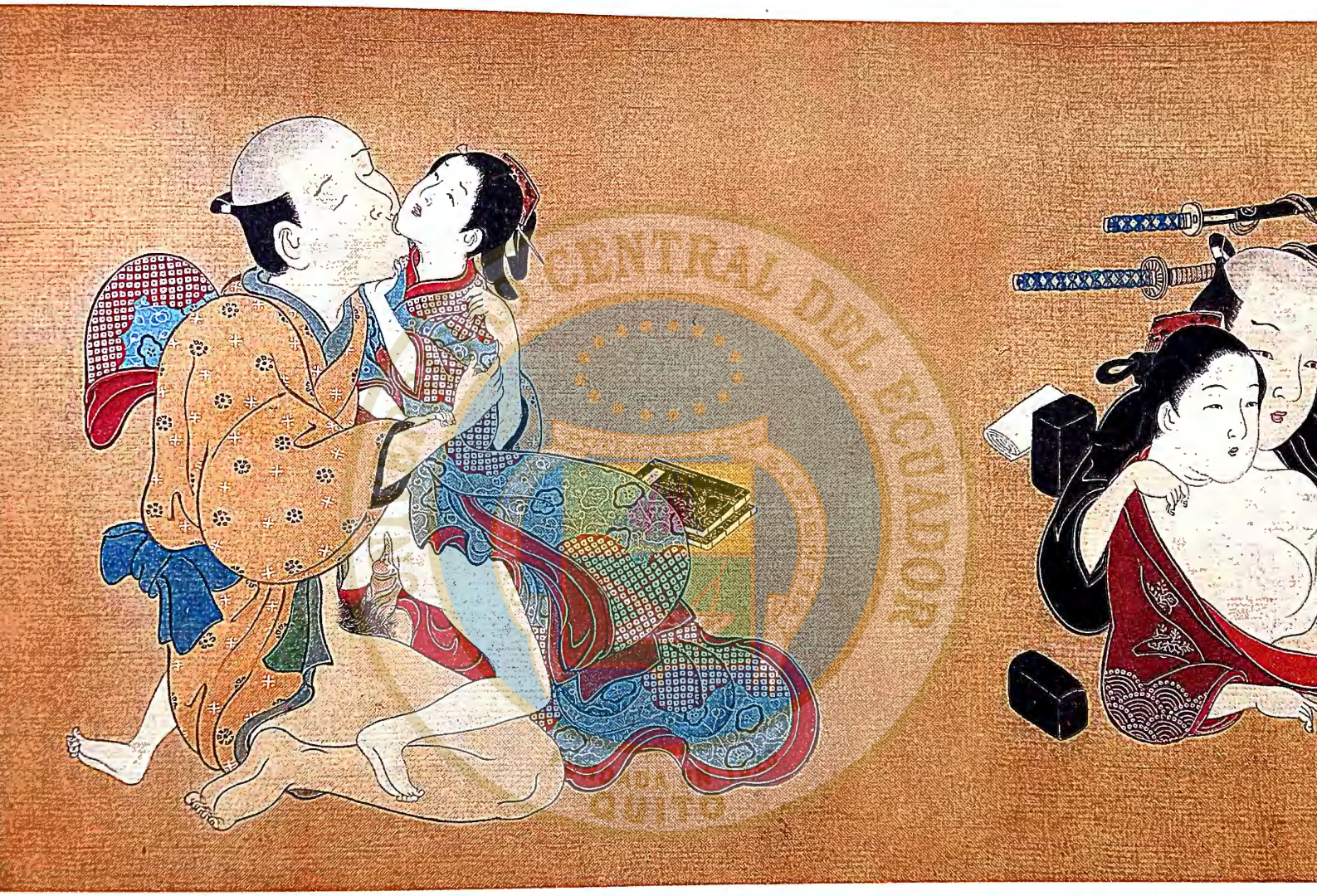


7

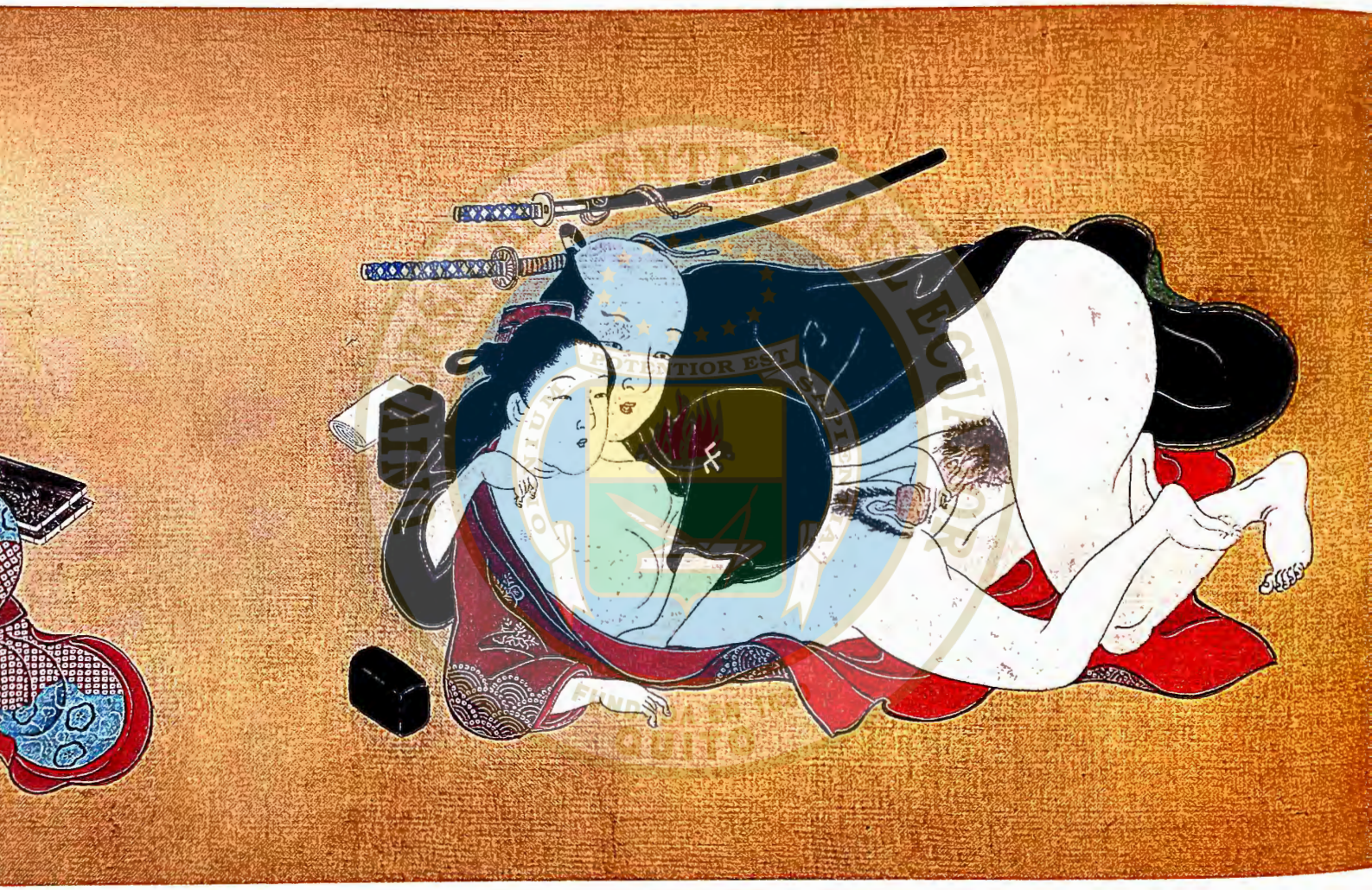


6

«Pintura erótica», h. 1725



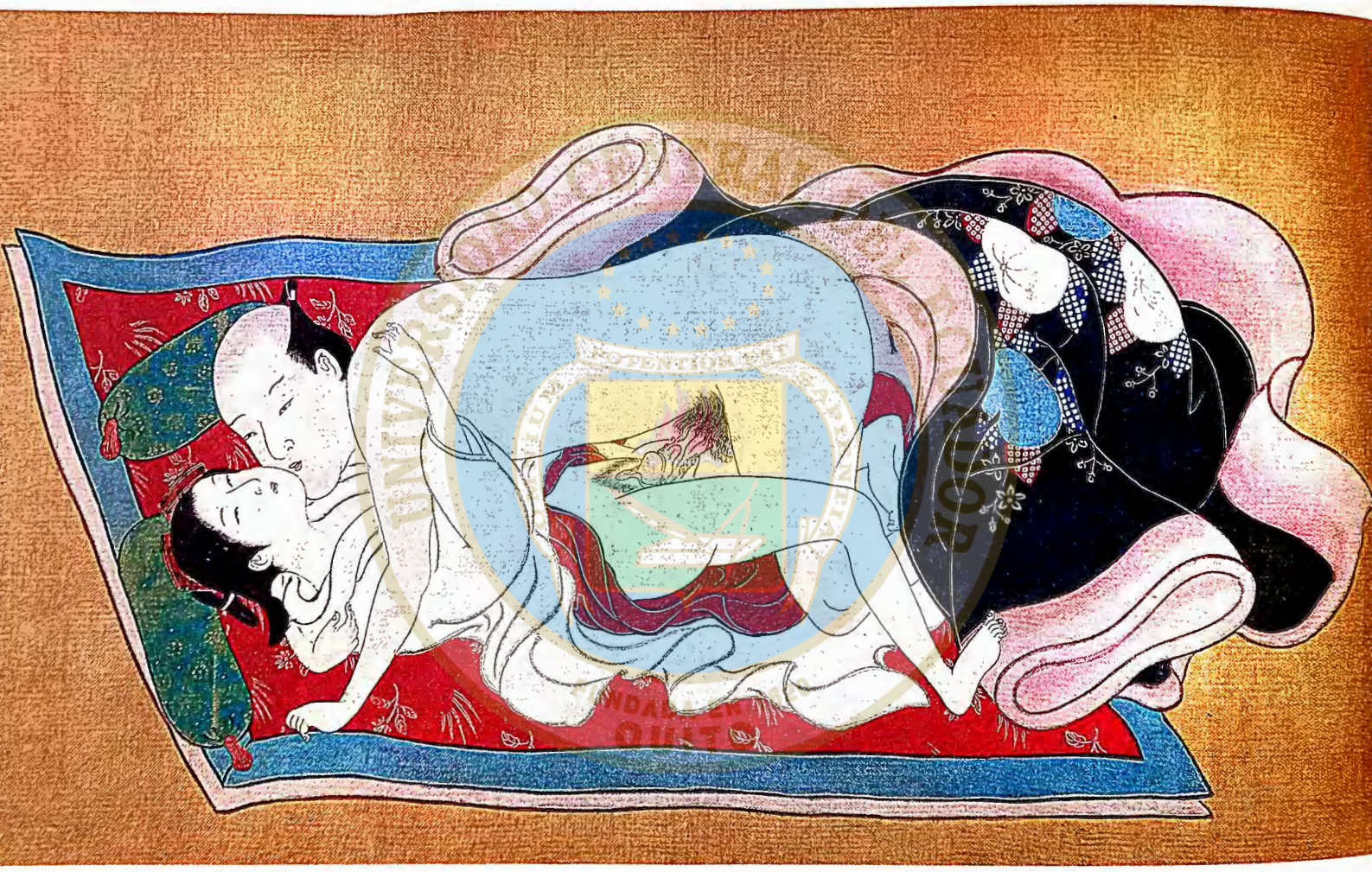
5



4

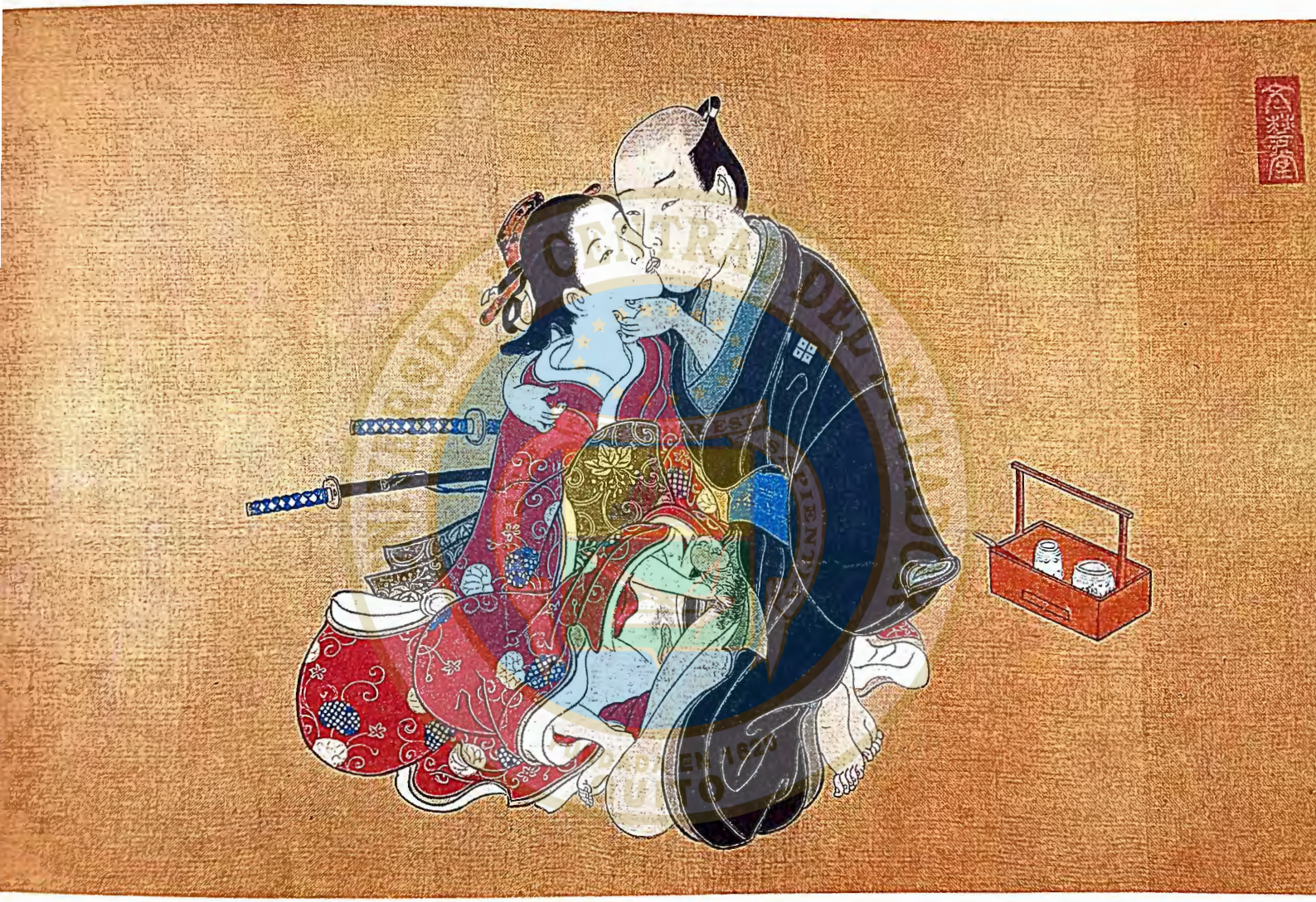
«Pintura erótica», h. 1725

3

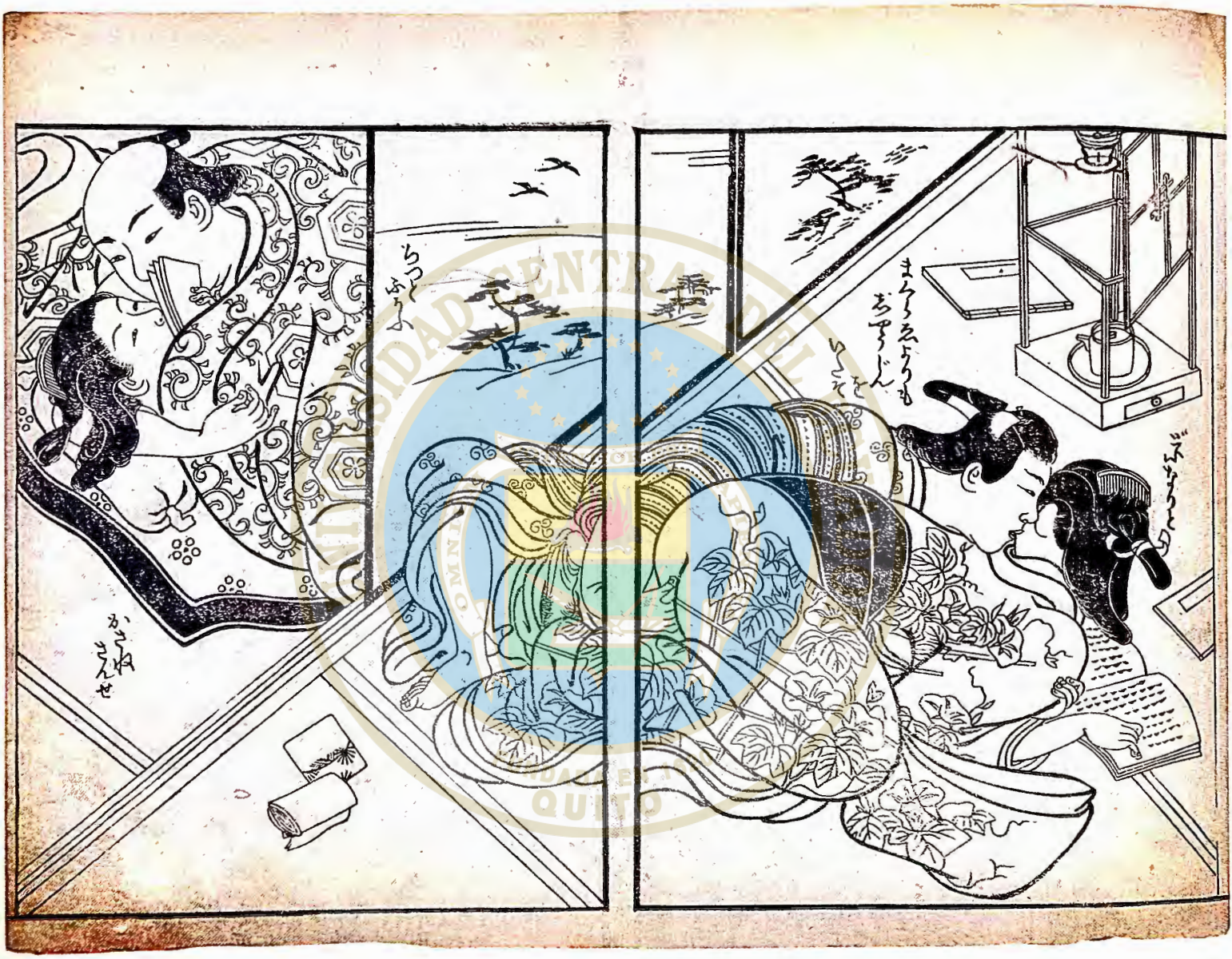


2

«Pintura erótica», h. 1725



1



Lluvia de primavera en la alcoba (Toko no harusame), 1716-1725

Miyagawa Chōshun
宮川長春

1682-1752

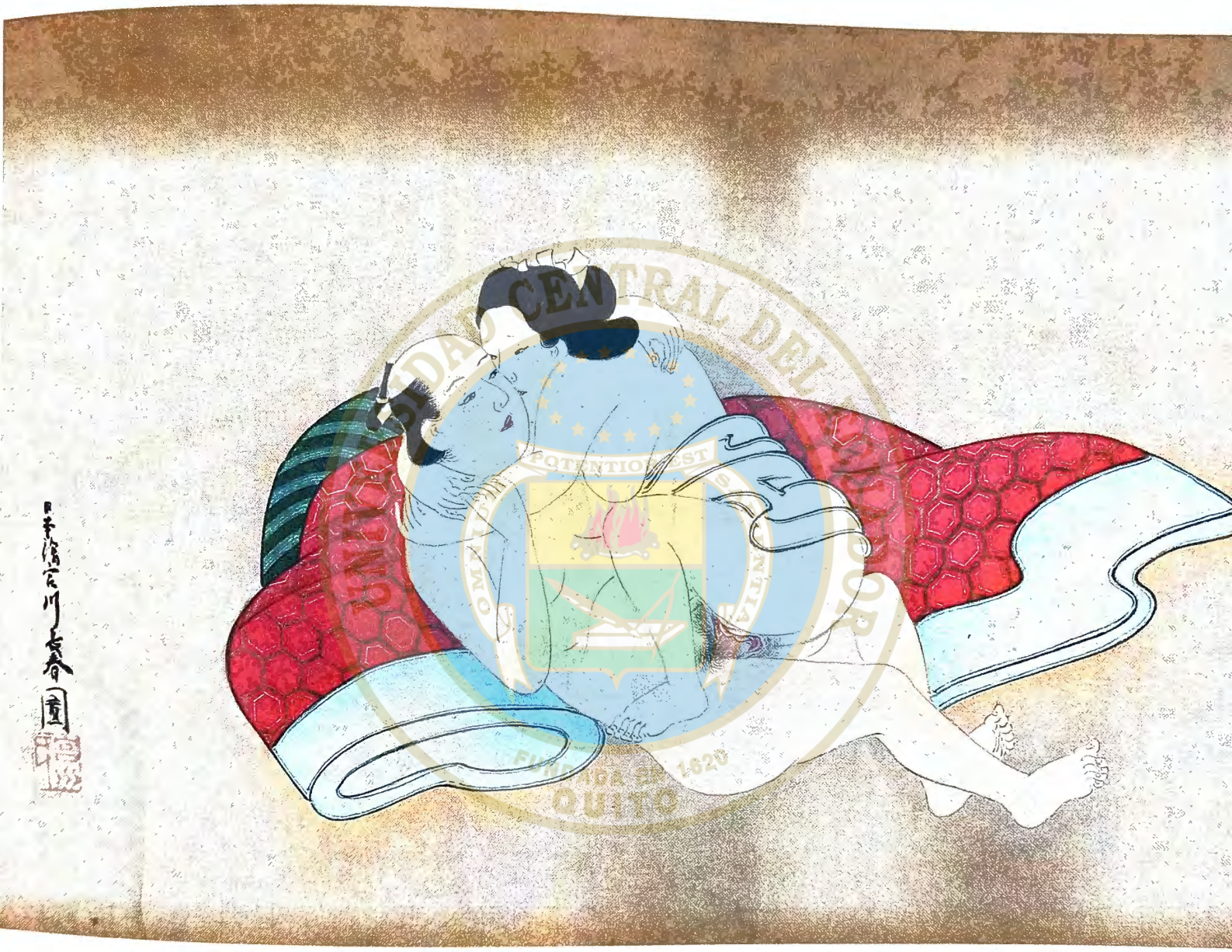
Chōshun nació en Miyagawa, en la provincia de Owari (la actual prefectura de Aichi) en 1682, pero se sabe que se instaló en Edo a principios del siglo XVIII. Su producción consiste básicamente en pinturas, y no existe constancia de grabados sin encuadernar ni libros de su autoría. Parte de su legado fue la escuela Miyagawa, muy influyente en otros artistas como los de la escuela Katsukawa, que a su vez tomó como ejemplo la Katsushika.

La inspiración estilística de Chōshun procedía de dos fuentes. No cabe duda de que en sus inicios plasmó las influencias de Moronobu con un estilo pictórico que refleja el poder y la vitalidad expresiva del artista. Tal era su pasión por Moronobu que llegó a firmar un rollo de temática homosexual con el nombre de Hishikawa en lugar de Miyagawa, una forma de atribuirse el papel de heredero artístico del maestro. Aun así, más adelante buscó la inspiración en la escuela Kaigetsudō, muy popular en la época por sus retratos femeninos. Consistían en obras de gran formato: grabados en forma de *kakemono* (rollo vertical), pero ante todo retratos de bellezas esculturales, monumentales tanto por el tamaño como por la pose.

Sin embargo, el mejor exponente del estilo de Chōshun es el rollo de doce escenas titulado «Tentaciones de la primavera». El artista, liberado de sus influencias anteriores, da muestras de un estilo propio menos rotundo con una paleta cromática más luminosa y vibrante (pp. 97-108). Las nuevas siluetas femeninas son menos monumentales pero más cálidas y humanas que las imponentes figuras estáticas propias de los artistas de la escuela Kaigetsudō. Ahora constituyen un vehículo para expresar sensualidad. En la primera escena (p. 108) llama la atención el intercambio de miradas de los dos personajes que están reclinados en actitud íntima y relajada. Al fondo se aprecia un biombo pintado con un cerezo en flor, que simboliza la pasión, como la que se desata en la escena siguiente (p. 107, escena 2). Tres de las escenas del rollo muestran relaciones homosexuales entre hombres adultos y adolescentes, los llamados *wakashū* (p. 106, escena 3; p. 103, escena 6, y p. 101, escena 8). En parte para ocultar su verdadera profesión, estos jóvenes prostitutos llevaban en la cabeza el pañuelo que identificaba a los actores de kabuki especializados en papeles femeninos *(onnagata).* En una escena se ve a un hombre sentado que abraza a un muchacho por detrás y empieza a desvestirlo (p. 106, escena 3) mientras se vuelve hacia una mujer que lo observa enfadada, quizá porque se siente despreciada. Esta pintura en concreto evoca una composición similar de una conocida estampa de Jihei en la que una pareja, en este caso heterosexual, pasa por delante de una mujer con semblante triste porque el hombre la rechaza (véase p. 45). También aparecen tres personajes en la escena en la que el hombre, probablemente un comerciante rico o un samurái, está ocupado con dos mujeres en su propia casa (p. 105, escena 4) o en la de la pareja que hace el amor al calor de un brasero cubierto (*kotatsu)* junto a una anciana que se ha quedado dormida mientras reza con un rosario budista (p. 102, escena 7).

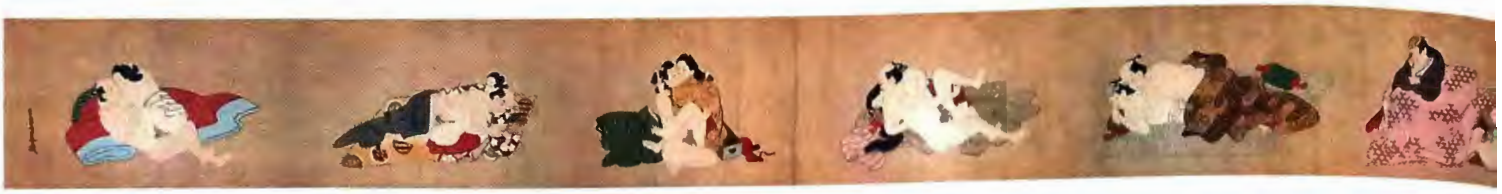
En 1751, Chōshun se vio implicado en un turbio asunto cuando él y su hijo Chōsuke colaboraban en la restauración del mausoleo de Tokugawa en Nikkō. El proyecto lo dirigía Shunga, el mentor de la corriente Inari de la escuela Kanō. Al parecer, se produjo una discusión relacionada con los honorarios y Kanō Shunga mandó azotar a Chōshun antes de despedirlo. Llevado por la sed de venganza, Chōsuke agredió y asesinó a Shunga, pero él también perdió la vida en la refriega. La reacción del sogunato fue drástica: se disolvieron las dos escuelas; Miyagawa Isshō (1689-1779), uno de los discípulos de Chōshun, se exilió de por vida, y a partir de entonces la escuela de Chōshun se llamó Katsu-Miyagawa. Chōshun falleció en 1752 y su escuela, que volvió a rebautizarse como Katsukawa, generó una sucesión de grandes artistas como Katsukawa Shunshō (h. 1726-1792; véanse pp. 193-210) y Katsushika Hokusai (1760-1849; véanse pp. 339-376).

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



12

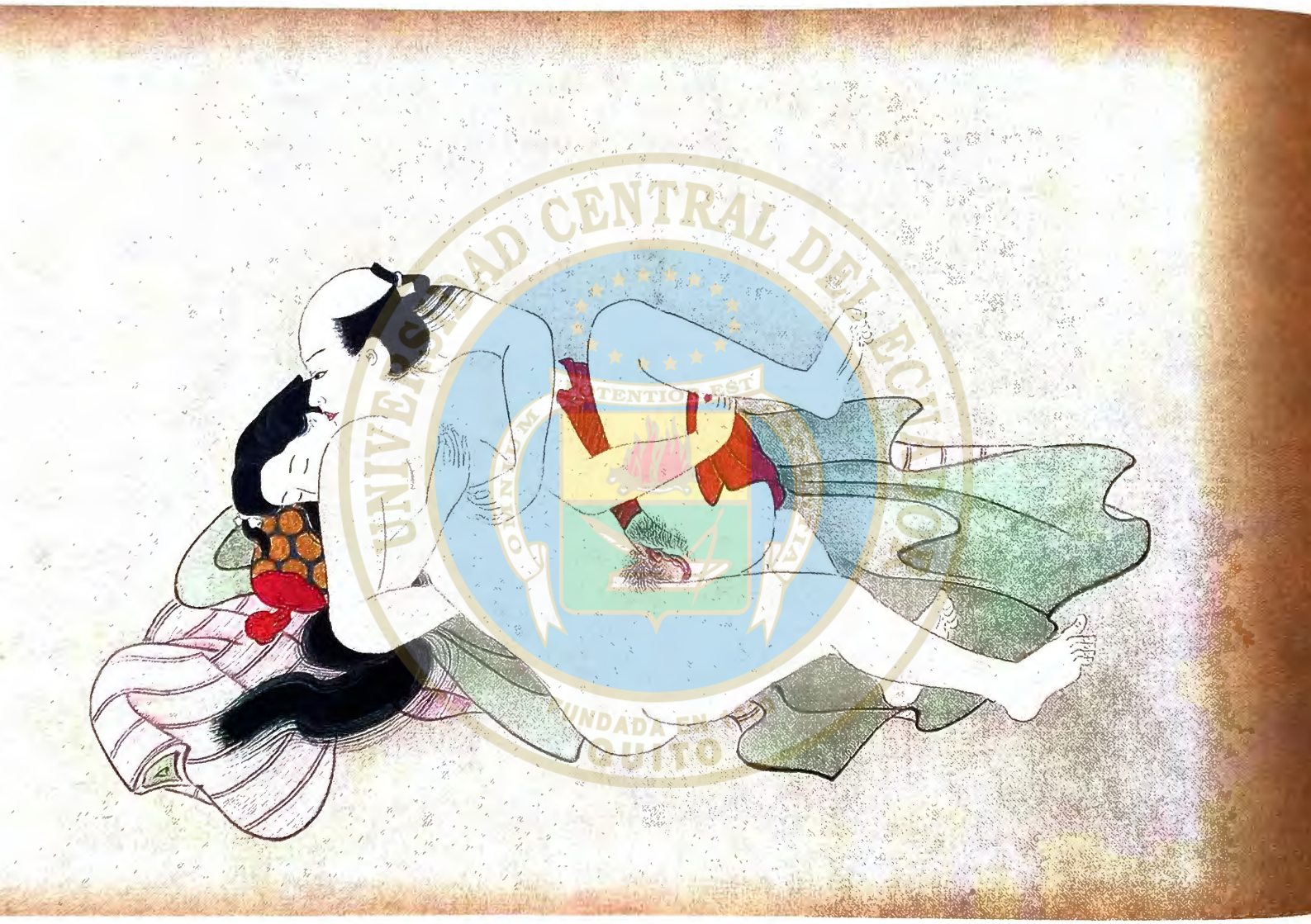
«Tentaciones de la primavera», 1716-1722



11

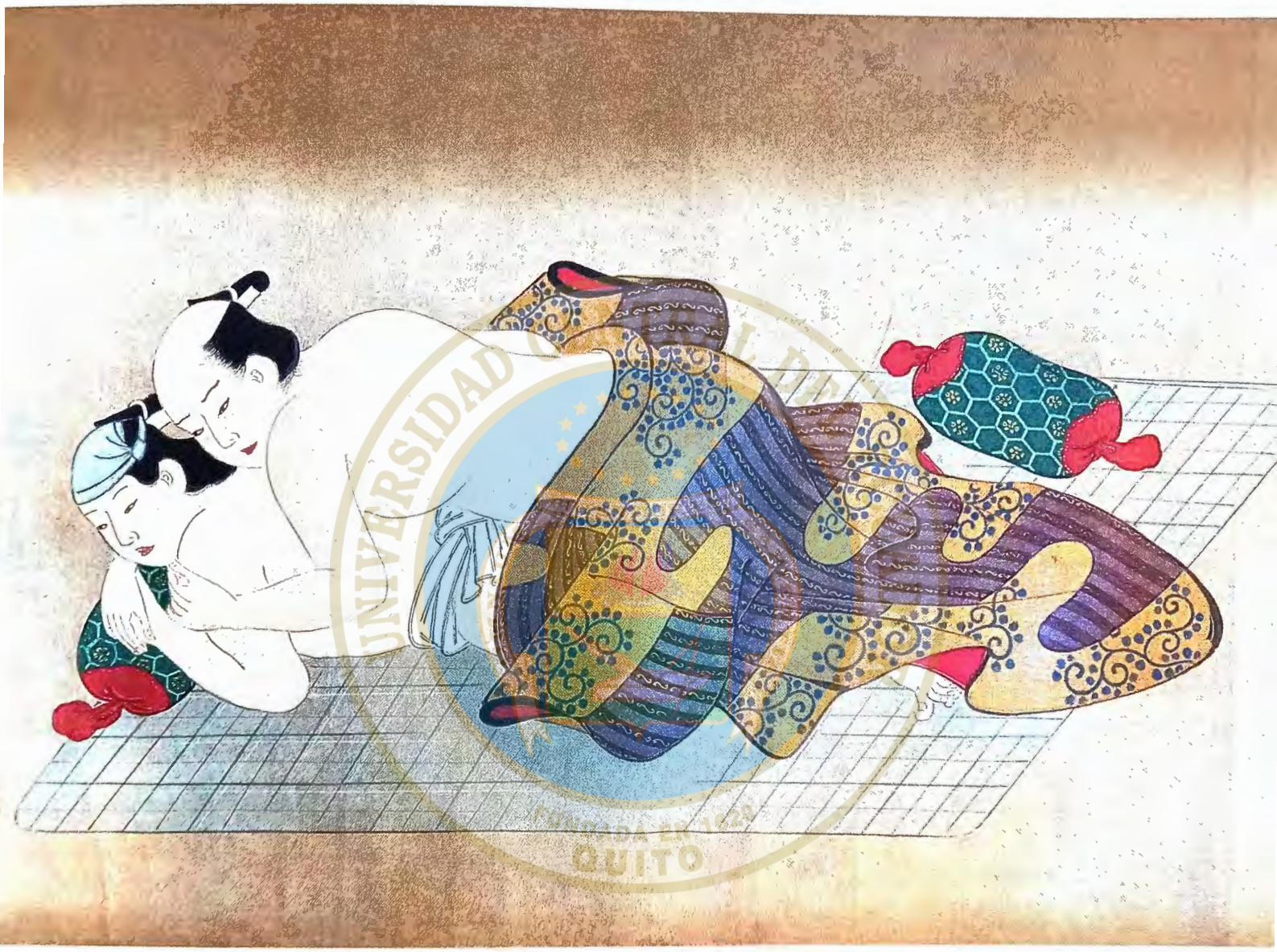
«Tentaciones de la primavera», 1716-1722

10

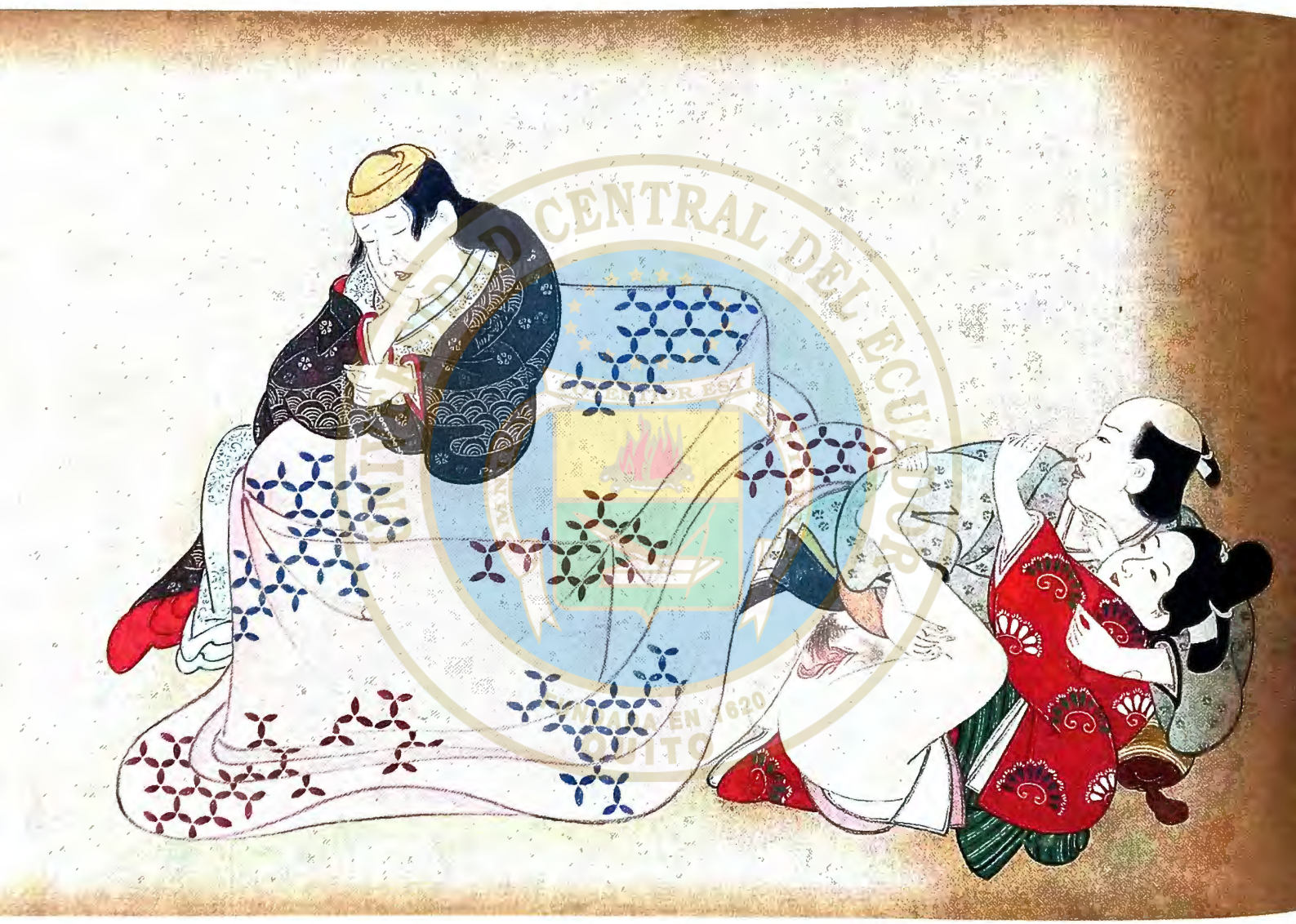


9

«Tentaciones de la primavera», 1716-1722



8



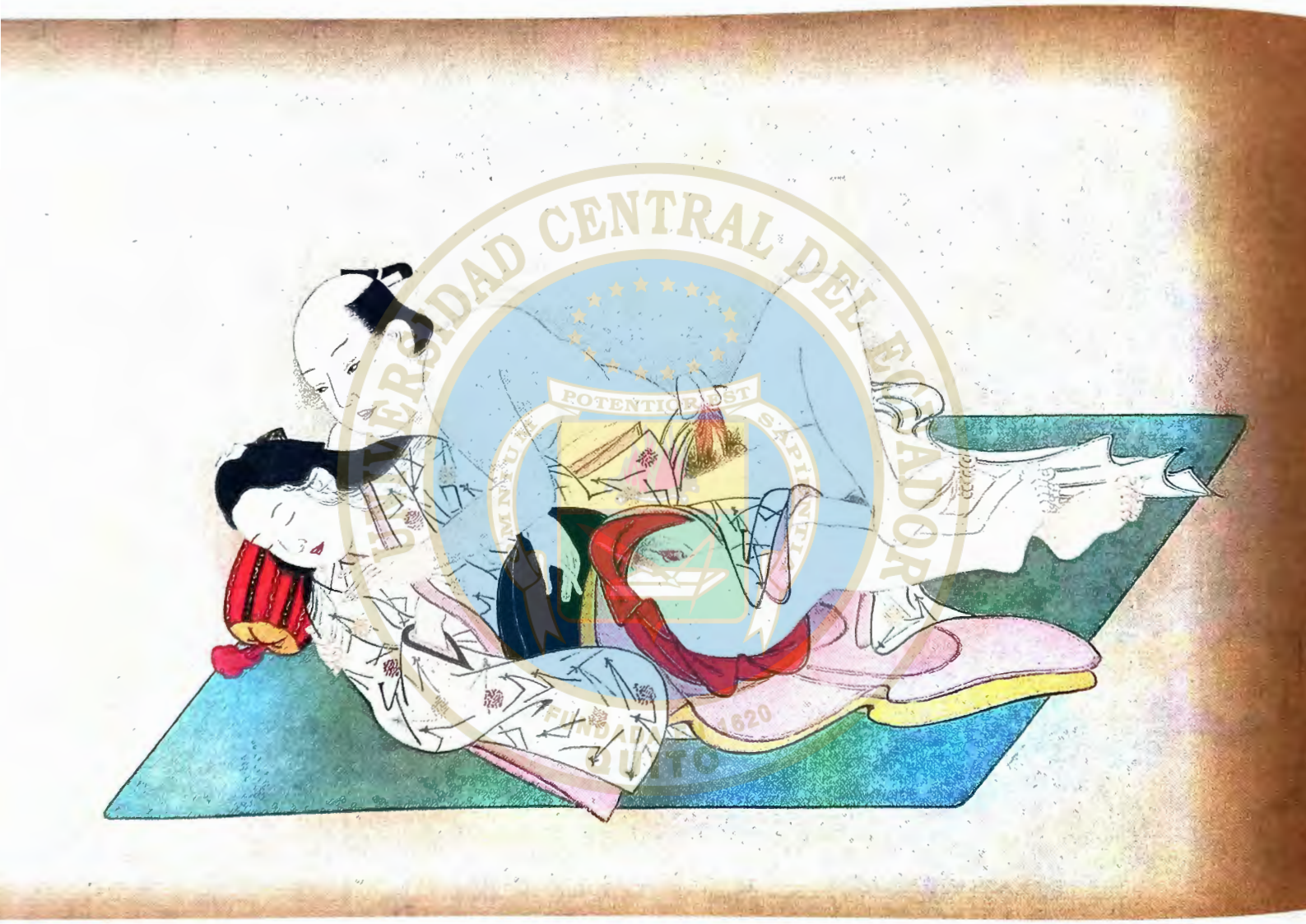
7

«Tentaciones de la primavera», 1716-1722

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIORA
OMNIUM

6

103.



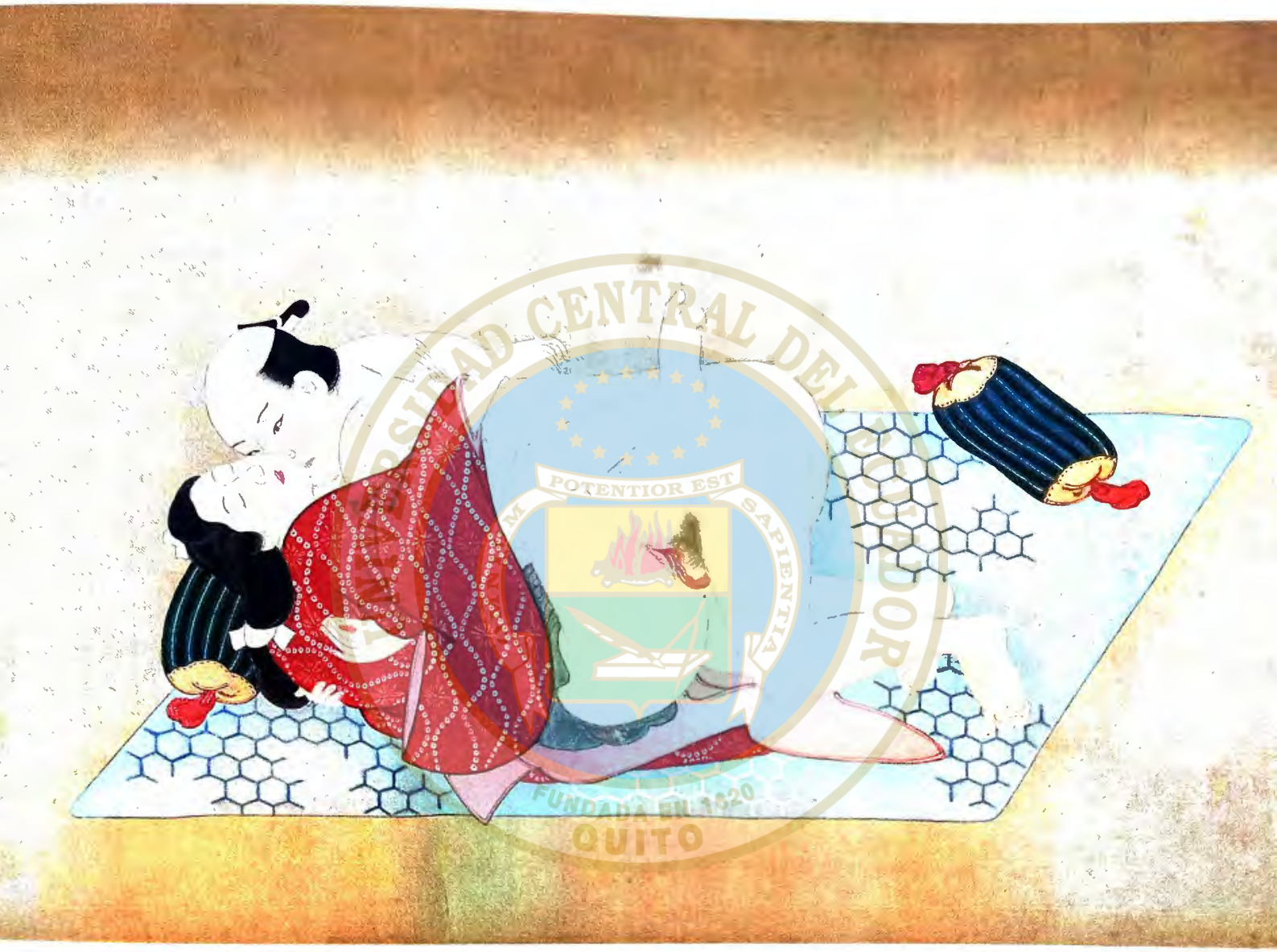
5

«Tentaciones de la primavera», 1716-1722

105.

3

«Tentaciones de la primavera», 1716-1722



2

1

«Tentaciones de la primavera», 1716-1722

Okumura Masanobu
奥村政信

1686-1764

Okumura Masanobu fue por varios motivos una figura única en el Edo del mundo flotante. Sus pinturas, libros de ilustraciones y grabados fueron el resultado de más de cincuenta años de intenso trabajo. Masanobu demostró una gran sensibilidad por el buen gusto y el sentido de la estética en una época de grandes cambios sociales que el artista documentó con absoluta precisión. Podría decirse que, del mismo modo que Sukenobu fue el artista más relevante del mundo flotante en la región de Kamigata, Masanobu hizo lo propio en Edo durante la primera mitad del siglo XVIII.

Masanobu demostró su versatilidad en el mundo empresarial a través de la edición y la distribución de grabados y libros ilustrados bajo el sello editorial Okumuraya. A principios de la década de 1740, cedió la gestión del negocio a Genroku, que probablemente fuera su hijo, para dedicarse en cuepo y alma a la producción artística. Para distinguir su autoría de las imitaciones, informaba al público de que sus obras eran genuinas y originales y, para ello, a veces añadía junto a su firma las palabras «del auténtico pincel de» *(shōhitsu)*.

Masanobu adoptó formatos específicos: grabados de grandes dimensiones *(ō-ōban)* que se colgaban en la pared *(kakemono)*, pero también largos y estrechos *(tanzaku)*. Asimismo, introdujo un sinfín de innovaciones técnicas: la utilización de mica; la producción de litografías *(ishizuri-e)*, que en realidad eran grabados realizados con planchas de madera pero «al revés», con el fondo negro y el relieve sin pintar; los grabados verticales «en forma de columna» *(hashira-e)*; los grabados «lacados» *(urushi-e)* que se obtenían aplicando una capa de cola de origen animal *(nikawa)* en las zonas de tinta china, y el uso de la perspectiva *(uki)*. Además, probablemente fue el primer artista que difundió los grabados bicolores *(benizuri-e)*.

Las temáticas de Masanobu eran muy variadas: bellezas femeninas, guerreros tradicionales, actores (sobre todo intérpretes de papeles femeninos, ya que de los aguerridos roles masculinos dotados de un estilo afectado y ostentoso denominado *aragoto* se encargaba la escuela Torii), escenas costumbristas y, por supuesto, imágenes eróticas. Su estilo presentaba influencias de las escuelas Torii y Kaigetsudō, que a su vez hacían guiños a la obra y las técnicas de Masanobu. Incluso podría decirse que el artista fue la figura más destacada del mundo flotante entre principios del siglo XVIII (puesto que sus primeras obras datan de 1701) y su muerte en 1764, y que también desempeñó un notable trabajo como pintor de bellezas femeninas e imágenes eróticas como el precioso rollo horizontal pintado sobre seda «Túnicas eróticas en la alcoba» (pp. 114-123).

Este rollo, pintado entre 1711 y 1716 para un cliente importante, consta de once escenas en lugar de las doce habituales, y cabe la posibilidad de que se hayan perdido dos. La primera imagen (p. 123) está desprovista de erotismo y en ella se ve a una cortesana que reclina la espalda contra un cliente que está sentado ante un biombo mientras una joven aprendiz les sirve. El biombo aparece tres veces más como símbolo de intimidad de la habitación (p. 122, escena 2; p. 120, escena 4, y p. 118, escena 6). En la quinta escena (p. 119), una pareja semidesnuda hace el amor mientras el joven comparte besos y abrazos con una mujer desnuda cuyo quimono de dormir está tirado en el suelo, un indicio de traición descubierta más que orgiástico. En la séptima escena (p. 117), un cliente hace el amor con una cortesana que, aparentemente indiferente, sigue leyendo mientras su joven doncella aguarda para servirles sake mientras ríe con timidez. La novena escena (p. 115) se desarrolla en el interior de un mosquitero que deja entrever a una pareja que hace el amor agachada. La última escena del rollo (p. 114) puede que sea la más inquietante: una niña juega con sus muñecas mientras un

hombre oculto tras las puertas correderas penetra por detrás a su madre, que está agachada.

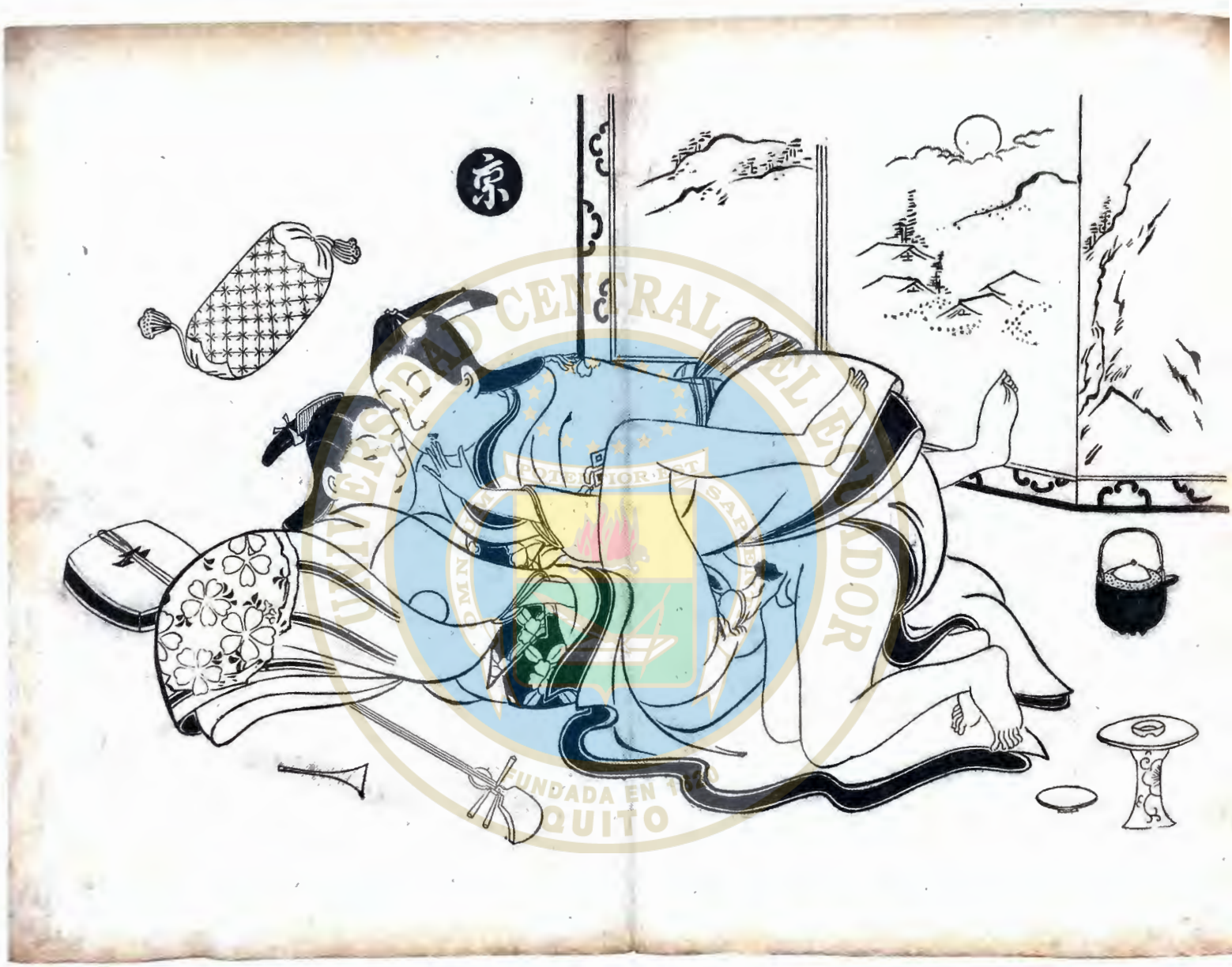
Uno de los primeros álbumes eróticos de Masanobu es «Amor en las tres capitales» (pp. 111-113), posiblemente datado entre 1710 y 1715 y formado por doce grabados de gran formato *(ōban)* titulados *Edo* (Tokio), la capital administrativa; *Kyō* (Kioto), la antigua capital, y *Ōsaka*, la capital financiera. Las distintas localizaciones no se distinguen mediante referencias a determinadas prácticas sexuales, sino sencillamente con una cartela circular con el nombre de cada ciudad. En *Ōsaka*, una pareja mantiene relaciones sobre una plataforma de madera al aire libre, cerca de un arroyo y a la vista de una pudorosa aprendiz (p. 111). *Kyō* muestra una escena oculta tras un biombo entre un joven y una intérprete de *samisen* que ha dejado el instrumento y el plectro en el suelo (p. 112). En *Edo*, una pareja resguardada por un biombo pintado con un paisaje hace el amor a la luz de un farolillo ornamental (p. 113). Masanobu publicó a menudo sus grabados en formato álbum. Algunos en blanco y negro, como «Amor en las tres capitales» o la serie *Sumō*, donde las escenas eróticas parecen más bien acrobacias o demostraciones de fuerza física (p. 124). Otros están coloreados a mano, como la serie de doce estampas (p. 125) inspirada en el ilustre Shidōken, un monje que en torno a 1720 se hizo famoso como narrador de historias y baladista. La multitud se arremolinaba junto a él en el barrio de Asakusa mientras relataba sus historias al ritmo de una baqueta de forma fálica y animaba la narración de epopeyas antiguas con hilarantes comentarios subidos de tono y gestos faciales cómicos. La primera escena se desarrolla en el interior y muestra algunos de los elementos tradicionales de la celda de un monje: una mesa baja y libros apilados, pero también la baqueta fálica. Sin embargo, el protagonista no es Shidōken sino probablemente un médico (como se deduce por el tocado) presto a seducir a una cortesana en una casa del placer (p. 125, arriba).

A un periodo posterior pertenece *[Montaña de colores teñidos] Estampados de las habitaciones* (*[Some iro no yama] Neya no hinagata;* pp. 126-131), considerada su obra maestra del género erótico y probablemente ejecutada alrededor de 1740. La primera lámina de la serie (p. 126), cuyo formato original incluía doce grabados «lacados» *(urushi-e),* muestra el interior de una casa del placer. La cortesana, con un gesto de confianza, desliza la mano por dentro de la manga del cliente, que parece más atraído por la joven que practica caligrafía en primer plano. De hecho, el poema de la izquierda está cargado de doble sentido y explica la ambigüedad de la situación: «Embriagadora flor de cerezo [el mancebo del sodomita] / como una pareja de dioses guardianes [de la entrada de un templo budista] / [revelan] dos estilos de abocamiento [una boca abierta, la otra cerrada] / feliz año nuevo». A continuación, siguen una serie de escenas eróticas ambientadas en distintas épocas del año: en primavera, en una habitación que da a un jardín donde una dama vive su primera experiencia sexual (p. 127); en verano, en un porche al atardecer tras tomar un baño (p.131); en otoño, bajo la luna llena (pp. 128-129), y en invierno, al calor de un brasero cubierto *(kotatsu)* tras una intensa nevada (p. 130).

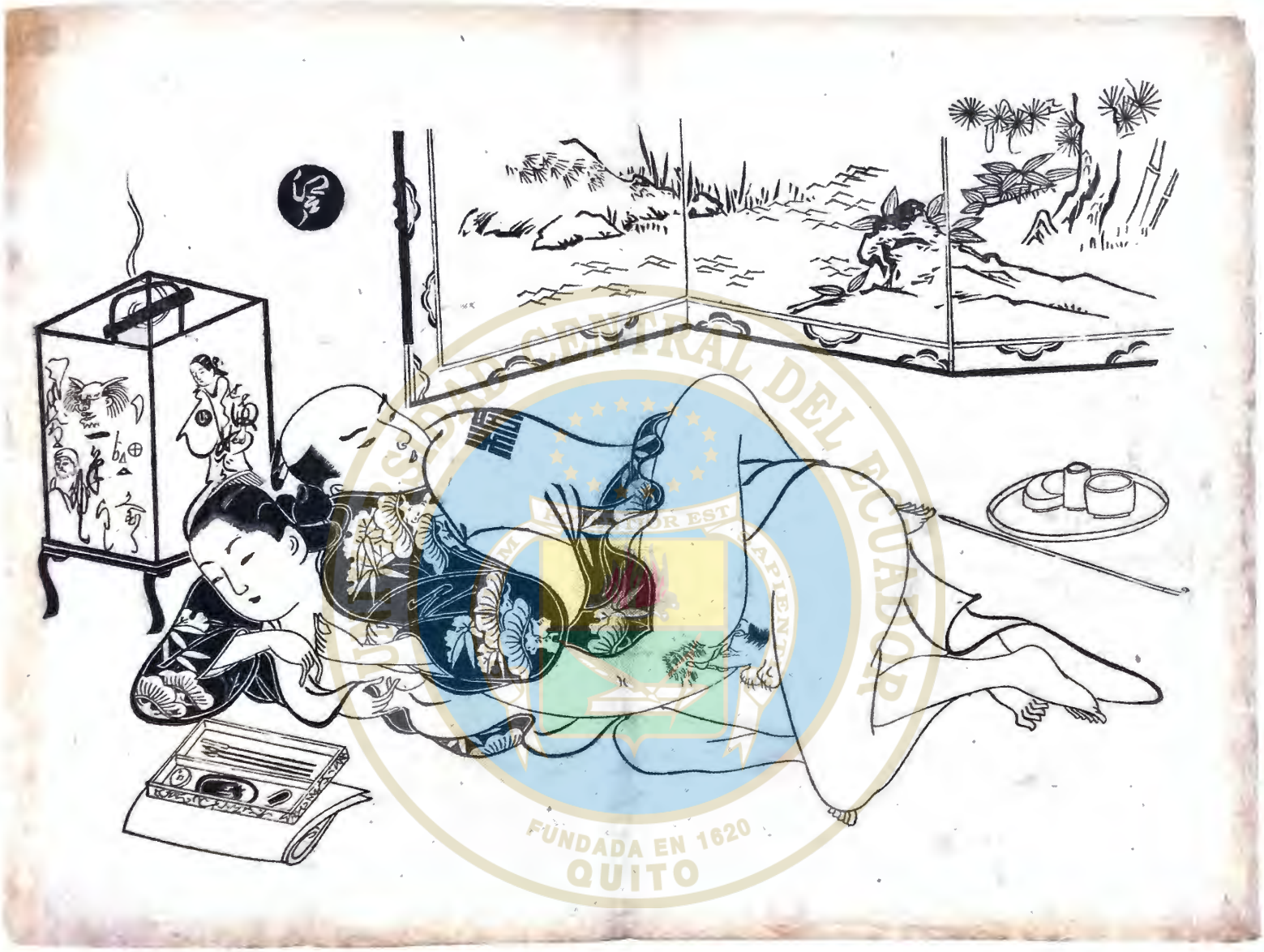
Entre 1744 y 1748 aparecieron los primeros *benizuri-e* (grabados en dos o tres colores), de color carmesí y verde manzana. Un buen ejemplo es el célebre desnudo *(abuna-e)* de Masanobu que representa a una joven saliendo del baño (p. 132). La muchacha sale al porche *(engawa),* que comunica el baño con el jardín, cubierta con una prenda ligera de algodón *(yukata)* estampada con ondas y ruedas de molino y allí se encuentra con un gallo y una gallina. El poema de la parte superior alude a los celos: «Empapados en sudor, una gallina y su celoso esposo».[1]

1
«Ase ni naru / tori ni rinki no / fūfuzure».

Ōsaka
«Amor en las tres capitales», h. 1710-1715



Kyō
«Amor en las tres capitales», h. 1710-1715



Edo
«Amor en las tres capitales», h. 1710-1715

)kumura Masanobu

10

«Túnicas eróticas en la alcoba», h. 1711-1716

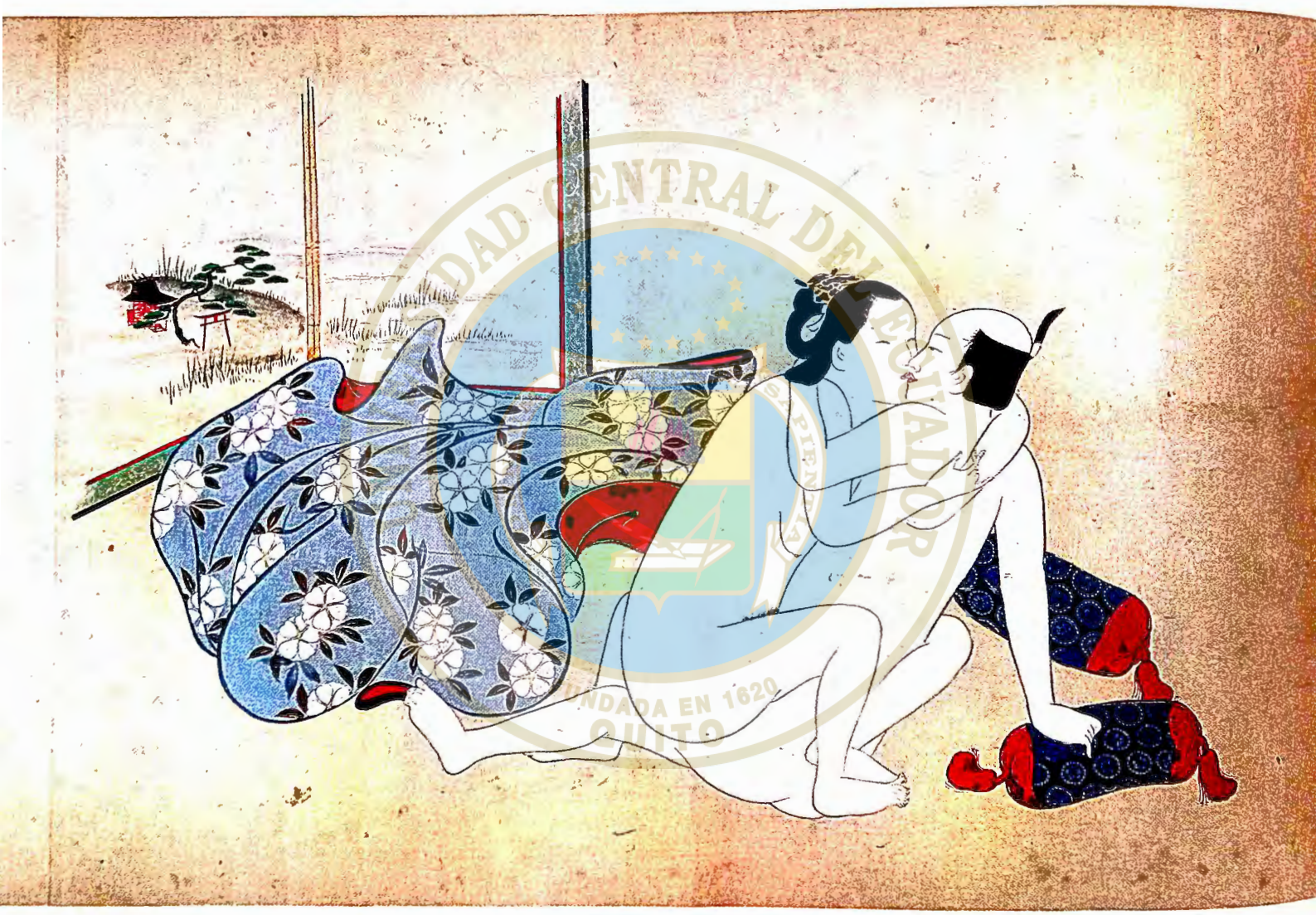
9

115.

8

«Túnicas eróticas en la alcoba», h. 1711-1716

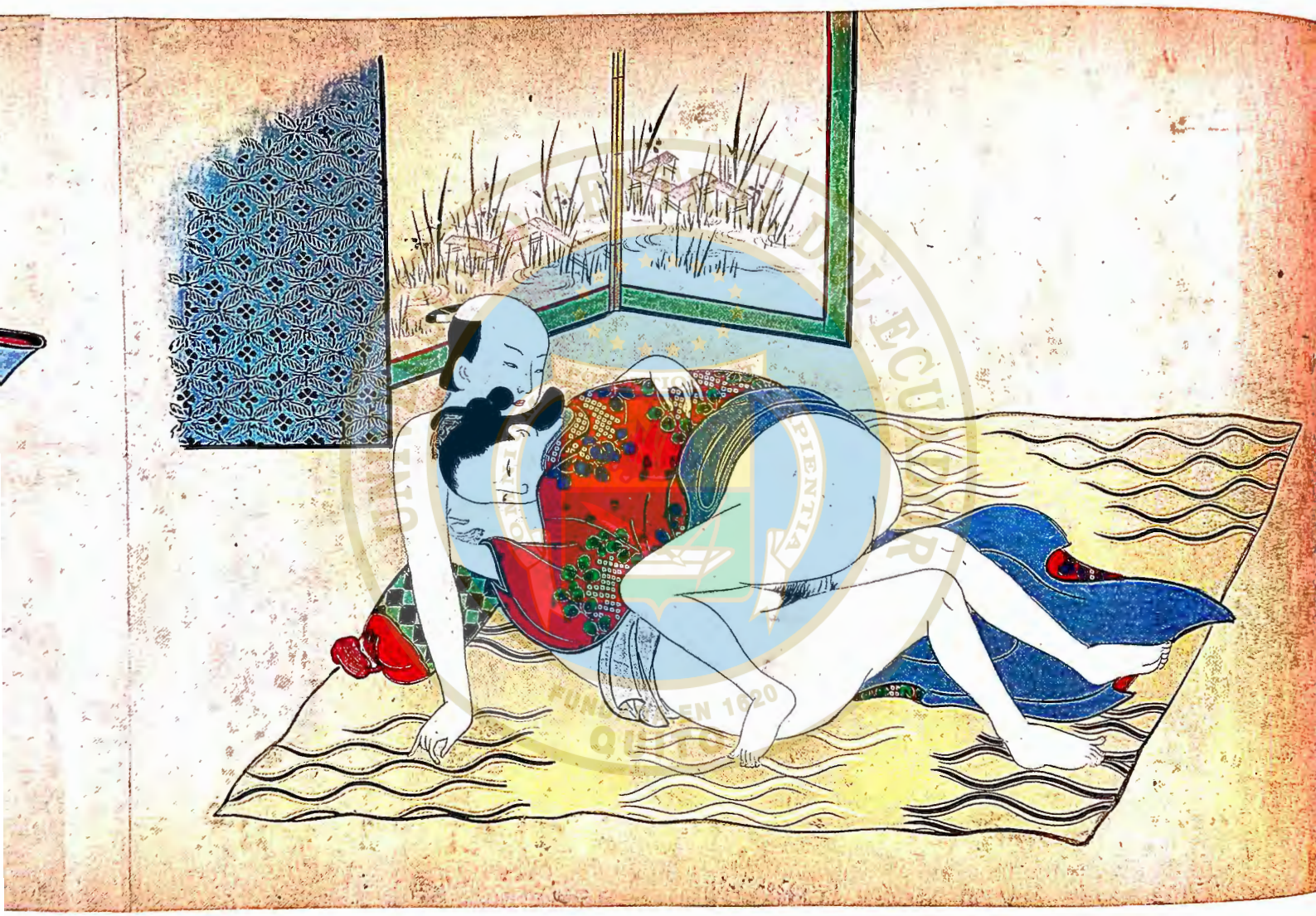
7



6

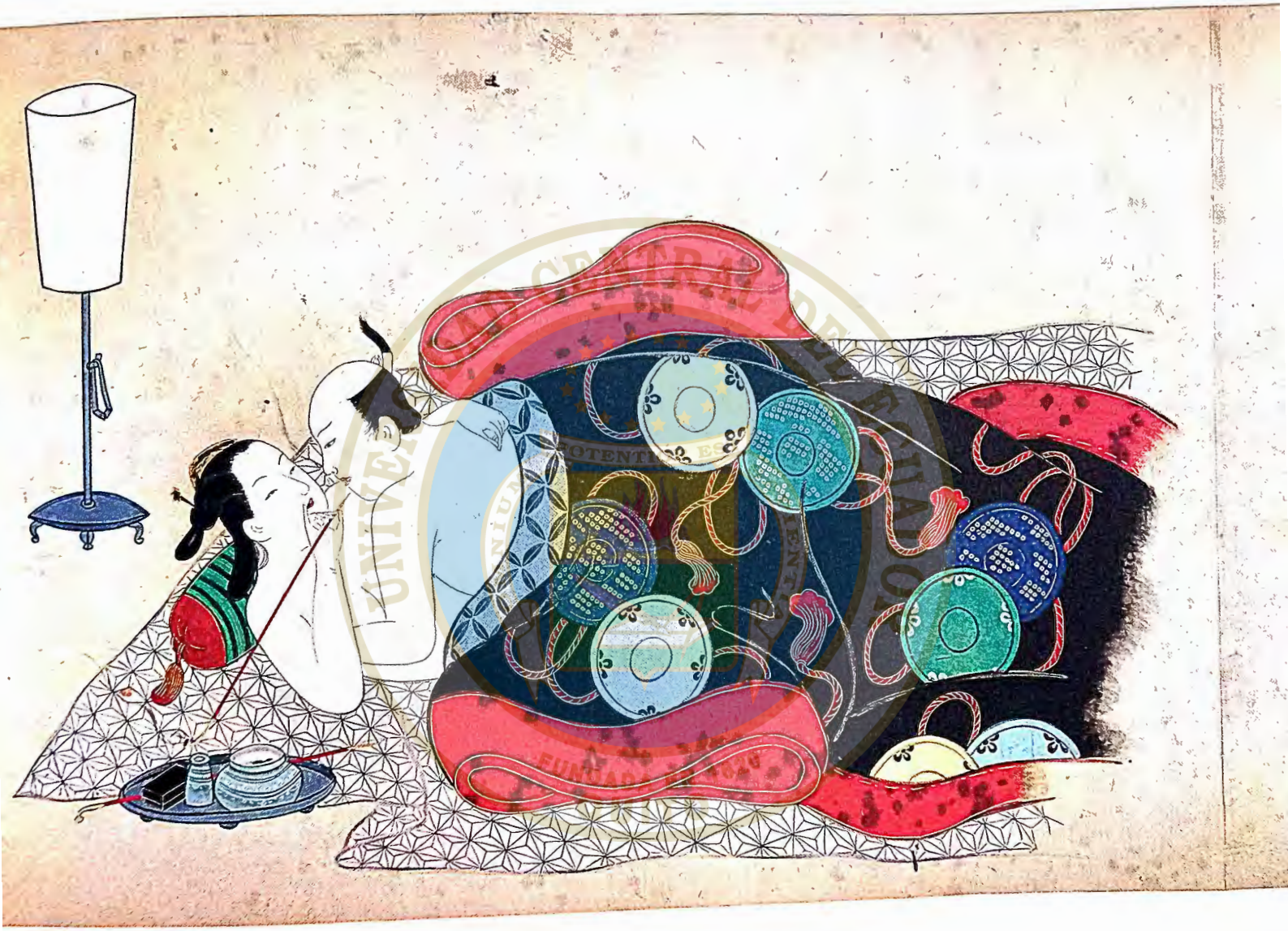
«Túnicas eróticas en la alcoba», h. 1711-1716

5

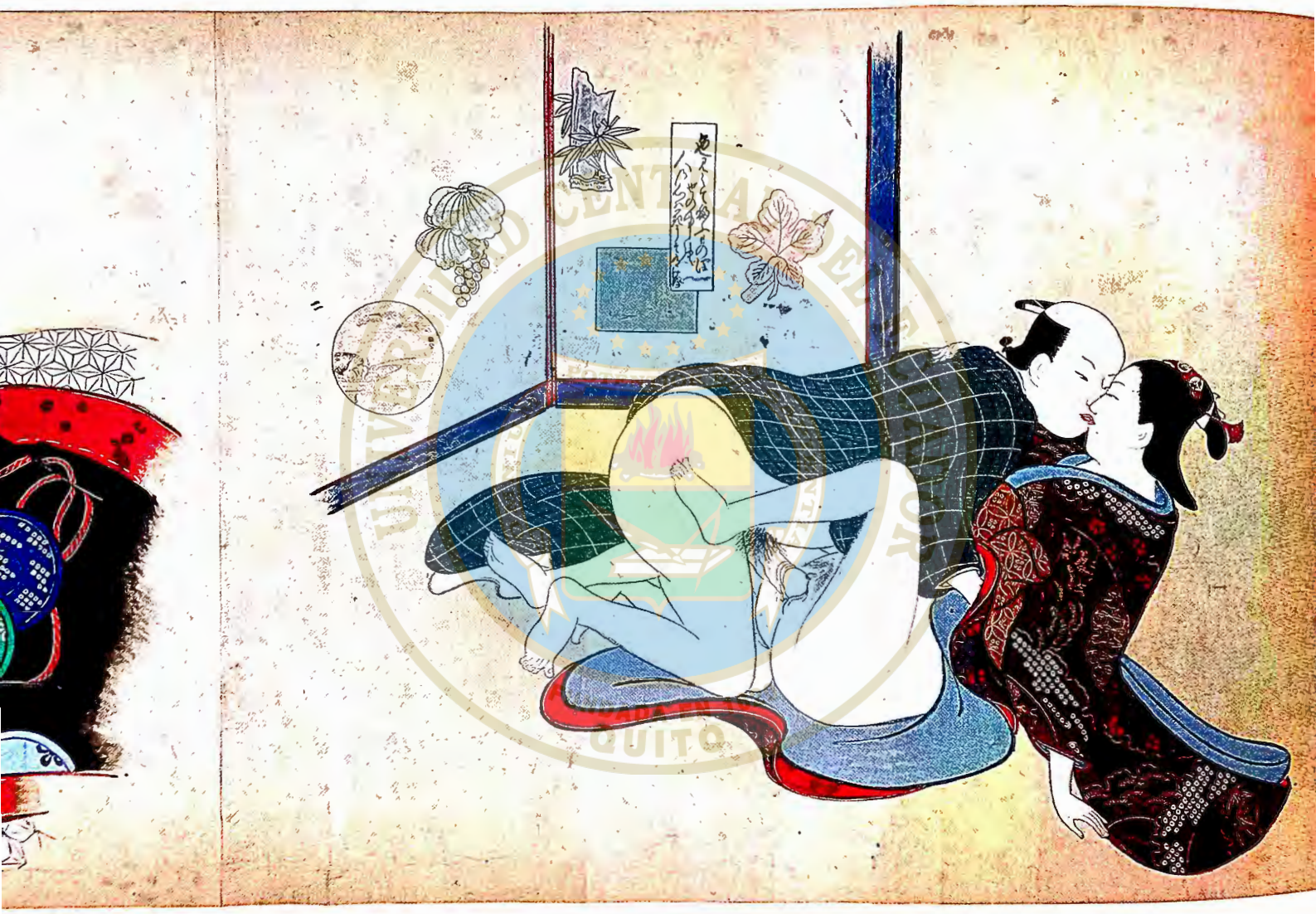


4

«Túnicas eróticas en la alcoba», h. 1711-1716



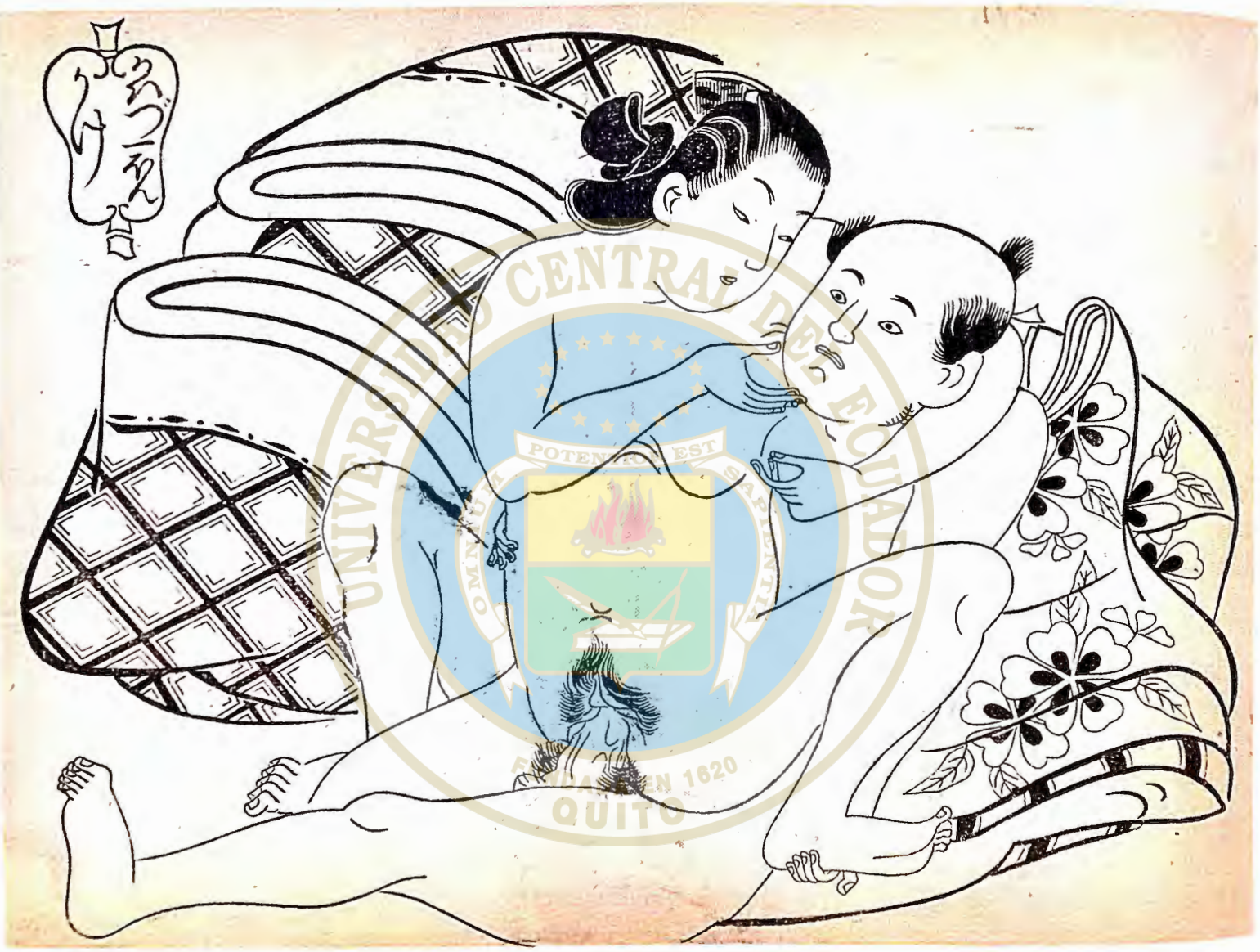
3



2

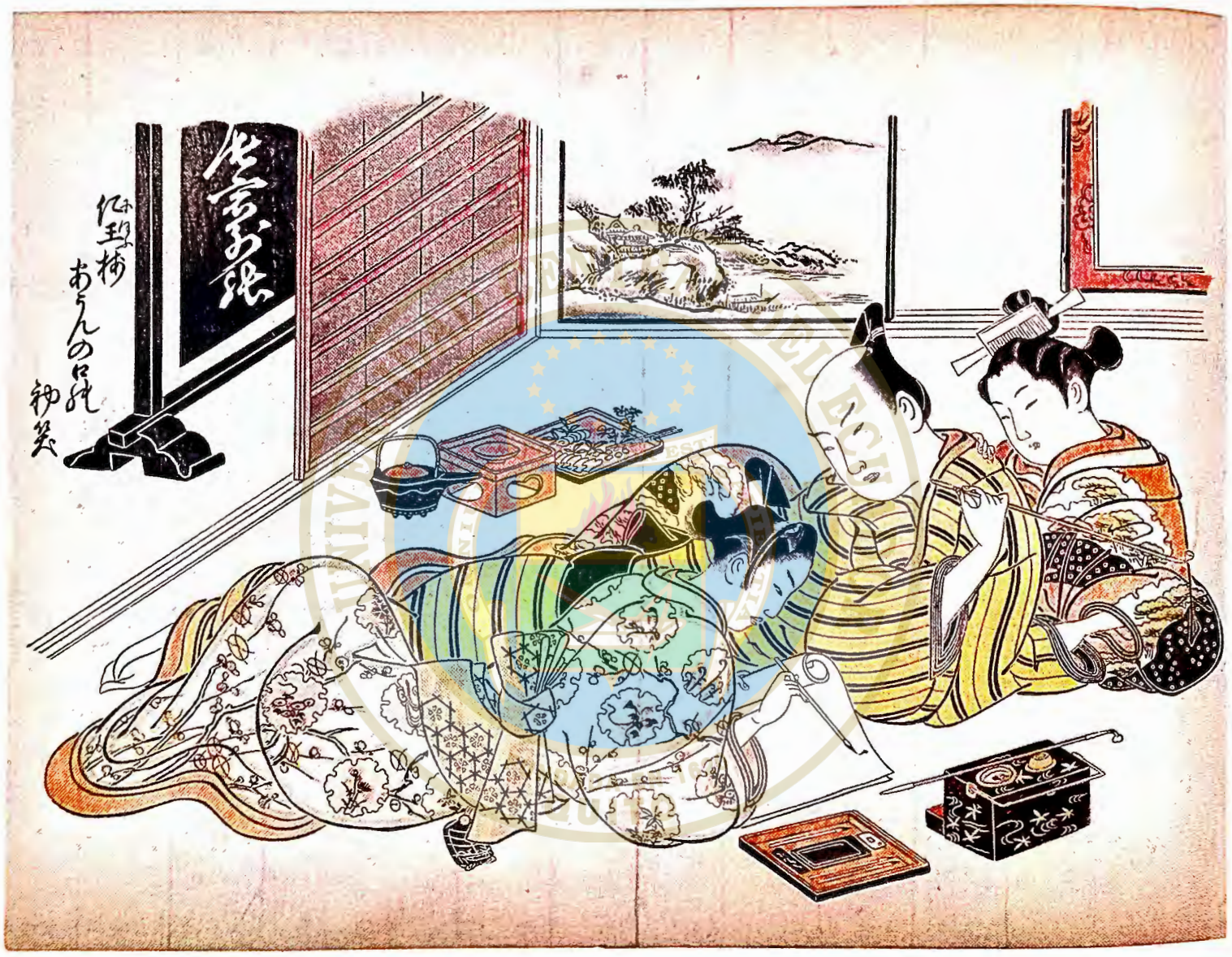
«Túnicas eróticas en la alcoba», h. 1711-1716

1



Sumō, h. 1711-1716

Desnudos de los incontables amores secretos de Shidōken (Shidōken koi no nazo hadaka hyakkan), h. 1720

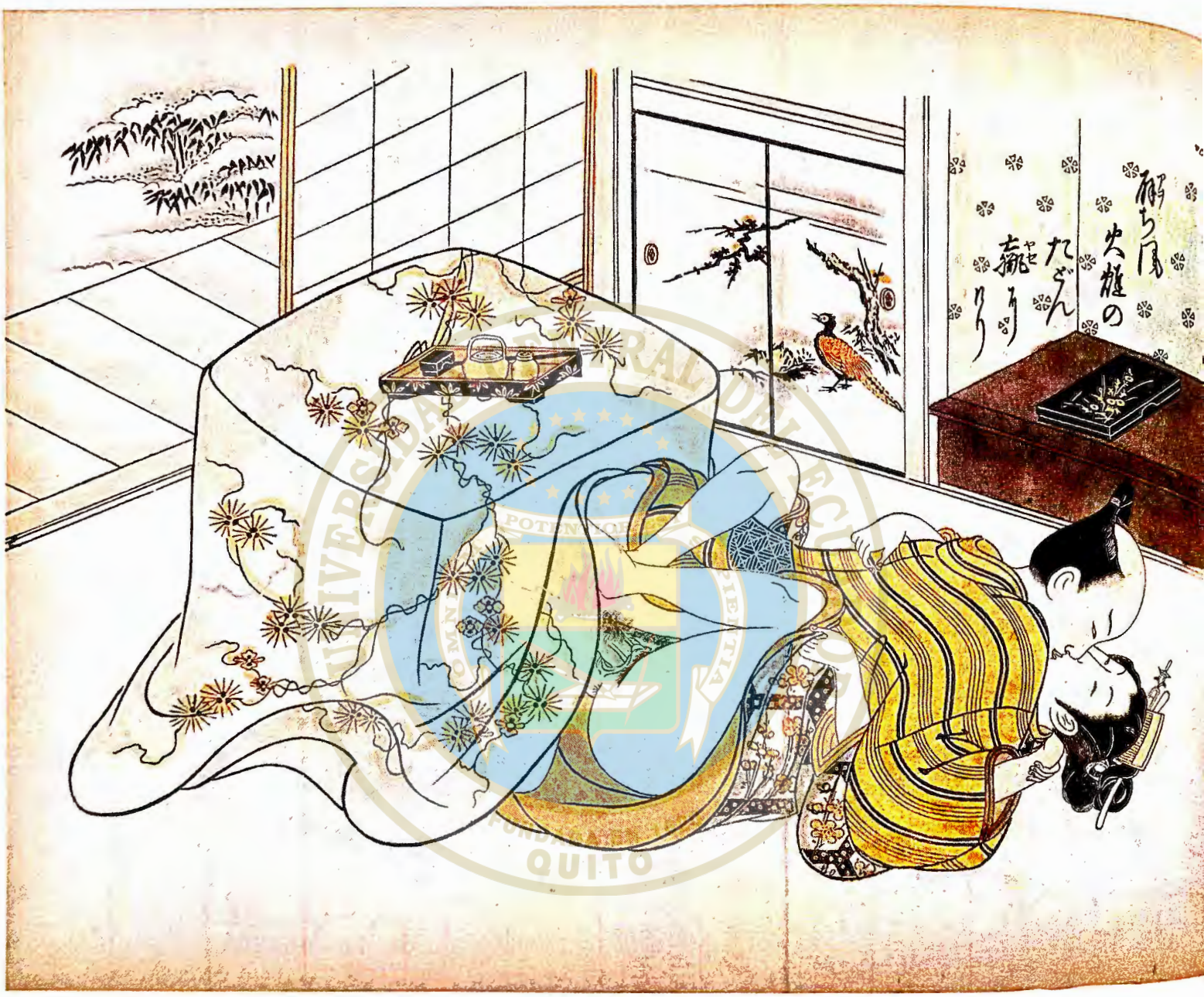


[Montaña de colores teñidos] Estampados de las habitaciones
([Some iro no yama] Neya no hinagata), h. 1740

CENTRO DE EXPOSICIONES QUITO
FUNDADA EN 1620

[Montaña de colores teñidos] Estampados de las habitaciones ([Some iro no yama] Neya no hinagata), h. 1740

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



[Montaña de colores teñidos] Estampados de las habitaciones ([Some iro no yama] Neya no hinagata), h. 1740

«Mujer recién salida del baño se encuentra con un gallo», h. 1730

Tsukioka Settei
月岡雪鼎

1710-1780

Originario de la provincia de Ōmi (la actual prefectura de Shiga), Settei vivió y trabajó sobre todo en Osaka. Él y Sukenobu se consideran los maestros del mundo flotante en la región de Kamigata, de la que formaban parte Kioto y Osaka. A raíz del impulso de Edo y de la aparición de la nueva cultura urbana, la capital imperial, Kioto, quedó social y culturalmente bloqueada. Pese a la presencia de movimientos literarios relevantes y artistas independientes notables como Ito Jakuchū (1716-1800), Ike Taiga (1723-1776) y Maruyama Ōkyo (1733-1795), así como de las dos escuelas tradicionales rivales, Tosa y Kanō, el mundo artístico de Kioto carecía del ímpetu social y financiero de la capital administrativa, Edo.

En Osaka, la situación era algo distinta. El grueso de la población de esta ciudad comercial era de clase media y contaba con su propia cultura del mundo flotante, aunque en menor medida que Edo. Ta vez el estrecho vínculo que mantenía con las dos capitales imperiales tradicionales, Kioto y Nara, le dio el impulso para generar un tercer tipo de cultura y mecenazgo artístico en el que la corte y la clase alta imponían las modas y el papel de la aristocracia militar era prácticamente nulo en comparación con la próspera burguesía.

Settei había estudiado el estilo pictórico de la escuela Kanō pero su principal fuente de inspiración fue la estética de Sukenobu pese a no haber ninguna prueba documental que demuestre la relación entre ambos artistas. Al parecer, los libros de Sukenobu tenían una amplia difusión en todo el país, en Edo y la región de Kamigata. Sin embargo, Settei creó un estilo muy personal caracterizado por figuras humanas, sobre todo femeninas, de rasgos marcados y expresivos, cuyos rostros alargados y narices aguileñas transmiten un aura de nobleza. Numerosos investigadores coinciden en destacar que esta individualidad estilística convierte a Settei en un artista al margen del *ukiyo-e* y que sus trabajos están dotados de un refinamiento y una elegancia hasta entonces inéditos en el género del mundo flotante. Sea como fuere, al igual que Sukenobu tuvo su base de operaciones en Kamigata, donde la cultura *ukiyo-e* era menos aglutinante y predominante que en Edo y, por tanto, más susceptible a las influencias de la cultura local.

La obra de Settei gira en torno a episodios de historias y leyendas tradicionales, imágenes de bellezas femeninas y escenas costumbristas. En su madurez publicó numerosos libros ilustrados, todos en tinta china *(sumizuri)*, y, a partir de 1771, consagró su vida a la pintura, en su mayoría erótica. Uno de estos álbumes es *Colección de la parte inferior de la fidelidad femenina (Onna teikin gesho bunko)*, datado hacia 1768 (pp. 135-139). La primera página precede tres vistas panorámicas de las ciudades más importantes de la época: Kioto, con una fría noche en Shijōgawara (p. 135); Edo, con los fuegos artificiales desde el puente Ryōgoku (p.136), y Osaka, con el interior de un teatro (p.137). Se trata de escenas urbanas en las que todo el mundo se entrega con frenesí a la actividad sexual en calles, restaurantes, tiendas, el puente o las barcas. A continuación, Settei se explaya con escenas más explícitas relacionadas con las estaciones del año y un apartado dedicado a célebres bellezas chinas y japonesas. Las cuatro últimas estampas son muy interesantes, puesto que las escenas eróticas ocupan dos dobles páginas y, mientras que las cabezas de los personajes aparecen en las dos primeras (p.139), sus cuerpos librados a la lujuria lo hacen en las dos siguientes (p.138). El trazo rotundo y expresivo realza las cualidades físicas de los personajes, mientras que los primeros planos faciales anticipan algunos de los retratos de Utamaro.

En *Iniciación a los sueños eróticos (Enshoku yume denju)*, las escenas eróticas se suceden básicamente en el interior y se acompañan de una breve descripción que pone en antecedentes (p.142), como en la segunda

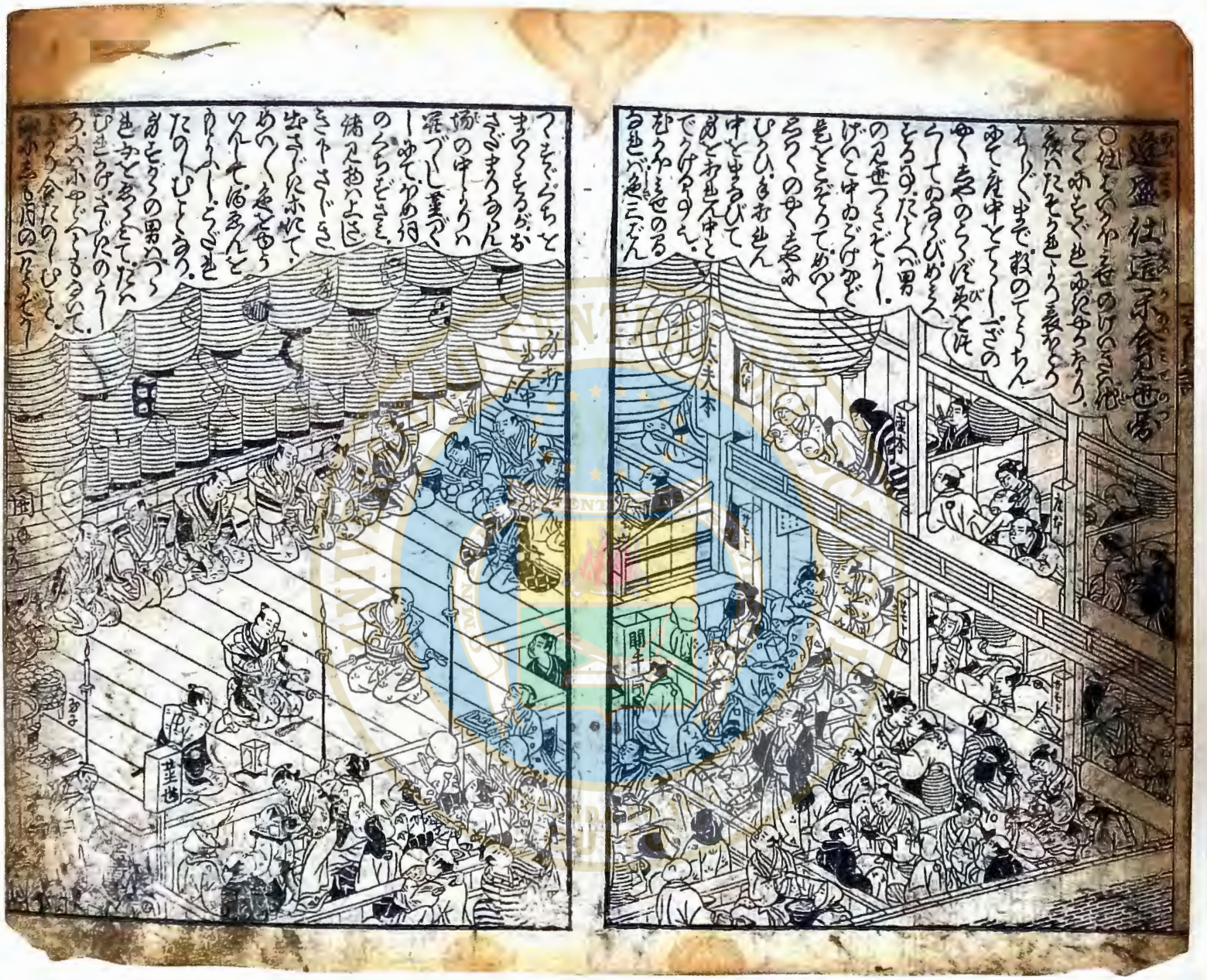
página del libro, donde una mujer de larga cabellera suelta es penetrada por un hombre que, al mismo tiempo, observa la mampara cerrada tras la que espía una doncella (p.142, arriba).

El «Rollo de las cuatro estaciones» (pp. 140-141), datado entre 1768 y 1772, destaca por su excelente cualidad pictórica. Las parejas de las estampas comparten distintos tipos de encuentros sexuales, cada uno adecuado a la época del año que representa relacionada con su momento amoroso correspondiente. Con posterioridad, las imágenes del rollo original de Settei se separaron y se encuadernaron por escenas, acompañadas de encartes hechos por otros artistas y pintados con una flor de cada estación y, por lo tanto, no ilustradas aquí. La primavera está representada por la primera experiencia amorosa y sexual de una joven (p. 140, arriba) y las flores del cerezo; el verano, por el abandono sexual de una pareja vestida con prendas muy livianas (p. 140, abajo) y la imagen de un iris; el otoño, por el amor entre un hombre y una mujer (p. 141, arriba) y crisantemos, símbolo de longevidad y, por último, el invierno, por el abrazo apasionado de una mujer madura con su amante (p. 141, abajo) y el narciso, que simboliza la poderosa sensualidad que despiertan los sentimientos de soledad y desolación. Las cuatro figuras femeninas lucen el mismo peinado recogido en un moño con un trozo de bambú *(binsashi)*, una moda que se instauró en el año 1771.

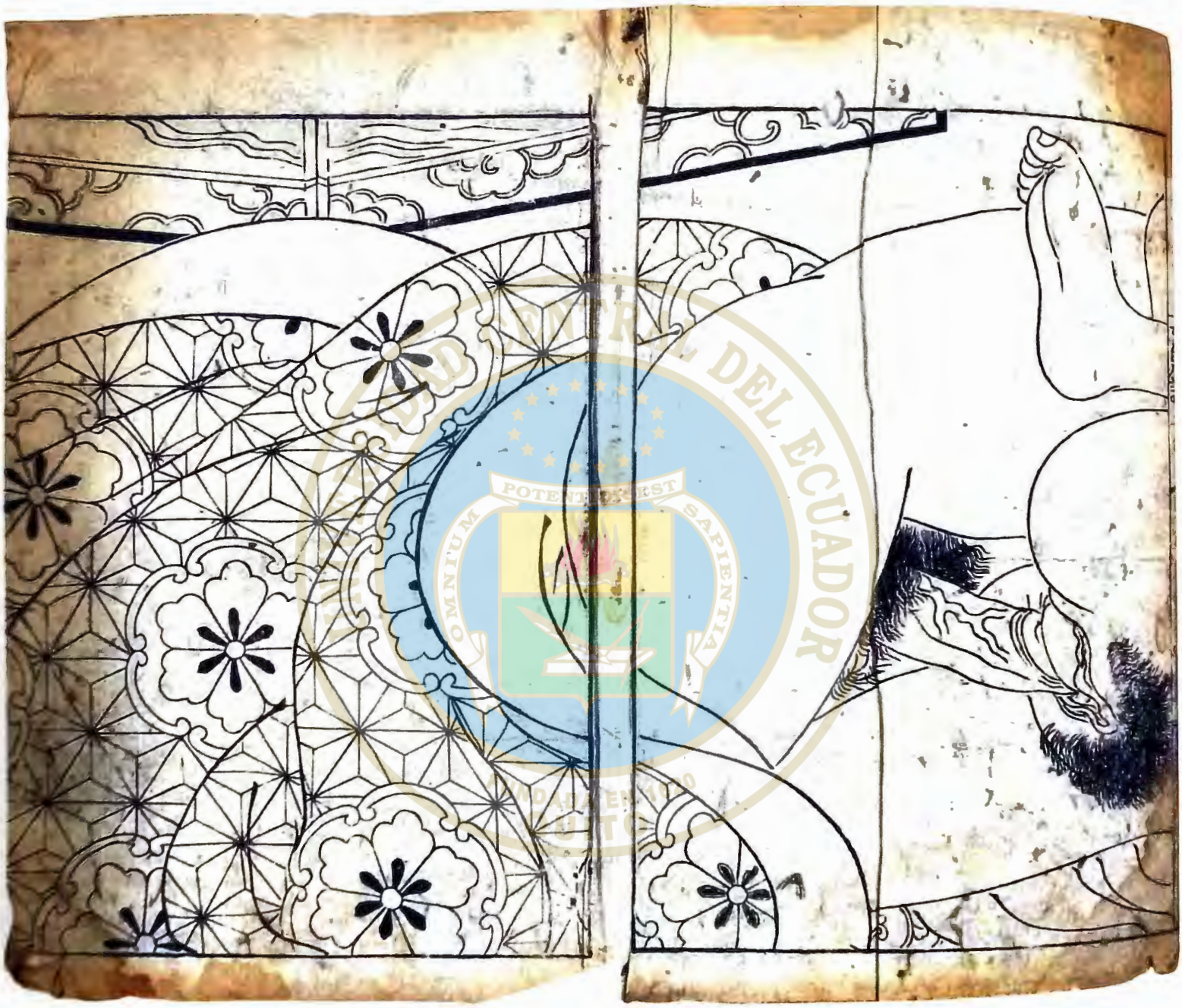
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Kioto»
Colección de la parte inferior de la fidelidad femenina (Onna teikin gesho bunko), h. 1768

«Edo»
Colección de la parte inferior de la fidelidad femenina (Onna teikin gesho bunko), h. 1768



«Osaka»
Colección de la parte inferior de la fidelidad femenina (Onna teikin gesho bunko), h. 1768



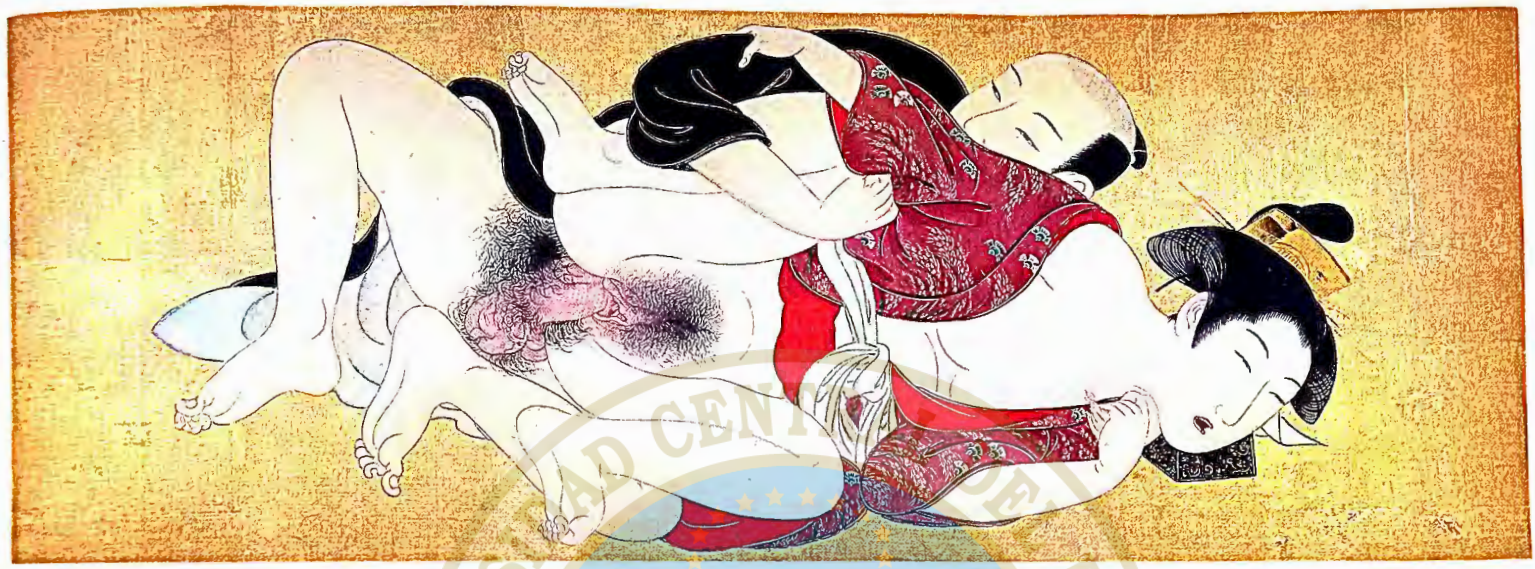
Colección de la parte inferior de la fidelidad femenina (Onna teikin gesho bunko), h. 1768

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Primavera

Verano

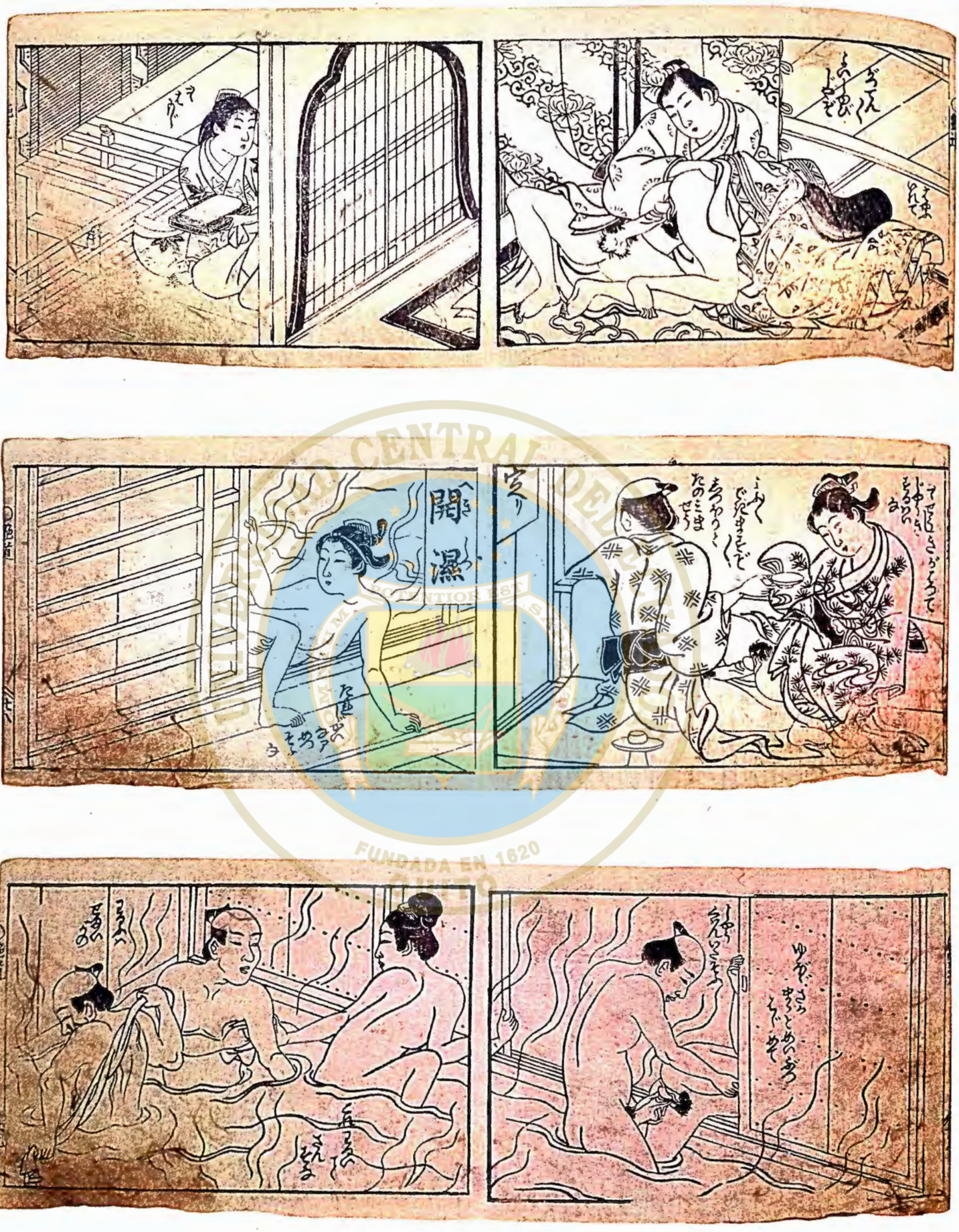
«Rollo de las cuatro estaciones», h. 1768-1772



Otoño

Invierno

POTENTIOR EST
QUITO



Iniciación a los sueños eróticos (Enshoku yume denju), h. 1770

Suzuki Harunobu
鈴木春信

h. 1725-1770

Sin duda, Suzuki Harunobu es uno de los artistas más destacados del mundo flotante pero, como sucede con otros maestros de este importante movimiento artístico, poco se sabe de su vida. Probablemente nació en 1725 en el barrio de Kanda, en Edo, en algún lugar cercano a la estación de ferrocarril actual y en el seno de una familia acomodada de clase media con casa propia. Al parecer, Harunobu falleció súbitamente el día 14 o 15 del sexto mes de 1770. Nada se sabe de sus antepasados o sus descendientes, ni de si llegó a casarse.

Se desconoce el momento exacto en que Harunobu comenzó su aprendizaje o su carrera como artista profesional. Sin embargo, su debut en el género del mundo flotante está datado en 1760, cuando publicó estampas sin encuadernar y libros en blanco y negro de temática histórica y mitológica protagonizados por guerreros y actores. De modo que su carrera como artista *ukiyo-e* abarcó una sola década y alcanzó su punto álgido en los cinco años anteriores a su muerte. Algunas fuentes sugieren que estudió con Sukenobu, pero es poco probable que Harunobu, como «hijo de Edo» *(edokko)* que era, se desplazara a la capital imperial para estudiar junto al maestro. Además, lo más seguro es que aprendiera y practicara su elegante estilo con la ayuda de los libros ilustrados de Sukenobu, que gozaban de una amplia difusión en la época.

La relevancia de Harunobu con relación al mundo flotante obedece a varias razones, fundamentalmente la adopción de los grabados polícromos. Si bien ya existían con anterioridad, salían tan caros que se reservaban para ilustrar manuales científicos y técnicos. En la época de Harunobu, los grabados se imprimían a dos o tres colores como mucho. En 1764 Kyosen, seudónimo de Ōkubo Jinshirō (1722-1777), le encargó una serie de dibujos para ilustrar unos calendarios *(egoyomi)* que representaban de forma críptica los meses largos y cortos del nuevo año 1765, y que el escritor repartió entre sus amistades con intereses literarios del círculo Kikurensha. Para este encargo, Harunobu realizó xilografías polícromas con planchas de madera de cerezo, puesto que era mucho más dura que la que se utilizaba hasta entonces y, por tanto, más adecuada para realzar los detalles y soportar largas tiradas de impresión. Asimismo, eligió un papel de morera *(hōshō)* especial muy satinado, resistente y flexible para crear determinados efectos de impresión, como las marcas de agua *(karazuri)* que Harunobu utilizaba con profusión. Esta técnica para imprimir relieves sin tinta se aprecia en el quimono que un hombre intenta retirar de los hombros de la joven sentada a su lado (p.172, arriba), y en los pliegues de la ropa de la mujer y la banda de tela blanca que los hombres japoneses utilizaban como ropa interior *(fundoshi)* a la que ella se aferra para retener a su amante (p.172, abajo).

De la noche a la mañana, los grabados de dos o tres colores pasaron a mejor vida. La innovación de Harunobu supuso un cambio radical para el género *ukiyo-e,* y la publicación de los calendarios polícromos de 1765 fue un revulsivo para la historia de los grabados japoneses. En cuanto los grabados polícromos llegaron al mercado, Harunobu se convirtió en el artista más buscado, ya que se calcula que en esos cinco años realizó alrededor de mil diseños.

La segunda razón de la relevancia de Harunobu, pero quizá la más importante, es su estilo. El artista trastocó el tratamiento físico de la figura humana, en especial la femenina, la importancia que se le concedía y la calidad de su expresión emocional. Las figuras de Harunobu, seguramente por influencia de Sukenobu, se refinaron y rejuvenecieron en extremo hasta ser delicadas y lozanas, incluso en los contados ejemplos en que pintó personajes entrados en años. A veces cuesta distinguir las figuras masculinas de las femeninas si no es por la vestimenta y el peinado, puesto

que son muy similares. En cuanto al diseño formal de la página, Harunobu tuvo la precaución de colocar la figura humana un tanto elevada con respecto al espectador, de manera que quedara a la altura que las pinturas suelen reservar a las deidades. Por último, sus rostros suelen revelar una sutil melancolía, la dolorosa percepción de que la belleza, la juventud y la vida son efímeros o, en otras palabras, la razón de ser del mundo flotante por excelencia. Estos criterios estilísticos siguieron dominando los grabados polícromos mucho después de la muerte de Harunobu y resurgieron de forma cíclica, incluso en la estela de varias revoluciones estilísticas.

Los *shunga* también experimentaron una renovación radical al romper con el estilo rotundo y a veces grosero de Moronobu, que había retomado la escuela Torii. Harunobu pinta una figura femenina dulce y delicada, envuelta en un aura de primavera perpetua y un tanto distante, como si las pasiones terrenales, incluso en los momentos más apasionados, solo la afectaran superficialmente y no perturbaran su esencia o su apariencia física. Sin embargo, la introspección psicológica se adivina a través de la expresión facial o los sutiles movimientos del cuerpo, como su forma de inclinar la cabeza con coquetería.

Si bien Harunobu pintó principalmente cortesanas y escenas de los barrios del placer, sus modelos favoritas eran dos jóvenes que llegaron a ser muy conocidas en Edo gracias a él: Osen (pp. 150-151), de la casa de té Kagi-ya cercana al santuario de Kasamori, y Ofuji, una dependienta de Yanagi-ya, una conocida perfumería de Asakusa. En una de las estampas eróticas de Harunobu (pp. 148-149), que probablemente formaba parte de un álbum, la excelente calidad técnica es equiparable a la gran delicadeza que evoca la escena. Una joven que se dedica a confeccionar los sombreros de algodón que se llevaban en la época interrumpe su labor y se sienta junto a su amante, que la acaricia mientras le chupa un pecho. Ella ni se resiste ni participa, pero la mirada que comparten transmite una extraordinaria intensidad emocional pese a su aparente distanciamiento.

Durante los escasos cinco años de dedicación absoluta tras la introducción de los estampados polícromos, Harunobu no solo creó grabados y pinturas sin encuadernar, sino también muchos libros ilustrados como la conocida serie de imágenes de cortesanas de Yoshiwara, el *Libro ilustrado de las bellezas de las casas verdes (Ehon seirō bijin awase)* de 1770, y *Usos y costumbres del arte conyugal (Imayō tsuma kagami),* del año siguiente (p. 174), ejecutado en tinta china. El prólogo explica la finalidad del libro, que es describir los lances amorosos que rigen el eterno juego de la seducción: «Puede que las canciones de amor de antaño cambien sin cesar, pero el corazón sigue anclado al principio invariable de que todo bucea en los misterios de la atracción y el deseo». A continuación, siguen tres volúmenes de imágenes con distintas ambientaciones, cada una acompañada de un texto que describe la situación y versos de una antología del siglo XI titulada *Colección de versos chinos y japoneses (Wakan rōeishū).* Una de las imágenes del primer volumen (p. 174, arriba) ilustra una escena al aire libre en la que una pareja que hace el amor se lleva un buen susto cuando se ve sorprendida por una mujer enmascarada. El poema dice así: «Las luces de las luciérnagas vuelan al azar / el otoño anda cerca; / la estrella de agua empieza a ocultarse pronto / las noches son cada vez más largas».

En otra de las imágenes (p. 174, centro), ambientada en una cálida mañana de verano, un burgués *(chōnin)* envuelto en un mosquitero seduce a su esposa dormida en el porche de su casa. El poema habla de la correhuela *(asagao),* una flor silvestre estival que se enreda en la valla del extremo inferior derecho: «El pino vive mil años / pero termina marchitándose; / la correhuela es flor de un día, / pero le basta para regalar todo su esplendor». Esta estampa se repite con una composición casi idéntica

(probablemente se aprovechó la misma plancha de madera) en una serie polícroma que Koryūsai publicó unos años después (véase p. 182).

En la imagen del encuentro clandestino entre una joven y su amante en una barca del amor cubierta con esteras (p. 174, abajo), el poema evoca un sentimiento de resignación melancólica: «Aunque muy distinto a las diez mil ceremonias / de compromiso como pintar las cejas verde azuladas en el tocador rojo, / dejarse mecer por las olas en esta barca / es como compartir toda una vida de felicidad».

Uno de los álbumes eróticos más conocidos de Harunobu, *Aventuras románticas de Maneemon (Fūryū enshoku Maneemon;* pp. 152-171), editado en dos volúmenes de doce estampas cada una, recoge las andanzas del diminuto Maneemon. Un muchacho, que probablemente representa al propio Harunobu, recibe la visita de Osen y Ofuji disfrazadas de hadas madrinas. Le ofrecen una poción mágica que le hace menguar considerablemente (p. 152, arriba) para poder pasar desapercibido y espiar encuentros sexuales de lo más variopintos. Las doce primeras estampas ilustran en su mayoría escenas que transcurren al aire libre, mientras que el resto tiene lugar entre las cuatro paredes de las casas del placer. Es probable que el trabajo se publicara como un libro con las páginas dobladas por la mitad o como un álbum de estampas sin encuadernar y sin doblar.[1]

La tendencia a escuchar a escondidas y a espiar a los demás evoca una actitud propia de la cultura japonesa muy vinculada a la estructura física de las casas que, con sus finas paredes de madera y papel, muestran y ocultan a la vez. Incluso *La novela de Genji,* la obra de literatura japonesa por excelencia, escrita en el siglo xi por la cortesana Murasaki Shikibu, y sus incontables ilustraciones incluyen escenas en las que se espía y se escuchan las conversaciones de los protagonistas. El recurso de observar sin ser observado *también* aparece en la obra de Harunobu aunque con menos sutilezas, tanto por lo que respecta a Maneemon como a las demás figuras que protagonizan las estampas.

Harunobu tampoco prescinde de este recurso en sus láminas sin encuadernar, como la escena de principios de primavera en la que dos jóvenes se entregan a los preliminares amorosos delante de un reloj mientras una doncella les observa tras una puerta corredera (p. 147), o la famosa escena en la que la esposa dobla la esquina de su casa y descubre que su marido la traiciona con su joven doncella y, consumida por los celos, se dispone a lanzarle una bola de nieve (p. 173).

Otra característica de las composiciones eróticas de Harunobu es que la distinción entre las figuras femeninas y las masculinas suele ser aún menor que en las de otro tipo de temática. Desde un punto de vista histórico, este fenómeno podría remontarse al predominio de la prostitución masculina en los periodos Meiwa (1764-1775) y An'ei (1772-1781) en Kioto y Osaka, pero sobre todo en Edo. El *yarō,* más afeminado y seductor que las cortesanas, se quedaba con buena parte de la clientela que visitaba las *kodomoya,* o «casas de chicos [literalmente niños]», para disfrutar de sus servicios, una situación que ilustra la escena a la que asiste Maneemon en la que un hombre se acuesta con un chico desnudo maquillado como si fuera la joven sirvienta de una cortesana *(shinzō)* (p. 154).

1
Brea, Luigi Bernabò y Kondō, Eikō. *Stampe e Pitture. L'ukiyo-e dagli inizi a Shunshō* (p. 160).

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

«Jóvenes amantes con un reloj», 1767-1768

«El amor interrumpe las labores de costura», h. 1768

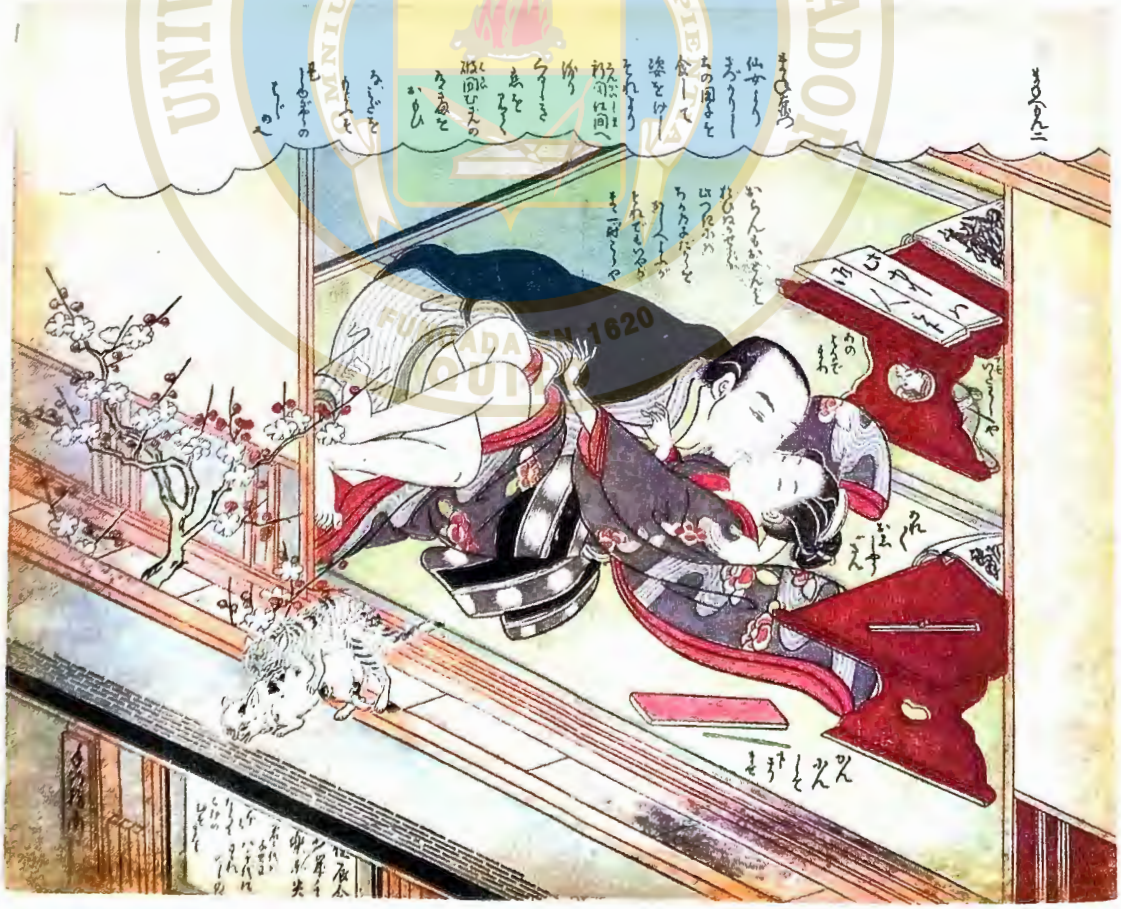
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1826
QUITO

Suzuki Harunobu

«Osen», h. 1768

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM DOCTRINAE PRIMA SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

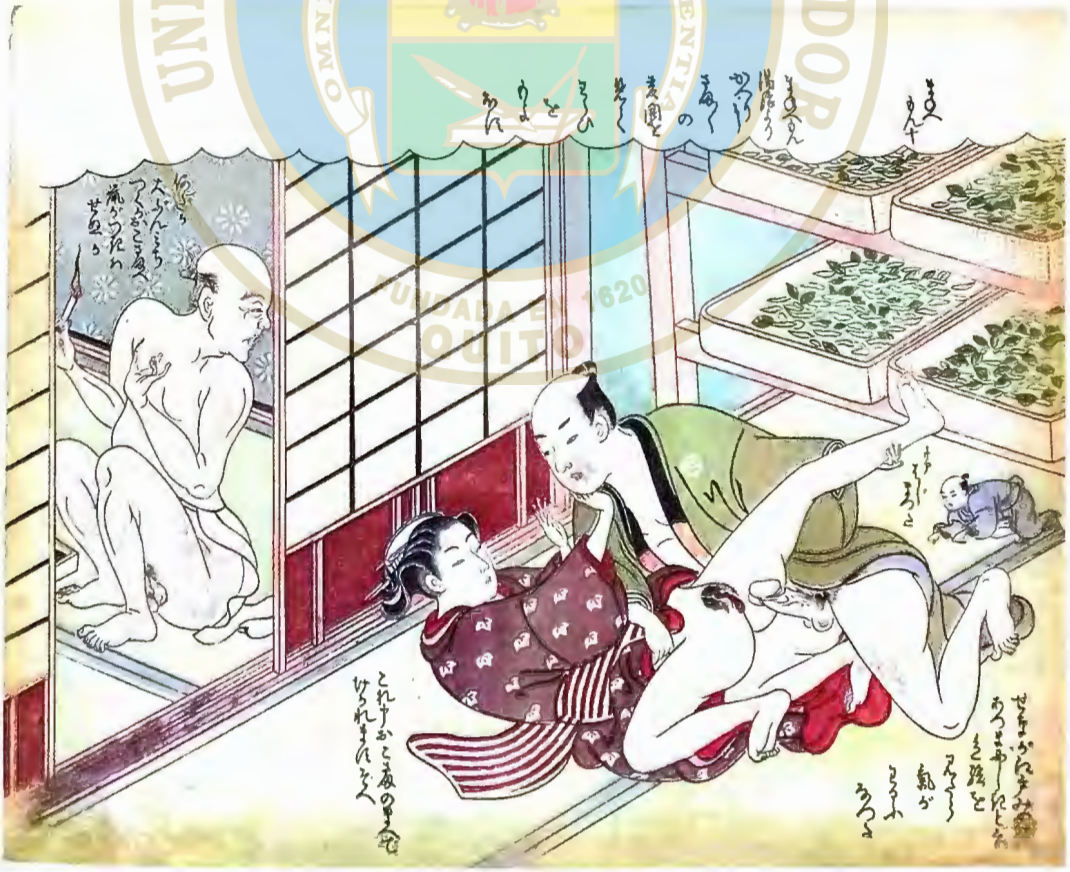
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Aventuras románticas de Maneemon
(Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768

Aventuras románticas de Maneemon
(Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768

Aventuras románticas de Maneemon
(Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768

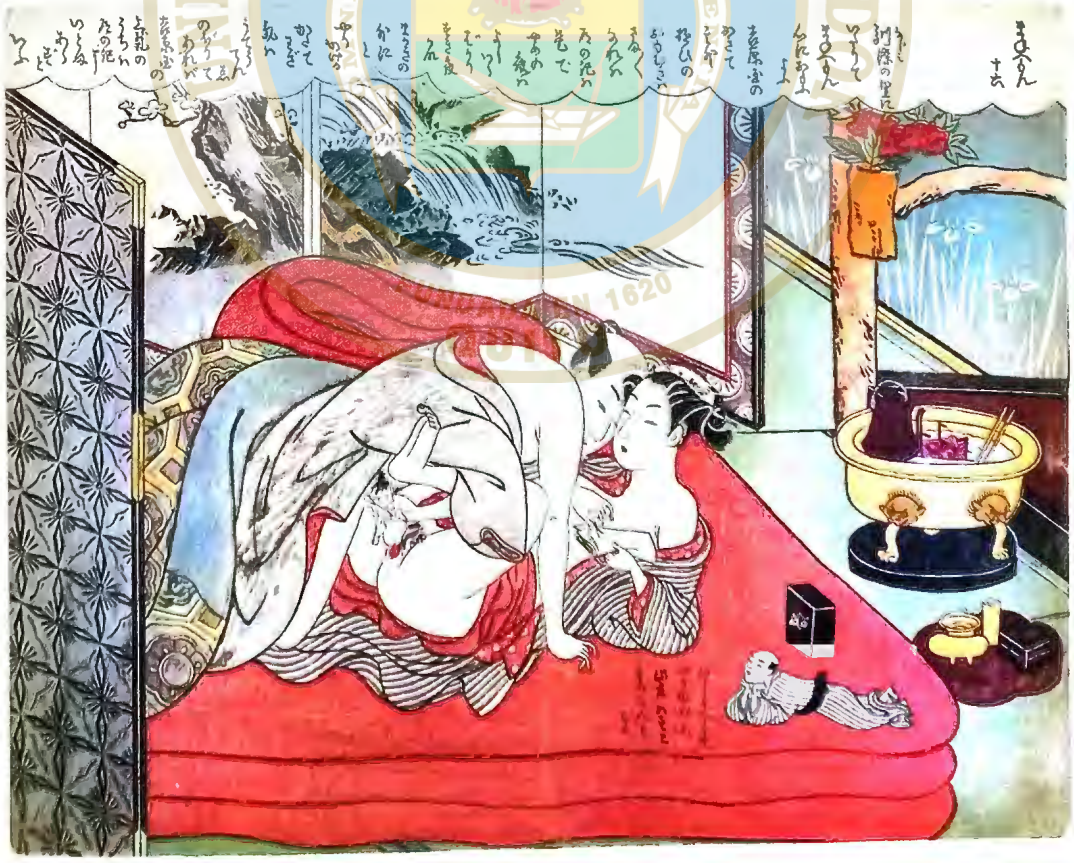


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Aventuras románticas de Maneemon (Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768

Aventuras románticas de Maneemon
(Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768

Aventuras románticas de Maneemon
(Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768



Aventuras románticas de Maneemon
(Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768

Aventuras románticas de Maneemon
(Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
POTENTIOR EST SAPIENTIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

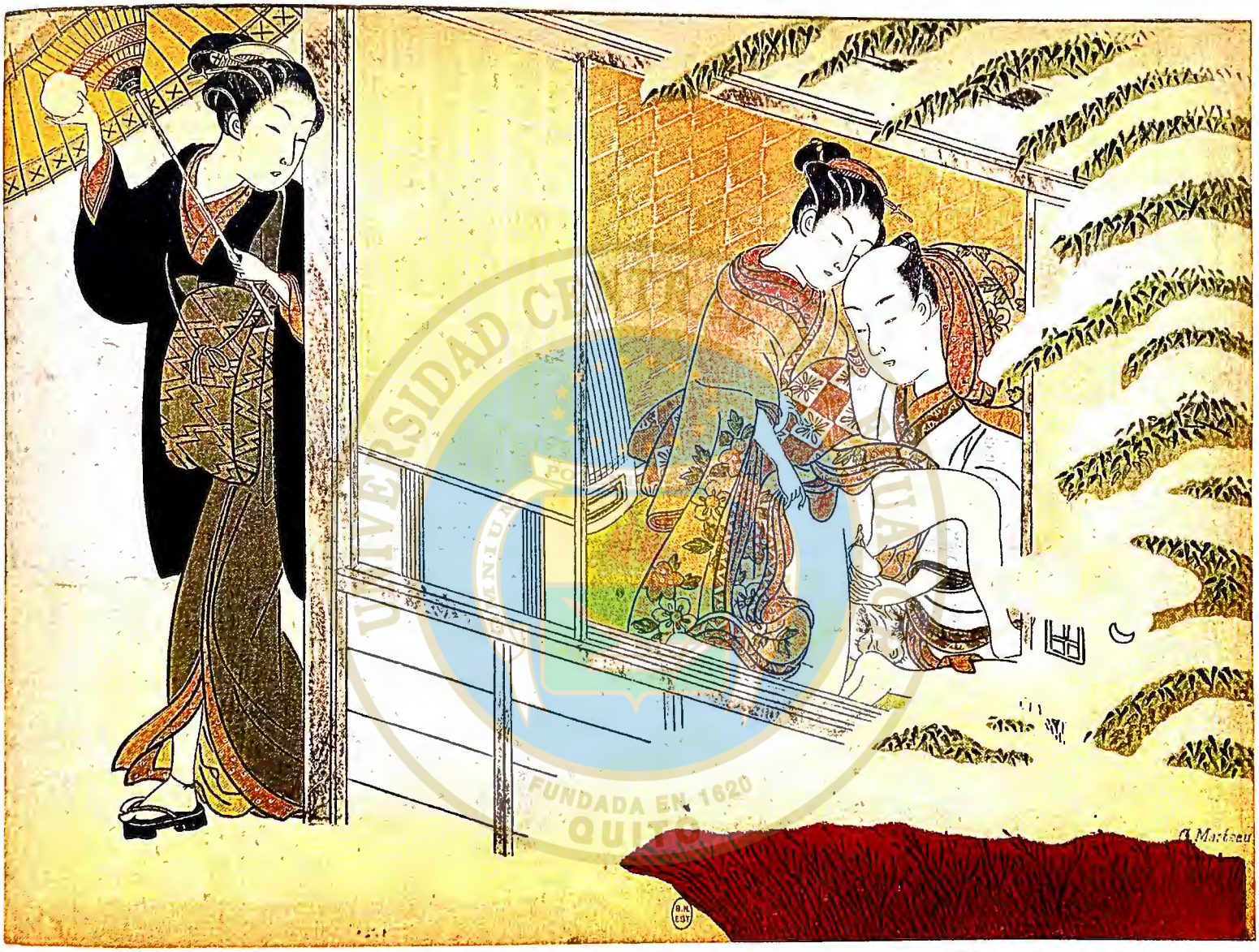
Aventuras románticas de Maneemon
(Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

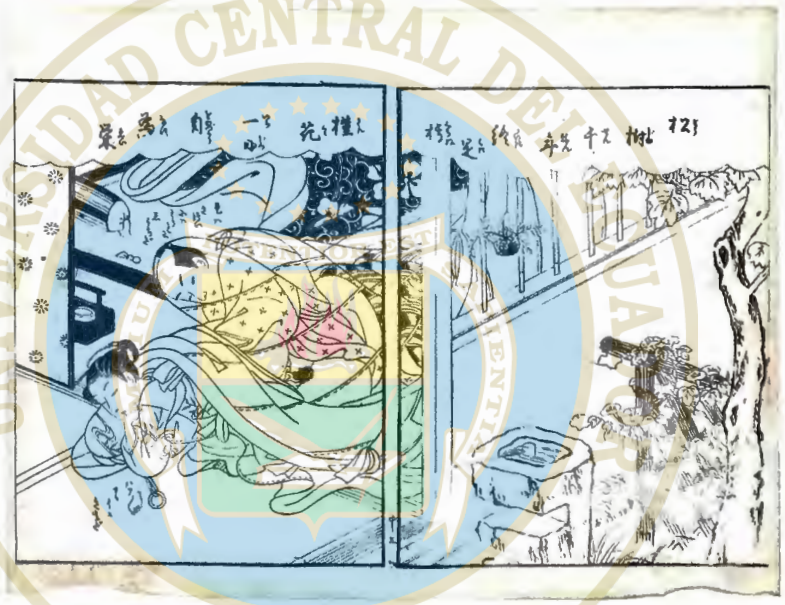
Aventuras románticas de Maneemon
(Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768

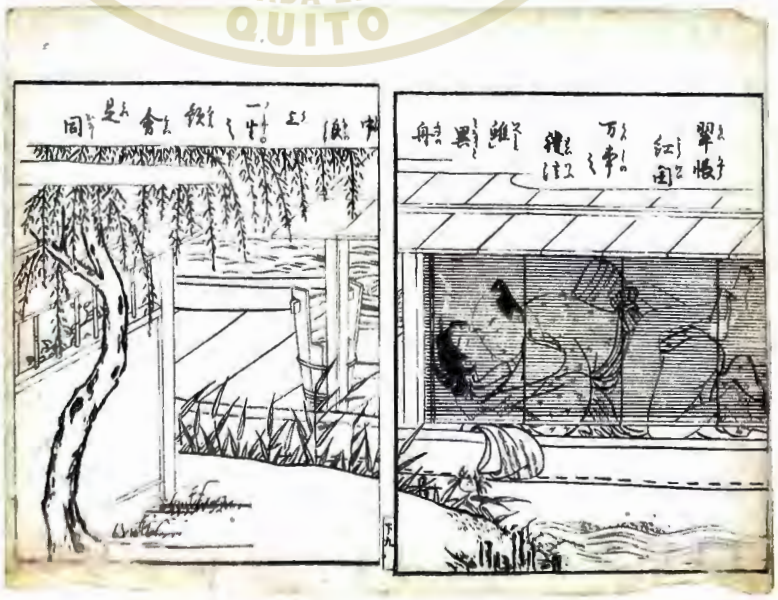
«Amantes», h. 1770

«Shunga», h. 1770



«Amantes en la nieve», h. 1770





Usos y costumbres del arte conyugal
(Imayō tsuma kagami), 1771

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Isoda Koryūsai
磯田湖龍斎

En activo 1766-h. 1788

Además de ser una de las figuras más intrigantes del género *ukiyo-e,* Isoda Koryūsai fue el mejor discípulo de Harunobu, con más talento incluso que Harushige, más conocido como Shiba Kōkan (1747-1818), célebre por su experimentación con el arte occidental. Koryūsai se había criado en el seno de una familia aristocrática. Es probable que fuera un samurái de alto rango al servicio de un señor feudal y que, al morir este, se convirtiera en un *rōnin* (samurái errante, sin amo).

Lo más seguro es que Koryūsai debutara en el género del mundo flotante a una edad relativamente tardía, quizás a raíz de su cambio de estatus. También es posible que experimentara el mundo flotante en primera persona, no como mero observador. Sea como fuere, su aprendizaje con Harunobu coincide con los pocos años de madurez estilística del maestro, es decir, la época posterior a la difusión de los grabados polícromos en 1765. En cuanto a temáticas, el arte de Koryūsai evolucionó por dos líneas bien definidas: las bellezas femeninas y las imágenes del entorno natural *(kachō fūgetsu),* una especialidad con la que demostró una superioridad respecto a su maestro. Parte del éxito también obedecía a la producción de *hashira-e* o grabados «en forma de columna» y de retratos de cuerpo entero con grandes láminas *(ōban)* que luego se adoptaron como formato estándar de los grabados polícromos. Asimismo, todo indica que fue el primer artista que aplicó la novedosa técnica pictórica que prescindía del color rojo *(benigirai).*

En los primeros trabajos de Koryūsai es muy notable la influencia de Harunobu, hasta el punto de que apenas se distinguen de su obra. Sin embargo, al contrario que Harushige, quien al morir Harunobu firmó algunas de sus estampas con el nombre del maestro, Koryūsai siempre mantuvo su propia identidad, lógicamente con la excepción de sus estampas eróticas anónimas. Sus figuras se distinguen de las de Harunobu por la ausencia de expresiones soñadoras y del halo etéreo rayano en lo trascendente que envuelve la obra del maestro. Esto se aprecia en estampas como «Joven espiando a una pareja tras un biombo» (p. 177) y «Parejas de sirvientas y señores» (p. 192). En la primera imagen, una joven (tal vez una criada) espía por encima de un biombo a una pareja que hace el amor completamente desnuda, algo poco habitual en los grabados de la época. El rostro de la mujer que está acostada adquiere una expresión poco distinguida que revela su implicación en el acto sexual.

Al morir Harunobu en 1770, Koryūsai empezó a abordar la figura femenina desde otro punto de vista. Demostró un renovado interés por los aspectos físicos y sensuales influido por los ideales estéticos y la moda, de los que fue un precursor. En este sentido, y para hablar de las figuras de gran formato, cabe mencionar la serie titulada *Estampados para la moda de año nuevo de jóvenes modelos (Hinagata wakana no hatsumoyō)* de finales de la década de 1770. Consiste en retratos de cortesanas conocidas de Yoshiwara, imágenes impresionantes por su suntuosidad y muy populares en comparación con el arte de la época. Estas magníficas estampas también eran un excelente método de difusión de los tejidos de temporada, y las cortesanas desempeñaban el mismo papel que las modelos de hoy en día que aparecen en las revistas. Asimismo, Koryūsai aplicó este exitoso formato a varias series de estampas eróticos, como por ejemplo *Colores sensuales. Un ave fénix liberada en el campo (Enshoku hō ya hō).*

En la serie de doce estampas titulada *Flores prósperas de los distinguidos doce meses (Fūryū jūniki no eiga),* ejecutada entre 1772 y 1773 (pp. 178-191), que presenta una escena erótica para cada mes del año, se aprecia la sorprendente reiteración de motivos de la naturaleza y el paisaje. Este

factor será de suma importancia para la evolución posterior del género del mundo flotante, del que sin duda Koryūsai fue uno de los primeros precursores. El marco vertical externo de la imagen contiene el nombre del mes representado y un poema de 17 sílabas creado a partir del esquema de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas (*hokku* o *haiku*, como se conoció posteriormente), mientras que el diálogo de los personajes está escrito dentro de la imagen. La interrelación de imagen, poema y diálogo genera dobles sentidos y contiene numerosas alusiones literarias nada fáciles de discernir. Por ejemplo, la estampa correspondiente al segundo mes (p. 178, abajo) muestra el interior de una escuela privada *(terakoya)* donde dos niños parecen practicar caligrafía: mientras el niño obtiene tinta con un tintero de piedra, la niña descansa sobre las hojas de papel escritas a mano. Él le pregunta: «¿No te parece cálido y exquisito?». A lo que ella le contesta: «Duele, pero puedo soportarlo».[1] Con esto se da a entender que el niño la está seduciendo, aunque la actividad sexual solo se deduce por el hecho de que su brazo izquierdo no se distingue y de que tiene las rodillas desnudas y un tanto separadas bajo el pupitre. Quizá la persona que observa la escena detrás de la puerta corredera, a través de una pequeña abertura, está mejor situada que el espectador para ver qué sucede exactamente. Afuera, todavía queda rastro de la nieve, pero los renuevos del sauce anuncian el fin del invierno y la llegada de la primavera (una referencia a la «plenitud» sexual de los dos niños). El poema sugiere que la niña ha vivido su primera experiencia sexual: «El primer día del Caballo / hoy ha sido mi primera vez / igual que la gente se aplica moxa por vez primera».[2] El primer día del segundo mes estaba dedicado a Inari, la divinidad de la agricultura, y también era el primer día favorable para aplicar moxa (raíz prensada de artemisa) con finalidades terapéuticas.

La estampa relacionada con el octavo mes (pp. 184-185) está ambientada en un campo de flores otoñales e ilustra una escena de amor entre un cetrero y una campesina. El joven exclama: «¡Lo encontré!». Mientras, ella intenta zafarse de él empujándole la cara con las manos. Resulta evidente que el cetrero ha cazado una presa muy distinta a la que cabría esperar, como aclara el poema: «En un abrir y cerrar de ojos / el joven cetrero / atrapa una deleitosa liebre».[3] La alusión a la liebre y la imagen de la luna llena que asoma entre las nubes en el extremo superior izquierdo evoca la popular tradición japonesa según la cual la liebre vive en la luna y en otoño recibe ofrendas de plantas y flores de temporada en señal de conciliación.

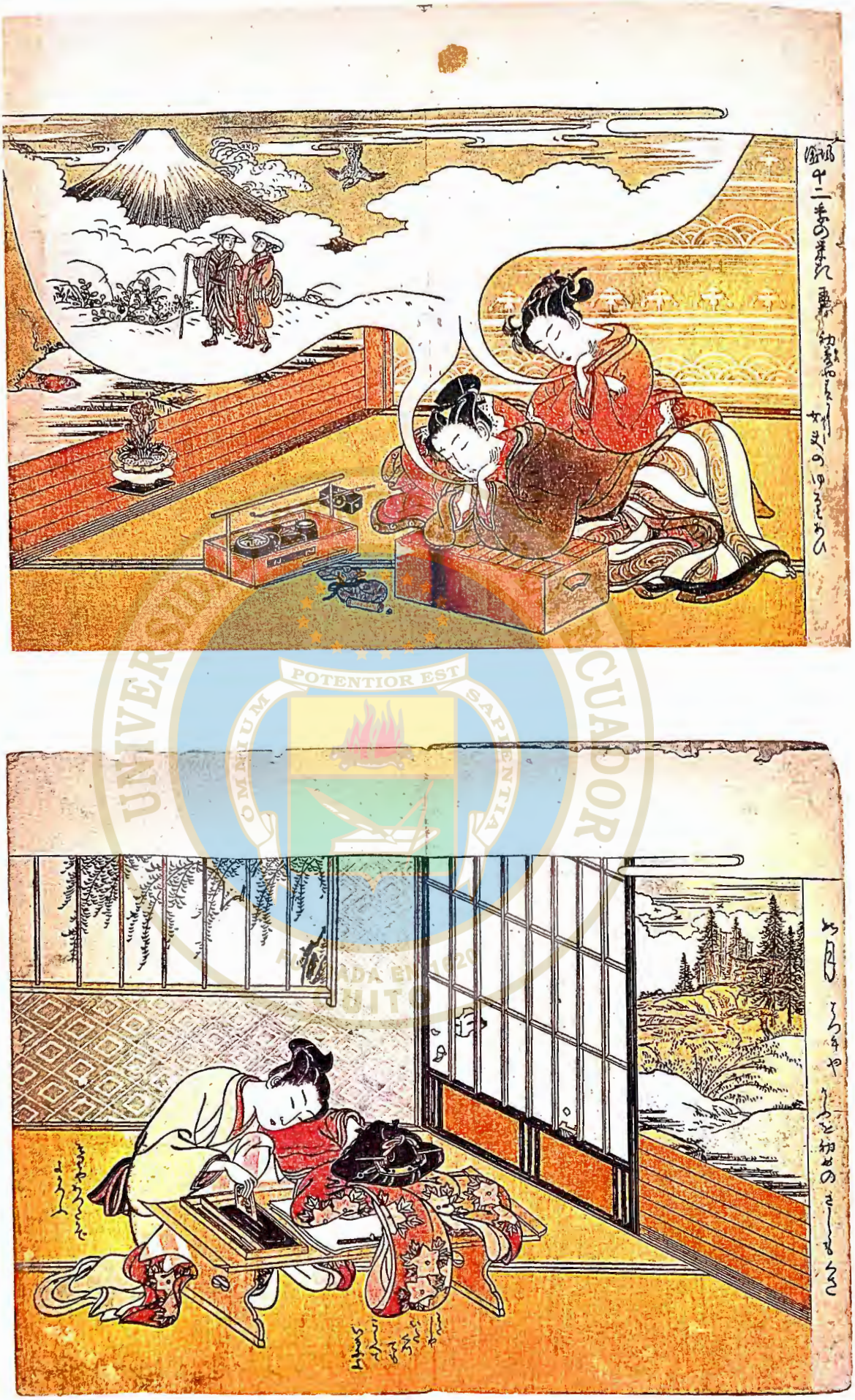
UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
FUNDADA EN 1620
QUITO

1
Forbidden Images – Erotic Art from Japan's Edo Period (p. 74).

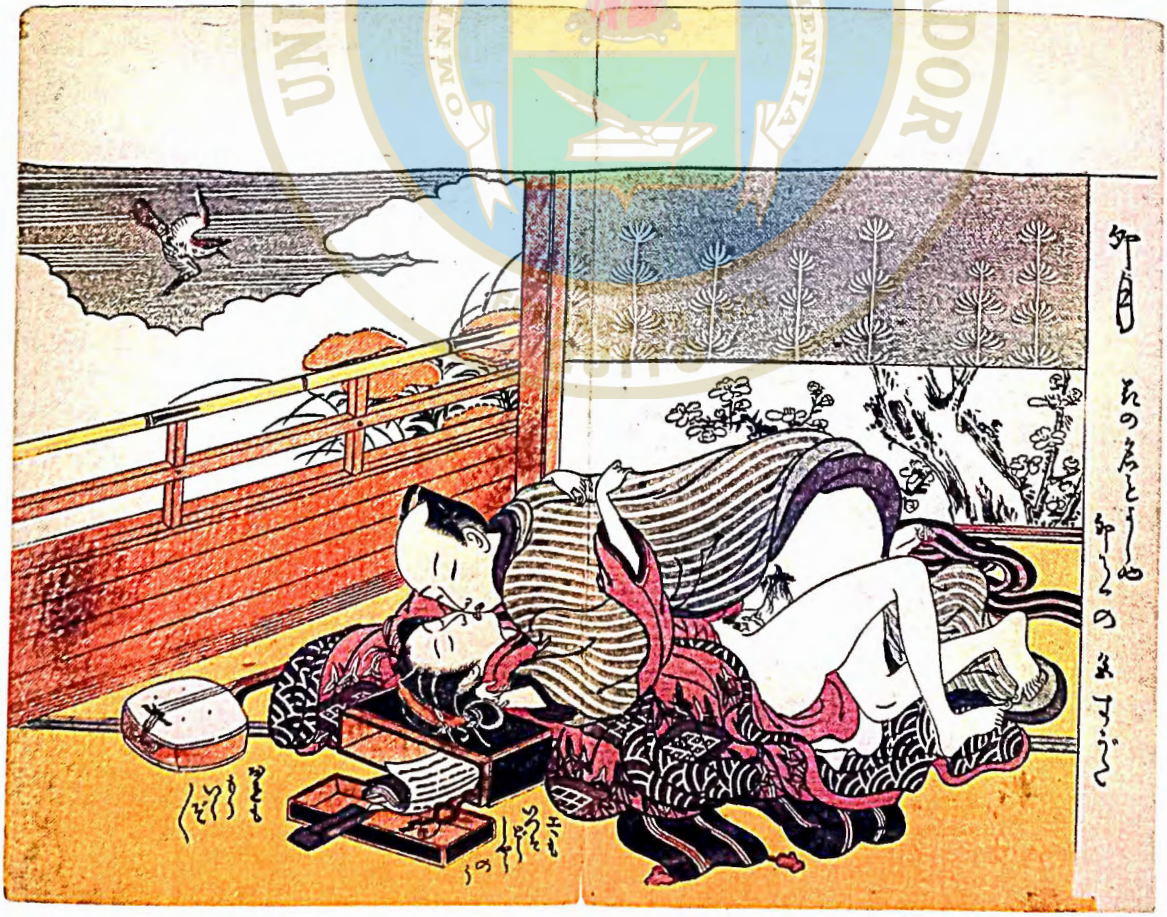
2
Klompmakers, Inge. *Japanese Erotic Prints: Shunga by Harunobu and Koryūsai* (p. 104).

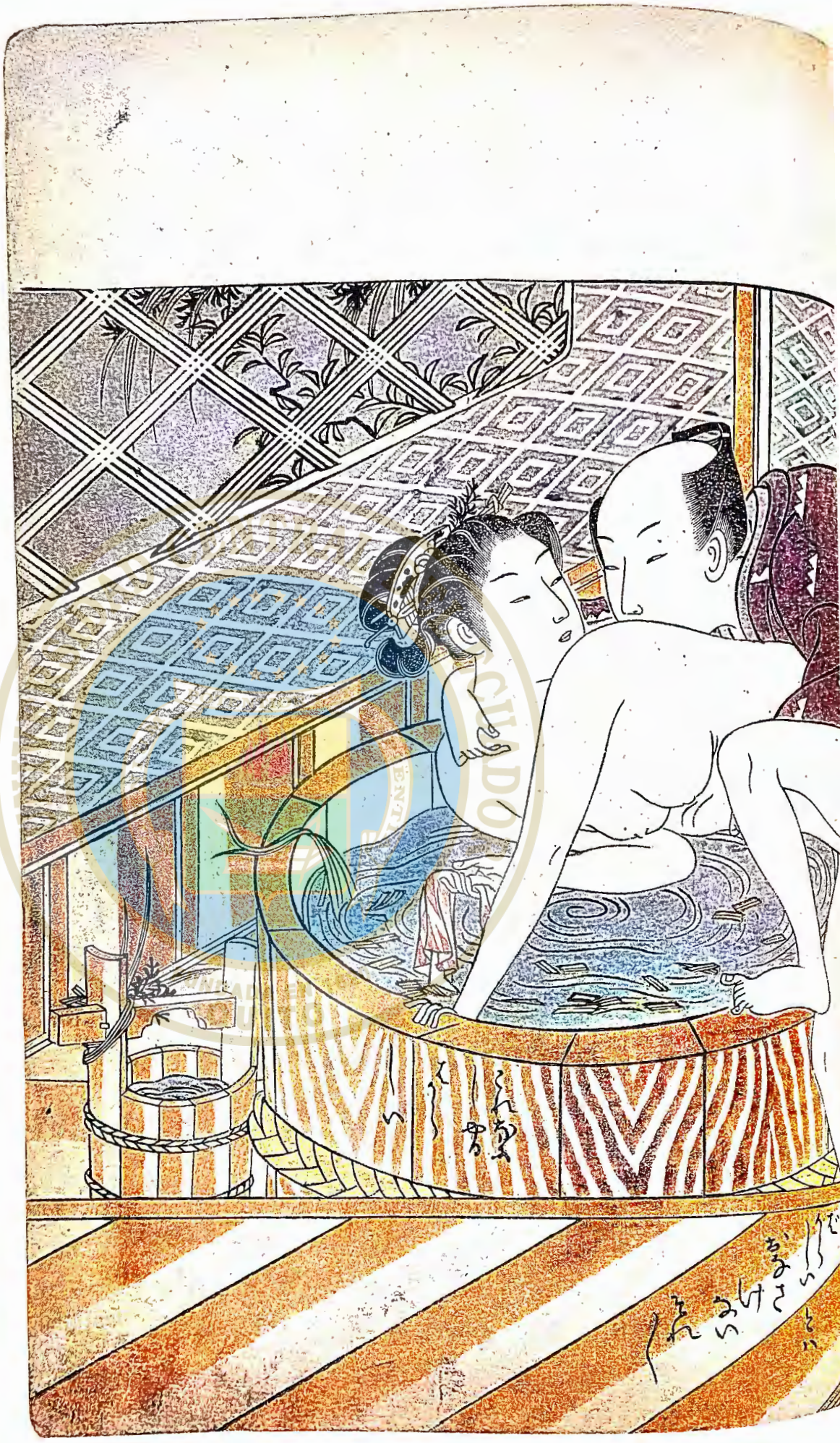
3
Forbidden Images – Erotic Art from Japan's Edo Period (p. 77).

«Joven espiando a una pareja tras un biombo», h. 1770

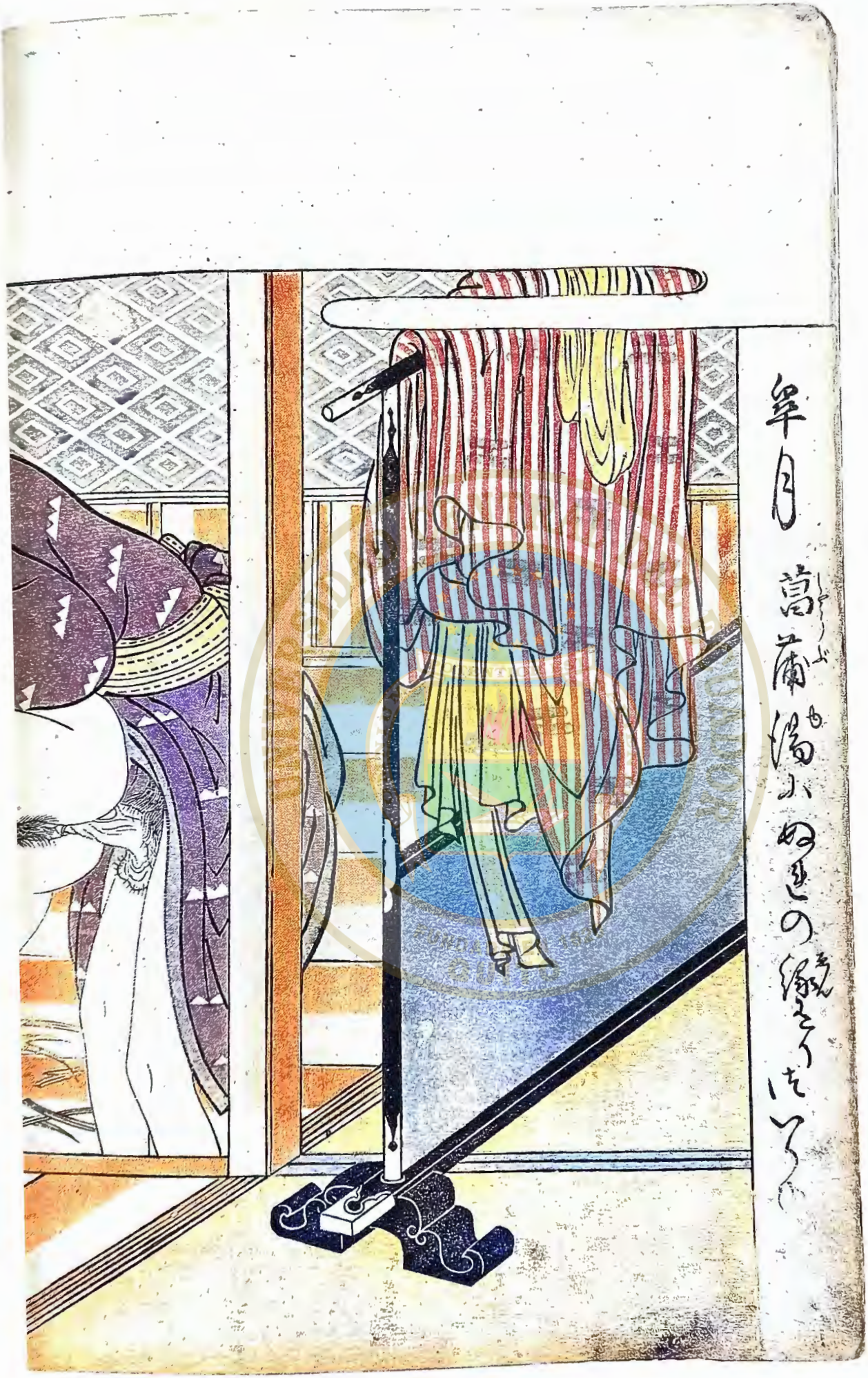


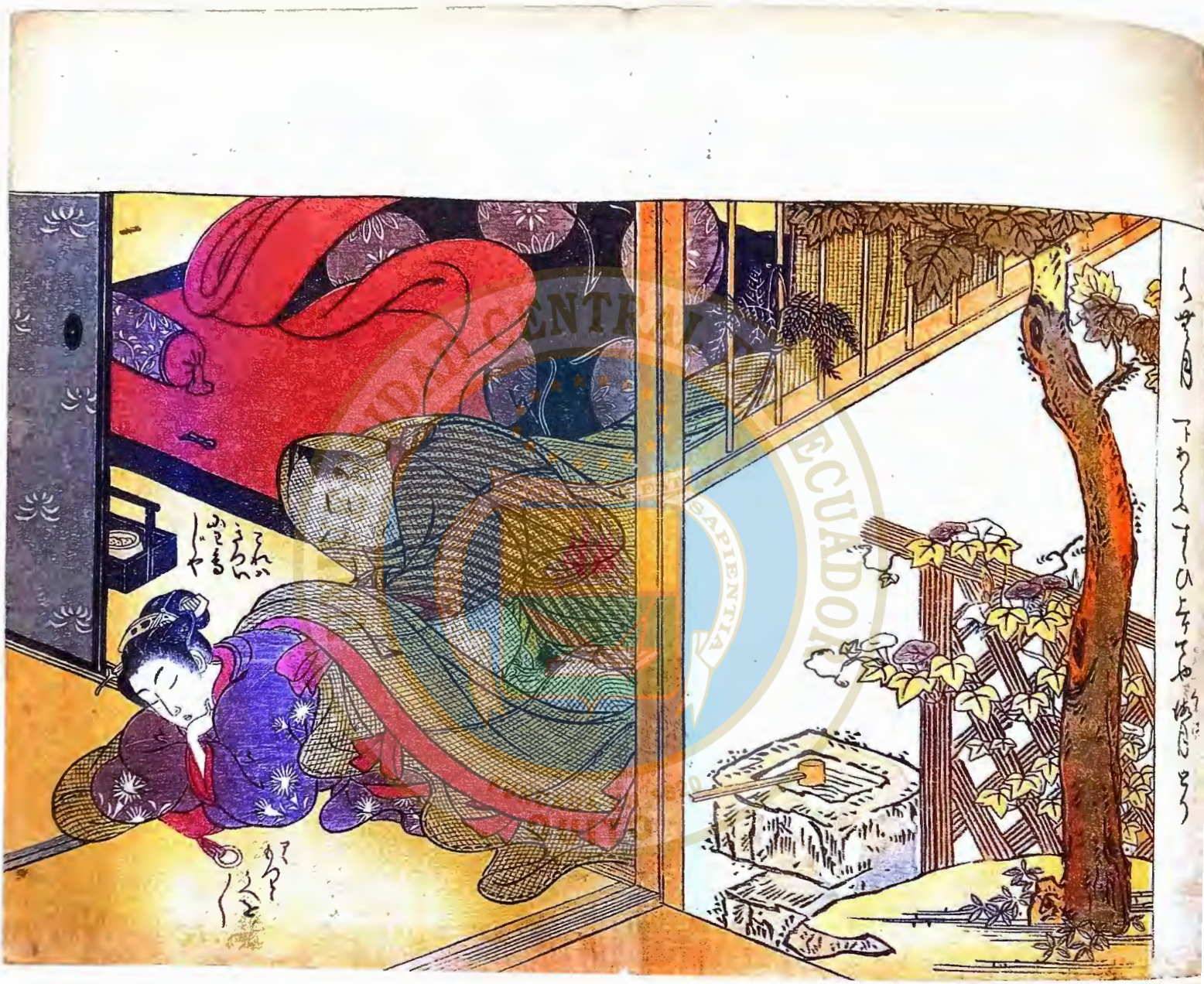
Flores prósperas de los distinguidos doce meses (Fūryū jūniki no eiga), 1772-1773



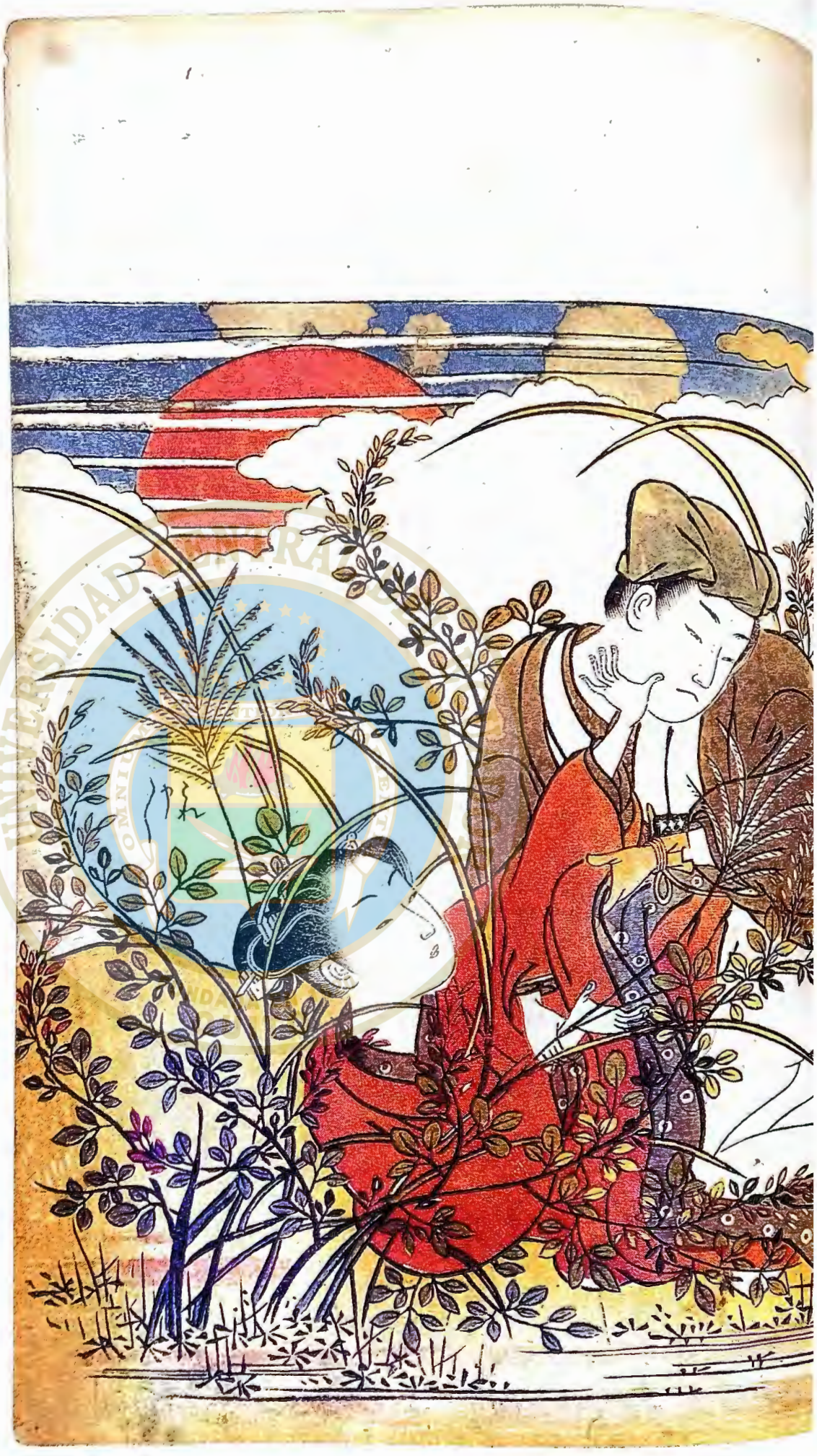


Flores prósperas de los distinguidos doce meses (Fūryū jūniki no eiga), 1772-1773

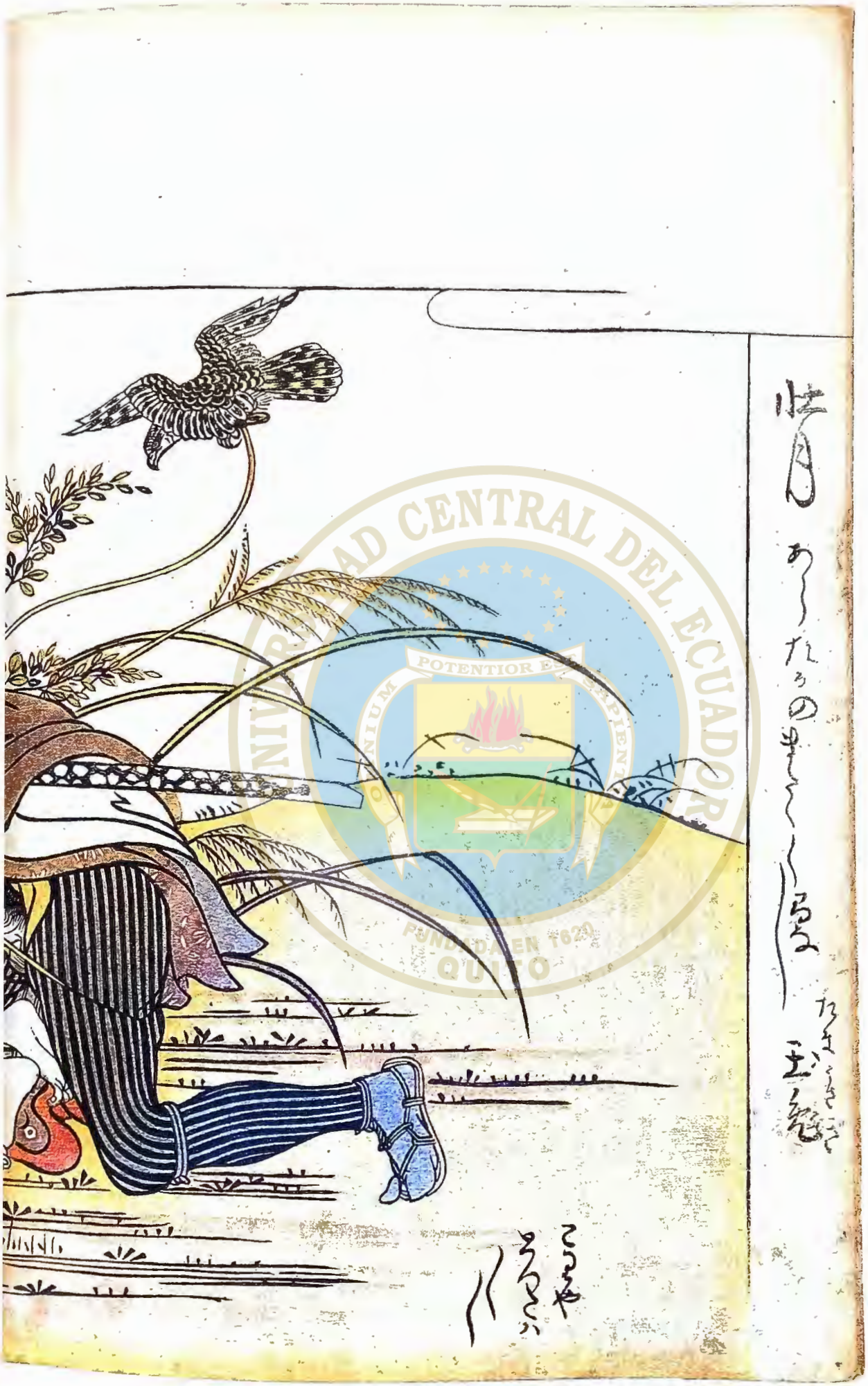

皐月
蕭蘭湯



Flores prósperas de los distinguidos doce meses
(Fūryū jūniki no eiga), 1772-1773



Flores prósperas de los distinguidos doce meses (Fūryū jūniki no eiga), 1772-1773



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1622
QUITO

Flores prósperas de los distinguidos doce meses (Fūryū jūniki no eiga), 1772-1773

Flores prósperas de los distinguidos doce meses
(Fūryū jūniki no eiga), 1772-1773

Flores prósperas de los distinguidos doce meses (Fūryū jūniki no eiga), 1772-1773

«Parejas de sirvientas y señores», h. 1775

Katsukawa Shunshō
勝川春章

h. 1726-1792

Katsukawa Shunshō es uno de los principales representantes del género *ukiyo-e* y el paradigma del periodo que separa a Harunobu del grupo de grandes maestros de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Es uno de los pocos maestros del *ukiyo-e* que pueden considerarse magníficos pintores y no solo autores de obras gráficas y libros ilustrados. Como fundador de la escuela Katsukawa, creada en la estela de la Miyagawa, Shunshō formó a varios pupilos que se consagrarían con todos los honores, como Shun'ei (1762-1819), Shunkō (1743-1812), Shunchō (en activo 1780-1795; véanse pp. 211-242) y, especialmente, Shunrō, conocido más adelante como Hokusai (1760-1849; véanse pp. 339-376).

En su juventud, Shunshō se trasladó a Edo procedente de la región de Kamigata, su lugar de origen. Estudió poesía y pintura con varios maestros, especialmente con Miyagawa Shunsui (en activo 1744-1764), un artista que se había formado con Chōshun. El nombre de la escuela Miyagawa se cambió primero a Katsu-Miyagawa y después a Katsukawa a raíz del incidente protagonizado por las escuelas Chōshun y Kanō que tuvo lugar en 1751 en el mausoleo de Tokugawa, en Nikkō (véase p. 95).

No se conserva ninguna obra de Shunshō datada antes de 1765, y sus primeros trabajos revelan la influencia estilística de Harunobu. Sin embargo, consiguió algo inaudito en la época, como era acabar con el monopolio de los grabados teatrales de la escuela Torii. Shunshō se dedicó casi por completo a retratar a los actores que interpretaban papeles masculinos, mientras que los femeninos copan buena parte de la obra de Ippitsusai Bunchō (en activo entre 1765 y 1792), otro artista importante con el que Shunshō colaboró en 1770 para la producción del *Libro de retratos de los aficionados al teatro (Ehon butai ōgi)*, una serie de 106 retratos de los actores vivos más famosos del teatro kabuki representados de medio cuerpo en la silueta de un abanico.

Shunshō revolucionó el estilo de los grabados teatrales. Si bien retrató también a los actores en sus papeles y poses más característicos, en lugar de convertirlos en figuras idealizadas y estereotipadas como sus predecesores, realzó sus principales rasgos físicos y psicológicos de una forma original e innovadora y supo capturar las características más relevantes de cada uno de ellos, empezando por los rasgos faciales.

Es indiscutible que, entre 1768 y 1788, los grabados de Shunshō, en especial los de formato largo y estrecho *(hosoban)*, dominaron el mundo del kabuki, donde la escuela Torii parecía incapaz de renovar su expresión creativa. Para cuando un magnífico representante de la escuela Torii, Torii Kiyonaga (1752-1815; véanse pp. 251-270), irrumpió en escena, Katsukawa ya dominaba la situación, por lo que Kiyonaga no tuvo más remedio que acabar pintando bellezas femeninas.

Aun así, Shunshō se considera con razón uno de los pintores de bellezas femeninas más sofisticados. En 1776 editó junto al artista Kitao Shigemasa[1] (1739-1820) la célebre obra de tres volúmenes *Muestra de bellezas de las casas verdes: un espejo de formas fascinantes (Seirō bijin awase sugata kagami)*. Las hermosas cortesanas que aparecen en las ilustraciones aún conservan algo de Harunobu, aunque resultan más maduras. Este trabajo coincide con la fase de transición posterior a la influencia de Harunobu, puesto que con posterioridad las figuras de Shunshō se estilizaron y ganaron sinuosidad y, más importante aún, los rostros femeninos empezaron a alargarse y a dotarse de una expresión clara e intensa acorde con los nuevos tiempos. Los peinados, que hasta entonces eran muy sencillos, se hicieron cada vez más espectaculares e intrincados, en parte debido a la introducción en 1771 de un objeto

curvado de bambú *(binsashi)* que permitía a las mujeres confeccionarse peinados abiertos que se arqueaban por encima de la frente y sobre las sienes. Los motivos que decoran los vestidos también coinciden con la moda de la época, y destacan por su suntuosidad y su gran cromatismo.

Con Shunshō, el estudio de Katsukawa tuvo tanto éxito que el maestro decidió relegar la producción de grabados a sus alumnos y dedicarse casi por completo a pintar bellezas femeninas, una opción mucho más prestigiosa y mejor remunerada que los grabados o los libros. Sin embargo, en 1787 se vio obligado a retomar las riendas del estudio cuando su principal discípulo, Shunkō, quedó parapléjico. A este periodo pertenece «Imágenes eróticas de noches de primavera» (pp. 195-199) que se presentó en un solo rollo pero hoy se conserva en forma de nueve rollos murales independientes. Ejecutada en 1779, la obra comienza con un prólogo del poeta Baba Zongi (1702-1782) y sigue con imágenes de encuentros amorosos en diversos escenarios que se caracterizan por las líneas fluidas y la sublime belleza cromática.

Los encuentros íntimos de los amantes se escenifican entre cuatro paredes (p. 196, arriba; p. 197, abajo, y p. 199, arriba y abajo) y al aire libre, como la que está ambientada a la orilla de un río una calurosa noche de verano (p. 197, arriba). También hay encuentros clandestinos (p. 198, arriba), como la paciente que se deja seducir por su médico tras una sesión de acupuntura (p. 196, abajo), y violentos como el hombre que intenta poseer a una joven mientras duerme (p. 199, abajo). Shunshō no solo exaltó la belleza femenina en sus pinturas, sino también en libros y álbumes eróticos, monocromos en su mayoría. Este es el caso de *Colección de conocimientos, deseos y sueños eróticos femeninos (Ehon mushichibushū)* de 1790 (pp. 206-207), que incluye una terrible escena de violación en la que la pareja aparece cubierta con un quimono de dormir y solo quedan a la vista los genitales y las piernas entrelazadas que se agitan con desesperación (p. 207). El *Libro ilustrado de poemas de la almohada* (*Ehon kabumakura;* pp. 208-210) también es monocromo y comienza con la imagen de una pareja holandesa (p. 208), un recurso que fascinaba a los artistas del género *ukiyo-e* como se aprecia en algunas obras publicadas en la misma época, como el álbum de 1788 *Poema de la almohada (Utamakura;* véase p. 290) de Utamaro, o poco después, como *Copia definitiva de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki;* véase p. 327, arriba) publicado en 1801 por Chōkyōsai Eiri (en activo h. 1790-1800). Otros libros de Shunshō destacan por su colorido y patetismo. Un buen ejemplo es *Álbum del cuco cómico* (*Ehon haikai yobuko dori;* pp. 200-205), datado en 1788, uno de los más relevantes del artista por la relación entre las escenas y los diálogos que mantienen los personajes. El álbum empieza con una escena (pp. 200-201) rica en detalles, en especial en el extremo superior izquierdo, donde se distingue un armario abierto con cajones y estanterías. Un joven abre a hurtadillas la puerta corredera y sorprende a una muchacha que escribe una carta de amor que intenta ocultar entre las piernas. La novena estampa de la serie (pp. 202-203) está protagonizada por un encuentro amoroso entre un hombre adulto y una joven sentados junto a un *kotatsu* (brasero). El hombre toma la iniciativa: retira la manta del brasero, tapa a la joven y empieza a seducirla diciéndole que le deje «saborear lo que se acaba de calentar al amor de la lumbre». Un gato que dormita al calor del *kotatsu* exclama irritado: «¿Qué es este jaleo? ¿Cómo se atreven a perturbar mi apacible sueño?».[2] Por el contrario, en la última estampa de la serie (pp. 204-205), Shunshō recurre al rayo de luz del farolillo de papel del suelo para realzar una escena de violencia nocturna en la que los rostros y los genitales de la pareja se iluminan. Si bien esta serie de estampas constituye una magnífica obra de arte, no hay que olvidar que se ejecutó el mismo año que la obra magna del arte erótico del mundo flotante, *Poema de la almohada* (*Utamakura;* véanse pp. 276-290) de Utamaro.

1
El hijo autodidacta de un editor de Edo cuya obra presenta una gran influencia de Harunobu. Pese a no ser un artista prolífico, sus trabajos son de una gran calidad, aunque su incursión en el *shunga* fue muy limitada.

2
Forbidden Images – Erotic Art from Japan's Edo Period (p. 85).

«Imágenes eróticas de noches de primavera», 1779

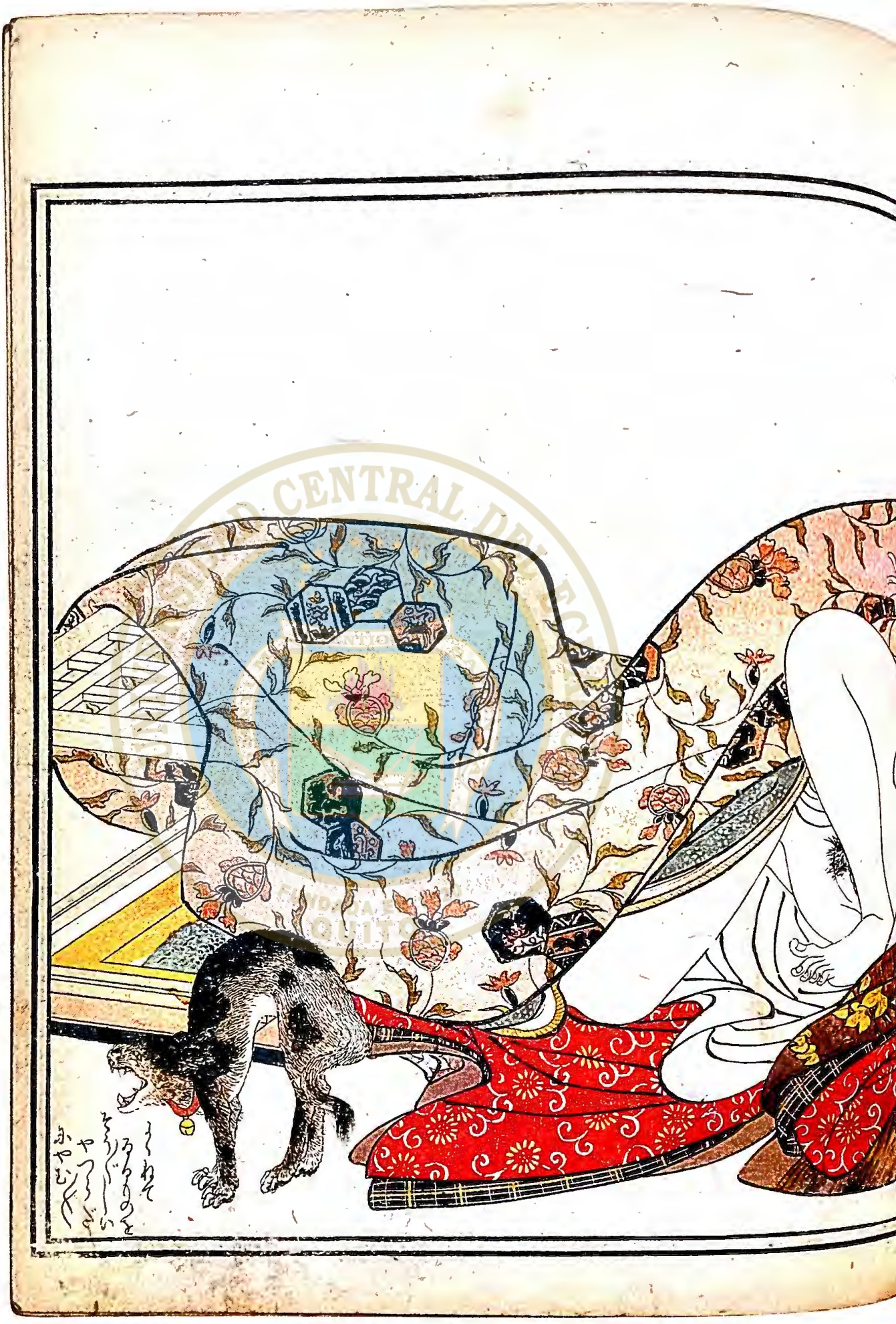
«Imágenes eróticas de noches de primavera», 1779

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

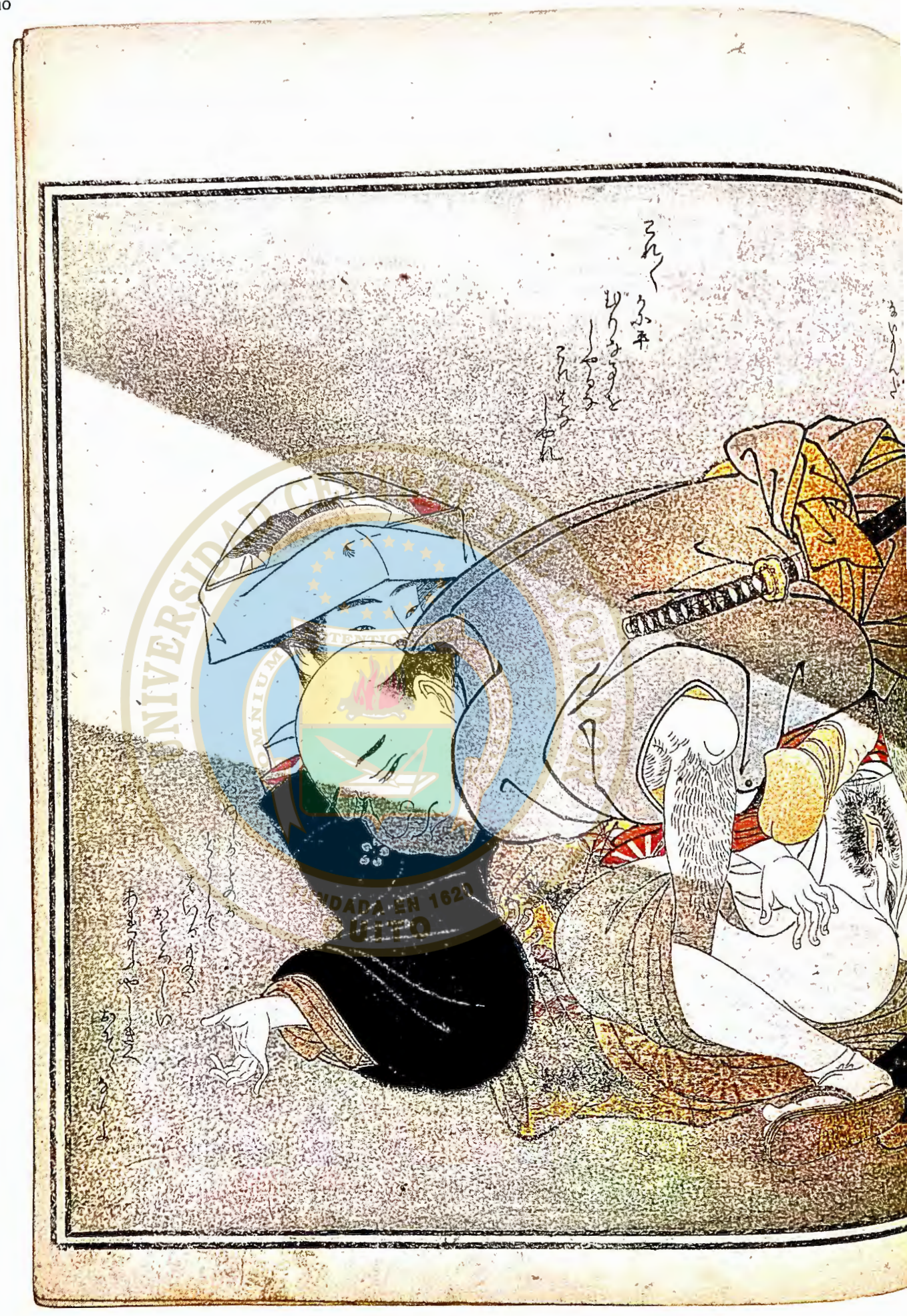
«Imágenes eróticas de noches de primavera», 1779.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EL 1620
QUITO

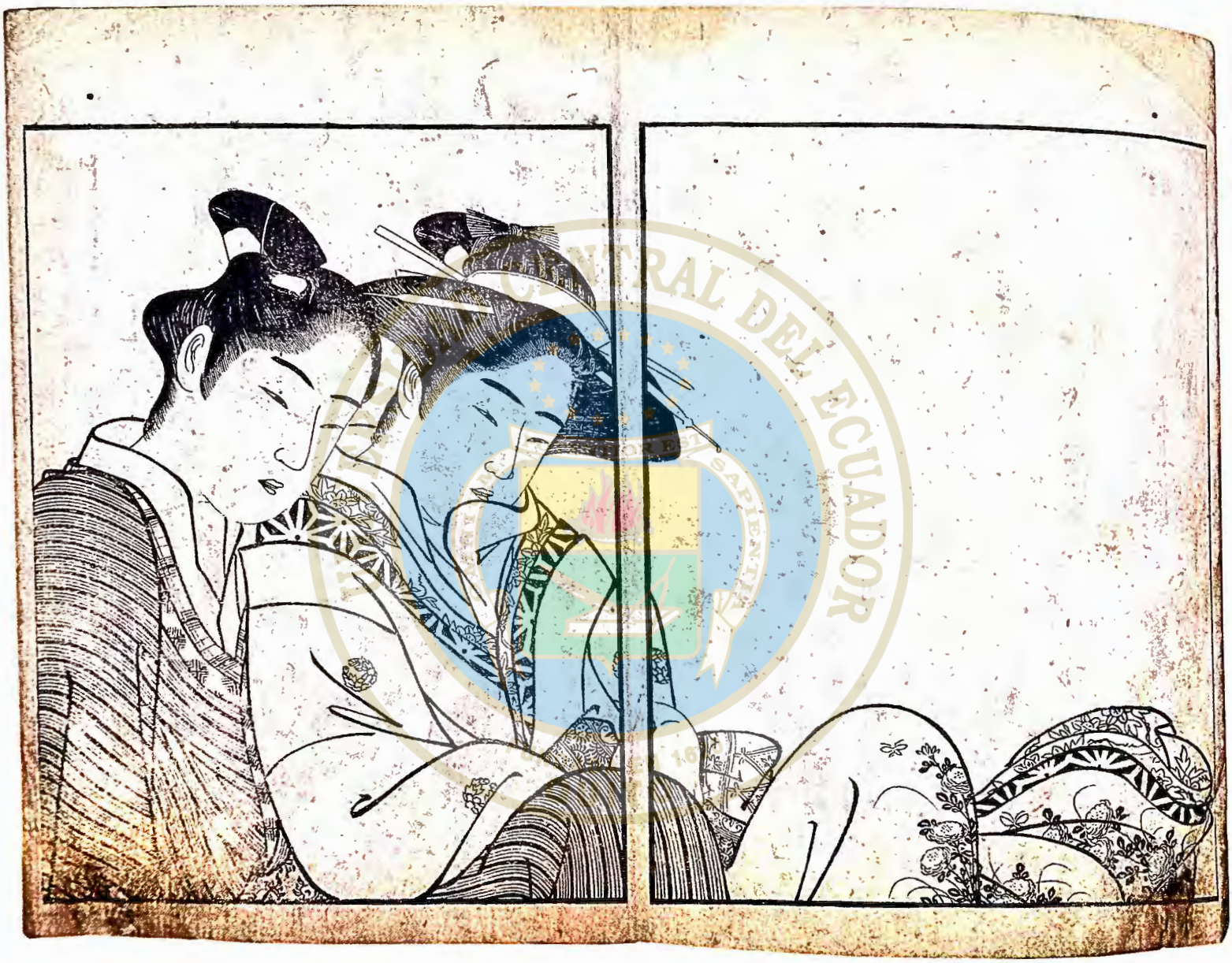
Álbum del cuco cómico (Ehon haikai yobuko dori), 1788



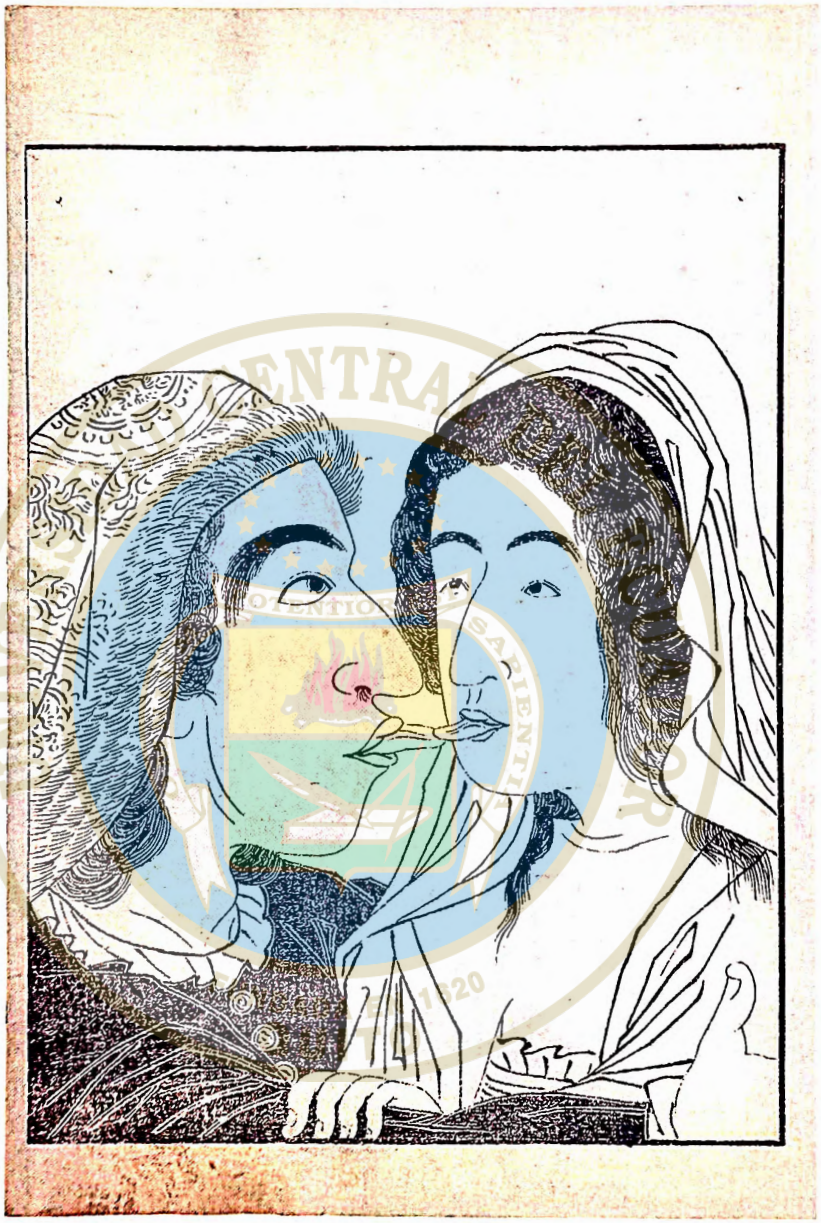
Álbum del cuco cómico (Ehon haikai yobuko dori), 1788



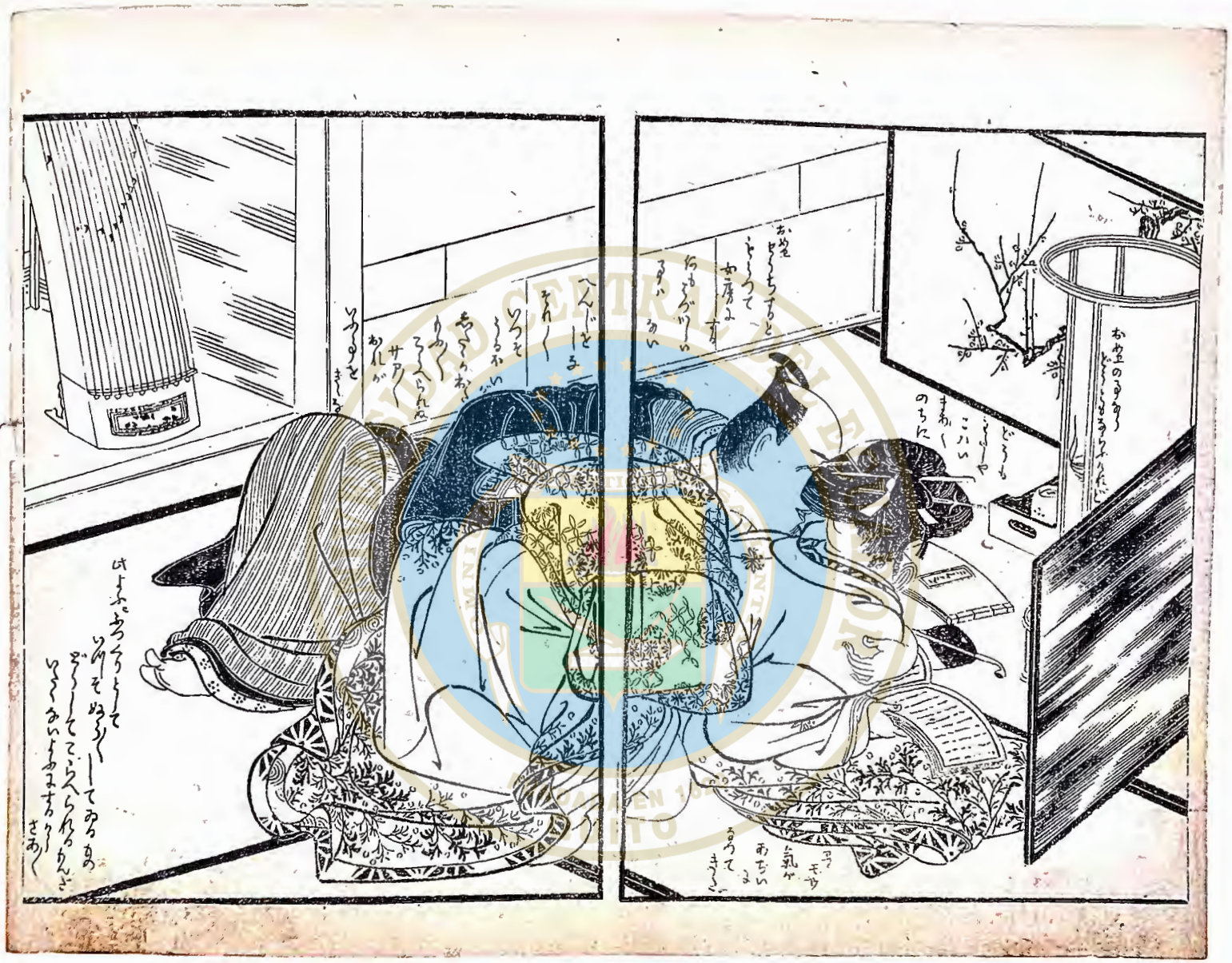
Álbum del cuco cómico (Ehon haikai yobuko dori), 1788

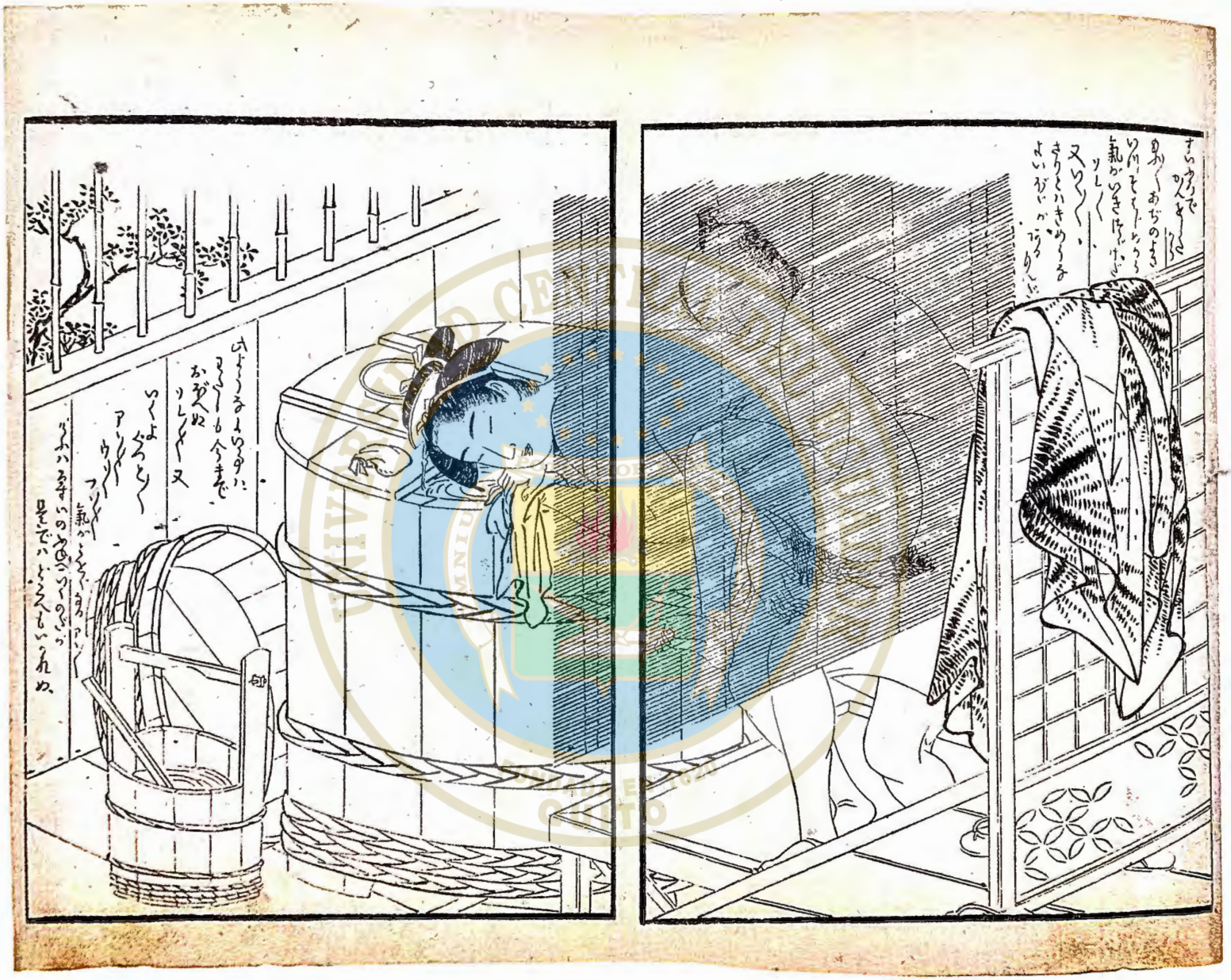


Colección de conocimientos, deseos y sueños eróticos femeninos (Ehon mushichibushū), 1790



Libro ilustrado de poemas de la almohada (Ehon kabumakura), h. 1790





Libro ilustrado de poemas de la almohada (Ehon kabumakura), h. 1790

Katsukawa Shunchō
勝川春潮

En activo h. 1780-1795

En la línea de la gran mayoría de los artistas del género del mundo flotante, poco se sabe de Katsukawa Shunchō. Vivió en Edo y trabajó en el estudio de Shunshō, de quien fue su discípulo. En los inicios de su carrera realizó grabados de actores que recreaban el estilo y el formato de su maestro en láminas de formato estrecho *(hosoban)* que por entonces tenían mucha demanda.

En la producción artística de Shunchō abundan los grabados pero también las pinturas, en las que las proporciones de la figura humana son similares a las que adoptó su maestro, menos idealizadas que las de otros artistas en boga como Kiyonaga o Utamaro, y más propios de la constitución física de los japoneses. Sin embargo, poco después Shunchō empezó a crear imágenes de bellezas femeninas al estilo de Kiyonaga y Utamaro, puesto que sentía fascinación por las figuras monumentales y majestuosas del primero y por el halo seductor de la obra del segundo. La paleta cromática de Shunchō era bastante limitada pero rica en matices, que conseguían dotar a sus obras más explícitas de un aire delicado y refinado.

Las esbeltas figuras femeninas de porte escultural de Shunchō suelen representarse en plena naturaleza. Están plasmadas en el gran formato habitual de la época pero también en trípticos, de los que pudo crear unos cincuenta (quizá más, aunque no existe un catálogo razonado de su obra). Aunque sin llegar a superar a Koryūsai, el maestro supremo de los grabados «en forma de columna» *(hashira-e)* del mundo flotante, Shunchō demostró dominar con maestría este formato complejo y lleno de obstáculos. Las nuevas clases emergentes adquirían estas obras para colgarlas como si fueran pinturas en los pilares de sus casas.

La producción de imágenes eróticas de Shunchō, tanto estampas como pinturas, fue muy prolífica y revela las influencias estilísticas mencionadas anteriormente. Lo más probable es que la «Colección de imágenes sugerentes» (h. 1780-1790; pp. 228-231), exhibida en el Museo de Bellas Artes de Boston a modo de rollo horizontal, tuviera su origen en un álbum de pinturas posiblemente encargado por un cliente pudiente de gustos sofisticados. En este caso, en tanto que la obra iba destinada al uso privado y no a la difusión pública, Shunchō firmó con su nombre un biombo en el que se distinguen dos caballos apareándose: «Katsu[kawa] Shunchō *sha* [copiado por]» (p. 230, escena 8). La docena de xilografías polícromas (pp. 213-227) titulada *Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día (Imayō irokumi no ito),* datada en torno a 1786, revela su interés por la iconografía y el estilo de Kiyonaga y Utamaro aplicado a los grabados eróticos, pero al mismo tiempo opta por personajes que ocupan un mayor espacio pictórico y concede una atención especial a la representación de sus expresiones faciales y sus ropajes. En la primera estampa, una mujer casada[1] y su amante clandestino hacen el amor y, mientras ella cuenta «uno, dos, tres, cuatro (...)» para acrecentar la excitación y el placer que siente, él le promete que no pararán hasta que caiga la noche (p. 213). En la segunda lámina (p. 214), una prostituta y un cliente con fama de estar bien dotado bromean acerca de las dimensiones de su pene y la mujer, algo pudorosa pero divertida por la situación, reconoce que en los años de profesión nunca había visto nada igual.[2] La refinada armonía de negros, grises y verdes y la ausencia de rojo *(benigirai)* u otros colores vivos dan paso a una mayor riqueza cromática en otra serie completada años después, en torno a 1788, titulada *Estampas eróticas para los doce meses* (*Kōshoku zue junikō;* pp. 232-242). La estructura de la serie evoca la docena de estampas de Koryūsai titulada *Flores prósperas de los distinguidos doce meses* (*Fūryū jūniki no eiga;* véanse pp. 178-191), con la diferencia de que los diálogos de los personajes son más extensos y sexualmente explícitos. Un buen ejemplo es la estampa del quinto mes (p. 234), que se asocia a la

estación de lluvias *(tsuyu)*. En ella, dos jóvenes amantes comparten su intimidad mientras afuera llueve y ella le dice: «Abrázame más fuerte. No hay nadie como tú. Ojalá pudiéramos quedarnos así el resto de nuestras vidas». Él responde: «Con esta lluvia seguro que nadie nos molestará. Este *tsuyu* [un juego de palabras relacionado con el encuentro sexual "húmedo"] es todo un regalo».

La imagen del octavo mes (pp. 238-239), en cuya decimoquinta noche era costumbre contemplar la luna *(tsukimi)*, representa a una pareja que acaba de hacer el amor enfrente de una ventana por la que asoma un trébol japonés *(hagi)*, una planta que se asocia al otoño, y decide descansar para comer algo y tomar un poco de sake. La mujer advierte al hombre: «Si solo bebes sake, te envenenarás». A lo que él responde: «Tú eres mi veneno». En la estampa del undécimo mes (p. 241), la dueña viuda de una casa de té del teatro mantiene un encuentro con un joven empleado en una habitación oculta tras las cortinas mientras el resto de los trabajadores asiste al espectáculo kabuki y presenta el programa de la próxima temporada y a los actores. Aunque está ansiosa por hacer el amor con él, se entretiene diciéndole: «Eres el ser más adorable de la faz de la tierra. Y mucho más grande y largo que mi difunto marido». El joven responde: «Muchas gracias, señora. Pero por favor, no haga tanto ruido o nos oirán desde abajo».[3]

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

1
Cuando se casaban, las japonesas solían teñirse los dientes de negro y, cuando tenían hijos, se afeitaban las cejas.

2
Forbidden Images – Erotic Art from Japan's Edo Period (pp. 106-113).

3
Forbidden Images – Erotic Art from Japan's Edo Period (pp. 98-105).

Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día
(Imayō irokumi no ito), h. 1786

Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día (Imayō irokumi no ito), h. 1786

男女色交合之絵

男女色交合之絵

Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día (Imayō irokumi no ito), h. 1786

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

Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día (Imayō irokumi no ito), h. 1786

Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día (Imayō irokumi no ito), h. 1786

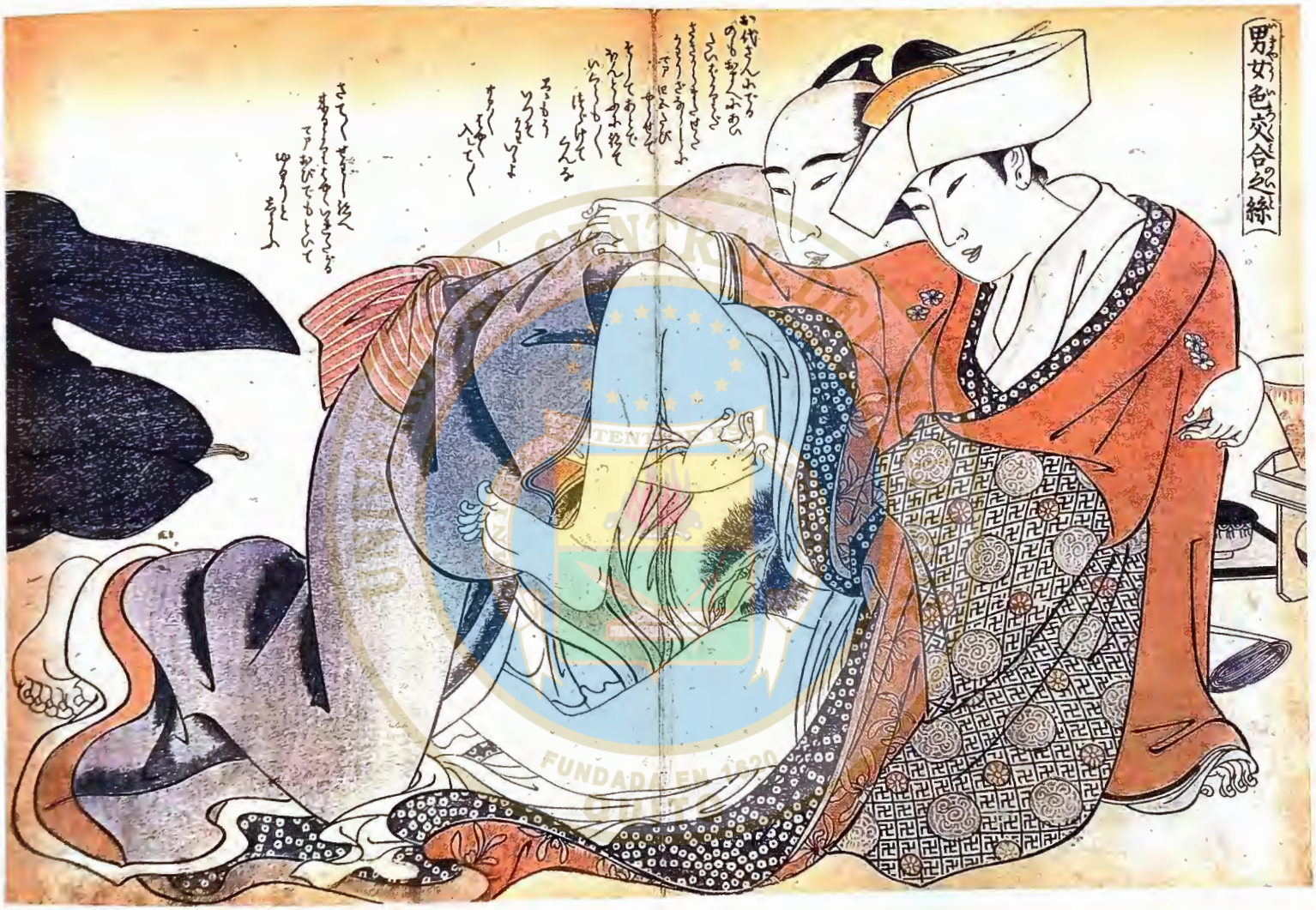
男女色交谷之糸

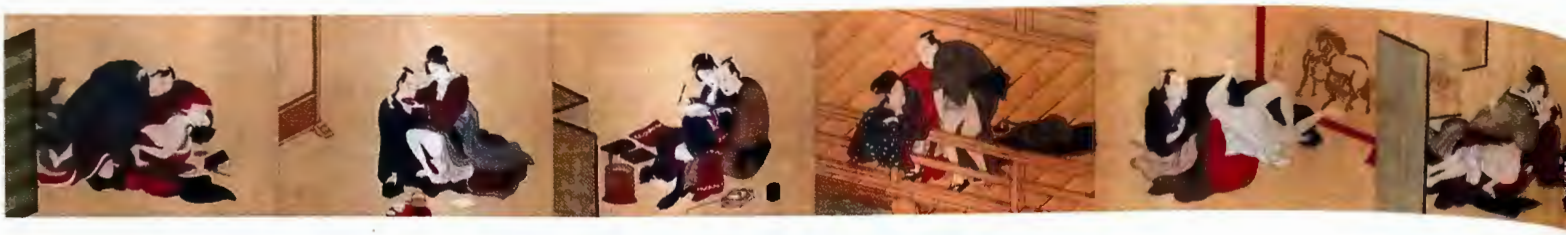
Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día
(Imayō irokumi no ito), h. 1786

Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día (Imayō irokumi no ito), h. 1786

男女色交合之絵

Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día (Imayō irokumi no ito), h. 1786

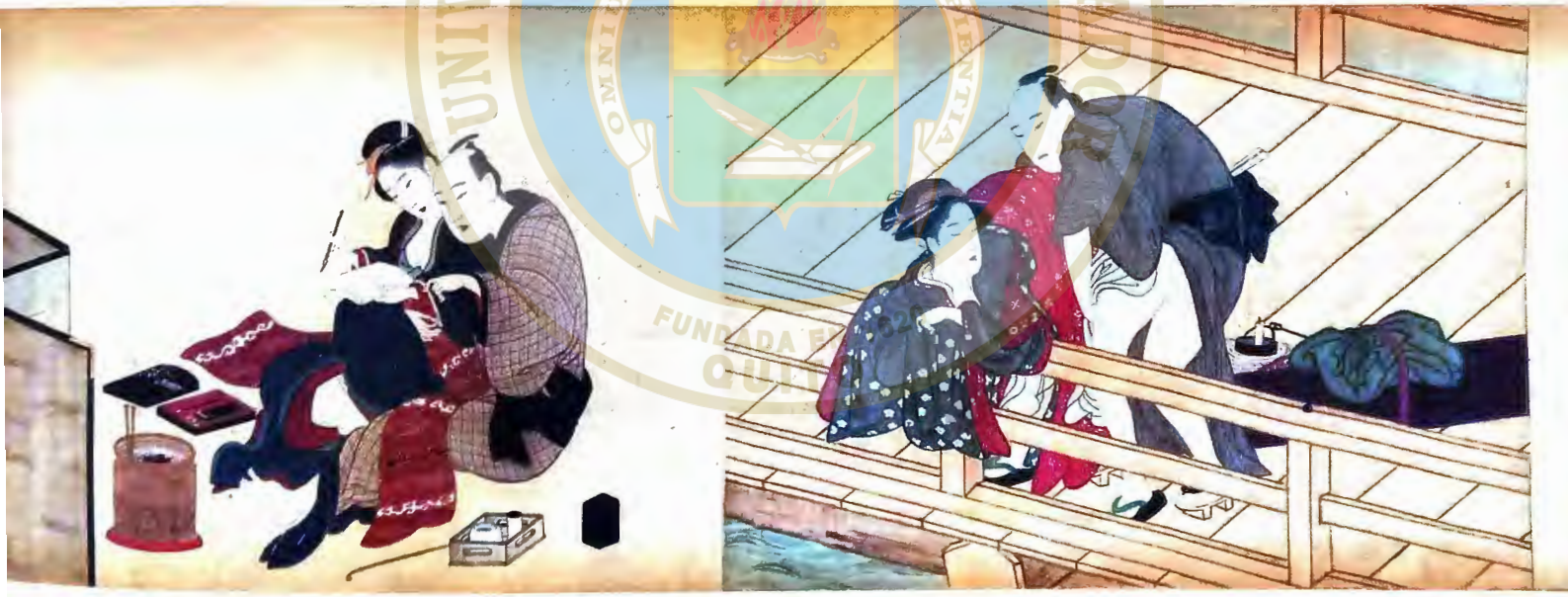

男女色交合の之絲



12

11

«Colección de imágenes sugerentes», h. 1780-1790



10

9

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

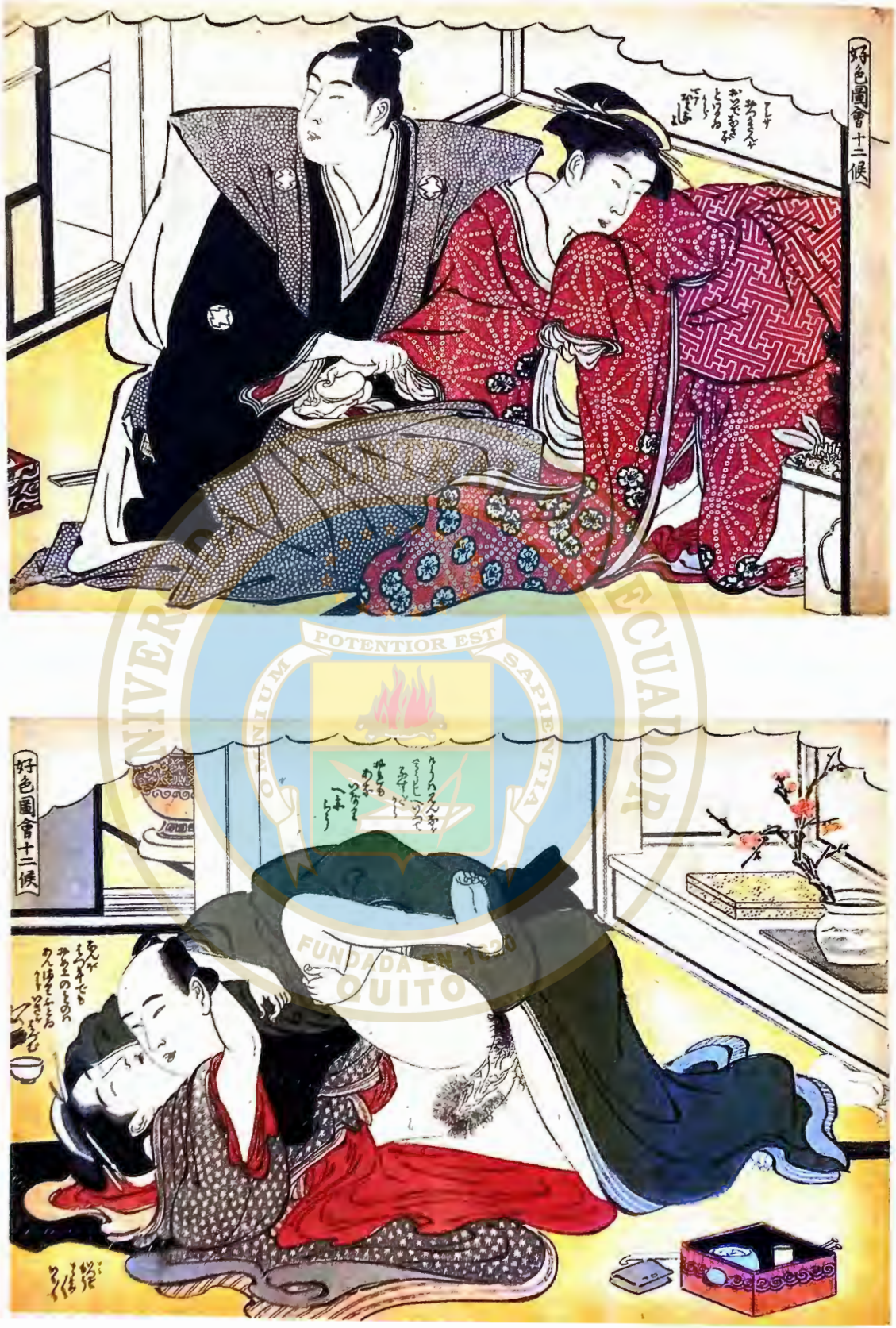
4 3

8 7

«Colección de imágenes sugerentes», h. 1780-1790

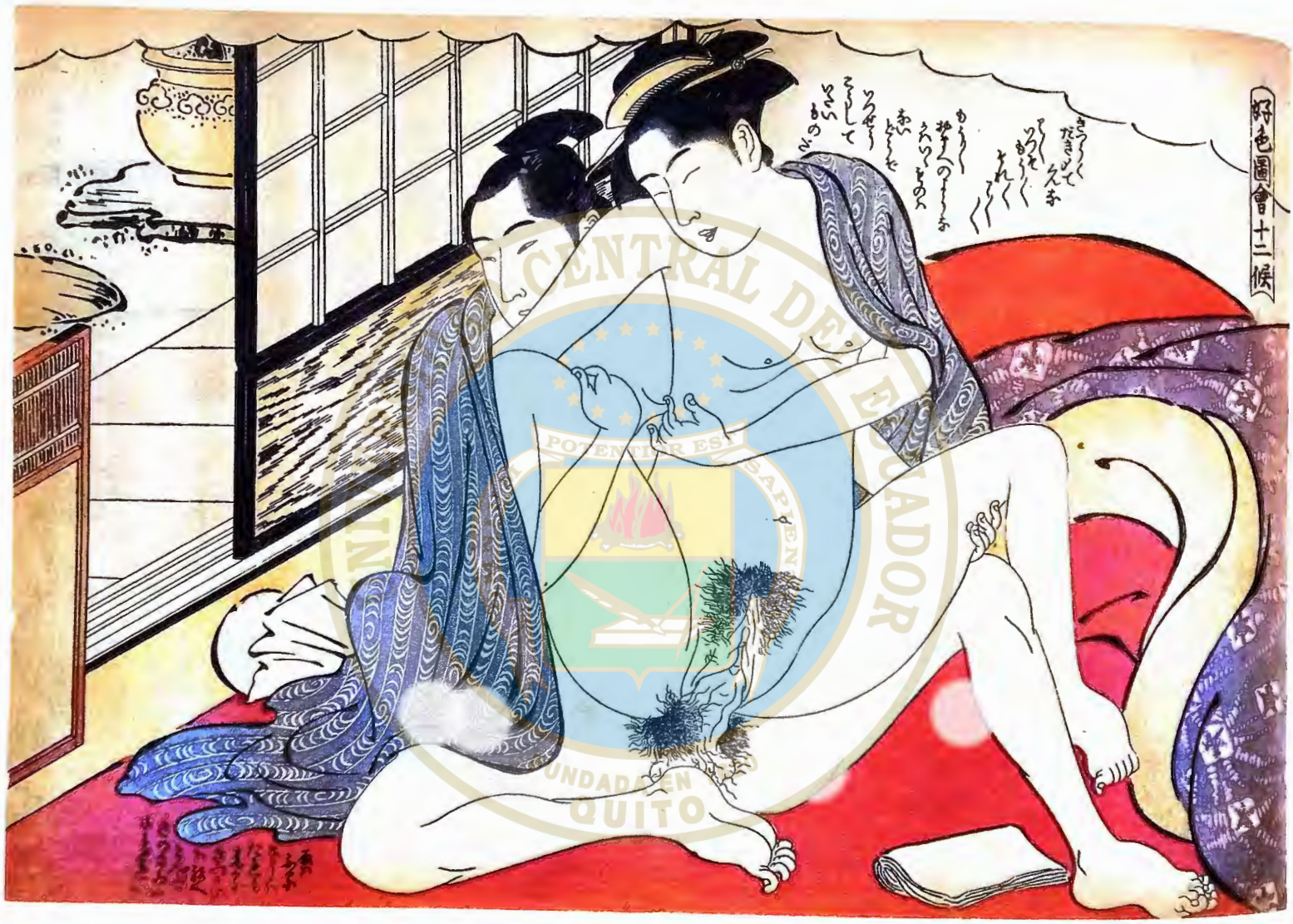
2 1

6 5



Estampas eróticas para los doce meses
(Kōshoku zue junikō), h. 1788

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM



Estampas eróticas para los doce meses
(Kōshoku zue junikō), h. 1788

好色圖會十二候

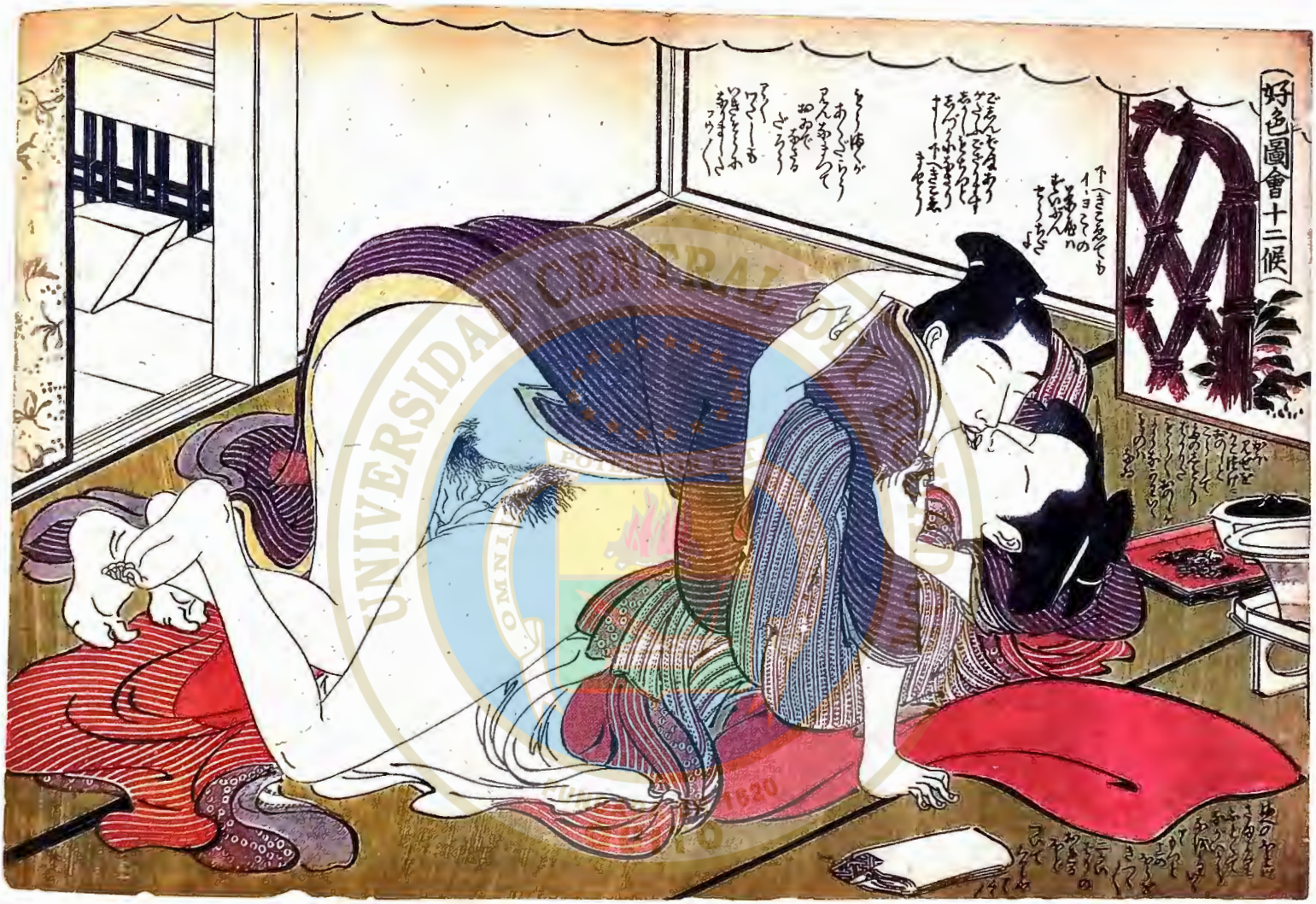
Estampas eróticas para los doce meses (Kōshoku zue junikō), h. 1788

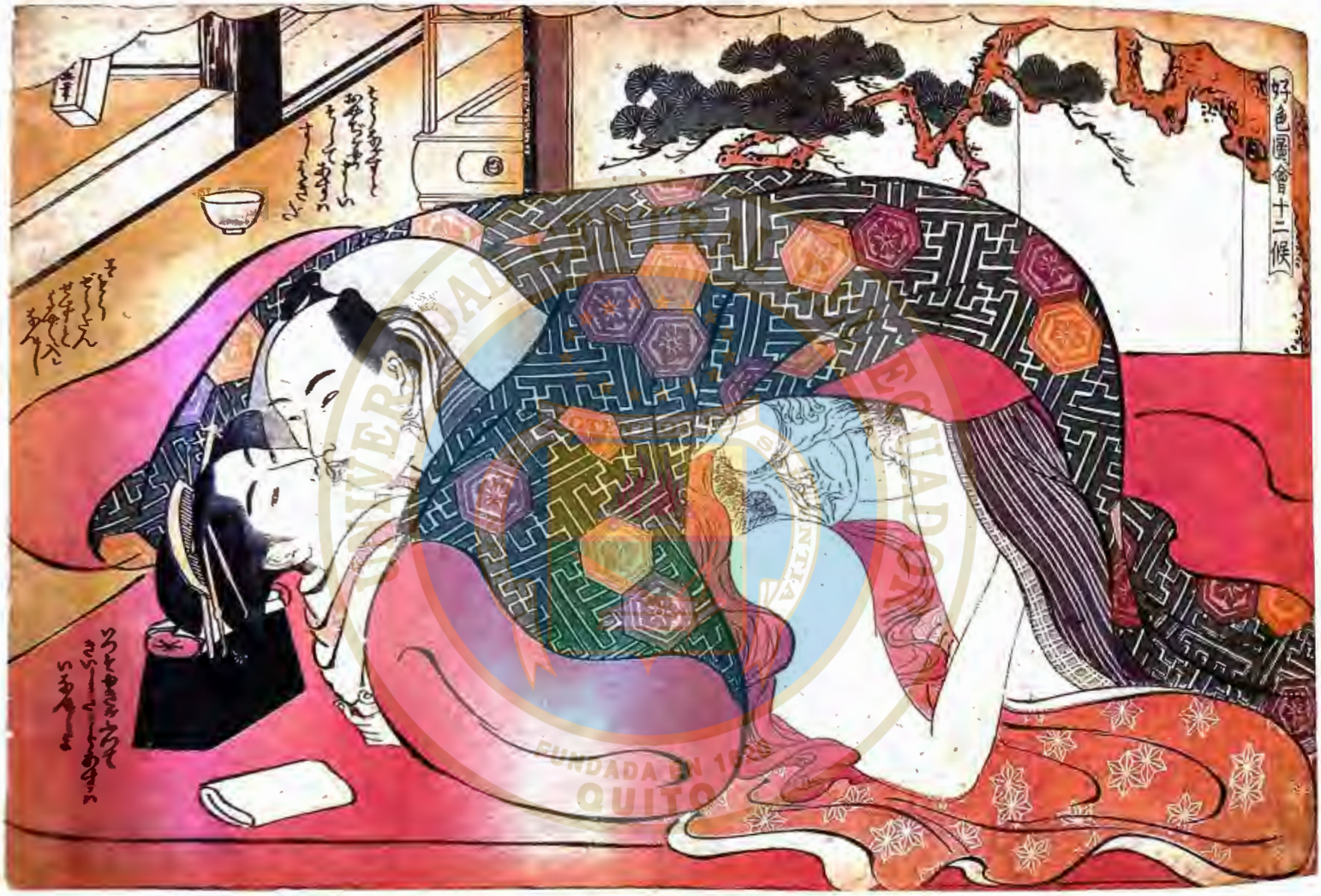
好色圖會十二候

Estampas eróticas para los doce meses (Kōshoku zue junikō), h. 1788

BIBLIOTECA CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

Estampas eróticas para los doce meses
(Kōshoku zue junikō), h. 1788


好色圖會十二候



Estampas eróticas para los doce meses (Kōshoku zue junikō), h. 1788

Kitao Masanobu
北尾政演

1761-1816

Kitao Masanobu es el seudónimo que Santō Kyōden eligió como artista del mundo flotante. No solo fue una de las figuras más interesantes de la bohemia de Edo entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, sino también un hombre de mundo en el sentido más amplio: un auténtico *tsūjin*. Reputado escritor, pintor, calígrafo y poeta, también fue un *bon vivant* que se codeaba tanto con las cortesanas de Yoshiwara (con dos de las cuales se casó) como con los editores más vanguardistas o los círculos literarios. Regentó una conocida tabaquería que se convirtió en lugar de reunión de los intelectuales y donde también ejercía de calígrafo. El local se encontraba cerca de Nihonbashi, el «puente de Japón», escala obligada de las rutas principales que comunicaban Edo con otras ciudades y fascinante punto de encuentro con restaurantes, tabernas y comercios de todo tipo, además del mercado del pescado.

Las xilografías más conocidas de Masanobu se agrupan en un álbum excepcional, *Cortesanas de Yoshiwara reflejadas en su caligrafía: nuevas parejas de mujeres hermosas (Yoshiwara keisei shin bijin awase jihitsu kagami),* publicado por el editor más prestigioso de aquel entonces, Tsutaya Jūzaburō (1750-1797), en 1784. Las siete láminas del álbum representan a catorce de las cortesanas más famosas en la víspera de Año Nuevo, agrupadas de dos en dos y en compañía de sus aprendices, con un poema escrito de su puño y letra. Es un trabajo espléndido cuyas láminas de gran formato están impresas en unos quince colores con la técnica de marca de agua e incluso incorporan mica. Sin lugar a dudas, se trata de la serie xilográfica más sofisticada y compleja realizada en Japón hasta entonces. Aun así, Masanobu hace gala de un estilo bastante distinto alejado de la monumentalidad, que apuesta por la fluidez e incluso cierto toque humorístico, más bien afín al de sus narraciones breves.

Masanobu publicó contadas estampas, la mayoría de bellezas femeninas y todas de una calidad excepcional. Puede que la entrada en escena de Utamaro le decidiera a emprender una carrera más lucrativa como escritor, y muy pronto se consagró como uno de los mejores humoristas y escritores satíricos del momento, tanto en poesía como en prosa. En el ámbito pictórico, realizó numerosos trabajos interesantes rebosantes de estro poético y carga psicológica, mientras que como calígrafo escribió las inscripciones de muchos libros de otros artistas, incluidos varios de Hokusai.

El retrato que Eiri pintó de Masanobu es un ejemplo magistral de la representación física pormenorizada y posee una cualidad peculiar no solo en el contexto del *ukiyo-e,* un género con tendencia a la idealización, sino de todas las manifestaciones pictóricas de Edo. El retrato de medio busto muestra al artista ante su escritorio con un abanico abierto (en algunas copias del grabado incluye un poema) y una pipa en la mano. Su rostro, que resalta sobre fondo negro, esboza una sonrisa que potencia su expresión irónica y llena de intensidad.

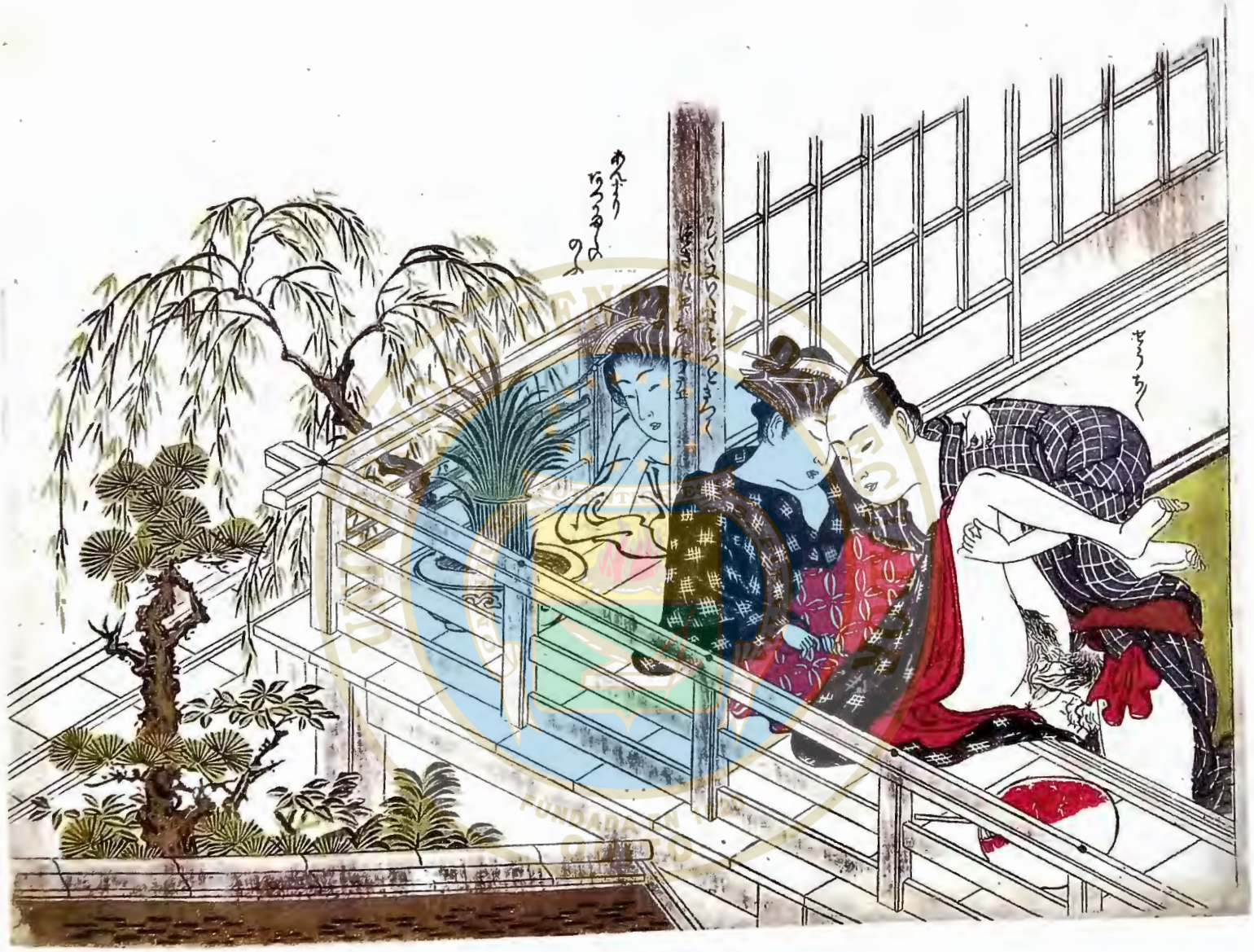
Este sentido de la ironía también está presente en las imágenes eróticas de Masanobu, como por ejemplo la escena en la que un apuesto joven es seducido por una mujer entrada en años por cuya expresión se deduce que se ha abandonado al placer sexual. Su marido, que aparece por sorpresa, aprovecha para poseer por detrás al muchacho, que intenta en vano zafarse de él sin renunciar a satisfacer a la mujer (pp. 246-247).

En otra estampa (p. 245), una pareja hace el amor en un porche de madera mientras una mujer se oculta tras una puerta corredera de madera y papel de arroz *(shōji).* El interés de la obra radica en el tratamiento de la perspectiva, con dos líneas convergentes que se cruzan y crean un ángulo que parece concentrar toda la acción de la escena. Afuera se aprecia un jardín, con un pino en primer plano y un sauce a lo lejos.

Uno de los muchos libros ilustrados de Masanobu, *Barco del tesoro* (*Takarabune*[1]; pp. 248-250), presenta escenas eróticas en blanco y negro, en ocasiones discretamente coloreadas con posterioridad, en formato horizontal *(yokobon)*. Los escenarios son variados y casi siempre cuentan con la presencia de un observador externo, como la doncella oculta tras la cortina que asiste al intento de seducción de su señora por parte de un monje (pp. 248-249, arriba) o el intercambio de miradas entre un hombre maduro concentrado en complacer a una mujer mientras una joven que observa la escena detrás de la verja se masturba (pp. 248-249, abajo). La expresión de éxtasis de la mujer se repite en la escena de la pareja que está tumbada desnuda con las piernas y los pies entrelazados de una forma extraña, mientras al otro lado de un biombo adornado con ramas de un cerezo en flor se consuma otra forma de estimulación sexual (p. 250, arriba). Otra de las escenas muestra cómo una mujer que está agachada con los ojos cerrados y la cabeza apoyada en un brazo se deja poseer por un hombre en el porche *(engawa)* que da al jardín (p. 250, abajo).

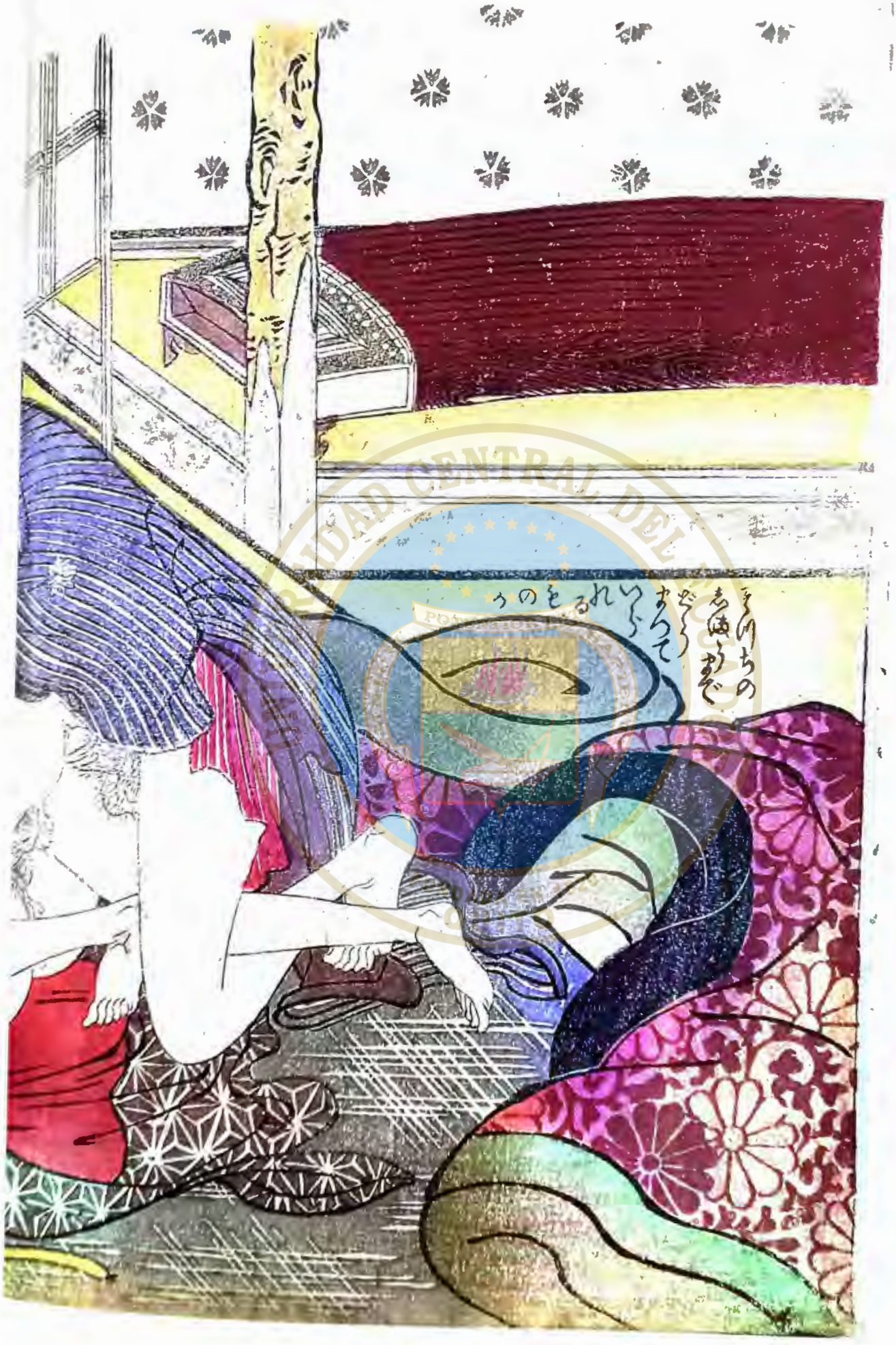
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1
Takarabune significa «barco del tesoro» y se refiere al navío cargado con el tesoro de los siete dioses de la fortuna, una imagen que simbolizaba la buena suerte y fue muy popular en el periodo Edo. En este caso, el término se escribe con caracteres distintos pero fonéticamente idénticos, y a grandes rasgos puede traducirse como «paz y belleza de los maridos y las mujeres en la cama [literalmente, dormidos]».

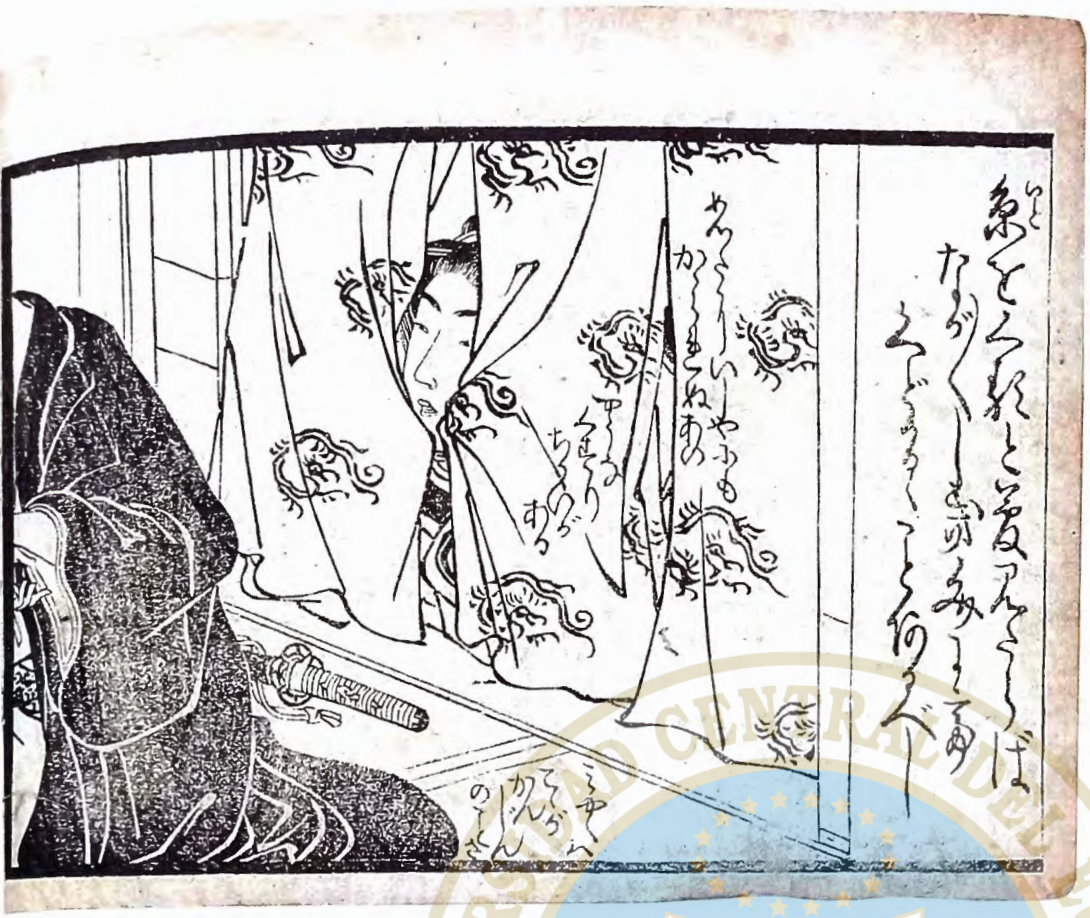


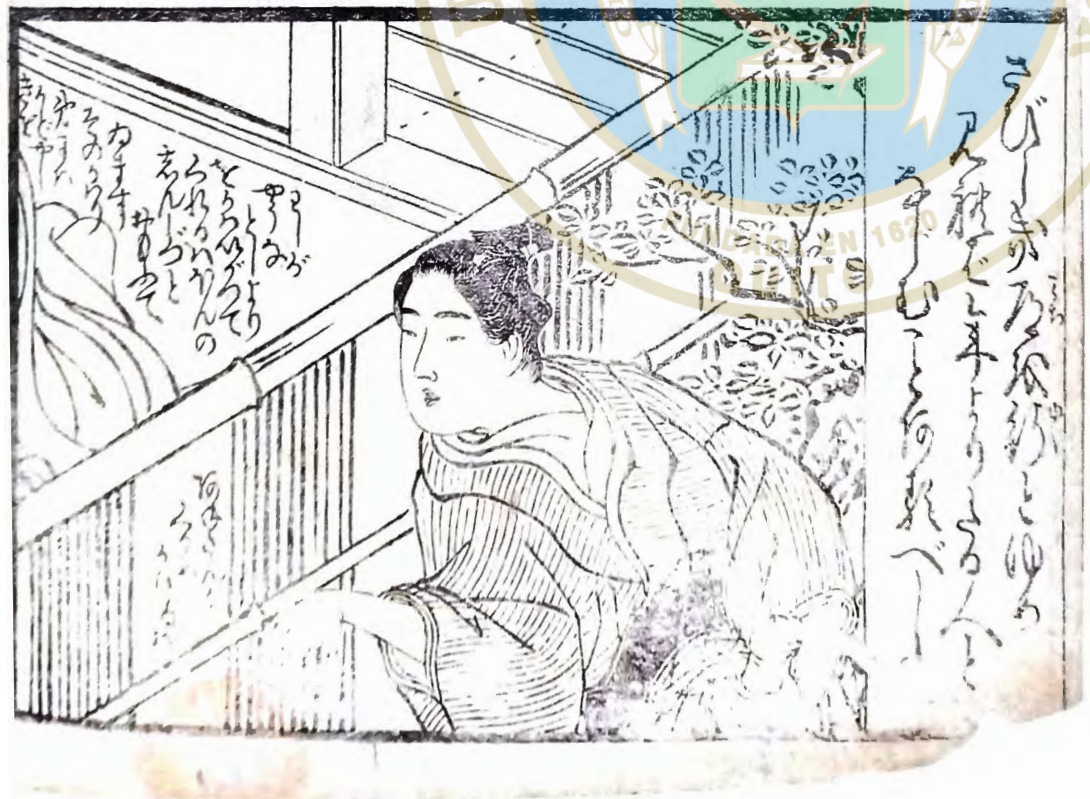
«Amor en el *engawa*», h. 1782

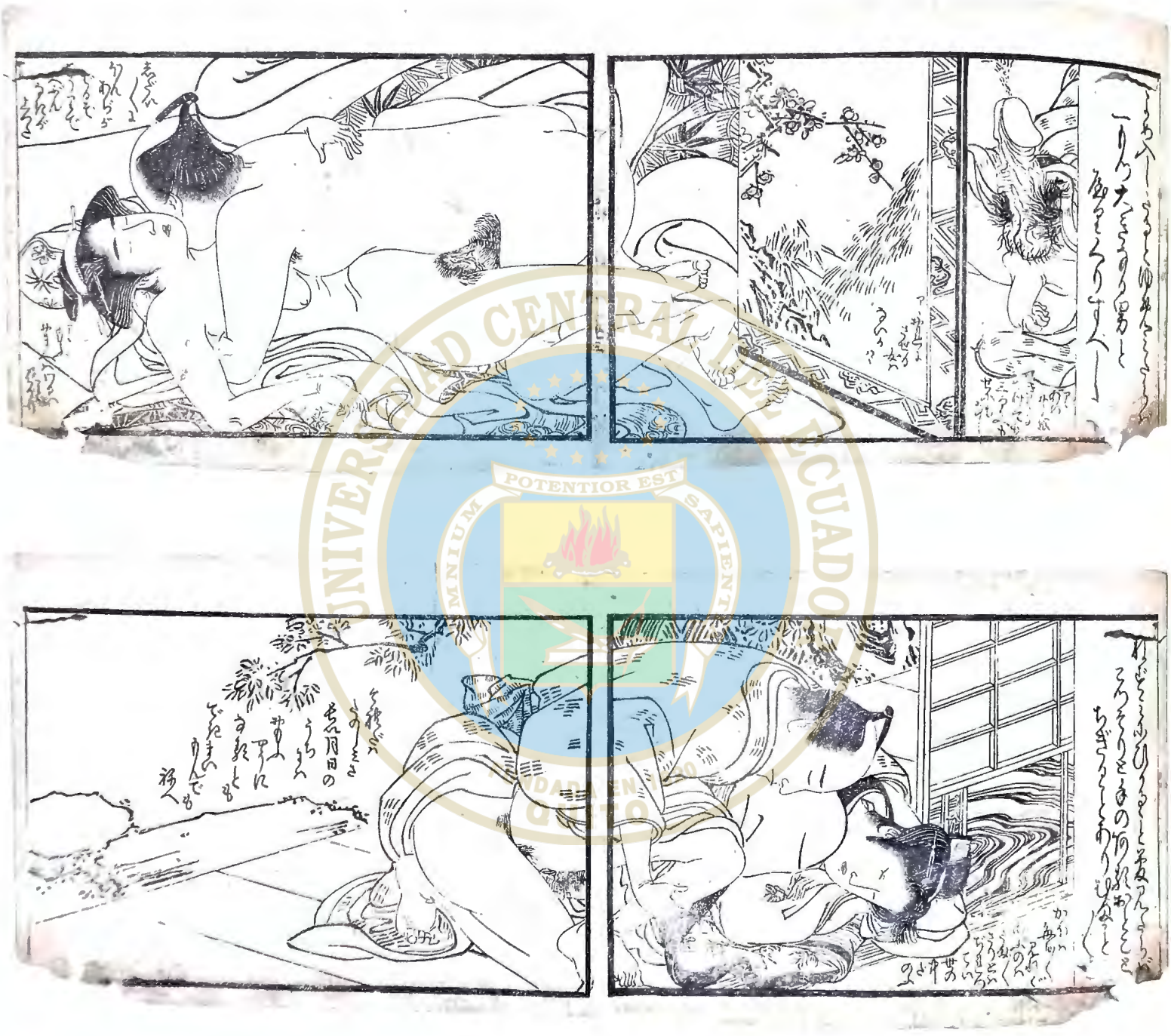
«Trío», h. 1782



Barco del tesoro (Takarabune), h. 1782







Barco del tesoro (Takarabune), h. 1782

Torii Kiyonaga
鳥居清長

1752-1815

Torii Kiyonaga fue uno de los mejores exponentes del mundo flotante. Según parte de la crítica occidental que descubrió y dio a conocer el género *ukiyo-e,* supo plasmar la belleza femenina con más maestría que el propio Utamaro. Pero aunque así fuera, pese a ser el «jefe del estudio» de una de las escuelas familiares más relevantes, la Torii, hasta hoy han llegado pocos detalles de su biografía. Nacido en 1752, fue discípulo de Torii Kiyomitsu (1735-1785), quien le designó su heredero como mandaba la tradición de la escuela Torii, de la que más adelante se convertiría en su cuarto dirigente. Si bien esto significa que dirigía el estudio de cartelistas de teatro más importante de Japón, paradójicamente empezó a tener éxito en cuanto abandonó la temática estrella de la escuela y se volcó en una producción artística más amplia y diversificada.

Incluso en los retratos de actores de los comienzos de su carrera, el planteamiento de Kiyonaga era original en comparación con el de Torii y tenía más en común con la nueva dirección que había tomado la escuela Katsukawa. Sin embargo, en cuanto adoptó un estilo propio y dejó de ejecutar grabados de temática teatral (aunque también pintó actores en el ámbito privado), Kiyonaga revolucionó por completo el tratamiento de la figura humana.

Hasta cierto punto podría decirse que, mientras que los sucesores de Harunobu representaron de una forma realista y accesible las mujeres oníricas y casi divinas que había inmortalizado su maestro, Kiyonaga retomó la idealización sin perder de vista la importancia de su corporeidad. En la década de 1780, adoptó una nueva feminidad: mujeres de rostros grandes y expresivos, y figuras esbeltas de líneas sinuosas. Es decir, supo infundir a la figura humana una majestuosidad originada en la armonía absoluta entre los dos elementos mencionados antes, la espiritualidad y la corporeidad, cualidades que le consagraron artísticamente.

Algunos críticos han intentado datar el declive de la creatividad de Kiyonaga a principios de la década de 1780. Nada más lejos de la realidad, ya que su tendencia a generar más imágenes estereotipadas de bellezas femeninas se asocia como mínimo a dos factores: la máxima dedicación a la gestión del estudio de carteles teatrales tras la muerte de su maestro, Kiyomitsu, en 1785, y el auge de Utamaro, que estaba a punto de eclipsar a los demás artistas. De hecho, a partir de la década de 1790 Kiyonaga publicó muy pocos grabados y, entre 1800 y su muerte en 1815, casi ninguno.

Los rasgos más destacados de la producción comercial de Kiyonaga se repiten en las imágenes eróticas ejecutadas entre 1772 y 1787, un periodo en el que completó varios álbumes. La serie *Los doce meses eróticos (Shikidō jūnigetsu),* de principios de la década de 1770, replica el estilo de Koryūsai pero se atribuye sin lugar a dudas a Kiyonaga, no solo por las afinidades estilísticas con sus primeros trabajos, sino también porque en dos de sus escenas eróticas aparecen biombos con su firma, como era de rigor en la época. De los doce originales solo se conservan seis, de los cuales solo existe una copia.

Probablemente, *Doce artes amatorias* (*Shikidō jūniban;* pp. 253-255)[1] es la obra que mejor representa la madurez artística de Kiyonaga. Se trata de un magnífico trabajo de mediados de la década de 1780 que plasma la belleza femenina a través de expresiones faciales que transmiten placer, pasión y sensualidad con suma maestría. Los fragmentos de diálogo aportan información de la relación que une a los distintos personajes, pero no existe vínculo alguno entre una estampa y la siguiente.

Las escenas están ambientadas en Yoshiwara, como por ejemplo la tercera (p. 253), en la que un cliente habitual ameniza la espera de su

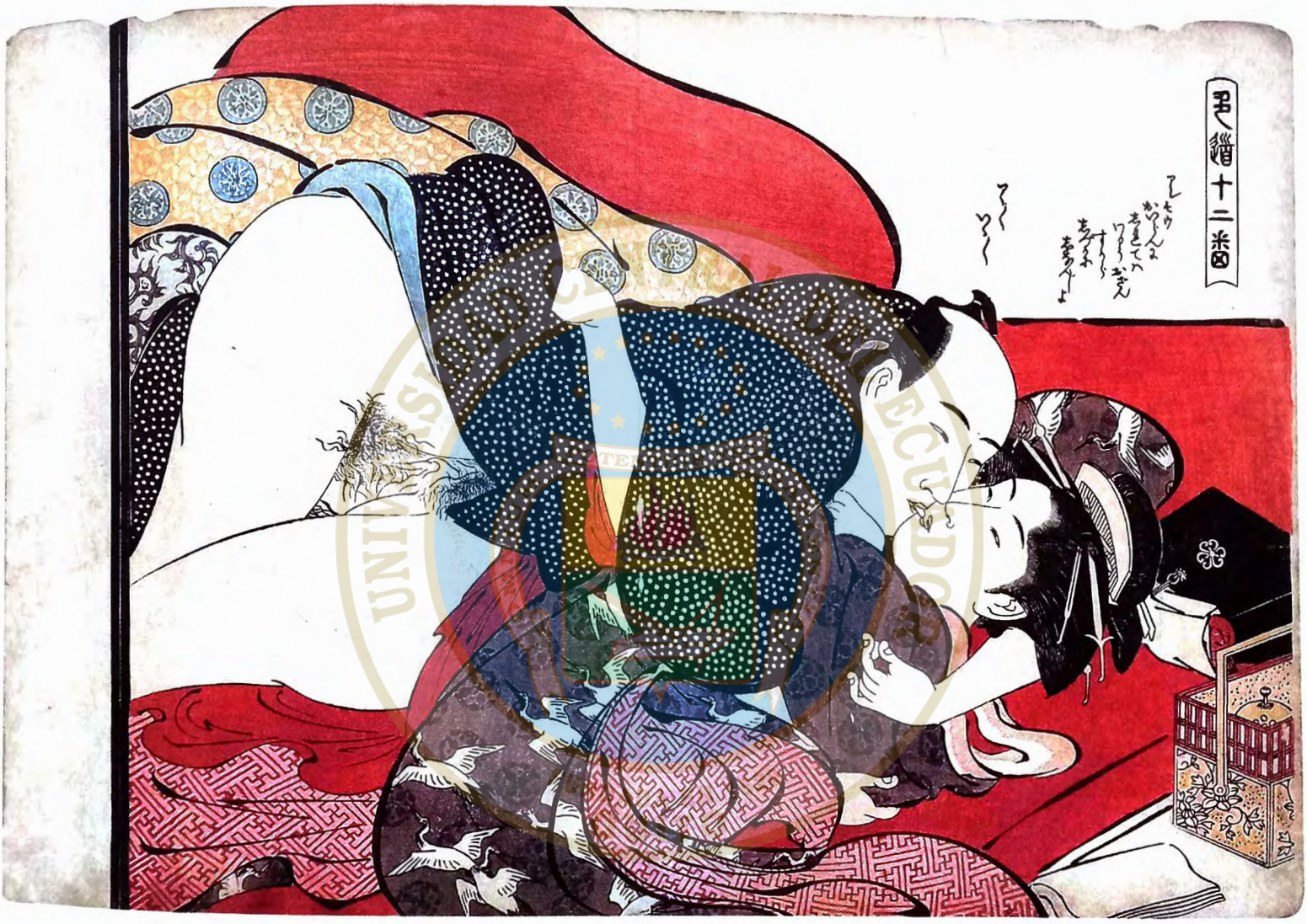
cortesana *(oiran)* seduciendo a su joven aprendiz *(shinzō)*. La muchacha le suplica que no haga ruido, pues en la época estaba prohibido que un hombre mantuviera relaciones con las aprendices de las cortesanas, aunque de puertas adentro era otro cantar. Otra transgresión consistía en seducir y obtener los favores de *geishas* especializadas en actuaciones musicales (p. 254). En teoría, al menos, no se les permitía mantener relaciones sexuales con los clientes y solo podían ofrecer sus servicios profesionales en los barrios del placer.

Merecen una atención especial la docena de láminas de *Rollo de la manga* (*Sode no maki;* pp. 256-267), datadas con posterioridad a 1785. El formato largo y estrecho de los grabados horizontales «en forma de columna» *(hashira-e yokoban)* consiste en dos láminas pegadas juntas a lo largo. Los cuerpos no caben en el espacio disponible: las piernas y los pies no forman parte de la composición, que enmarca los rostros, los brazos y los genitales. Este tipo de encuadre, muy parecido a un *zoom* fotográfico, potencia aún más la tensión del acto sexual sin renunciar a su elegancia o refinamiento. La imagen erótica se reduce a la mínima expresión e incluso los colores son más apagados en comparación con las estampas polícromas habituales. La primera imagen, a modo de frontispicio, evoca la tradición clásica japonesa al representar a Ushiwakamaru (Minamoto no Yoshitune, 1159-1189) y a la princesa Jōruri, los protagonistas de una célebre historia de amor que inspiró muchas novelas y obras de teatro (pp. 256-257, arriba).

A continuación, el rollo despliega escenas eróticas protagonizadas por personajes femeninos del Japón contemporáneo: una joven casada con los dientes teñidos de negro (pp. 256-257, abajo) que sucumbe a los encantos de un hombre maduro; una esposa de daimio o concubina con el característico tocado *(tsunokakushi)* que solían llevar cuando estaban fuera de casa y a menudo tenían escarceos sexuales con amantes secretos (pp. 258-259, arriba); una vendedora de carbón de la zona de Kioto *(Ōharame)* identificada por el haz de leña renegrida que le sirve de almohada (pp. 258-259, abajo); una mujer con su amante (pp. 260-261, arriba); una pareja madura saciada (pp. 260-261, abajo); un cliente que penetra a una *geisha* por detrás (pp. 262-263, arriba); dos jóvenes estudiantes de una escuela privada (*terakoya,* como revelan los textos caligrafiados y el material de escritura) que comparten su primera experiencia sexual (pp. 262-263, abajo); una aprendiz de cortesana *(furisode shinzō)* primeriza en los lances amorosos que muestra su pudor tapándose el rostro con la manga del quimono (pp. 264-265, arriba); otra *geisha* tomada por detrás (pp. 264-265, abajo), e incluso una embarazada que hace el amor (pp. 266-267, arriba). Como era de rigor en las estampas eróticas de la época, la última lámina (pp. 266-267, abajo) ilustra tres tipos de genitales femeninos: la «vulva púber» (derecha), la «vulva suprema» (centro) y la «vulva lujuriosa» (izquierda).

Las doce láminas de *Doce espejos de hoy* (*Imayō jūni kagami;* pp. 268-270) pertenecen al mismo periodo o quizás al inmediatamente posterior. En las cartelas de la parte inferior del título de la serie no se lee el número, sino una explicación del argumento. Así, «Ceremonia nupcial» («Konrei») ilustra la primera experiencia sexual de un joven matrimonio (p. 268), «Breve escapada» («Yadosagari») retrata un encuentro amoroso ambientado en una casa de té entre un hombre y una mujer que ha salido del trabajo y tiene que regresar a casa dentro de poco (p. 269), y la exquisita «Yoshiwara» muestra a un cliente con una cortesana de alto rango en un ambiente elegante rodeado de refinamientos como el vestido, el soporte para el tabaco y la pintura mural, casi más llamativos que el acto sexual en sí (p. 270). Al parecer, antes de 1786 Kiyonaga limitó la producción de *shunga* pero un año después retomó esta actividad con más fuerza.

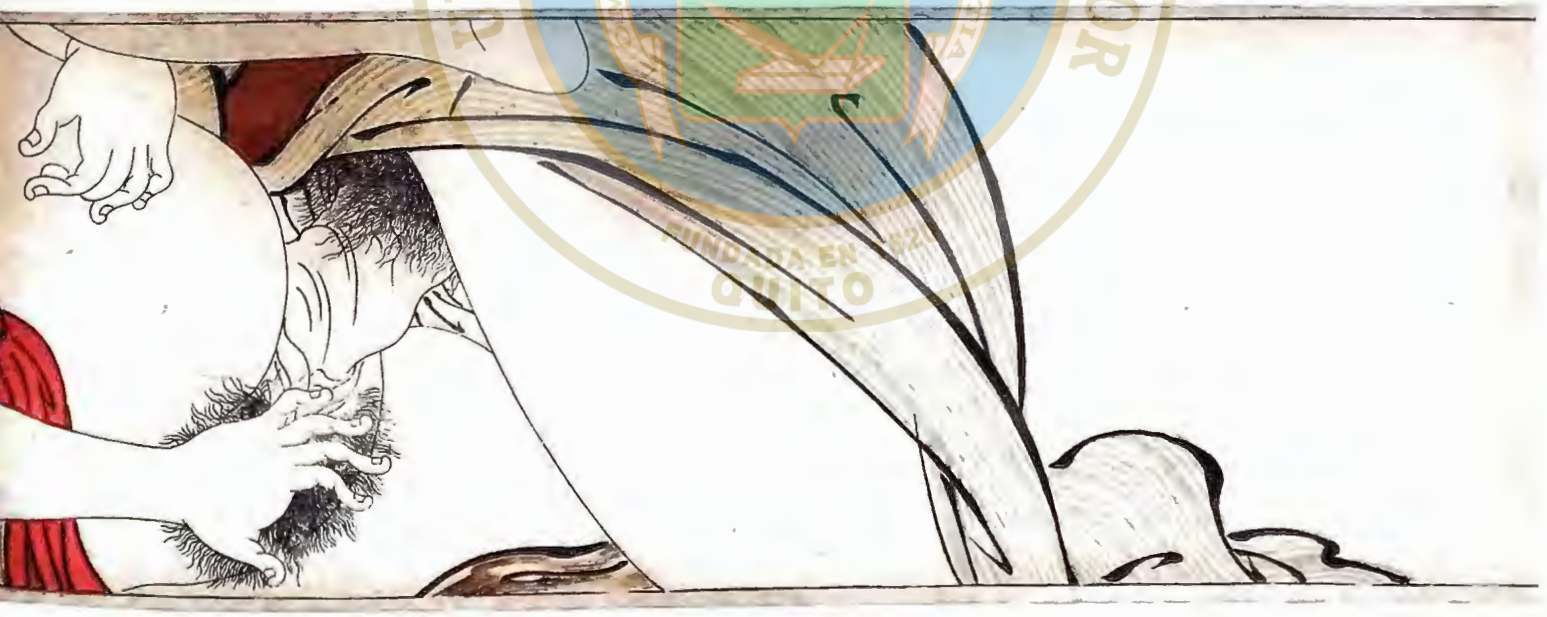
1
Richard Lane sugiere titular la serie *Shikidō jūnitsugai (Doce pares de parejas amándose)* en lugar de *Shikidō jūniban* según una comparación lingüística con textos contemporáneos. Véase Lane, Richard. *The Complete Ukiyo-e Shunga. Kiyonaga: Shunga up your Sleeve* (vol. 24, p. 56).



Doce artes amatorias (Shikidō jūniban), 1784

Doce artes amatorias (Shikidō jūniban), 1784

Rollo de la manga (Sode no maki), h. 1785



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Rollo de la manga (Sode no maki), h. 1785

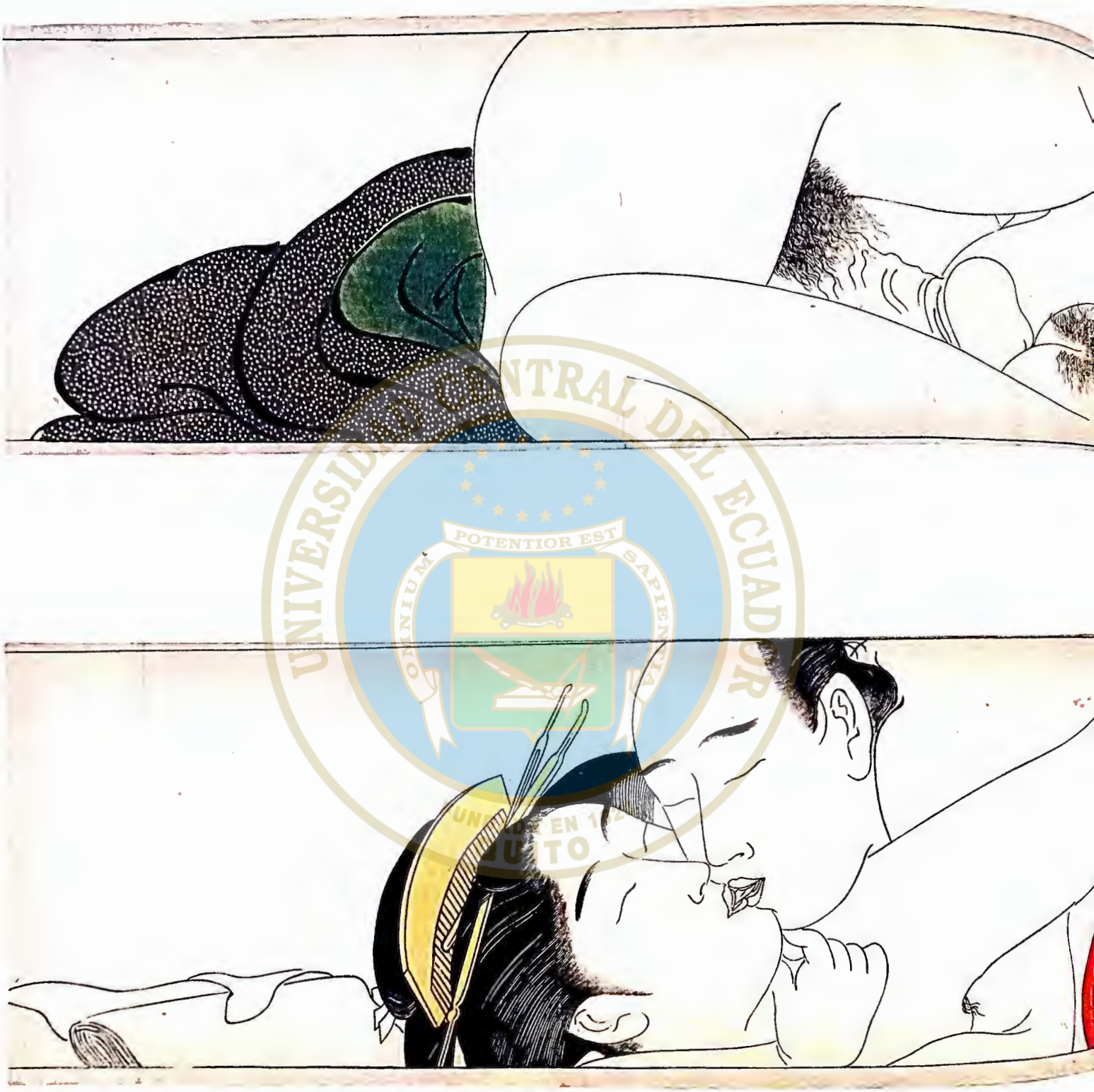
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1920
QUITO

Rollo de la manga (Sode no maki), h. 1785

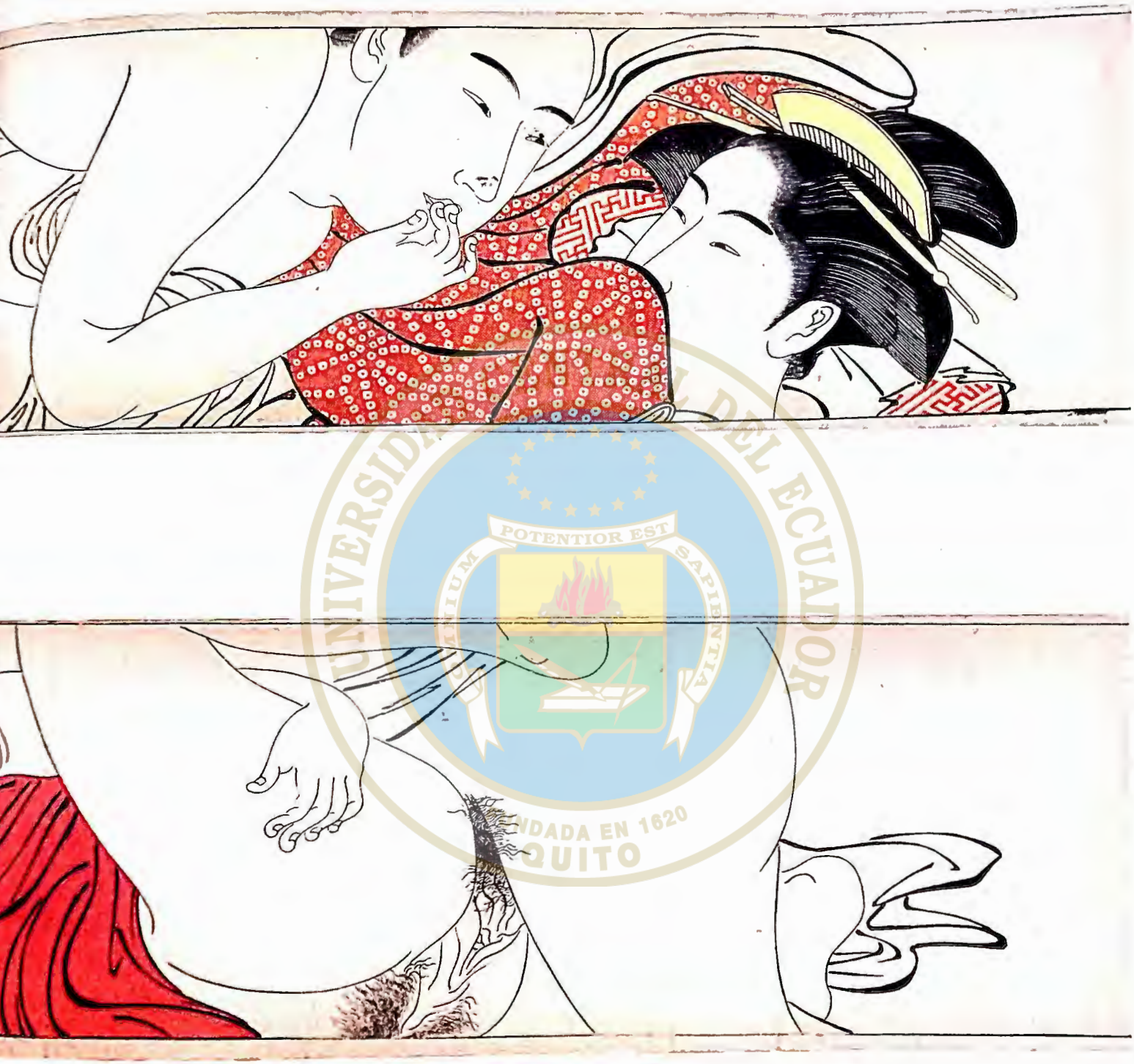
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1920
QUITO

Rollo de la manga (Sode no maki), h. 1785

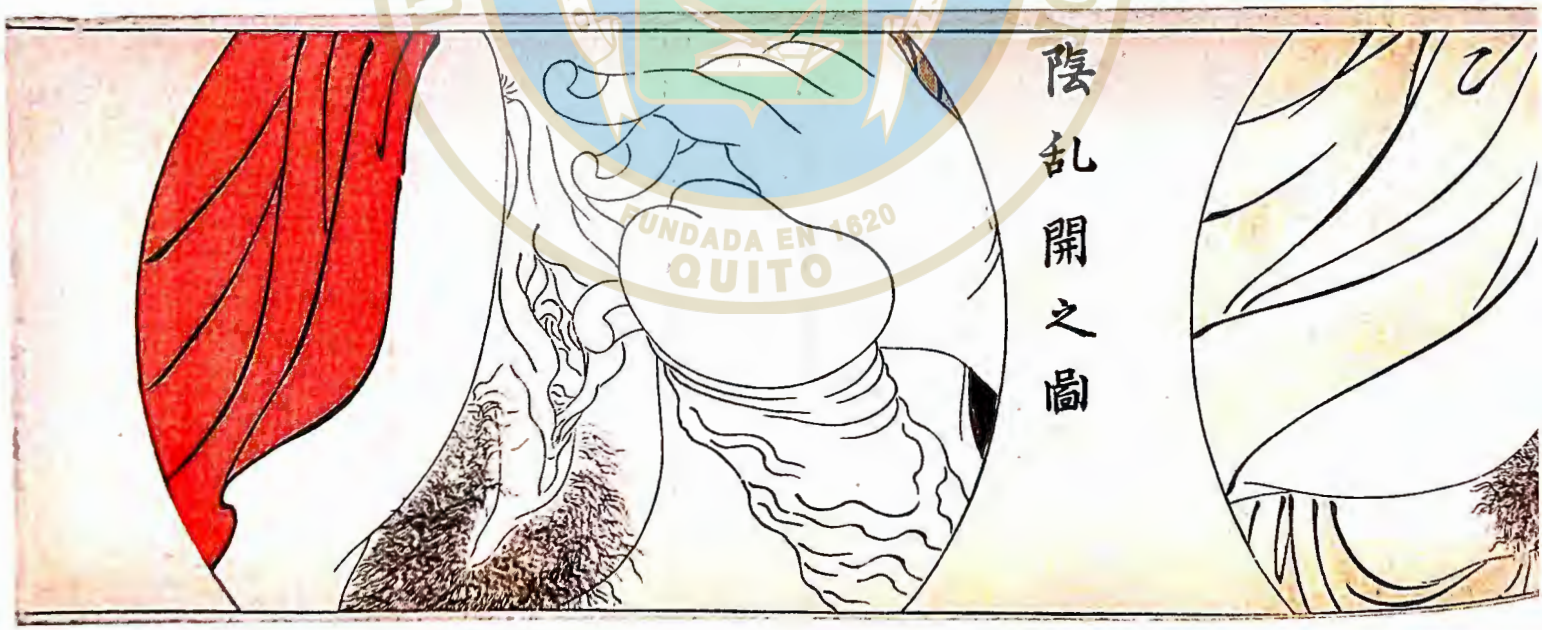
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIEN



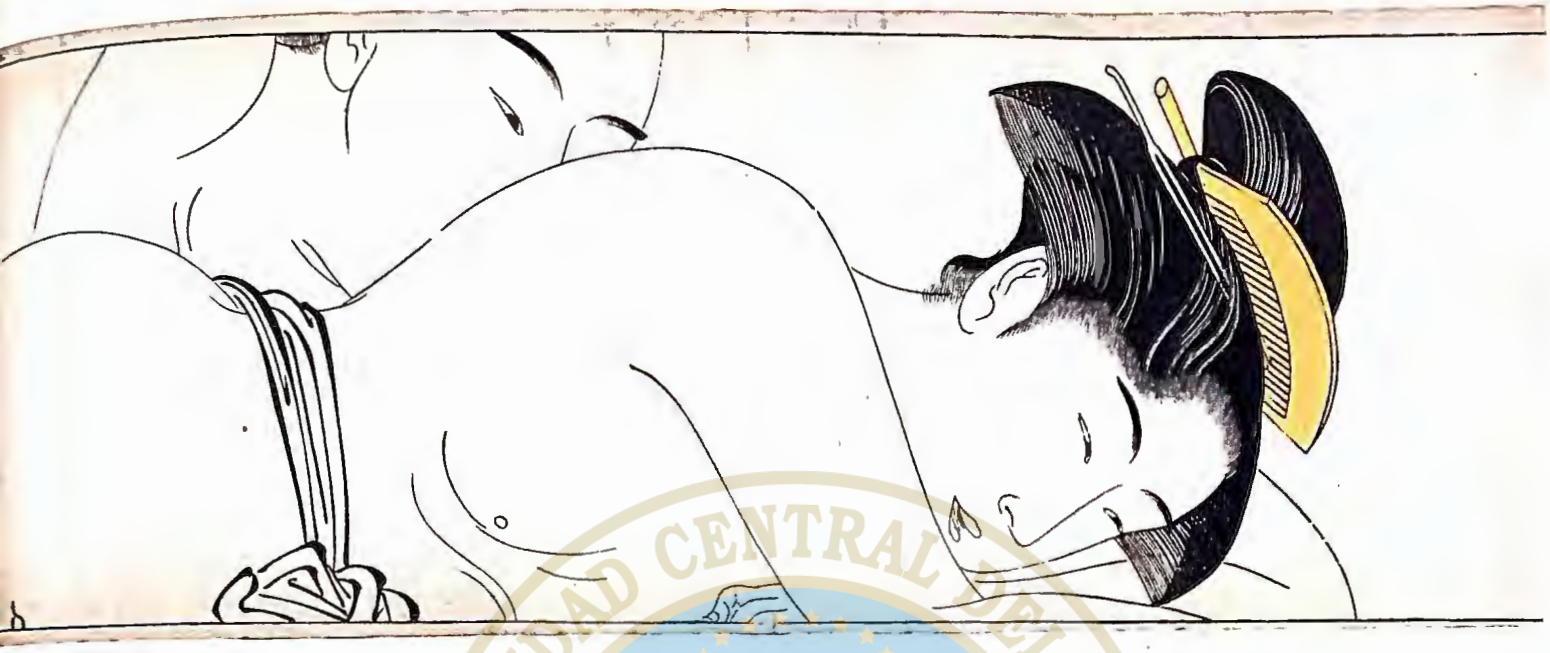
Rollo de la manga (Sode no maki), h. 1785



UNIVERSIDAD DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

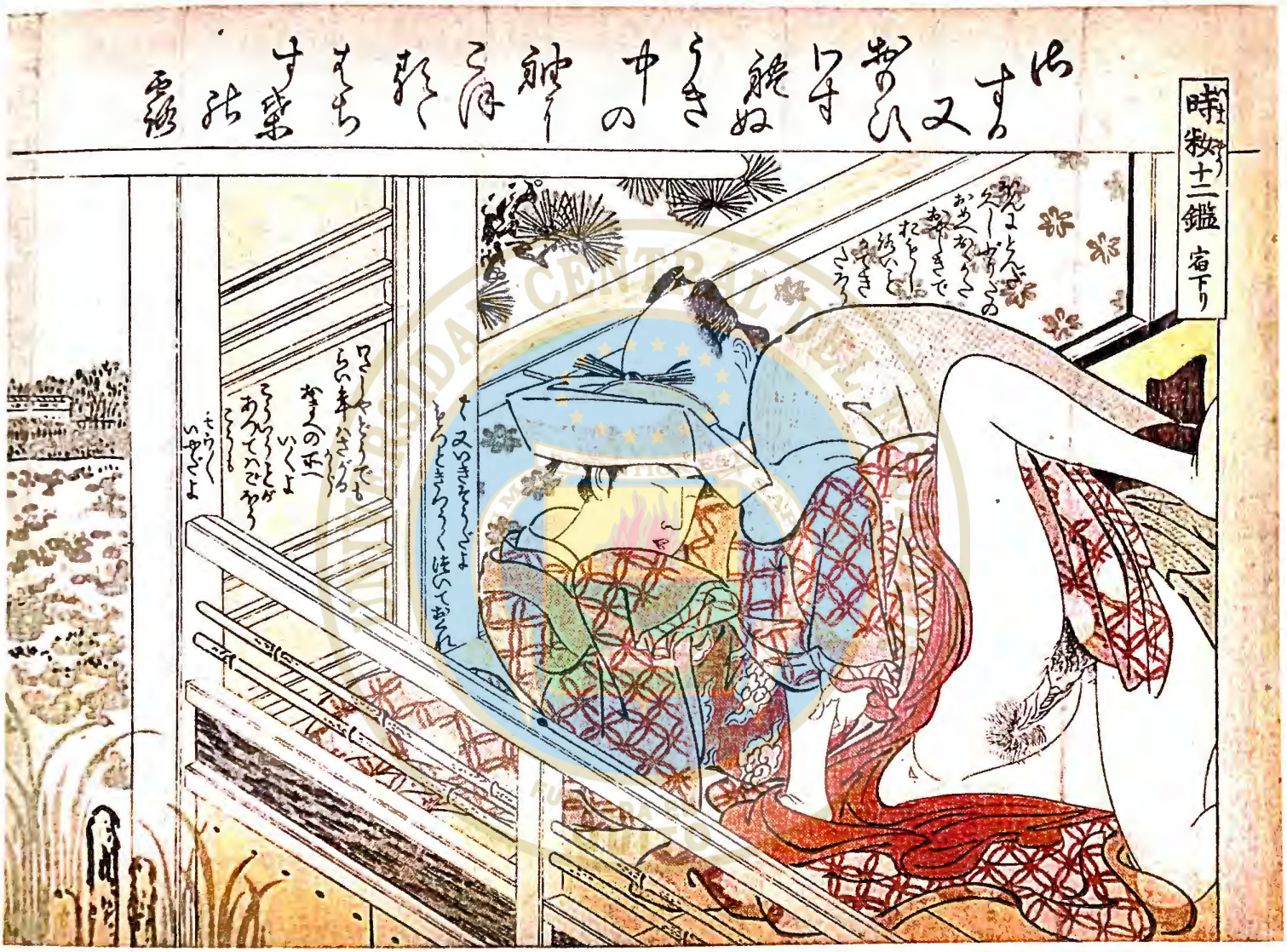


Rollo de la manga (Sode no maki), h. 1785



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
1620

«Ceremonia nupcial» («Konrei»)
Doce espejos de hoy (Imayō jūni kagami), h. 1786



«Breve escapada» («Yadosagari»)
Doce espejos de hoy (Imayō jūni kagami), h. 1786

«Yoshiwara»
Doce espejos de hoy (Imayō jūni kagami), h. 1786

Kitagawa Utamaro
喜多川歌麿

h. 1754-1806

Probablemente Utamaro sea el artista japonés, y quizás oriental después de Hokusai, más conocido en Occidente. Buena parte de su reconocimiento se debe a la biografía que le dedicó Edmond de Goncourt, el ilustre trabajo *Outamaro: le peintre des maisons vertes [Utamaro: el pintor de las casas verdes]* publicado en París en 1891. Utamaro es ante todo el retratista supremo de las bellezas femeninas del mundo flotante, y su perfil artístico, al igual que su vida personal, guarda una estrecha relación con la vida en los barrios del placer. Pese a los esfuerzos recientes de algunos historiadores por demostrar lo contrario, el artista sigue teniendo una imagen de genio hedonista que le impulsó a llevar una forma de vida bohemia en la Europa de finales del siglo XIX.

Los primeros trabajos de Utamaro revelan una clara influencia de los retratos de actores de la escuela Katsukawa y, por tanto, del estilo de Shigemasa. Sin embargo, su primera obra independiente lleva el sello del editor Toriyama Sekien (1713-1788), quien impulsó su carrera, fue su mentor y promocionó su extraordinario *Libro ilustrado: Insectos seleccionados (Ehon mushi erabi),* publicado en 1788, con el que se dio a conocer. La vida y la carrera de Utamaro corren paralelas a las de Tsutaya Jūzaburō (1750-1797), el editor más influyente de la época, con quien mantuvo una estrecha amistad y al parecer compartía consanguinidad. Tsutaya fue el artífice del éxito comercial de Utamaro. Juntos visitaron los barrios del placer, lugares bulliciosos y animados que alimentaban su inspiración artística y la oportunidad de estar al día. Es bastante probable que Utamaro viviera en la casa del hombre que se convirtió en su mecenas e impulsó su carrera. Otro huésped de la casa de Tsutaya era Kitao Masanobu, una de las figuras más fascinantes de los círculos cultural y social de la época. Utamaro adoptó su sentido de elegancia pictórica y quizá también parte de su estilo de vida. Sin embargo, en la lucha por encontrar un estilo propio, Utamaro halló un duro rival en Kiyonaga. Cuando Utamaro empezaba a despuntar como artista, Kiyonaga era el mejor exponente del género de las bellezas femeninas, de ahí que las primeras obras de la década de 1780 presentaran sus influencias. A este periodo, en concreto a 1786, pertenecen los tres volúmenes del álbum erótico en blanco y negro *Libro ilustrado: Rocío en el crisantemo* (*Ehon kiku no tsuyu;* p. 275). Las elegantes figuras abarcan todo el espacio disponible, algunas a punto de rebosar del marco (p. 275, arriba) y otras más contenidas, con unos primeros planos de gran intensidad emocional que implican al espectador en la iniciación sexual de la joven que se cubre tímidamente el rostro (p. 275, abajo).

Pero no fue hasta 1788, año de la publicación de su célebre *Libro ilustrado: Insectos seleccionados,* cuando Utamaro se liberó de las influencias externas y se convirtió en un maestro del género del mundo flotante por méritos propios y en el líder indiscutible de la representación de bellezas femeninas. Con las figuras masculinas y femeninas de *Poema de la almohada* (*Utamakura;* pp. 276-290), el álbum erótico más famoso de la historia del arte japonés, Utamaro sentó las bases de un estilo singular. Este trabajo, también editado por Tsutaya, destaca por el rigor técnico de la estampa y la extraordinaria calidad cromática. Consiste en doce láminas horizontales de gran formato *(ōban)* en las que Utamaro plasma su dominio artístico con la representación de los más variados argumentos y situaciones, que llevan a un grado de intensidad sin precedentes la capacidad de expresar sentimientos apasionados y la concepción de la figura humana, sobre todo el cuerpo femenino.

El álbum de Utamaro está dotado de una inusitada ingenuidad iconográfica. Una buena muestra de esta apreciación es la escena en la que dos monstruos *(kappa)* violan a una buscadora de perlas *(ama)* bajo el agua

en un ambiente a medio camino entre el sueño y la realidad, como se advierte en la inactividad y el rostro de la segunda *ama* que está sentada en una roca (pp. 276-277). Otros ejemplos son el ridículo, por no decir repulsivo, encuentro sexual de una pareja holandesa (p. 290) y la elegancia de la joven viuda sentada en el regazo de su amante, que se tapa en vano la cara con la manga semitransparente puesto que su rostro se aprecia a través de la gasa del quimono (p. 281).

La décima estampa (pp. 286-287), la más conocida de Utamaro, se desarrolla en el interior de una casa del placer donde, en una habitación superior que da a un jardín desde la que se distinguen las ramas superiores de una camelia, una pareja se abraza en los momentos previos al coito. Pese a que los ojos apenas se ven, ningún otro artista japonés ha logrado plasmar un contacto visual tan cargado de sensualidad como el que intercambia la pareja. El delicado relieve del ojo del hombre, que se confunde con la onda del peinado de la mujer, y el protagonismo de la línea del cabello y la nuca de ella son elementos que potencian la tensión emocional, de por sí elevada por la delicadeza con la que la joven acaricia la mejilla de su amante y la forma en que él le aprieta el hombro. Las demás extremidades, la blancura de las piernas desnudas (en contraste con el rojo fuego de la ropa interior femenina) y el movimiento fluido de los cuerpos a punto de consumar el acto sexual no expresan mejor el deseo que esa mirada que atraviesa la carne. Durante años, algunos críticos han intentado asociar la figura masculina a un autorretrato de Utamaro por la presencia de la tela transparente con estampado de topos *(kanoko)* que también aparece en un autorretrato auténtico, puesto que lleva una inscripción a tal efecto. Otros sugieren que podría tratarse de un retrato de Tsutaya por el símbolo de la hiedra *(tsuta)* del hombro de la chaqueta.

El ideal de belleza femenina de Utamaro se extendió como un reguero de pólvora, su estilo se adoptó como la corriente imperante y sus estampas iban muy buscadas. Paradójicamente, esta popularidad provocó el declive de la demanda al morir Tsutaya en 1797. Utamaro había perdido a su valioso colaborador, que se encargaba de seleccionar y limitar la producción artística que, sobre todo en los últimos años de su vida, creció sin orden ni concierto.

En 1799, unos diez años después de la aparición de *Poema de la almohada,* Utamaro publicó tres álbumes eróticos que destacan por su belleza, si bien no están a la altura de su obra maestra. Representan una feminidad más carnal y menos distanciada en comparación con las cortesanas retratadas a principios de la década de 1790, como en *Serie de las doce horas en las casas verdes (Seirō jūni toki tsuzuki).* En efecto, la sensualidad de *Preludio del deseo* (*Negai no itoguchi;* p. 291) se manifiesta a través de los cuerpos, que se tensan en el momento del orgasmo (p. 291, abajo) o se muestran plácidamente relajados en un momento tan íntimo como el que comparten una cortesana y su joven cliente durante los preliminares (p. 291, arriba). Se trata de una sensualidad más madura. Además, gracias a la incorporación de texto y a la mayor fluidez de las figuras, el espectador tiene la impresión de contemplar las escenas desde un plano real. Una sensación similar emana de las obras de *Libro ilustrado: Ciruela de la alcoba* (*Ehon toko no ume;* pp. 292-293), publicado en 1800 con un prólogo del célebre escritor satírico Shikitei Sanba y firmado con el seudónimo de Sukitei. En las dobles páginas de este volumen, creadas con una técnica llamada *benigirai,* las parejas comparten situaciones íntimas, como por ejemplo la esposa embarazada de un vasallo que hace el amor con su amante sentada encima de él con las piernas abiertas, los dedos de los pies apretados por el placer y la mano izquierda apoyada en una pequeña bandeja (p. 292, arriba). O la prostituta *(jorō)* que se preocupa por servir a un cliente mientras este la penetra (p. 292, abajo), o bien la delicada escena erótica en la que dos amantes clandestinos se reclinan junto a un brasero y la mano derecha de la mujer acaricia con ternura el rostro de él (p. 293).

Libro ilustrado: Abrazo de Komachi (*Ehon Komachibiki;* pp. 294-295), publicado en 1802, es toda un rareza. Gracias al gran formato de las láminas, cada uno de los detalles evoca un clima psicológico sutilmente erótico e incluso los diálogos resultan más explícitos, como en la escena ambientada en el baño de un próspero comerciante (p. 295, abajo). La señora de la casa se recoge el pelo en ausencia de su marido y despierta la lujuria del administrador de la vivienda. Ella le advierte: «Espera a que me recoja el pelo. Me estorbas, apártate un poco. No seas travieso. Siempre que mi marido está fuera haces lo mismo». A lo que él responde: «No hace falta que te recojas el pelo, si este apuesto caballero lo dice, por algo será. Nada hay tan hermoso como el desorden. Estoy tan excitado que ya no puedo más».[1]

El que probablemente sea el último libro erótico de Utamaro, la obra en tres volúmenes *Libro ilustrado: Bebedor risueño* (*Ehon warai jōgo;* pp. 296-297), se publicó en torno a 1803. Comienza con un prólogo firmado por «la mujer de Maro» en forma de carta que la esposa (¿ficticia?) de Utamaro dirige al editor en ausencia de su marido. Ella se ha encargado de colorear las láminas y reconoce que son «imágenes muy turbadoras para tener que pintarlas una dama, pero, como bien es sabido, a todo demonio-dios le corresponde una esposa diablillo».[2] En efecto, las imágenes presentan un colorido impactante y no solo muestran escenas eróticas sumamente delicadas como la *geisha* que toca el *samisen* mientras está sentada sobre un cliente desnudo (p. 296, abajo), sino también la desesperación de una mujer que cierra los ojos y frunce el ceño mientras soporta la embestida de un hombre poco agraciado (p. 297, arriba).

Las pinturas formales de temática erótica diseñadas para colgar en la pared *(kakemono)* eran muy poco habituales. De hecho, eran toda una rareza puesto que solo podían exhibirse para disfrutar en la intimidad o con una compañía muy selecta. Sin embargo, aún se conserva una de estas pinturas firmadas por Utamaro. En ella se ve cómo un hombre entrado en años seduce a una joven a la que sorprende desprevenida mientras hace papiroflexia (p. 298).

UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO
FUNDADA EN 1620
QUITO

1
Forbidden Images – Erotic Art from Japan's Edo Period (p. 135).

2
Shūgō, Asano y Clark, Timothy. *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro* (p. 285).

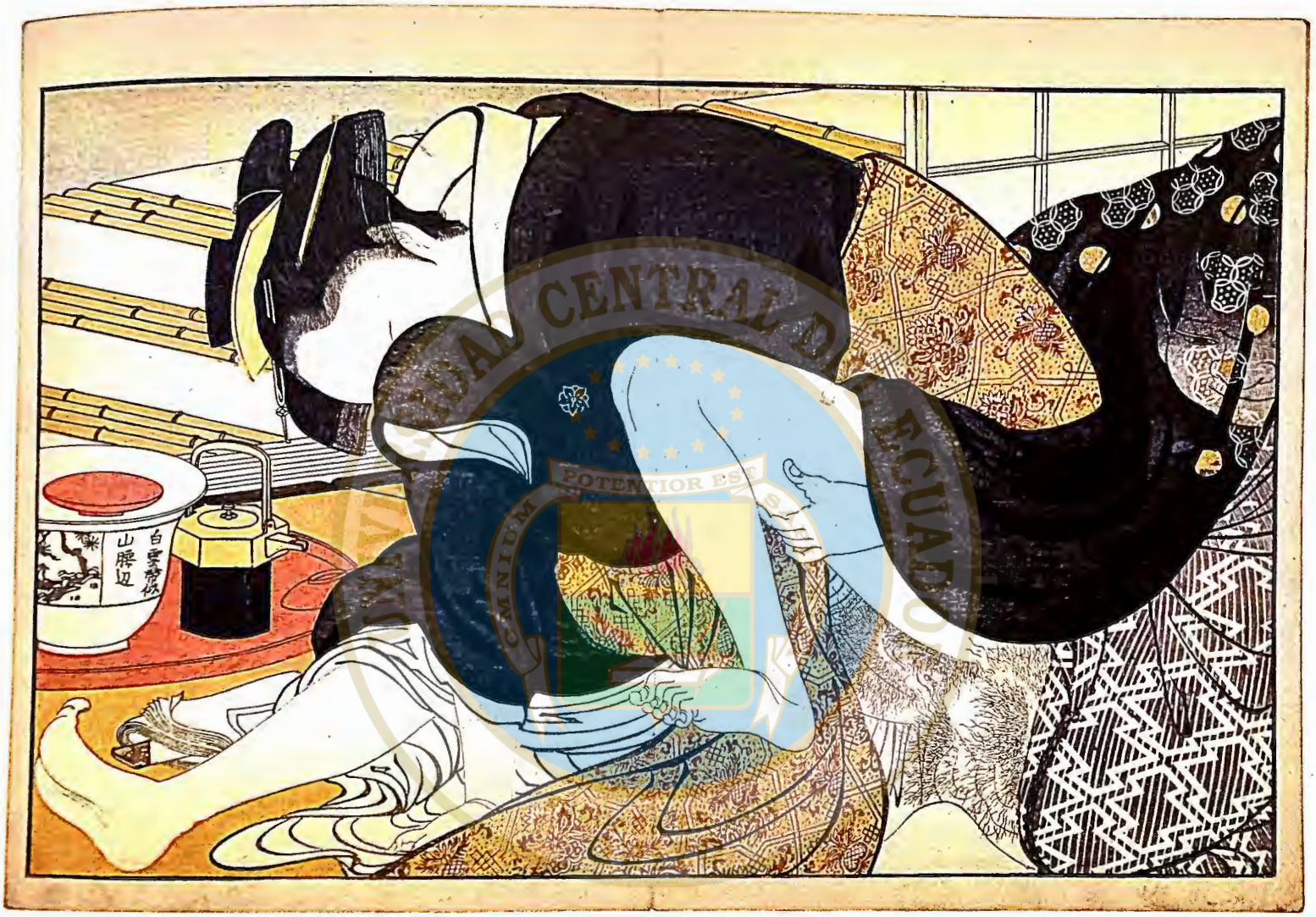
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

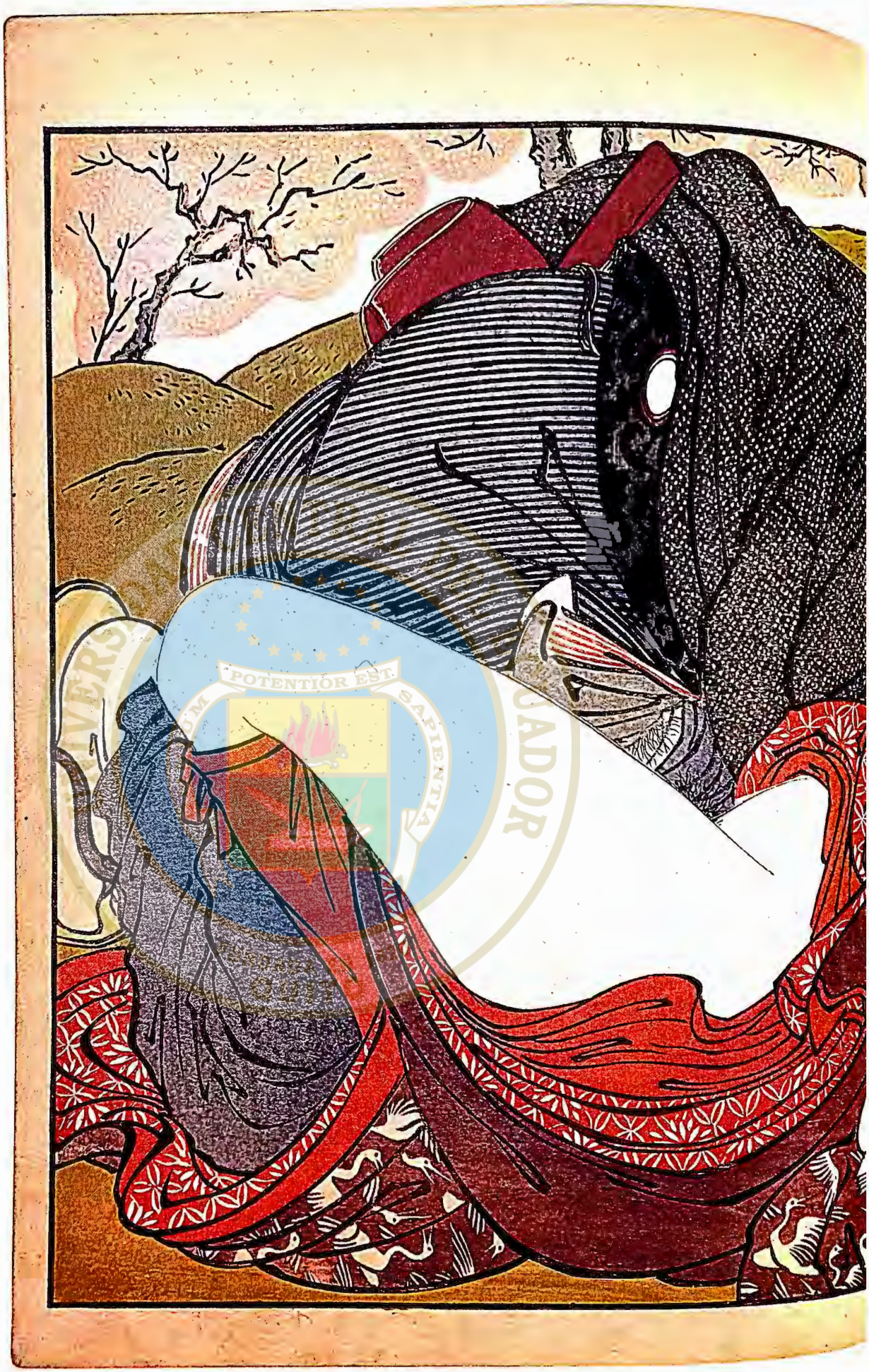
Libro ilustrado: Rocío en el crisantemo
(Ehon kiku no tsuyu), 1786

Poema de la almohada (Utamakura), 1788

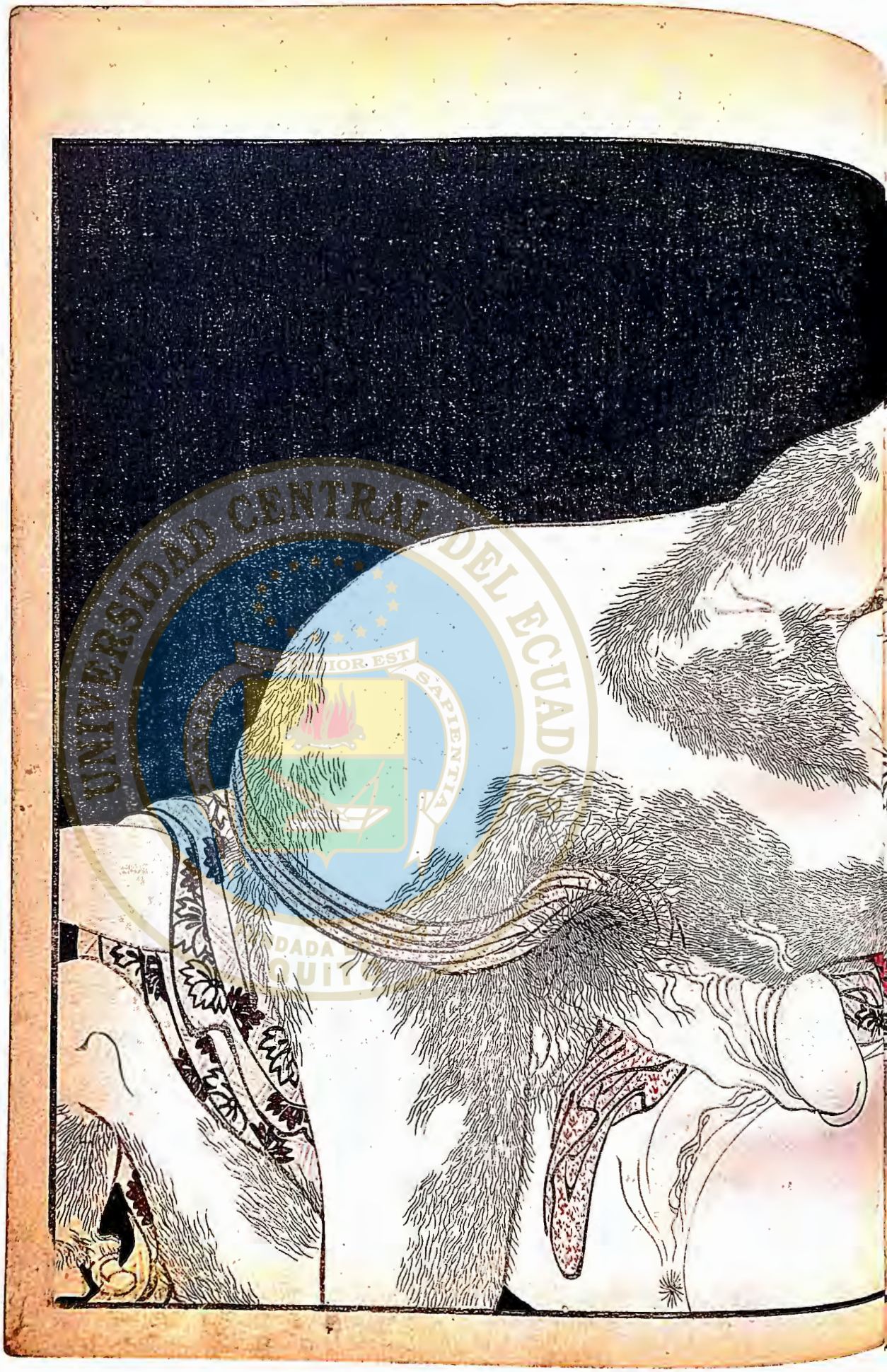
Poema de la almohada (Utamakura), 1788

Poema de la almohada (Utamakura), 1788





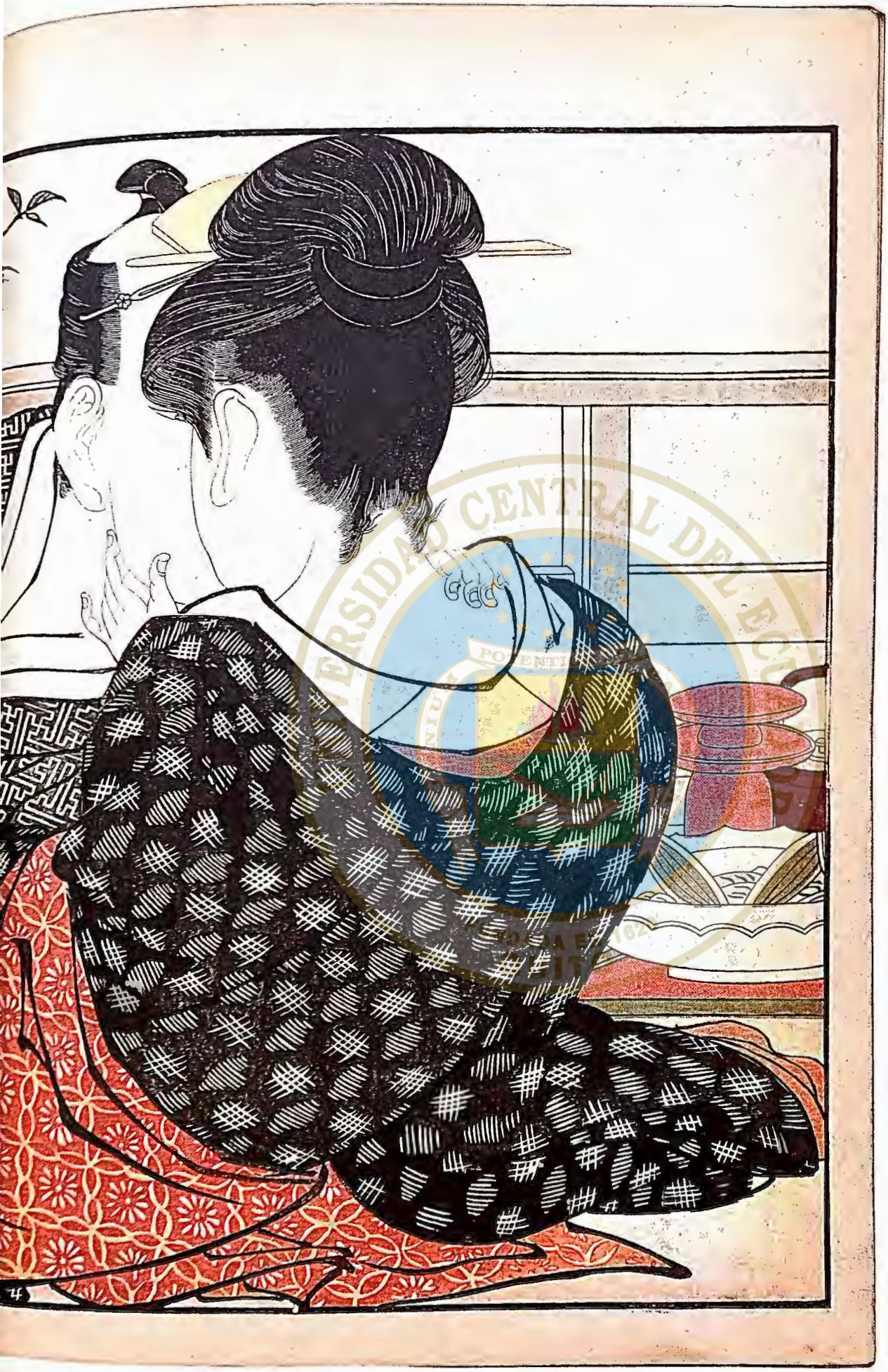
Poema de la almohada (Utamakura), 1788



Poema de la almohada (Utamakura), 1788

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Poema de la almohada (Utamakura), 1788



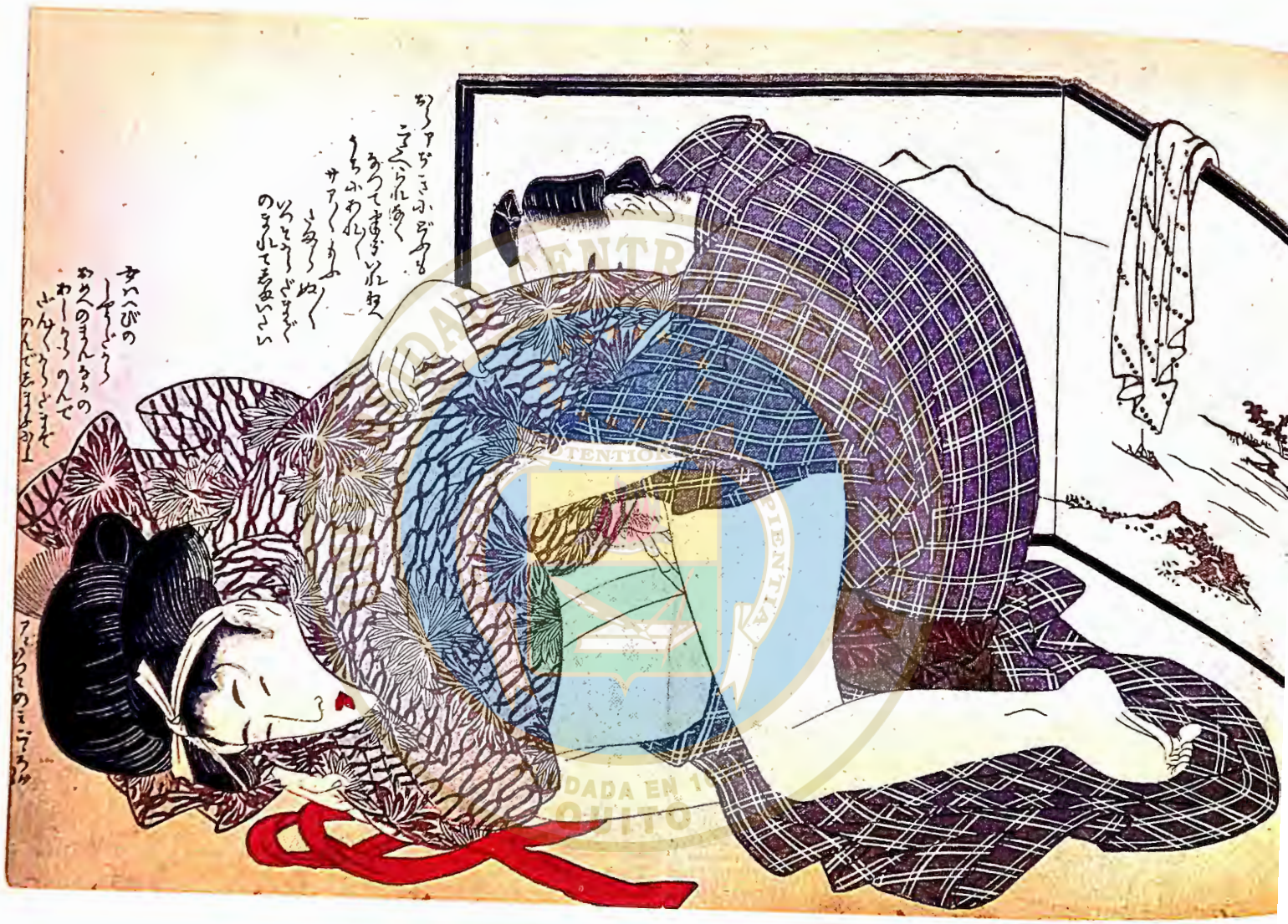
Poema de la almohada (Utamakura), 1788

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

Poema de la almohada (Utamakura), 1788

Preludio del deseo (Negai no itoguchi), 1799

Libro ilustrado: Ciruela de la alcoba (Ehon toko no ume), 1800



Libro ilustrado: Abrazo de Komachi (Ehon Komachibiki), 1802

POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Libro ilustrado: Bebedor risueño (Ehon warai jōgo), h. 1803

«Hombre seduciendo a una joven», h. 1801-1804

Chōbunsai Eishi
鳥文斎栄之

1756-1829

Chōbunsai Eishi procedía de un entorno familiar muy poco habitual para alguien destinado a convertirse en un maestro del mundo flotante. Era el primogénito de la saga Hosoda, formada por samuráis de alto rango al servicio del sogún *(hatamoto)*. Tras estudiar pintura en la escuela tradicional Kanō, trabajó como pintor de cámara para el sogún Tokugawa Ieharu y, alrededor de la treintena, se dedicó en exclusiva al género *ukiyo-e*. Sus obras reflejan en primer lugar las influencias de Shigemasa (1739-1820), después las de Kiyonaga y, por último, las de Utamaro, con quien rivalizó en el ámbito profesional. En contrapartida, Utamaro también cayó bajo el influjo de las mujeres elegantes, exageradamente esbeltas y etéreas de Eishi.

La producción artística de Eishi se centró en las imágenes de bellezas femeninas, a las que retrataba con cuerpos estilizados y sinuosos como ramas de sauce y una elegancia tranquila y distante, cualidades que las convirtieron en los exponentes más sofisticados del *ukiyo-e*. El encanto de las cortesanas, todas altas y esbeltas, se plasma con una materialidad incorpórea pero, al mismo tiempo, con un sutil aire de seducción. Eishi dominaba por igual el grabado y la pintura, a la que consagró los últimos años de su carrera. Muy a menudo, y en especial en las pinturas de paisajes y la reproducción de plantas de algunas escenas, se perciben las enseñanzas de la pintura clásica que, junto a sus figuras aristocráticas, causó sensación incluso en la corte del sogún.

Eishi dedicó horas de estudio a la cultura del periodo japonés Heian (794-1185) y, por supuesto, a *La novela de Genji*, la obra literaria más famosa de Japón desde principios del siglo XI. Prestó una atención especial a su iconografía, que reinterpretó y actualizó visualmente a tenor de los tiempos. En su obra destacan numerosos grabados y pinturas inspirados en la mitología china y japonesa, sobre todo de la tradición literaria.

Eishi fue un autor bastante prolífico de imágenes eróticas, a cuyas figuras imprimía los mismos rasgos y expresiones faciales que a los demás géneros. Una serie de doce estampas sin título, de las que solo se conocen diez (pp. 301-311), representa escenas eróticas protagonizadas por personas de distintas edades y condición, tanto entre cuatro paredes como al aire libre, como la joven pareja del banco que disfruta del aire fresco de una noche de mediados de verano en ausencia de adultos (pp. 304-305). La muchacha acucia a su amante aprovechando que su madre toma un baño rápido: «Déjate de tonterías y ve al grano». Algunas escenas se suceden en los lugares más insospechados, ya sea junto a un pupitre con un libro y unos pinceles (p. 303) o en el suelo de una tienda de tiro al arco cuya encargada no puede resistirse al ímpetu de un joven cliente (p. 310, arriba). En Japón, cuando una flecha hacía diana, la encargada solía hacer sonar un tambor. Por analogía, en este caso, cuando llega al orgasmo exclama: «¡Sí, la "flecha" ha dado en la diana!». En la décima lámina de la serie (p. 311), dos visitantes, un joven y la señora de la casa de un daimio, desatan su pasión en los jardines de un templo y dan gracias a sus dioses respectivos por haber escuchado sus plegarias. El muchacho, contento, exclama: «Parece que se han atendido mis súplicas, pues al igual que los peregrinos alimentan con semillas a las palomas que revolotean por las puertas del templo, también yo he disfrutado de una magnífica semilla [*"mame"*, un término coloquial que significa vagina]».[1] La serie destaca por la ausencia del color rojo *(benigirai)*, un detalle que algunos investigadores atribuyen a que se publicó posteriormente a la promulgación de las reformas del periodo Kansei (1789-1801), que impedían a los editores imprimir ediciones de lujo. No obstante, teniendo en cuenta que se trataba de una publicación clandestina, es más probable que esta ausencia obedeciera a consideraciones meramente estéticas.

El Museo de Bellas Artes de Boston alberga un extraordinario grupo de rollos horizontales de Eishi que probablemente datan del periodo Bunka (1804-1818). Los rollos, cada uno con tres imágenes de las cuatro estaciones del año, están pintados sobre seda en varios colores con aplicaciones de polvo de oro y mica. La obra no solo lleva el sello del artista, que acredita su autoría, sino también un título: *Riendas del elefante* (*Kisa no tsuna*; pp. 312-324), una referencia a un texto budista, el *Sutra de la conversación de los cinco sufrimientos (Gokushoku-kyō),* según el cual unas riendas entrelazadas con el cabello de una mujer pueden mantener a raya a un elefante de mayor tamaño, lo que significa que ninguna fuerza terrenal puede escapar del hechizo de una mujer.

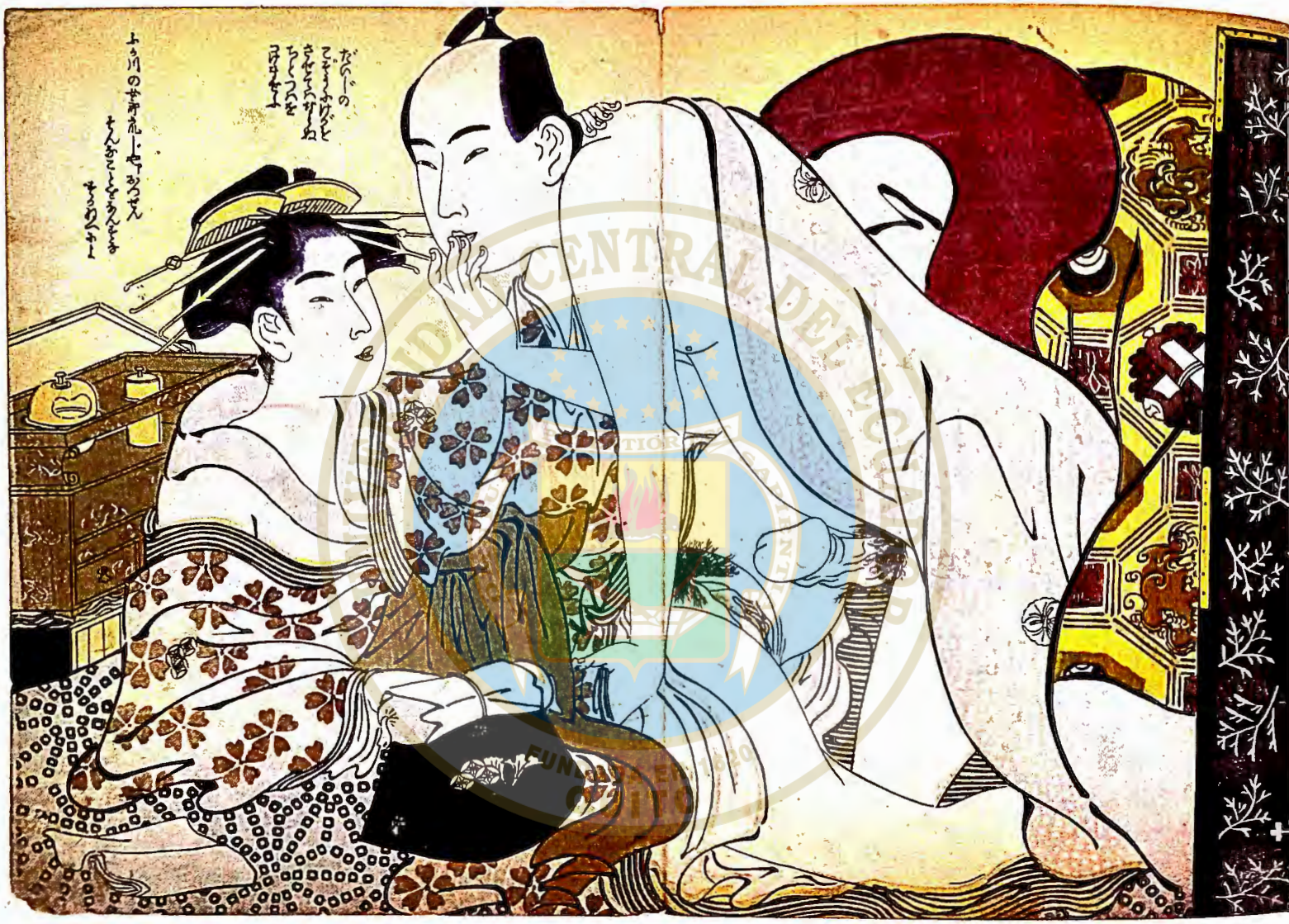
El rollo comienza con tres escenas ambientadas en la primavera en las que se distinguen unas ramas de ciruelo florido, un biombo pintado con una peonía y una mariposa, y ciruelos en flor. En la primera imagen, como mandaban los cánones, la más recatada (p. 324), un muchacho seduce a una joven que lee un libro. La pintura, con las ramas floridas, sugiere el comienzo del nuevo año y la primera experiencia sexual de la chica. La calidad cromática es excepcional, al igual que la habilidad del artista para precisar los detalles, desde el delicado estampado del quimono hasta los objetos cotidianos repartidos por el suelo: una bandeja (p. 323, escena 2), un abanico (p. 319, escena 6) y un farolillo de papel de Odawara (p. 314, escena 11).

Las alusiones estacionales varían en la parte dedicada al verano: el bambú (p. 321, escena 4); las ave marías *(yugaō)* que rodean la ventana (p. 320, escena 5), una referencia a la costumbre de la noche del octavo mes de observar la luna llena *(tsukimi),* y los claveles *(nadeshiko)* que acompañan la noche de pasión de la pareja que acaba de salir del baño (p. 319, escena 6). Las tres imágenes otoñales empiezan con la fiesta de Tanabata, que conmemora el encuentro anual del matrimonio mítico formado por Vega, la tejedora, y Altair, el pastor. Esta celebración tiene lugar el séptimo día del séptimo mes, cuando era costumbre colgar tiras de papel *(tanzaku)* escritas con poemas y deseos en las ramas de bambú (p. 318, escena 7). Meses después llega el invierno, con la entrañable escena en la que destacan la mampara corredera pintada con una paisaje invernal y una pareja de patos mandarines *(oshidori),* que simbolizan la fidelidad conyugal, nadando en un riachuelo (p. 314, escena 11). El rollo termina con una escena erótica protagonizada por una cortesana de alto rango (que se distingue por las tres capas de futones) y un cliente (p. 313, escena 12).

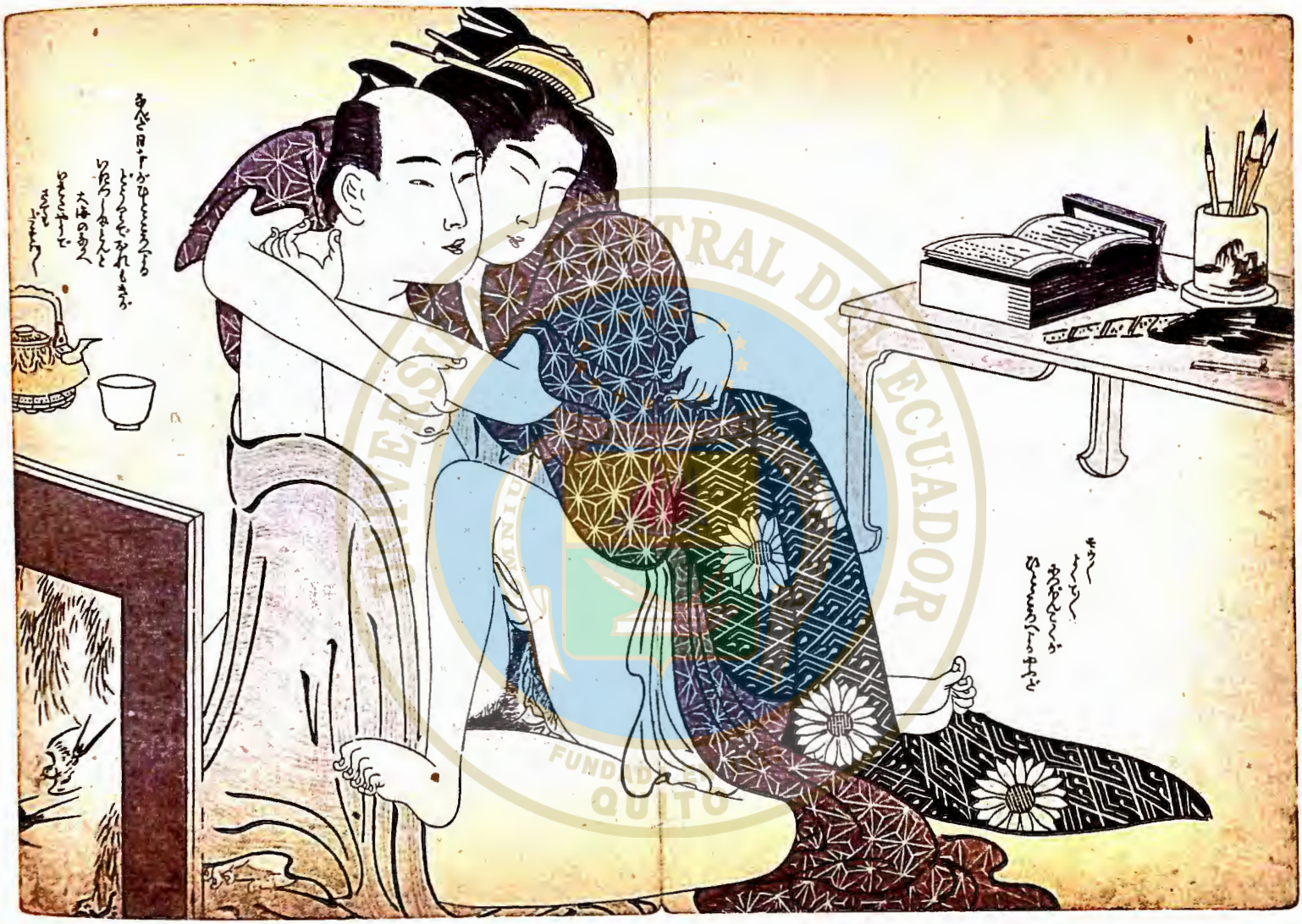
FUNDADA EN 1620 QUITO

1
Forbidden Images – Erotic Art from Japan's Edo Period (pp. 138-143).

«Serie de estampas sin título», h. 1790



«Serie de estampas sin título», h. 1790



FUNDACIÓN QUITO

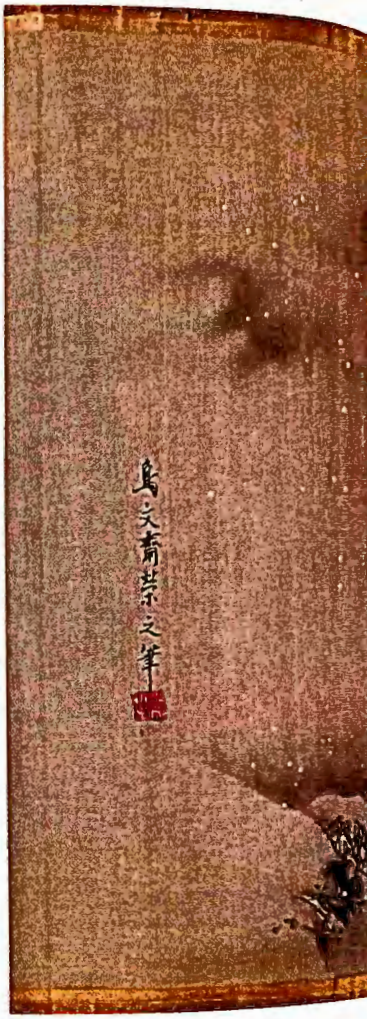
«Serie de estampas sin título», h. 1790

«Serie de estampas sin título», h. 1790

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

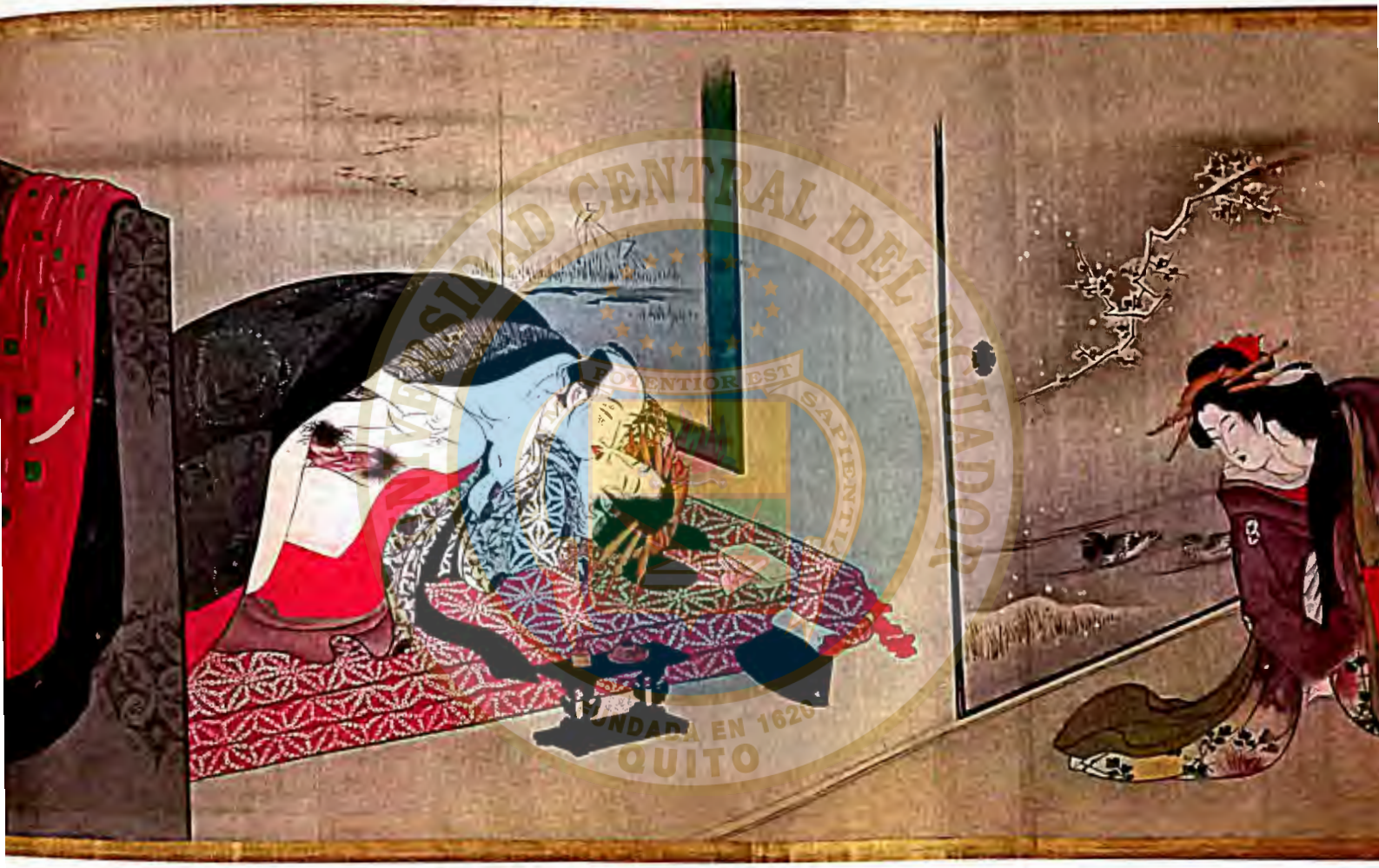
«Serie de estampas sin título», h. 1790

«Serie de estampas sin título», h. 1790

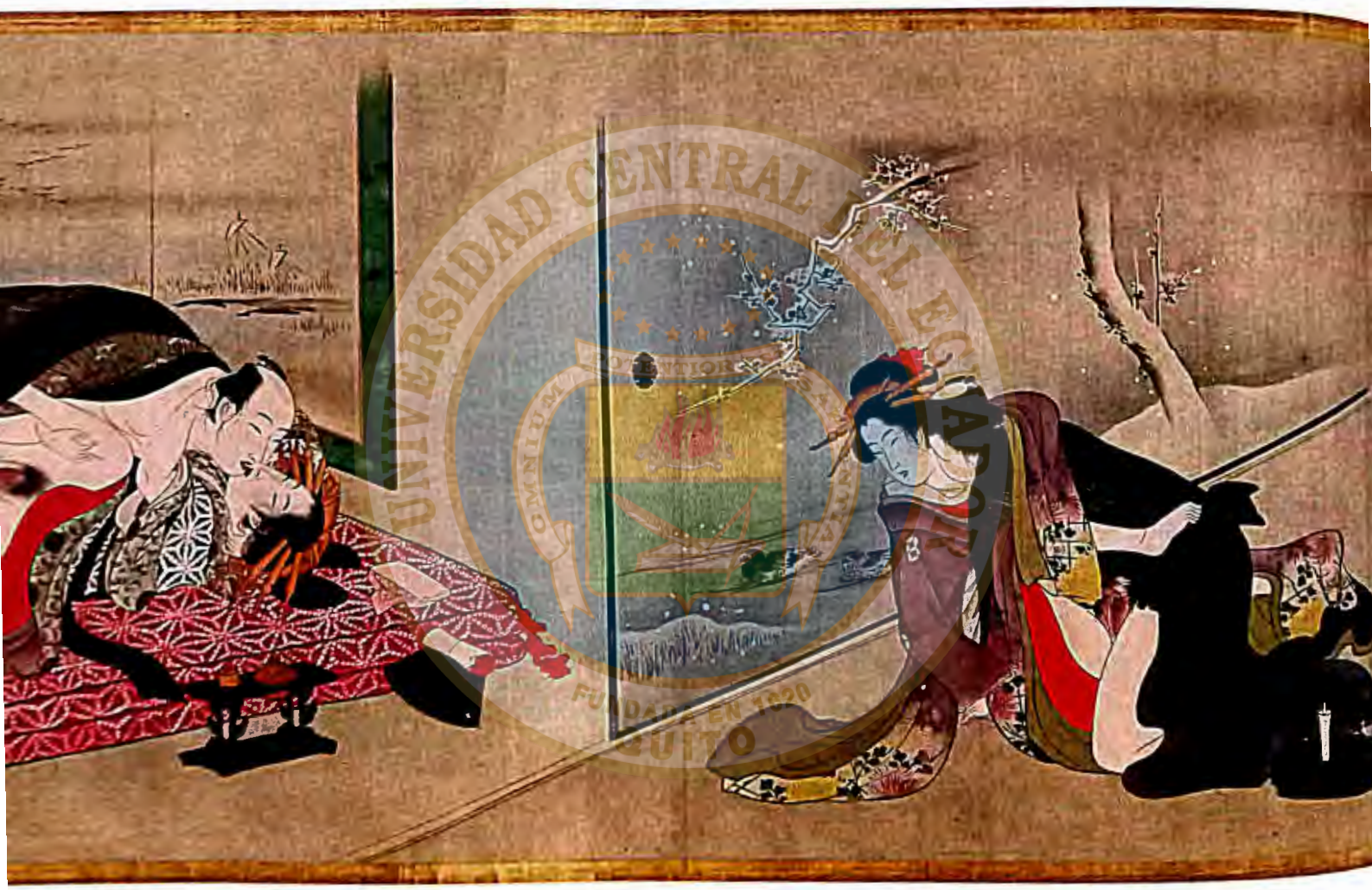


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Riendas del elefante (Kisa no tsuna), h. 1804-1818



12



11

Riendas del elefante (Kisa no tsuna), h. 1804-1818

10

315.

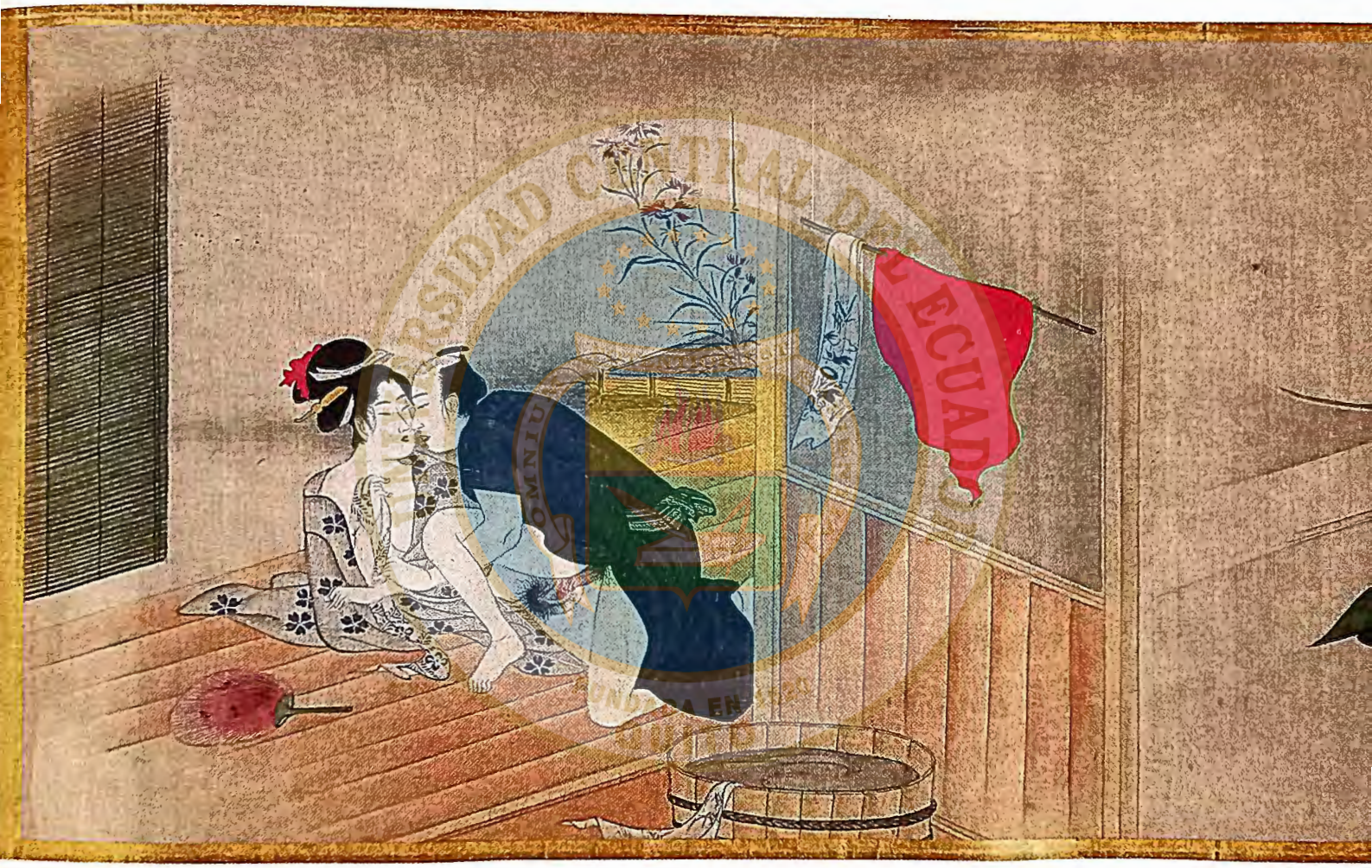
9

Riendas del elefante (Kisa no tsuna), h. 1804-1818

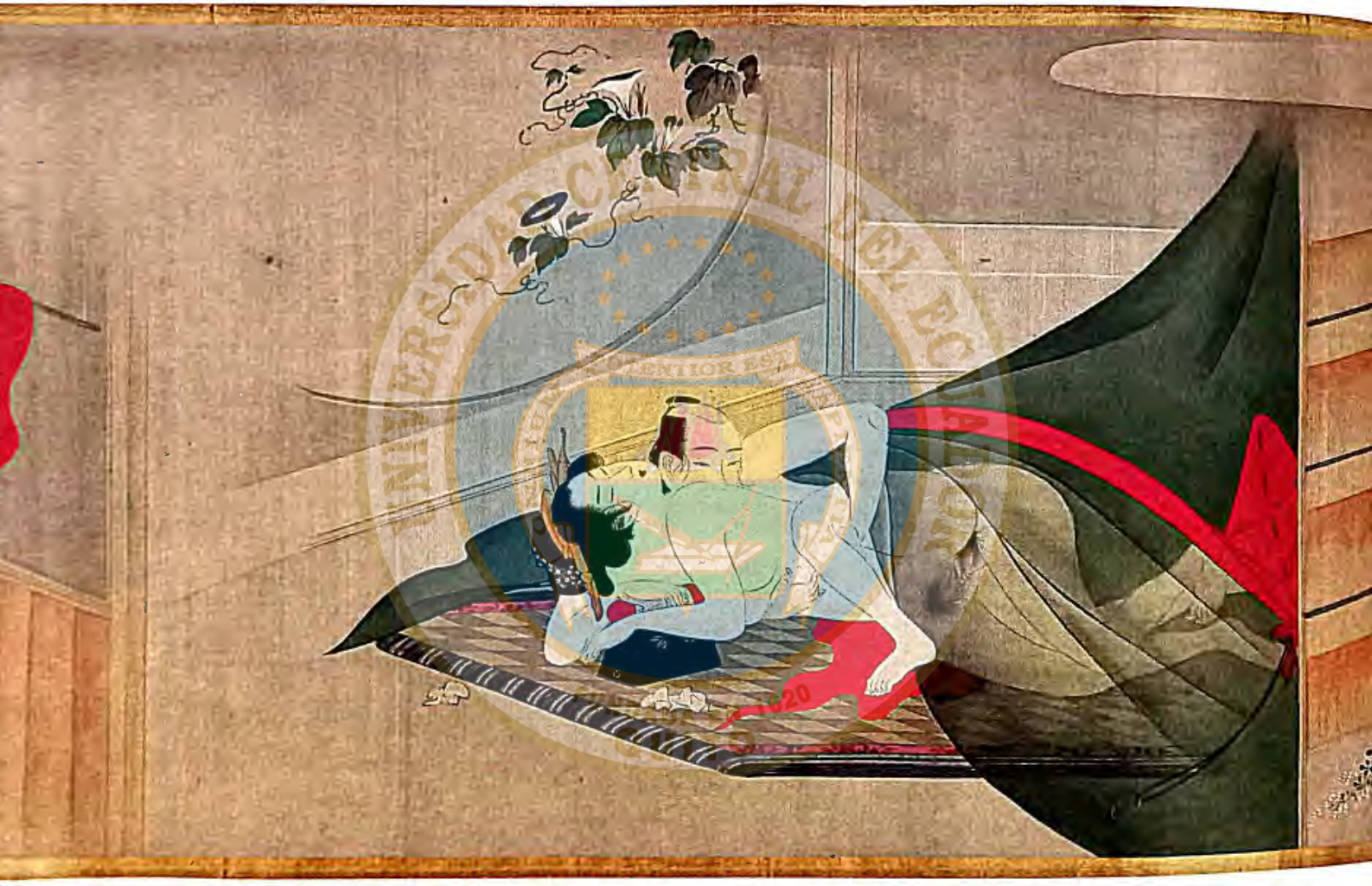
8

7

Riendas del elefante (Kisa no tsuna), h. 1804-1818

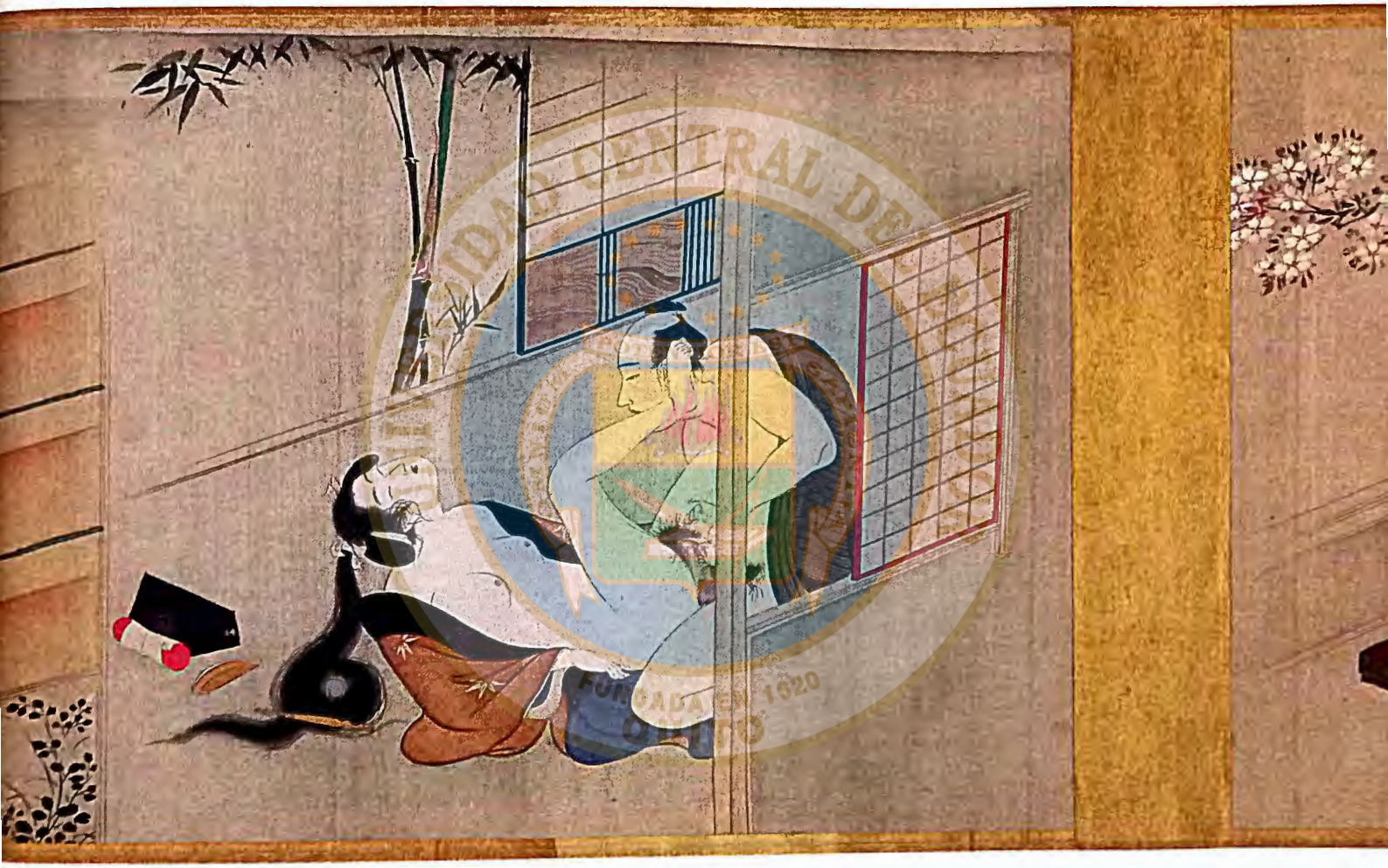


6



5

Riendas del elefante (Kisa no tsuna), h. 1804-1818



4

3

Riendas del elefante (Kisa no tsuna), h. 1804-1818

2

1

Riendas del elefante (Kisa no tsuna), h. 1804-1818

Chōkyōsai Eiri
鳥橋斎栄里

En activo h. 1790-1800

Poco se sabe de Chōkyōsai Eiri, excepto que estuvo en activo durante la última década del siglo XVIII y que, con Chōkōsai Eishō (en activo h. 1790-1800), fue uno de los discípulos más conocidos de Eishi. No obstante, su identidad plantea dudas, puesto que se ha documentado la existencia de tres artistas llamados Eiri y, si bien sus nombres se escribían con caracteres distintos, puede que al menos dos de ellos se refieran a una misma persona. El Eiri que nos ocupa atendía al nombre de Chōkyōsai («taller del puente de los pájaros»).

Pese a ser discípulo de Eishi, presentaba muchas influencias de Utamaro y se especializó en la representación de bellezas femeninas *(bijinga).* Aun así, entre sus grabados más célebres se cuentan retratos masculinos de dos personajes ilustres de Edo: el escritor, calígrafo y pintor Kitao Masanobu (también conocido como Santō Kyōden) y Tomimoto Buzen, director de la escuela de música y danza homónima.

La obra del género *shunga* más conocida de Eiri es *Copia en limpio de la belleza femenina* (*Fumi no kiyogaki;* pp. 327-338), un álbum publicado con ocasión de la celebración de Año Nuevo de 1801 cuya tirada inicial incluía trece láminas en color en lugar de las doce de rigor. Muchas de las imágenes revelan una clara influencia del *Poema de la almohada* (*Utamakura;* véanse pp. 276-290) que Utamaro publicó en 1788, un detalle que no desmerece en absoluto la gran calidad y originalidad de la obra de Eiri. El álbum empieza con la imagen de un holandés y una cortesana japonesa enmarcados por una ventana que da a un jardín (p. 327, arriba). El dibujo expresa a la perfección el contraste violento entre la delicada imagen de la joven japonesa y el repulsivo holandés, un «bárbaro del sur» según el texto. El *Poema de la almohada,* por su parte, concluye con una grotesca pareja holandesa enzarzada en un patético encuentro sexual (véase p. 290).

En la segunda imagen del álbum, una joven prostituta se masturba con una mano de mortero de madera mientras un joven *voyeur* la observa (p. 327, abajo). La lámina siguiente (p. 328) se centra en el rostro del hombre, medio tapado por el vestido negro de gasa de la muchacha con la que hace el amor (en la versión de Utamaro están cubiertas las caras de los dos amantes; véase p. 281).

En la cuarta lámina (p. 329), Eiri sustituye a la viuda y al hombre de mediana edad de Utamaro (véase p. 279, arriba) por una cortesana de alto rango vestida con opulencia y su amante clandestino, que está completamente desnudo. La quinta imagen (pp. 330-331), omitida en ediciones posteriores y bastante insólita para el género *shunga,* muestra una escena lésbica en la que dos mujeres comparten un consolador *(harikata)* mientras la de la derecha tiene entre las manos una concha de mar llena de lubricante.

En *Copia en limpio de la belleza femenina,* Eiri logra mezclar varios tipos de personajes, principalmente mujeres, en diferentes entornos sin hacer distinciones entre clases sociales. Por el contrario, aborda la obra desde un enfoque igualitario en la línea de la tradición artística y estética de Japón. En sus estampas no solo aparece una viuda, que se distingue por las cejas afeitadas, manteniendo relaciones con un joven (p. 332, arriba), sino también la cortesana de un señor feudal con el tocado tradicional, que en esta ocasión sirve para ocultar el rostro del muchacho con el que hace el amor en el porche de una casa de té (p. 332, abajo). Esta última imagen es la única que copia al detalle el *Poema de la almohada* de Utamaro (véase p. 280, arriba). Eiri también retrata a una prostituta de clase baja a orillas del río Sumida (p. 333, arriba) y en la cama con un cliente (p. 333, abajo). La siguiente lámina de la serie (pp. 334-335) representa a una pareja desnuda junto a una bañera, ambos en pleno deleite sexual con los ojos cerrados

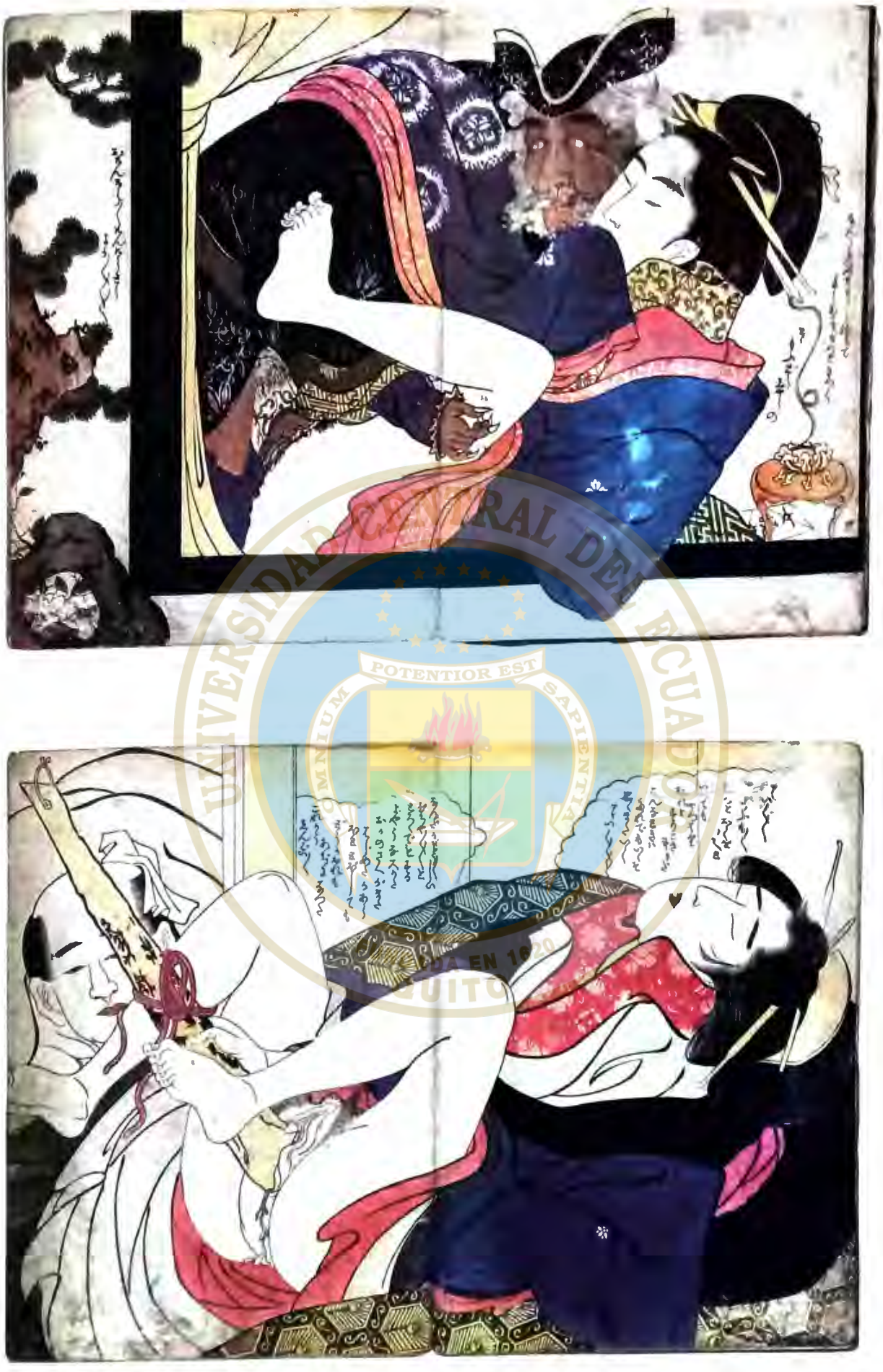
y con una toalla en la boca de ella. En otros casos, Eiri fue rompedor comparado con Utamaro, como en la escena que comparten una cortesana y su amante clandestino (p. 336) que, pese a la indudable influencia de *Poema de la almohada* (véase p. 280, abajo), debe su originalidad a las líneas rotundas del dibujo y a la utilización de colores pastel que potencian la carga erótica de la imagen.

Incluso la escena de la violación de la penúltima estampa (p. 337), inspirada en otra de Utamaro (véase pp. 284-285), parece desprovista de la violencia que rezuma la original y se convierte en un retrato casi patético del intento de conquista sexual de una joven sirvienta por parte de un hombre de mediana edad. La serie concluye con la imagen de una pareja madura (probablemente un samurái y su esposa) en pleno coito (p. 338).

Eiri fue un artista decisivo para la transición posterior a la época dorada del *ukiyo-e* ya que, en palabras de Richard Lane (uno de los primeros difusores de su obra), su serie está dotada de «un efecto acumulativo de erotismo airosamente elegante pero al mismo tiempo enérgico que permanece mucho tiempo en la retina».[1]

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

1
Lane, Richard. *The Complete Ukiyo-e Shunga*, vol. 9: *Eiri: Love Letters, Love Consummated* (p. 47).



Copia en limpio de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki), 1801

Copia en limpio de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki), 1801

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
QUITO

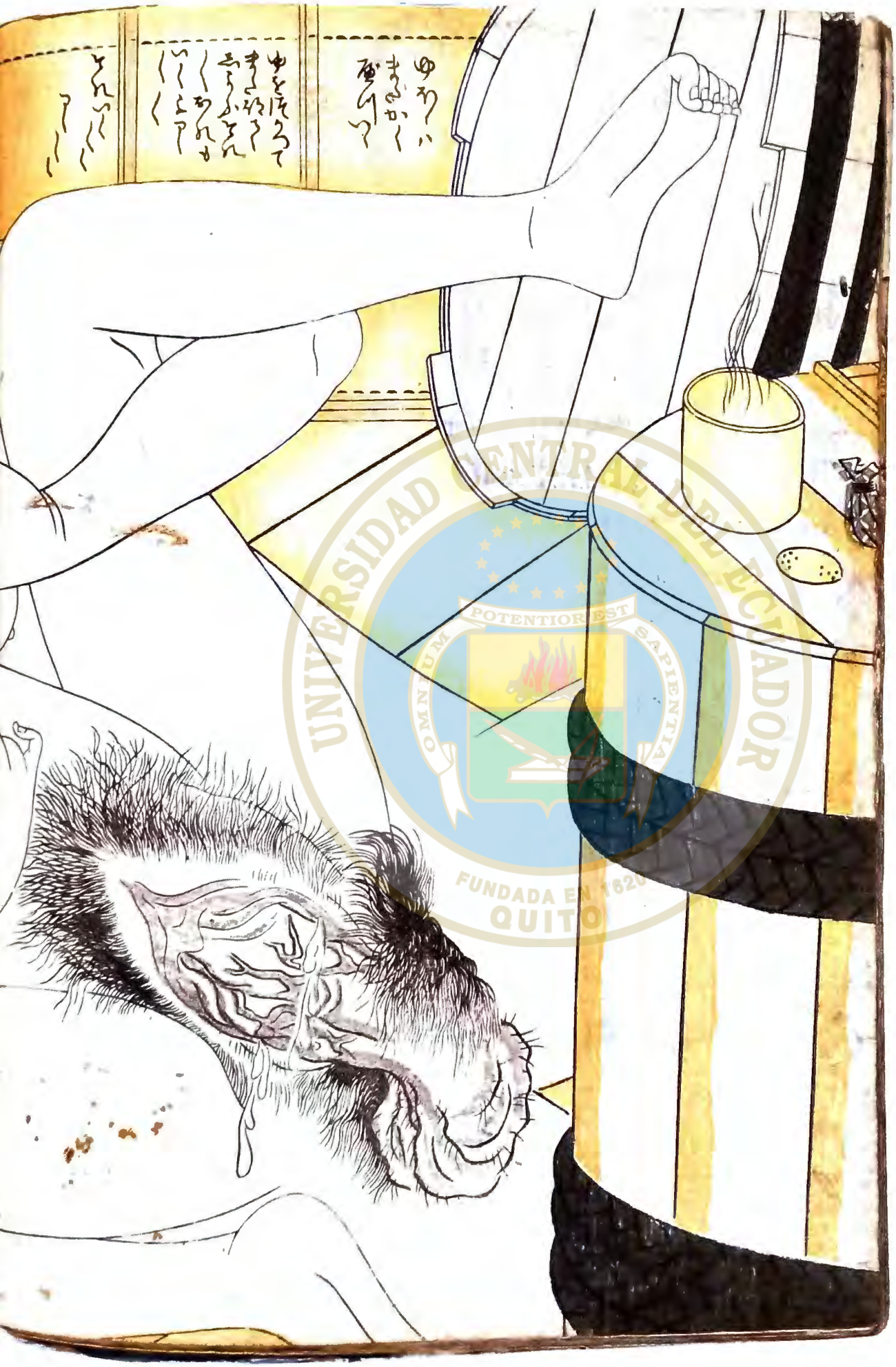
Copia en limpio de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki), 1801

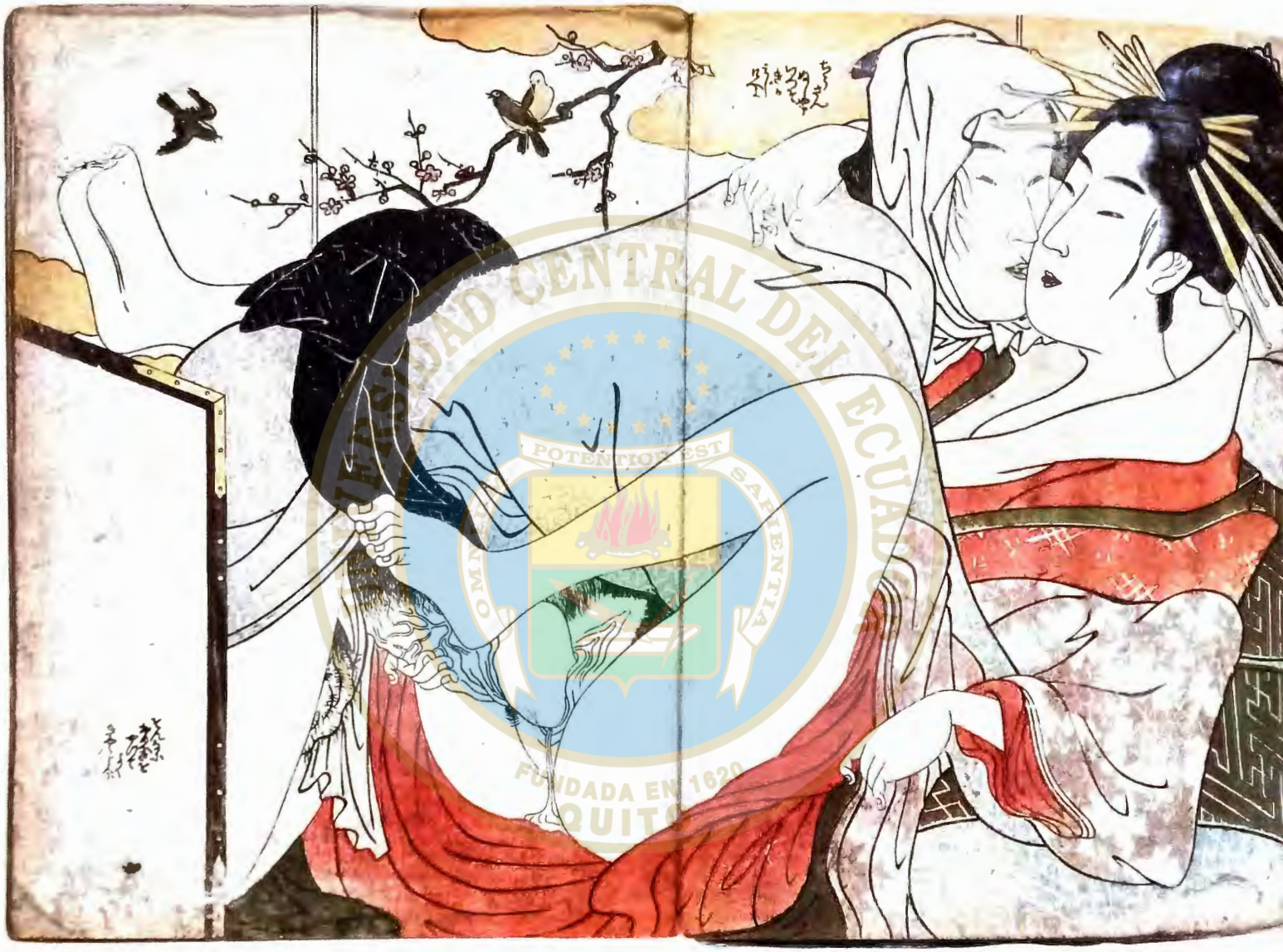
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Copia en limpio de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki), 1801

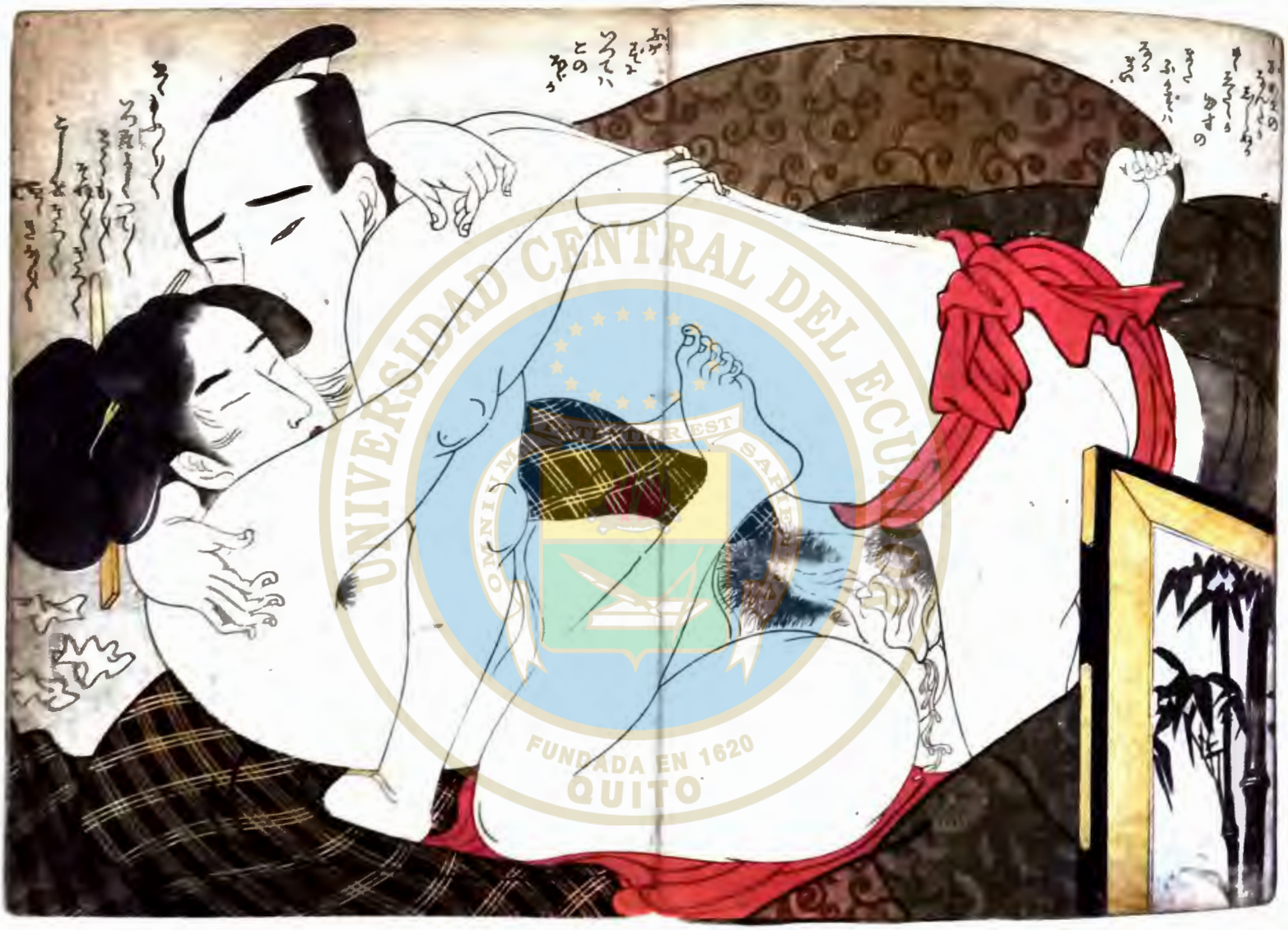
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Copia en limpio de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki), 1801





Copia en limpio de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki), 1801



Copia en limpio de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki), 1801

Katsushika Hokusai
葛飾北斎

1760-1849

Katsushika Hokusai es, con diferencia, el artista japonés más conocido, cuya fama obedece a varios factores. En primer lugar, la publicación de *Hokousaï,* la apasionada biografía-catálogo que Edmond de Goncourt editó en 1896 (el mismo año de aparición de *Étude sur Hoksaï* de Michel Revon) y de *Hokousaï* de Henri Focillon en 1914. Un segundo factor fue el denominado «testamento espiritual» que incluyó en el colofón de *Cien vistas del monte Fuji* (1834-1835 y 1849), que dejó una profunda huella en la filosofía de los impresionistas y los postimpresionistas, en especial Vincent Van Gogh. Otro factor fue *Manga,* la célebre obra de trece volúmenes de dibujos (además de otros dos póstumos y espurios) publicada entre 1814 y 1849, que demuestra su inagotable creatividad y su dominio técnico. Por último, cabe destacar su perpetua imagen de artista excéntrico ajeno a todo tipo de escuelas y sistemas, e indiferente al poder y la riqueza, cuyo único objetivo era mejorar su arte. Consecuente con su independencia de escuelas y cánones académicos (algo a lo que también aspiraba la vanguardia parisina), firmó sus obras con seis nombres distintos para diferenciar las diversas fases y estilos: Shunrō (1778-1795), Sōri (1795-1797), Hokusai (1798-1812), Taitō (1812-1820), Iitsu (1820-1834) y Manji (1834-1849).

La actividad profesional de Hokusai comenzó en 1778, a los 18 años, en el taller de Shunshō, quien le propuso que adoptara el seudónimo Shunrō. En este periodo se especializó en estampas de escenas teatrales e ilustraciones para novelas populares. Las primeras imágenes eróticas de Hokusai recuerdan a las de su mentor y, lejos de todo pronóstico, la mayoría están firmadas.[1] Más adelante, publicó varias ediciones limitadas de xilografías de pequeño formato destinadas a los entendidos en arte. Estas estampas se publicaban por docenas atadas con una cinta o dentro de un sobre donde figuraban el título y la fecha de la serie, así como el seudónimo del artista. Una característica de estos *shunga* en miniatura era un ingenioso recurso llamado *shikake-e* (literalmente «imagen con truco»),[2] una especie de pestaña impresa por separado que, al subirla o bajarla, dejaba ver una versión recatada o erótica de la misma imagen.

En 1795, cuando abandonó el estudio de Shunshō al morir su maestro, Hokusai tomó las riendas del prestigioso taller Tawaraya, que por entonces atravesaba una situación delicada, y lo rebautizó como Sōri (II).[3] No tardó en encontrar su propio ideal estético, caracterizado por figuras femeninas más espigadas, como mandaban los cánones, y con una expresión entre espiritual y envuelta en un aura de lánguida melancolía. A esta época corresponden los mejores libros ilustrados de su periodo formativo, en los que empezó a plasmar paisajes, sobre todo de lugares conocidos *(meisho-e).* Asimismo, editó varios volúmenes con imágenes a doble página. Mientras trabajó con los seudónimos Shunrō y Sōri (II), Hokusai fue un artista bastante prolífico de libros eróticos, una tendencia que fue a la baja cuando empezó a firmar como Taitō.

En 1798, Hokusai cedió el taller Tawaraya a su discípulo Sōji para poder iniciar su andadura profesional como artista independiente con el seudónimo Hokusai (literalmente «taller de la estrella del norte»), el nombre que le dio la fama y con el que atravesó distintas fases. En esta etapa hizo su primera incursión en el estudio psicológico e incluso fisonómico de los rasgos humanos y animales, a raíz del cual los animales de sus pinturas y grabados adoptaban características cada vez más humanas.

1
Lane, Richard. *Hokusai. Life and Wark* (pp. 16-18).

2
Lane, Richard. «Love's Labour's Found: The Erotic Art of Hokusai», en Gian Carlo Calza, *Hokusai* (p. 52).

3
Hokusai fue segundo contramaestre en el taller Tawaraya. Este seudónimo era en honor del fundador, Tawaraya Sōri, pero nunca firmó sus obras como Sōri II.

De este periodo destaca *Camino del erotismo (Kōshoku dōchū;* pp. 343-347), con un prólogo firmado por «Sukebei sanjin» atribuido en fechas recientes al propio Hokusai. Dos de las imágenes (p. 345, arriba y p. 346, abajo) evocan la escena de la viuda y su amante del *Poema de la almohada* (*Utamakura*; véase p. 281) de Utamaro. *Libro erótico de los torbellinos conyugales* (*Ehon futamigata;*[4] pp. 348-349), datado alrededor de 1803-1806, también corresponde a esta etapa. Incluye la famosa escena de cuatro páginas en la que un malhechor viola a una mujer mientras amenaza con una espada al marido que está atado de pies y manos. Contra todo pronóstico, el marido parece estar igual de excitado que el rufián (p. 348).

Entre 1810 y 1814, Hokusai escribió sus primeros manuales de aprendizaje para pintores y artesanos, en los que ahondó en su estudio del paisaje y empezó a publicar *Manga,* una especie de compendio de la vida cotidiana, las costumbres y la estética de Japón en forma de dibujos con los que los artistas aprendían técnicas de dibujo y pintura. En este tiempo, Hokusai incrementó la producción de álbumes eróticos, con los que alcanzó una notable maestría. En los años siguientes, su representación de la figura humana cambió radicalmente para adoptar una forma más rubicunda, carnal y opulenta que expresaba una sensualidad vigorosa y rotunda. Coincidiendo con esta renovación estilística, sus álbumes eróticos fueron cada vez más enérgicos y sugerentes.

Languidecer de amor (*Kinoe no Komatsu;* pp. 351-355), de 1814, es un libro ilustrado al uso cuyo tratamiento erótico refleja la nueva estética adoptada por Hokusai. Incluye su imagen erótica más conocida, «Buceadora violada por pulpos» (pp. 354-355), que Edmond de Goncourt describe en estos términos:

> Una de las imágenes es la aterradora estampa del desnudo femenino recortado sobre las rocas cubiertas de algas que se desvanece de placer. Tal es el estado de abandono de la mujer –*sicut cadaver*– que no resulta nada fácil averiguar si ha sido víctima de un naufragio o si en realidad está viva. Un pulpo gigantesco, con horrendas pupilas a modo de lunas negras en cuarto creciente y menguante, chupa las partes bajas de la muchacha, mientras otro de menor tamaño devora su boca con avidez.[5]

Pese a tratarse de una edición económica, Hokusai plasma sus dibujos con todo lujo de detalles, como por ejemplo los talones agrietados del repulsivo jornalero que tira su gran saco de pasta de arroz cuando intenta violar a una joven aterrorizada (p. 351).

Además de libros, Hokusai publicó álbumes de láminas en formato *ōban* encuadernados a modo de acordeón (sin duda, una opción más sofisticada que el simple *ehon*), como *Ejemplos de parejas de amantes (Ehon tsuhi no hinagata),* que también podría datar de 1814 (p. 350). Las estampas protagonizadas por parejas enamoradas destacan por el colorido llamativo pero elegante, la composición a menudo impactante y un texto (que reproduce la conversación de los personajes) menos indiscreto que el de los libros.

A partir de 1815, Hokusai apostó cada vez más por las figuras imponentes y las composiciones monumentales, llenando toda la lámina hasta los límites del marco o incluso fuera de él. La obra más importante de este periodo, reeditada varias veces, se conoce como *Chorlitos sobre las olas* (*Namichidori*; pp. 368-376) por el motivo de la cubierta. Probablemente, la primera versión se publicó con el título *Planta Adonis. Rocío en las*

4
Este título está formado por una serie de caracteres cuya traducción aproximada podría ser «libro erótico de felicitacianes por la gran belleza de otras esposas».

5
De Goncourt, Edmond. *Hokousaï* (p. 142).

hierbas del amor (*Fukujusō. Ehon sasemo ga tsuyu;* pp. 360-367). Entre las parejas que forman parte de la serie se cuentan una madre que toma a su hijo en brazos después de mantener relaciones sexuales (p. 360, arriba), dos amantes que se citan en un lugar al aire libre (p. 360, abajo) o en una casa de té (p. 361, arriba), el encuentro clandestino entre una mujer casada y su amante (p. 361, abajo), escenas apasionadas de un matrimonio (p. 362, arriba y p. 363, arriba), el intento de violación en el rincón de un baño público en el que un cliente pretende abusar de una joven (p. 362, abajo), los escarceos de una viuda y su joven empleado (p. 363, abajo), la cita secreta de una mujer casada y su amante (pp. 364-365 y p. 367, arriba), el encuentro de un pescador y una buscadora de orejas de mar (p. 366), y una escena erótica entre un hombre y su esposa embarazada (p. 367, abajo).

Antes de editar la versión más conocida y suntuosa, *Chorlitos sobre las olas* (*Namichidori*; pp. 368-376), se pulió el dibujo de las planchas de madera y se borró el texto, que se sustituyó por un fondo de polvo de mica. Esta nueva edición tiene un aire más pictórico e interesante que la anterior, y constituye uno de los libros más notables de Hokusai gracias a la distribución de las figuras, la elegancia de los dibujos y las líneas puras.

Peluca púbica enjoyada (*Tamakatsura*; pp. 356-357) es el último álbum erótico de esta etapa. Hokusai lo completó en un periodo de transición estilística y, de hecho, los pliegues del bajo de la ropa interior que distinguían a las figuras de años anteriores parecen haber desaparecido casi por completo. Entre sus desnudos destaca un ejemplo interesante y raro protagonizado por un hombre que aparece por debajo de un mosquitero y se aferra a una mujer, probablemente su esposa, que ha estado entretenida ahuyentando mosquitos (p. 357). Las dos figuras desnudas le permiten a Hokusai disfrutar de una libertad absoluta para explotar su trazo excepcional, que fluye sin incertidumbre ni confusión en la intrincada maraña de extremidades.

En 1821, el artista publicó otro libro erótico, la obra en tres volúmenes *Dioses del coito* (*Manpuku wagōjin;* pp. 358-359). Con este libro es como si, antes de abandonar el *shunga,* un género al que dedicó grandes dosis de energía durante los diez años en los que firmó como Taitō, Hokusai hubiera querido abordar una especie de moralidad anticonfuciana.

Al contrario que otros libros eróticos centrados en las vicisitudes de los barrios del placer, *Dioses del coito* narra historias relacionadas con hombres y mujeres de a pie en formato *enpon* (cuentos eróticos en color). En este caso se cuenta la historia de Osane (pp. 358-359), hija del rico comerciante Sazayama Arisuke, y Otsubi, hija del comerciante arruinado Kawanuya Hinbei. El argumento plantea una variación sarcástica de los cuentos con moralina: Otsubi aprende a sacar partido de su atractivo sexual para ascender en el escalafón social, mientras que Osane, que ha crecido sin ser consciente de su feminidad, termina siendo una prostituta. El mensaje explícitamente anticonfuciano viene a decir que para alcanzar un determinado estatus social hay que explotar los recursos sexuales con habilidad. En la imagen se ve cómo Osane ha caído en lo más bajo de la prostitución. Relegada a vender su cuerpo en la calle, yace en el suelo tras una violación en grupo. Pese a la brutalidad del acto, la imagen sugiere que hasta cierto punto ha disfrutado de la experiencia, a juzgar por la cantidad de pañuelos de papel que tiene alrededor y que en las estampas eróticas simbolizan la satisfacción femenina. El peinado desordenado revela el carácter rebelde de la joven, que solo recobrará el sentido cuando alguien se apiade de ella.

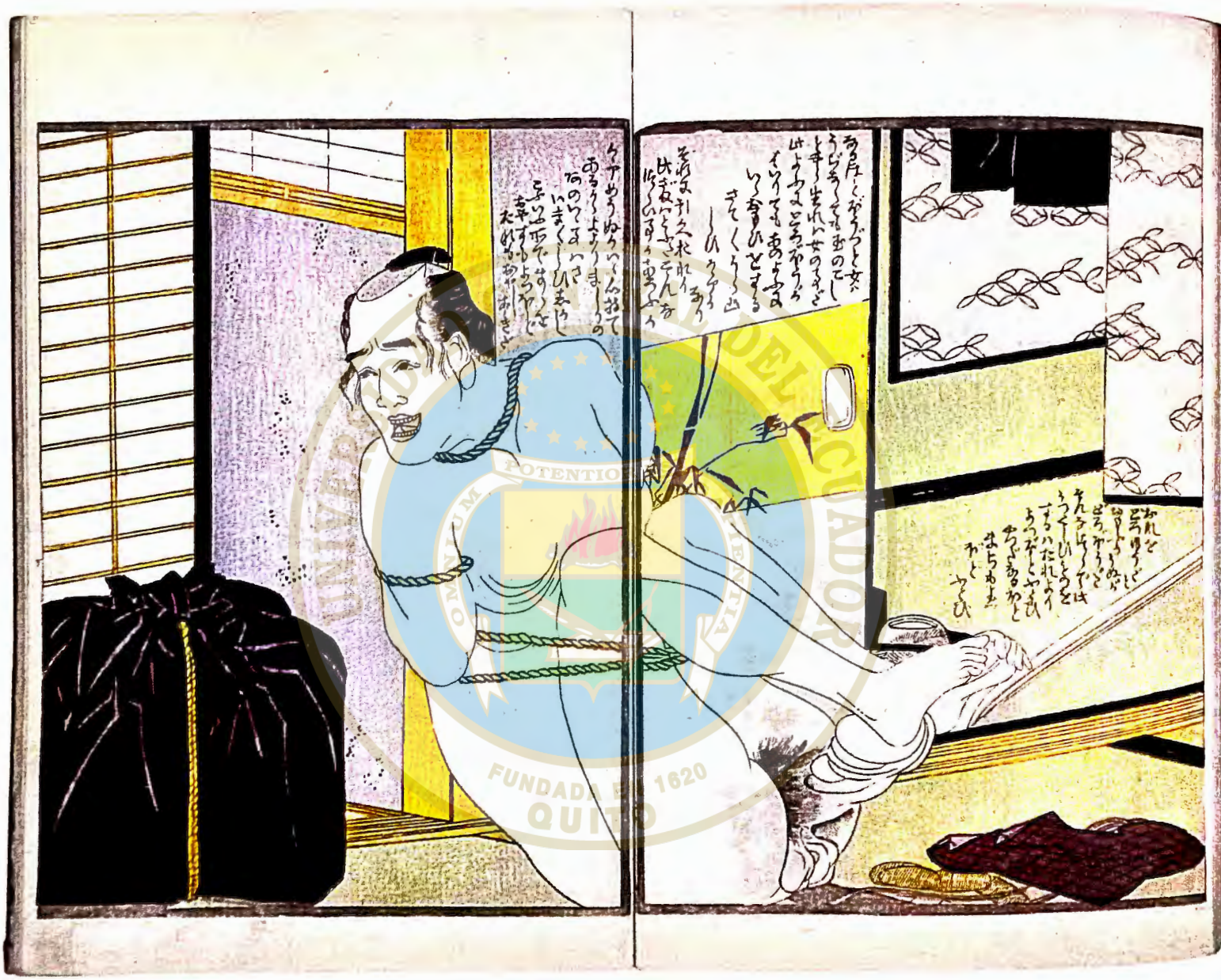
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Camino del erotismo (Kōshoku dōchū), 1800

Camino del erotismo (Kōshoku dōchū), 1800

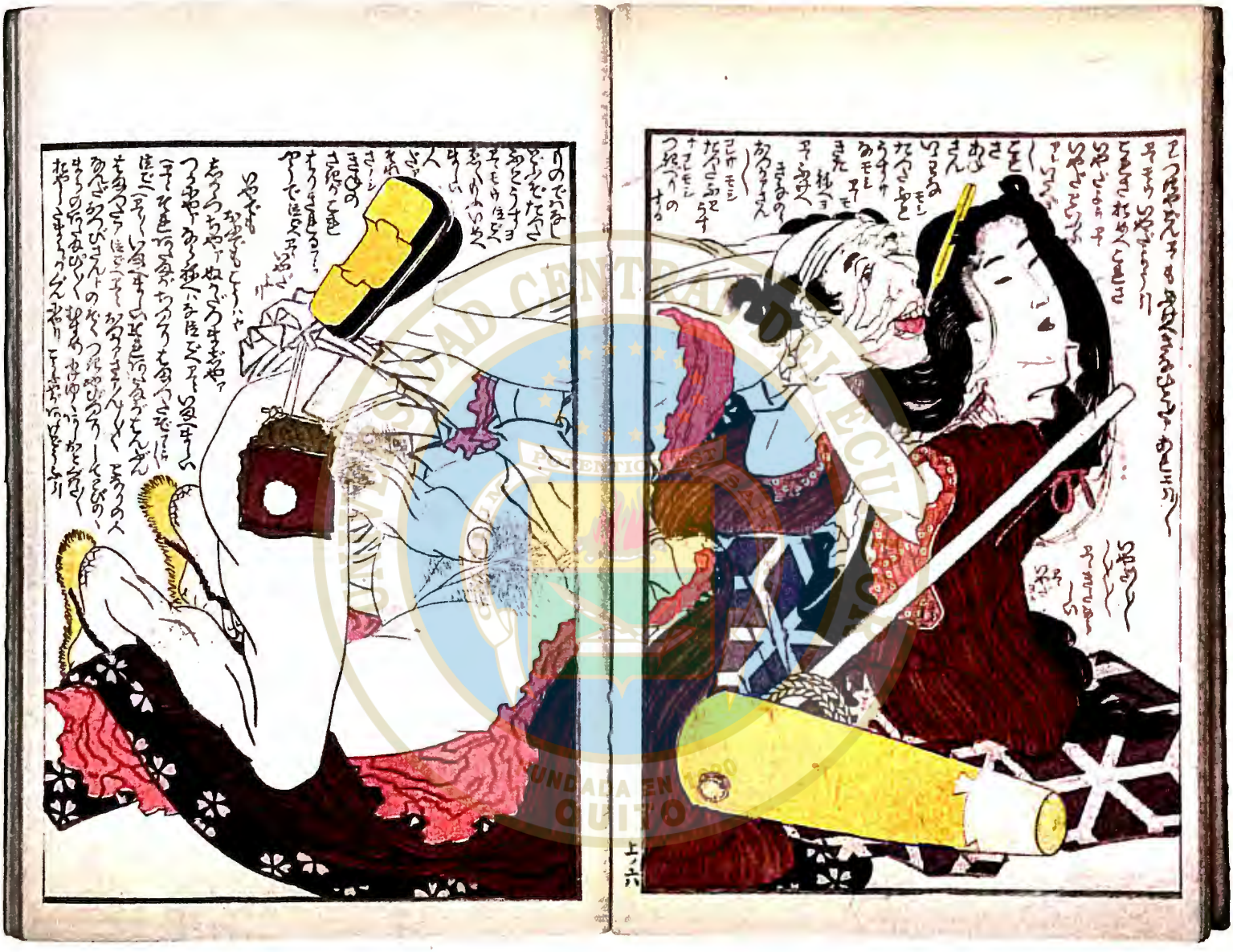
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Camino del erotismo (Kōshoku dōchū), 1800



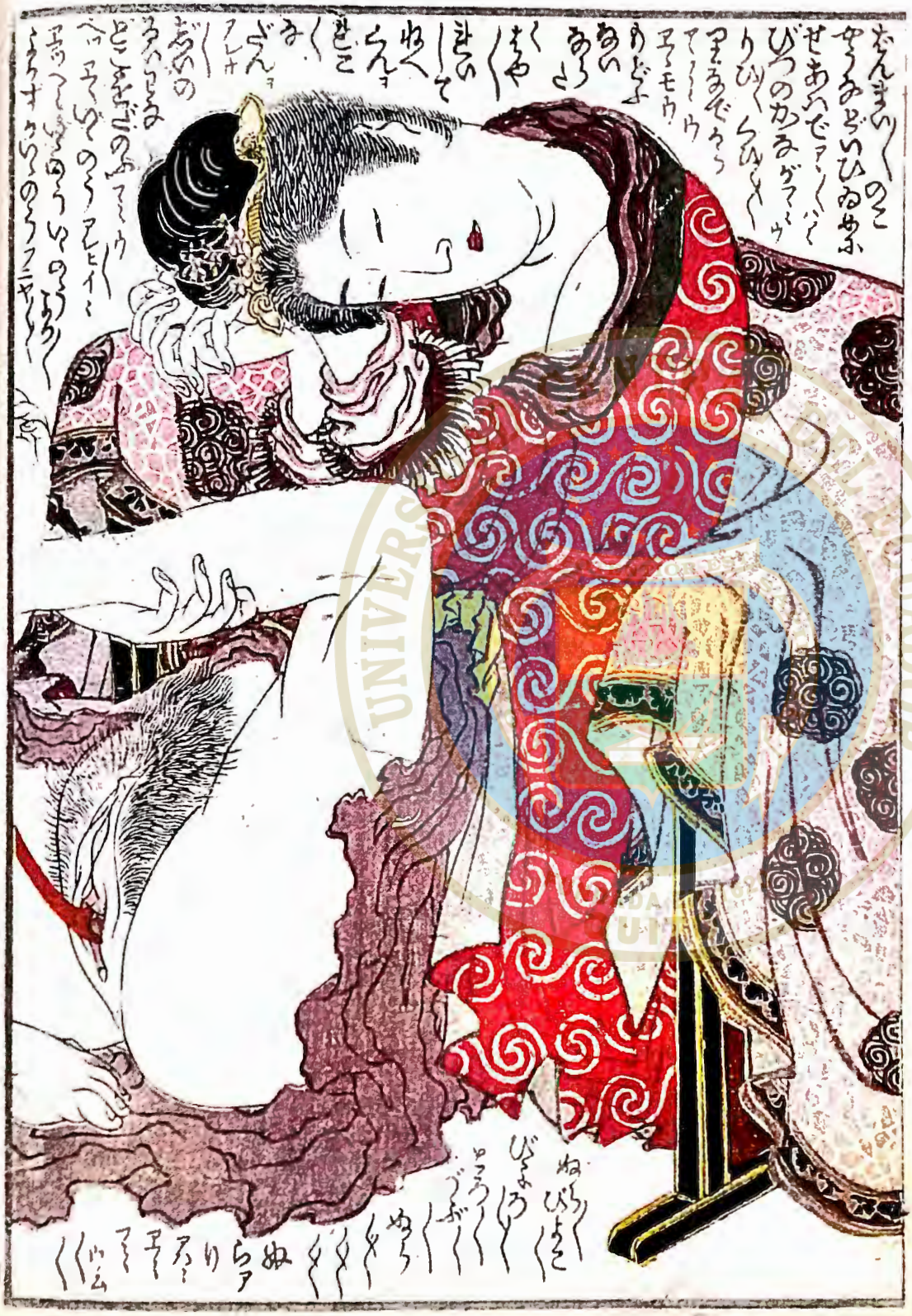
Libro erótico de los torbellinos conyugales (Ehon futamigata), h. 1803-1806

Ejemplos de parejas de amantes (Ehon tsuhi no hinagata), h. 1814

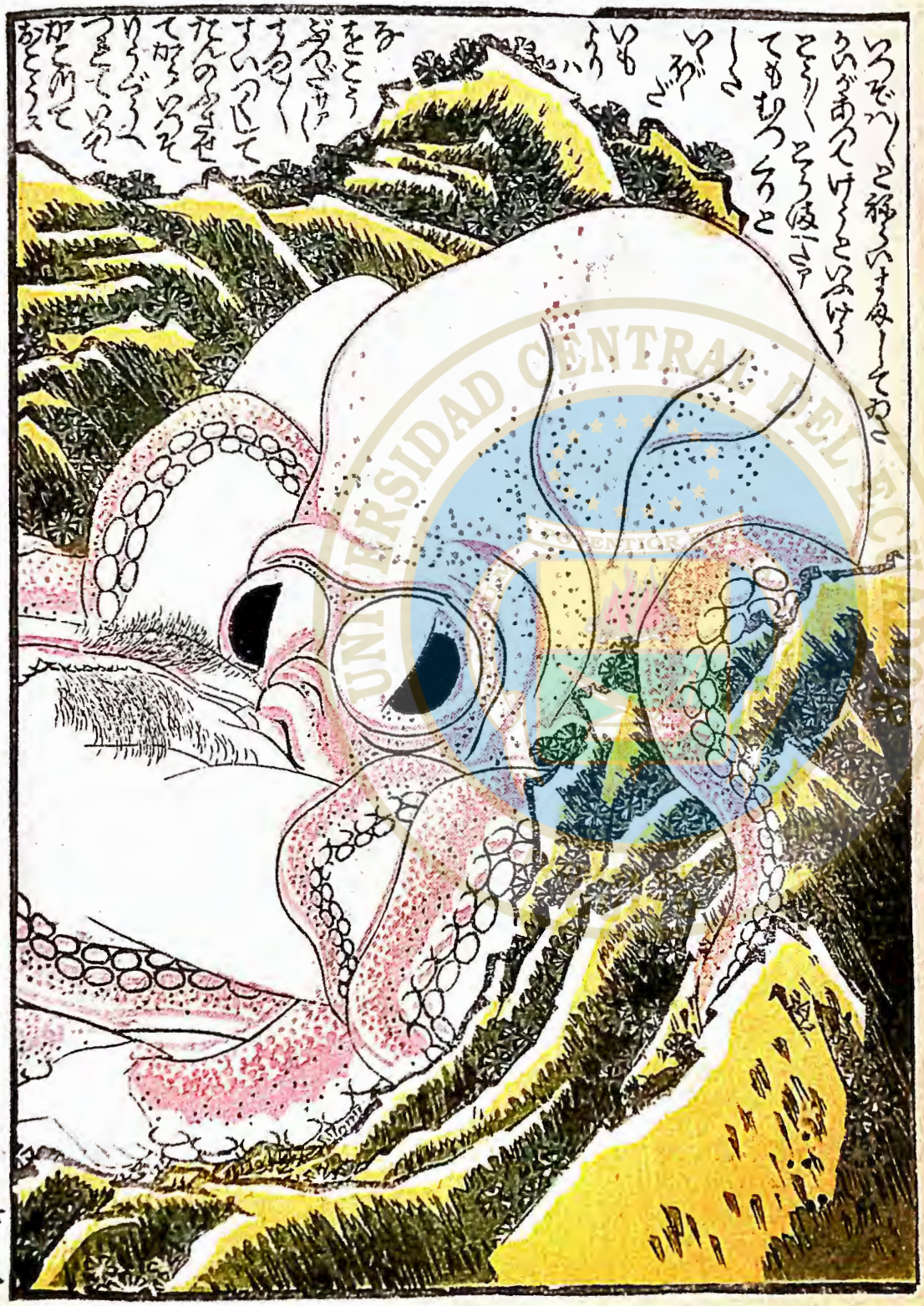


Languidecer de amor (Kinoe no Komatsu), 1814

Languidecer de amor (Kinoe no Komatsu), 1814



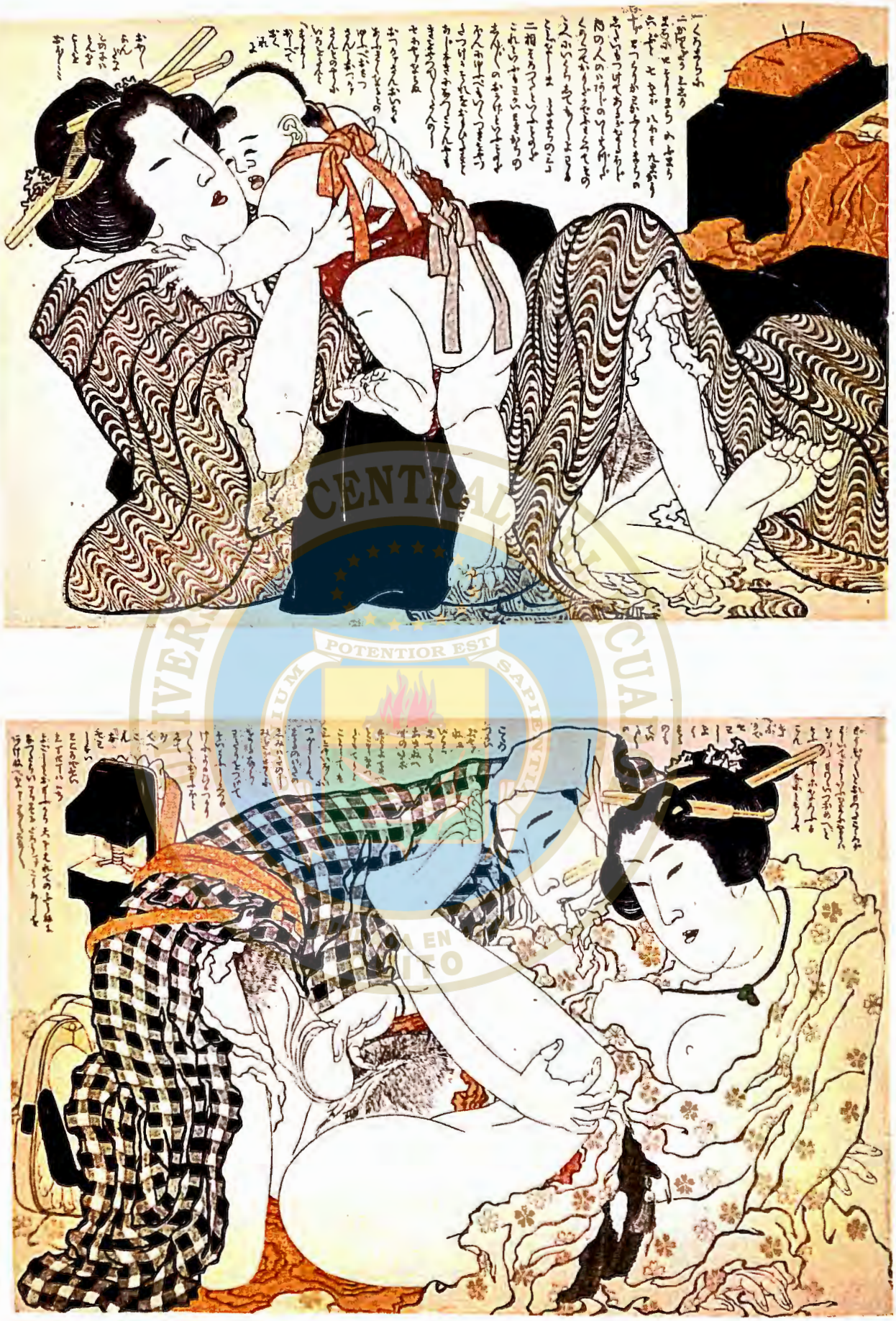
Languidecer de amor (Kinoe no Komatsu), 1814



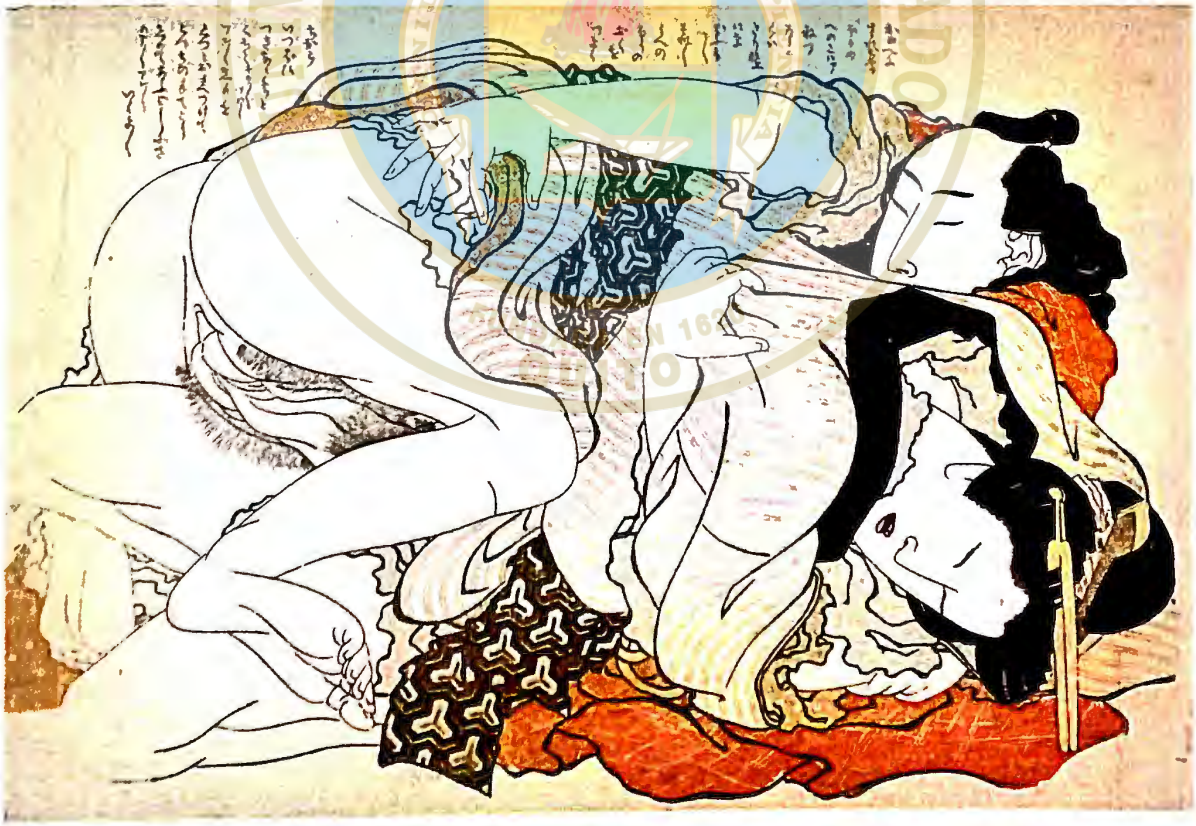
下ノ三

Peluca púbica enjoyada (Tamakatsura), 1820

Dioses del coito (Manpuku wagōjin), 1821



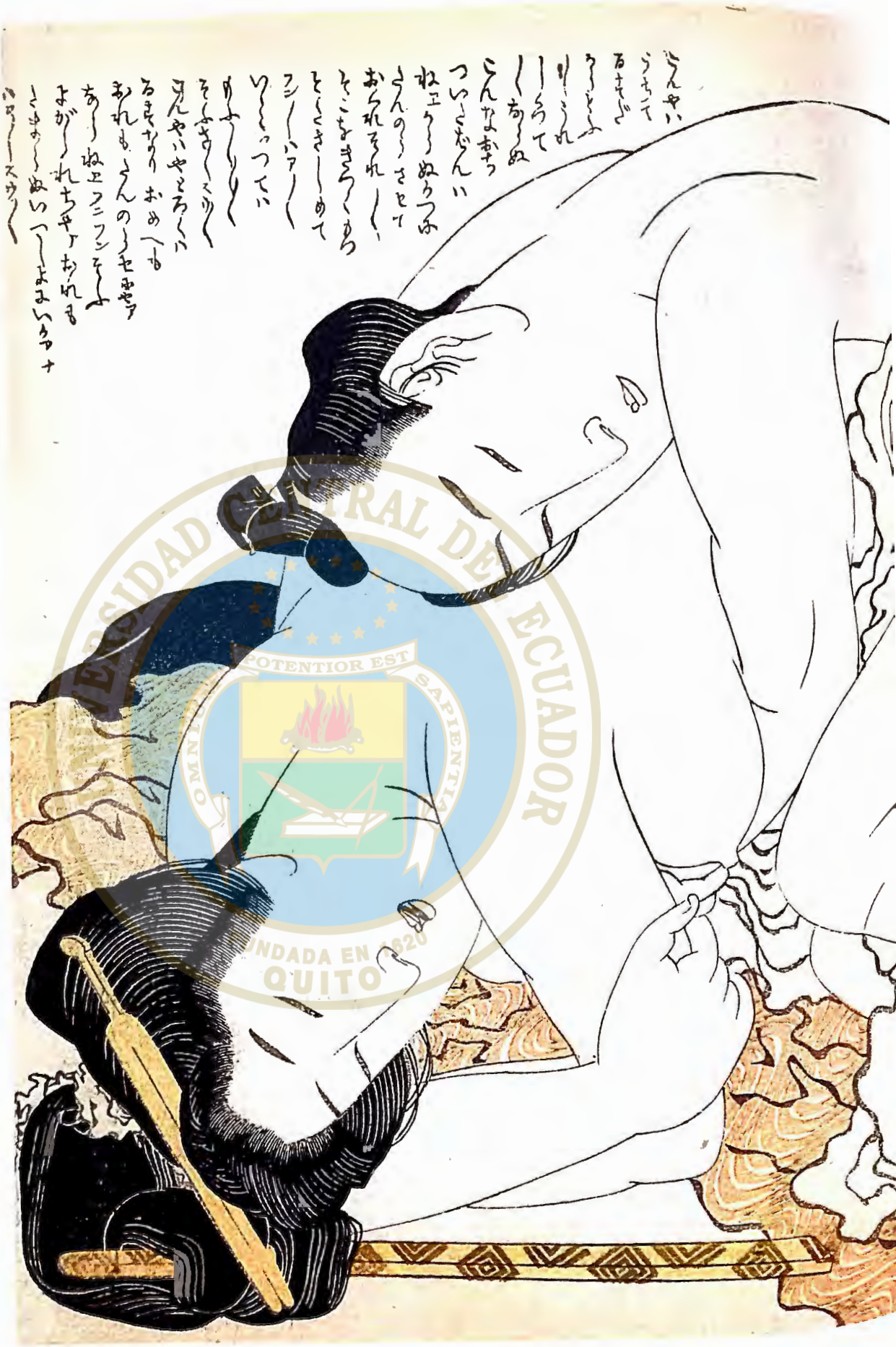
Planta Adonis. Rocío en las hierbas del amor
(Fukujusō. Ehon sasemo ga tsuyu), 1815-1817



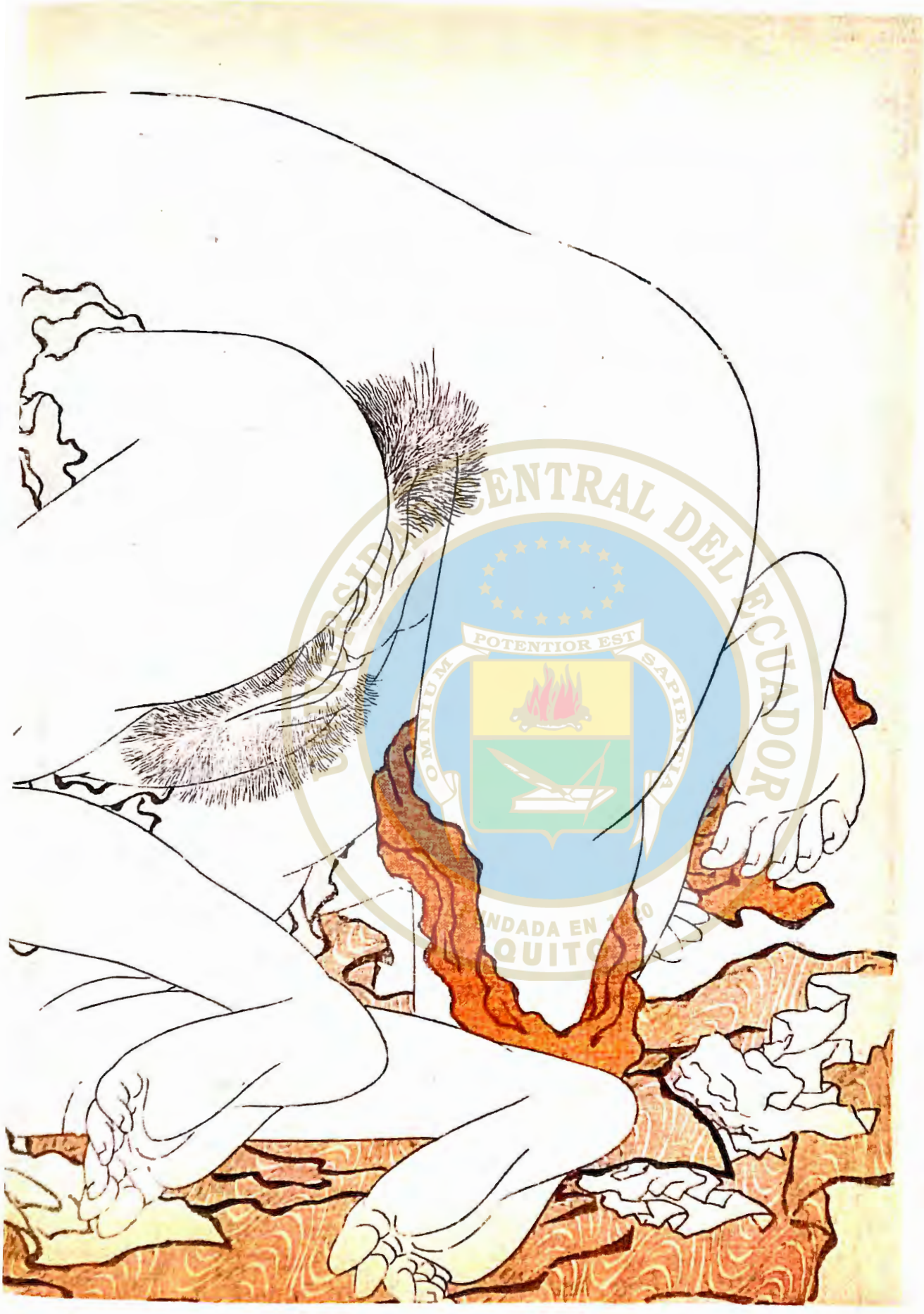
POTENTIOR EST

Planta Adonis. Rocío en las hierbas del amor
(Fukujusō. Ehon sasemo ga tsuyu), 1815-1817

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EL 16
UHTC



Planta Adonis. Rocío en las hierbas del amor
(Fukujusō. Ehon sasemo ga tsuyu), 1815-1817

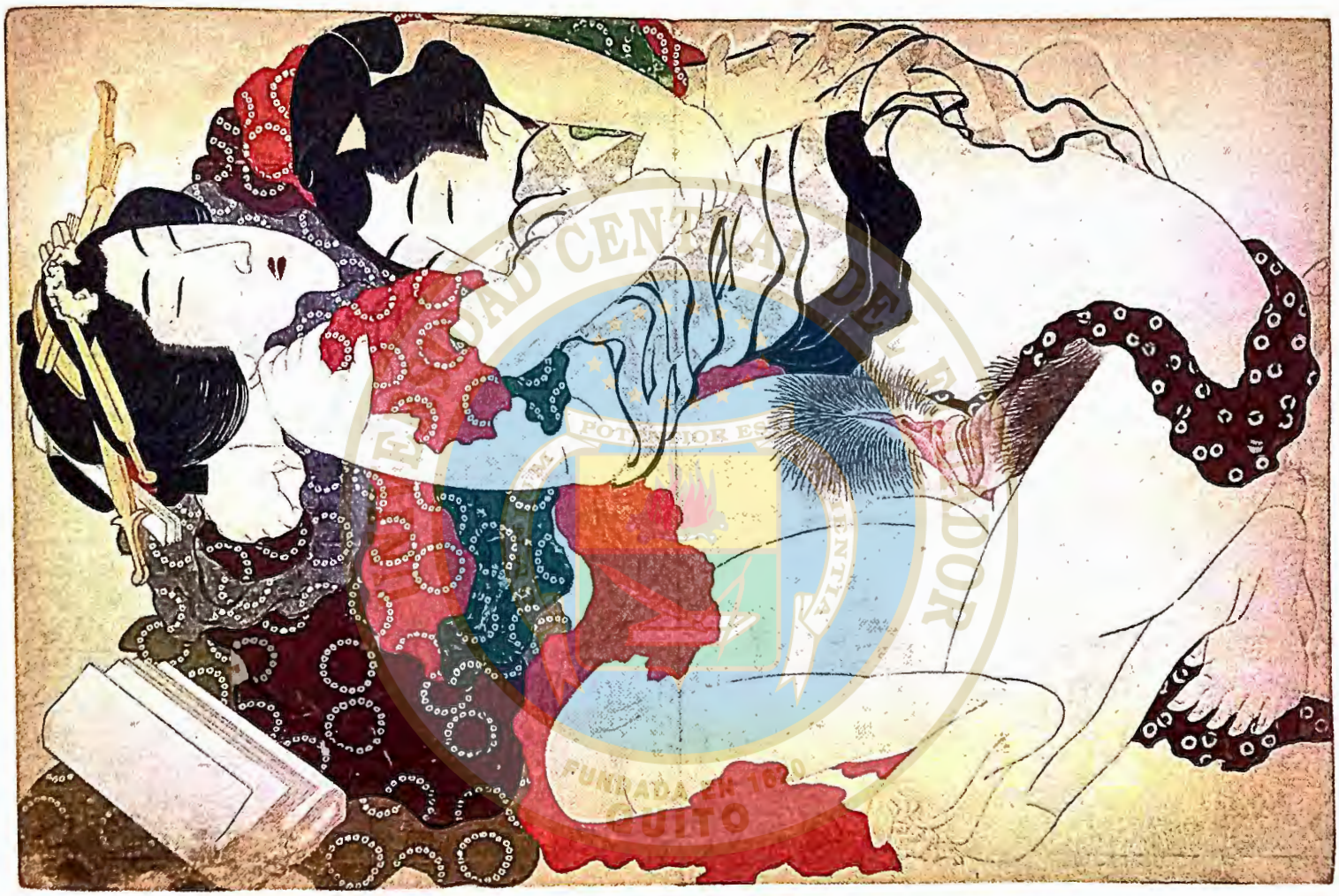


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN QUITO

Planta Adonis. Rocío en las hierbas del amor
(Fukujusō. Ehon sasemo ga tsuyu), 1815-1817

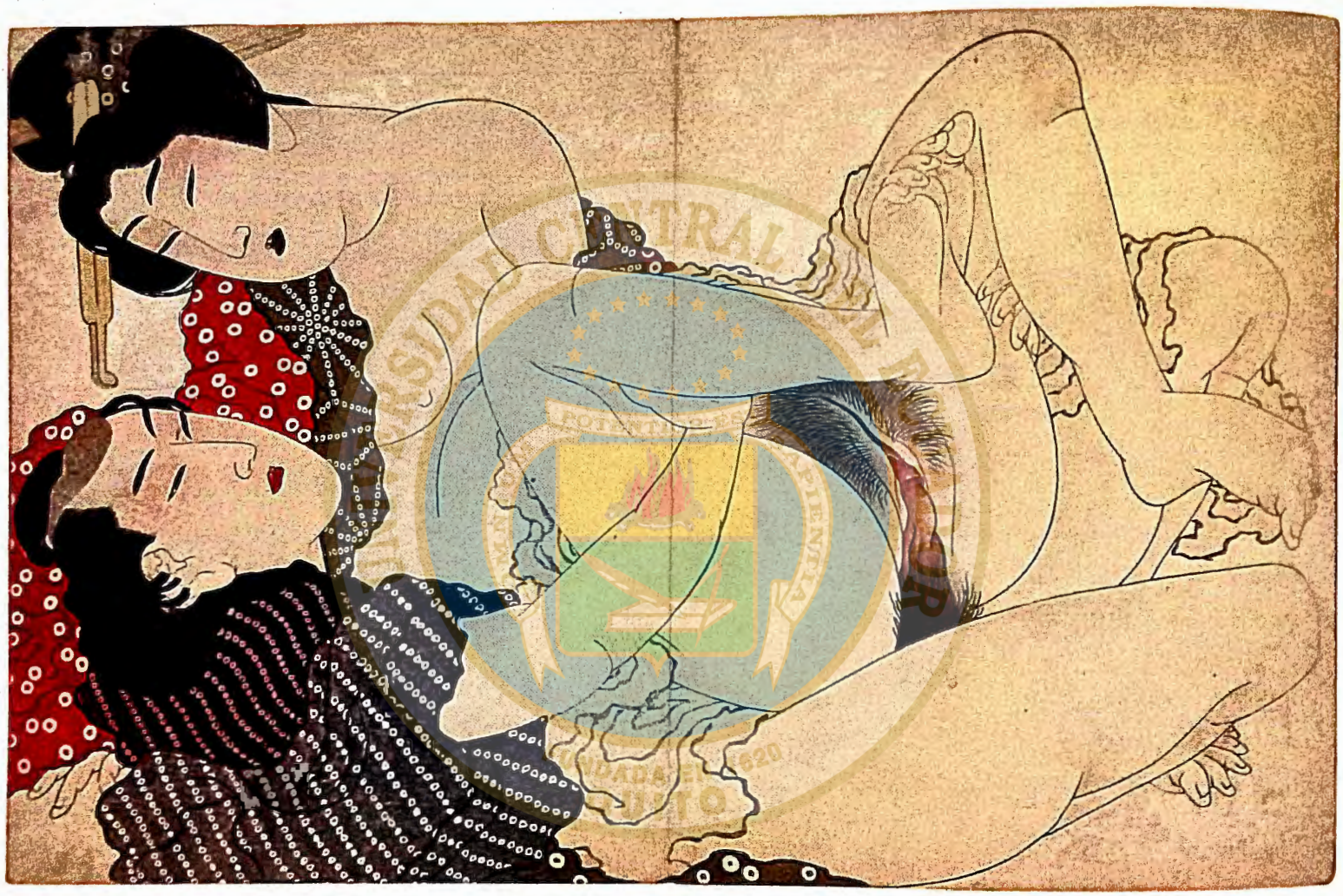
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Chorlitos sobre las olas (Namichidori), h. 1828-1829

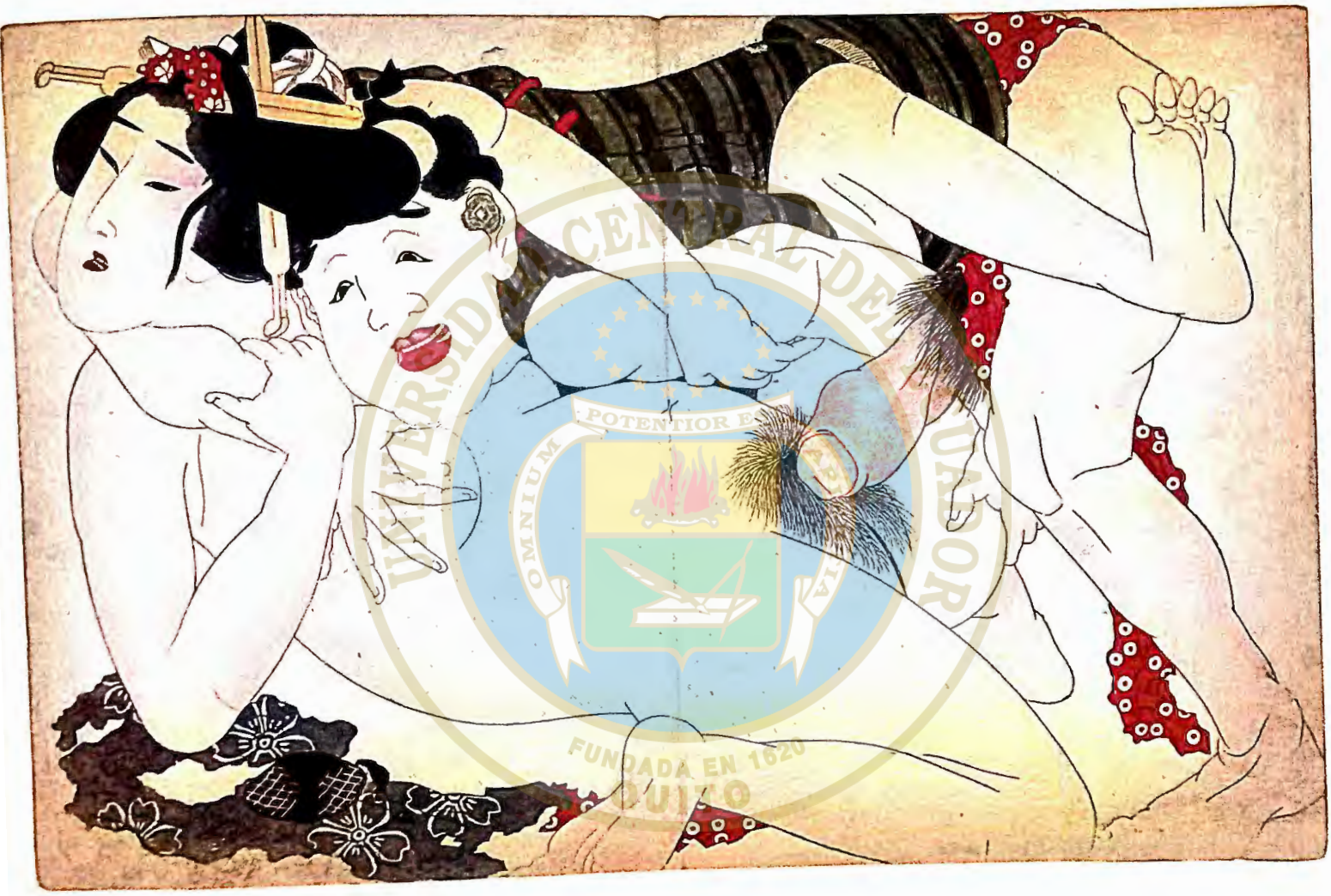


Chorlitos sobre las olas (Namichidori), h. 1828-1829

UNIVERSIDAD CENTRAL
FUNDADA EN 1
QUITO



Chorlitos sobre las olas (Namichidori), h. 1828-1829



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Chorlitos sobre las olas (Namichidori), h. 1828-1829

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
QUITO

Chorlitos sobre las olas (Namichidori), h. 1828-1829

Utagawa Toyokuni
歌川豊国

1769-1825

Utagawa Toyokuni era hijo de un importante tallista de muñecas de Edo que desde pequeño demostró tener un talento especial para la pintura. Sus padres le pusieron a trabajar como aprendiz en el taller de un vecino que, por una feliz coincidencia, era nada menos que Utagawa Toyoharu (1735-1814), fundador de la escuela Utagawa, cuyos miembros podrían considerarse los líderes indiscutibles del género del mundo flotante a principios del siglo XIX. El grabador adoptó el mismo apellido profesional que su mentor, Utagawa, y el primer carácter de su nombre, Toyo.

En 1786, Toyokuni, como muchos otros artistas, debutó en la profesión como ilustrador de libros, quizás inmediatamente después de concebir sus primeros grabados de bellezas femeninas. Pero fue en 1794, cuando contaba 25 años, cuando entró a formar parte del círculo de los grandes maestros. El editor Izumi-ya Ichibei le encargó una serie de retratos de cuerpo entero de actores famosos ante un fondo gris claro y sin ningún punto de apoyo, como había hecho anteriormente Harunobu en estampas extraordinarias como «Aguador» (h. 1765) y «Ono no Komachi vestido de cortesano» (1766-1768). Los diseños de Toyokuni eran innovadores, compuestos en un estilo rotundo que delineaba con pulcritud la figura humana y otorgaba mucha fuerza a las expresiones faciales, y tuvieron una acogida excelente. Después de estas xilografías vinieron muchas otras, que al cabo de tres años se reunieron en una serie de cincuenta láminas titulada *Retratos de actores caracterizados (Yakusha butai no sugatae)* que llevaron a Toyokuni al estrellato.

En ese lapso de tiempo entró en escena Sharaku, uno de los grandes maestros de grabados teatrales del género *ukiyo-e* pero también el más enigmático, cuya actividad parece concentrarse en apenas diez meses, entre mediados de 1794 y principios de 1795. Los retratos de Sharaku dejaron una huella indeleble, aunque Toyokuni también realizó varios retratos de medio cuerpo que causaron sensación y tuvieron una amplia difusión. Su punto fuerte eran los actores, tanto caracterizados como los personajes que interpretaban como en el entorno privado, un ámbito en el que apenas tenía competencia excepto durante la época en la que compitió con artistas de la talla de Shunshō y Katsukawa Shun'ei (1762-1819).

A partir de principios del siglo XIX, comenzó a apostar fuerte por las imágenes de actores del teatro kabuki. La escena se convirtió en su fuente de inspiración, y sus argumentos y tensiones dramáticas fueron el caldo de cultivo de las poses, las expresiones faciales y las posturas de sus personajes. De hecho, gracias a la vasta producción y al monopolio de Toyokuni y su escuela, hoy podemos conocer todos los vericuetos de la historia del género kabuki en la época. Dado que producía grabados teatrales a un ritmo febril (hasta el punto de que esa profusión tuvo un impacto negativo en la calidad del trabajo), dedicó muy poco tiempo a las estampas eróticas aunque, en especial después de 1820, publicó grabados y pinturas de bellezas femeninas al mismo tiempo que artistas ilustres como Kiyonaga, Utamaro y Eishi.

En 1823, Toyokuni publicó la obra en tres volúmenes *Libro ilustrado: Espejo de la vagina* (*Ehon kaichū kagami;* pp. 379-389), que comienza con la imagen de una suerte de dios fálico sentado en la posición del loto como manda la iconografía budista (p. 379). Incluso la nariz tiene forma de falo, y a sus pies se distinguen varios miembros erectos que con toda probabilidad simbolizan presentes votivos a juzgar por la inscripción de la palabra «ofrenda» *(hōnō).* El libro también recoge una escena erótica ambientada en una casa de té (pp. 380-381). En primer plano, un muchacho de aspecto aburrido reclinado sobre un reposabrazos parece casi obligado a mantener relaciones con una joven cortesana. Tras él, en el extremo superior derecho,

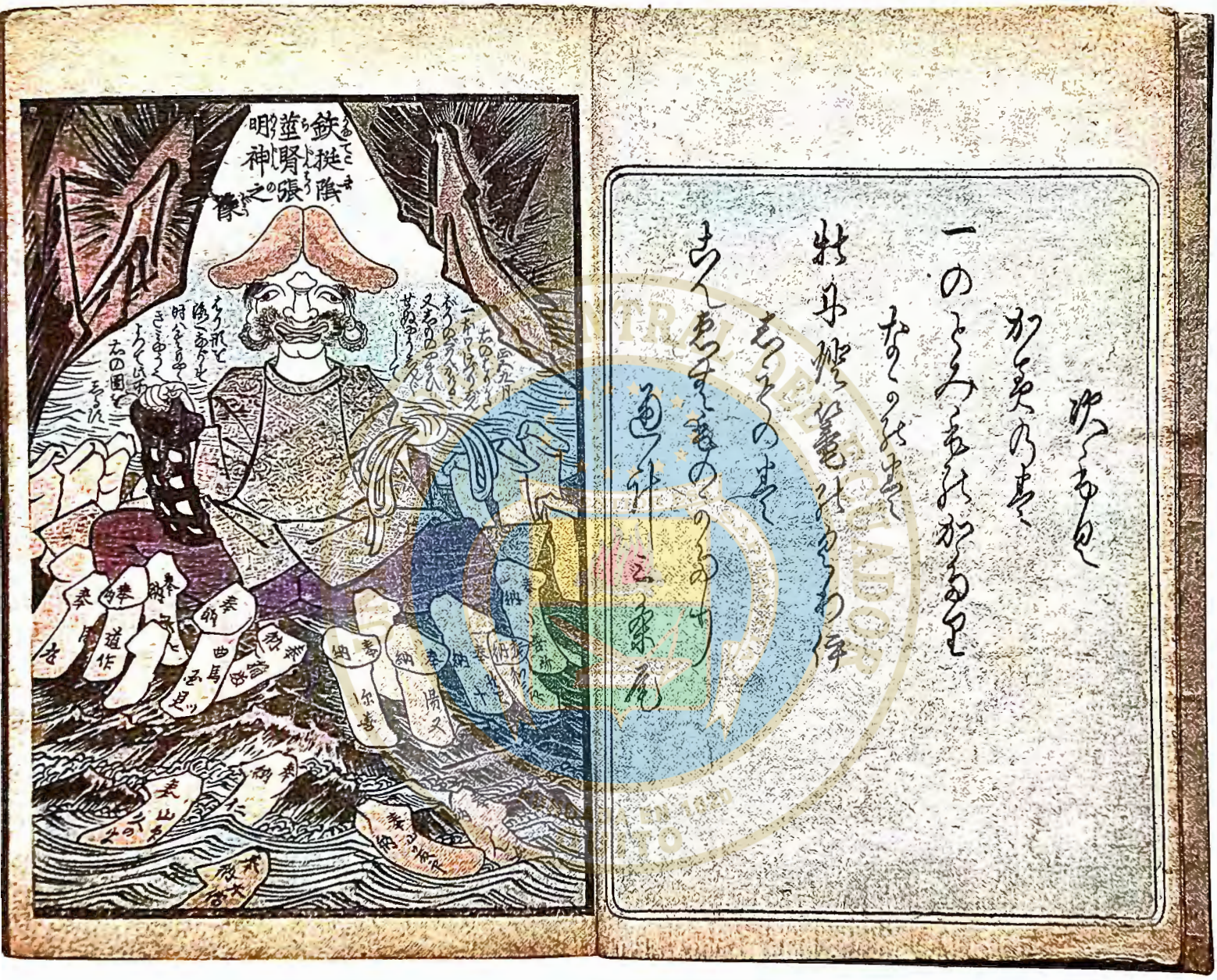
apenas se adivina la presencia de tres hombres, dos de ellos vestidos con traje de gala *(kamishimo)* y rodeados de varios libros de contabilidad. Una sirvienta que se aproxima a ellos con una bandeja colmada de alimentos se detiene un momento para escuchar lo que le susurra otra sirvienta. La escena siguiente (pp. 382-383) representa una ceremonia de iniciación sexual *(mizuage)* en la que participan un hombre maduro y una joven aprendiz de cortesana que se cubre el rostro abrumada.

Asimismo, merecen atención las estampas en las que el artista intenta crear un vínculo entre las distintas escenas, para lo cual plasma el mismo escenario desde diferentes puntos de vista en láminas sucesivas. Como por ejemplo la inquietante escena de un hombre y una mujer (p. 384) que se convierte en esqueleto en cuanto el hombre se duerme (p. 385), la pareja que hace el amor por última vez (pp. 386-387) antes de suicidarse (p. 388) o el primer plano de una pareja entrada en años (p. 389, abajo) que en la escena anterior (p. 389, arriba) apenas se distingue encima de una mesa y al lado de unos bonsáis de pino y ciruelo y una tortuga milenaria de cola larga. Se trata de Jo y Uba, la legendaria pareja de ancianos que cuida el pino de la playa de Takasago y cuya historia se suele evocar en las bodas.

En *Historia de varias generaciones* (*Ikuyo monogatari;* p. 390), una obra en cinco volúmenes datada en 1824, se representan distintas situaciones en un estilo pictórico más sencillo en comparación con obras anteriores y también menos inquietante, como la escena de la barca del placer (p. 390, abajo), una imagen que igualmente plasmaron otros artistas como Kunisada (véase p. 393) o, con anterioridad, Harunobu (véase p. 174, abajo).

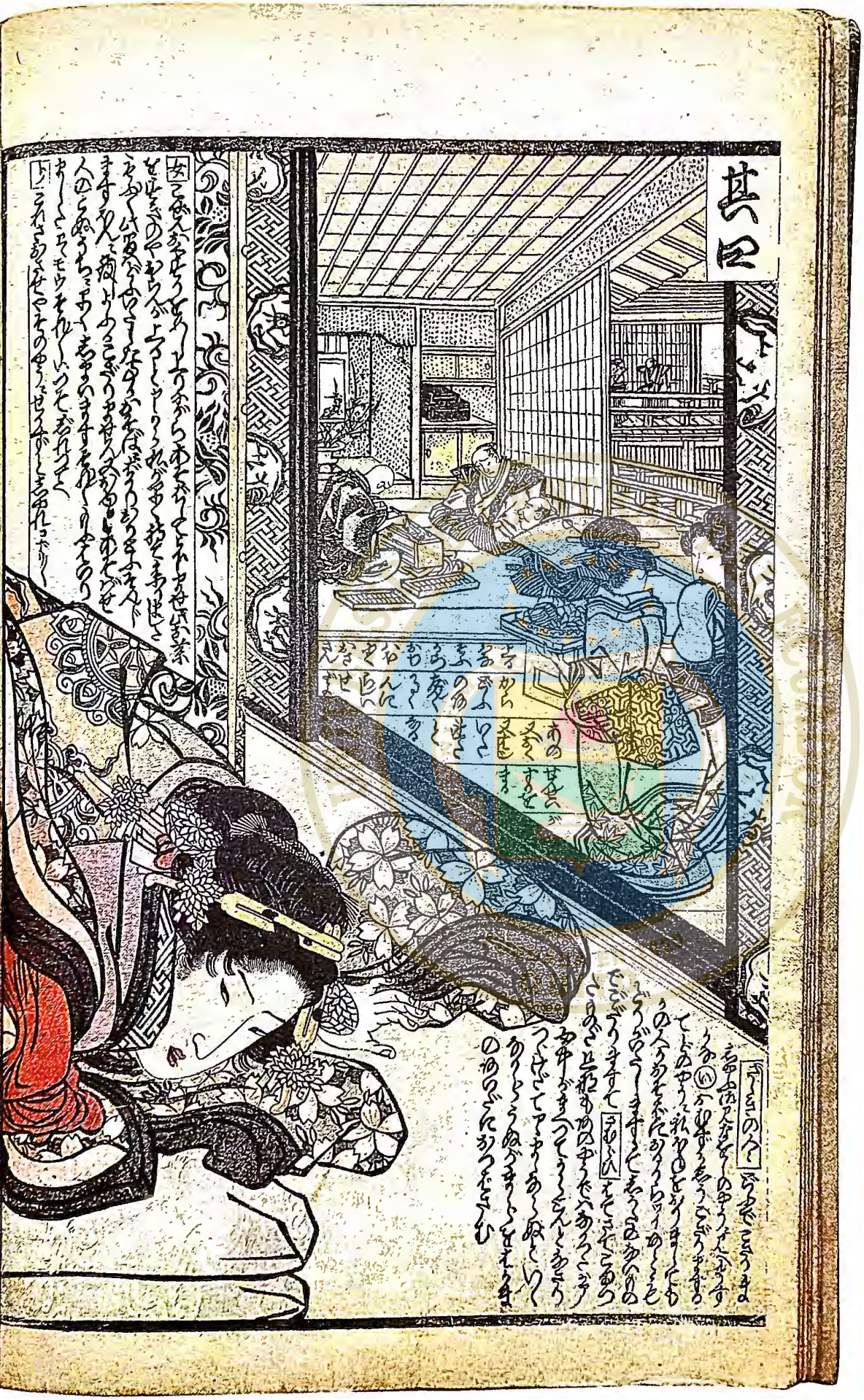
En otra imagen (p. 390, arriba) se ve a una pareja que se abraza en el suelo, delante del *tokonoma* adornado con un ramo de hortensias. La escena recuerda más bien a una pelea cuerpo a cuerpo que a unos preliminares sexuales: el hombre, vestido con un ligero quimono de verano *(yukata)*, parece de todo menos relajado e intenta inmovilizar a la sirvienta, que le sirve algo de beber, metiendo la mano por la abertura del quimono. En el suelo se distinguen algunos objetos dispuestos al azar: un vaso en el porche, un abanico y, en primer plano, una horquilla para el pelo, una bandeja de madera con unos vasos y el estuche decorado de una pipa con una petaca al lado.

FUNDADA EN 1620 QUITO

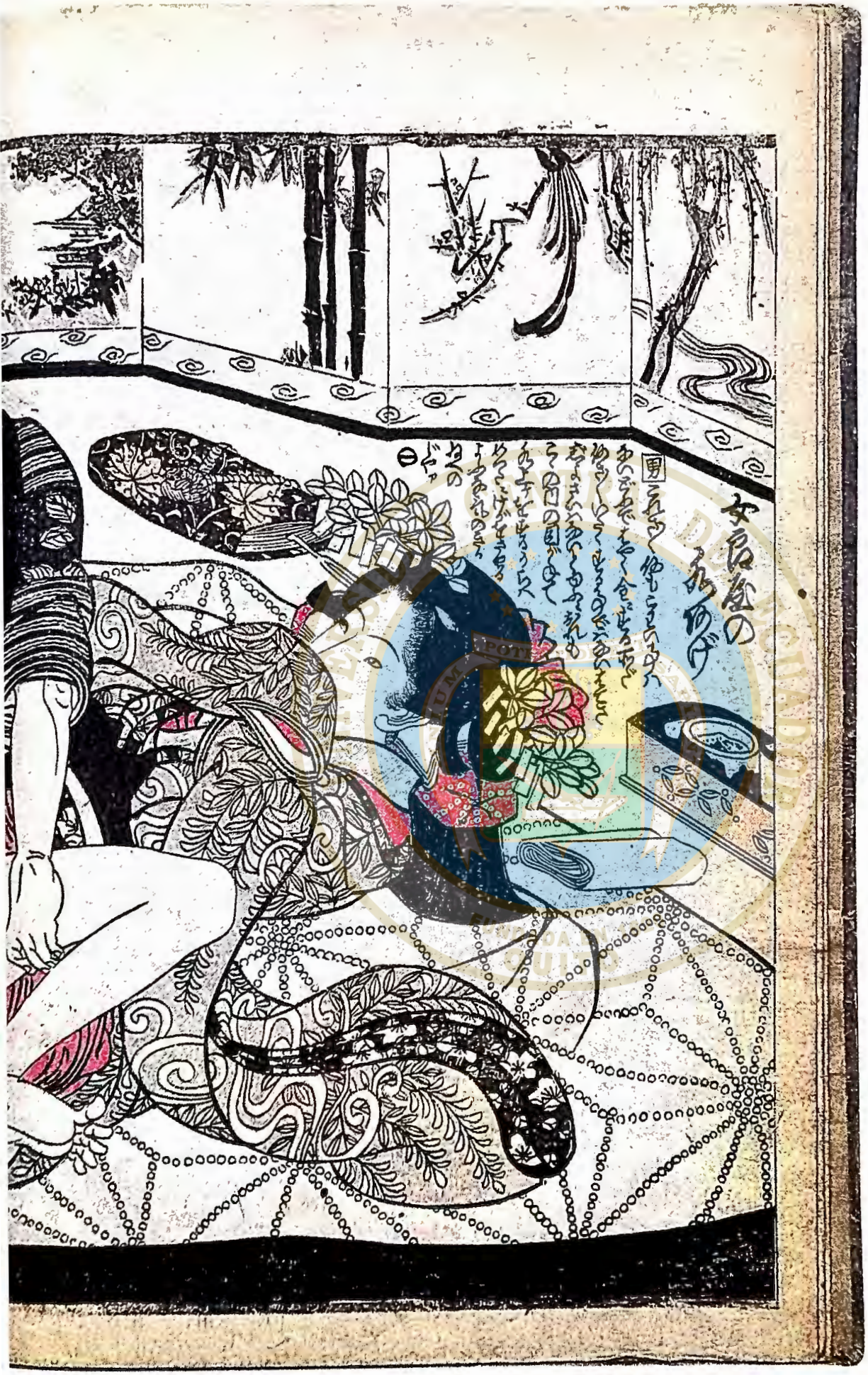


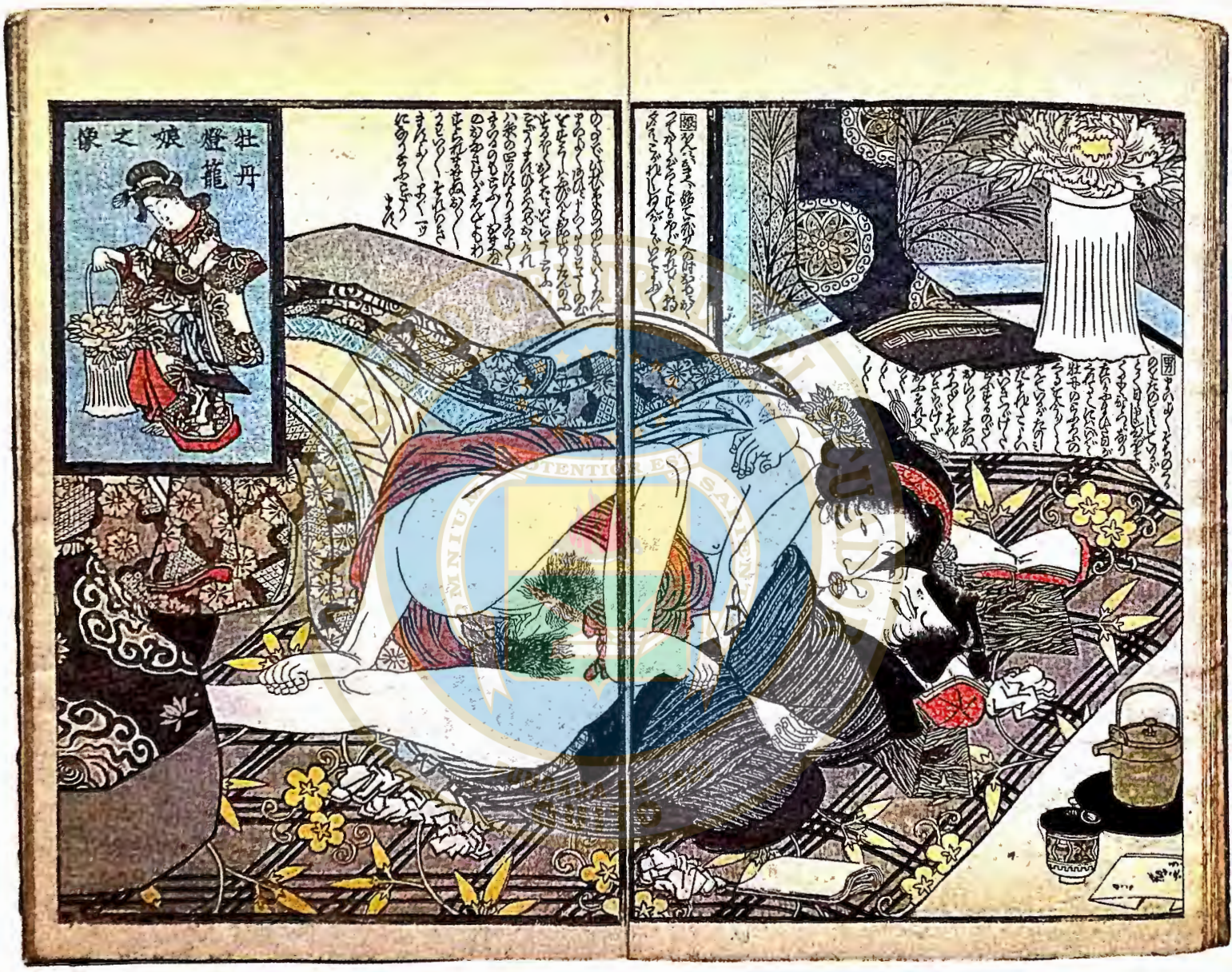
Libro ilustrado: Espejo de la vagina (Ehon kaichū kagami), h. 1823

Libro ilustrado: Espejo de la vagina (Ehon kaichū kagami), h. 1823

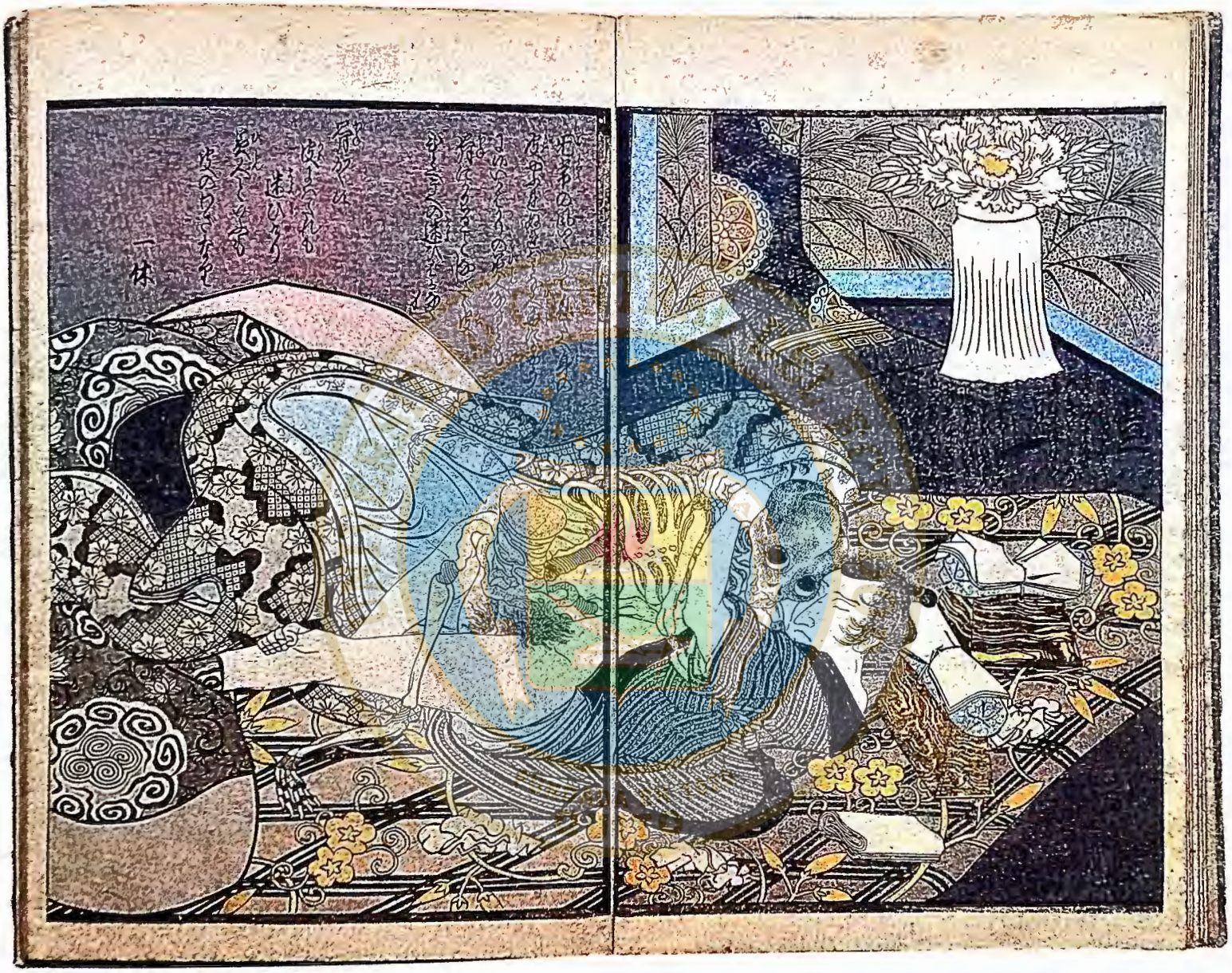

其四

Libro ilustrado: Espejo de la vagina (Ehon kaichū kagami), h. 1823

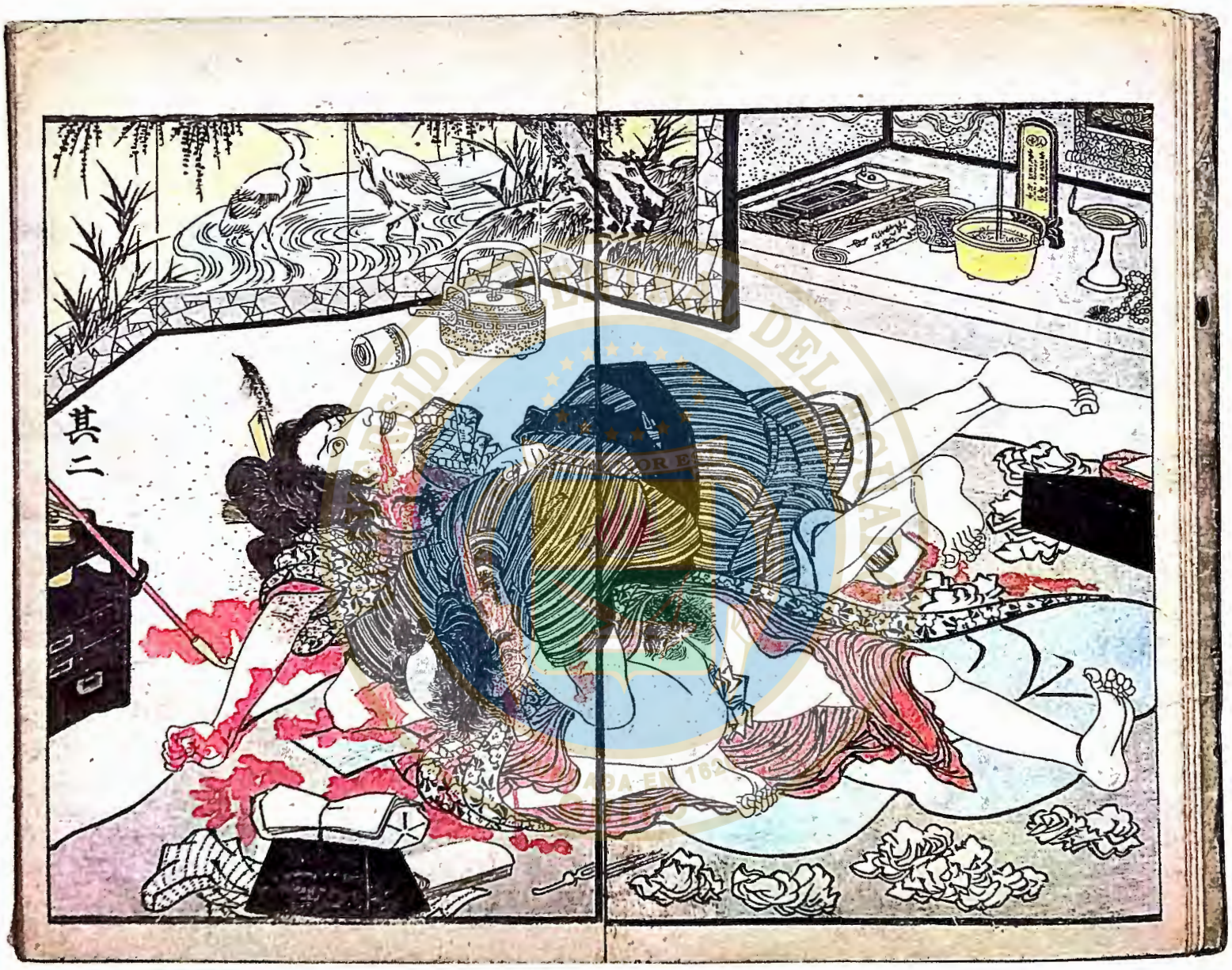




Libro ilustrado: Espejo de la vagina (Ehon kaichū kagami), h. 1823

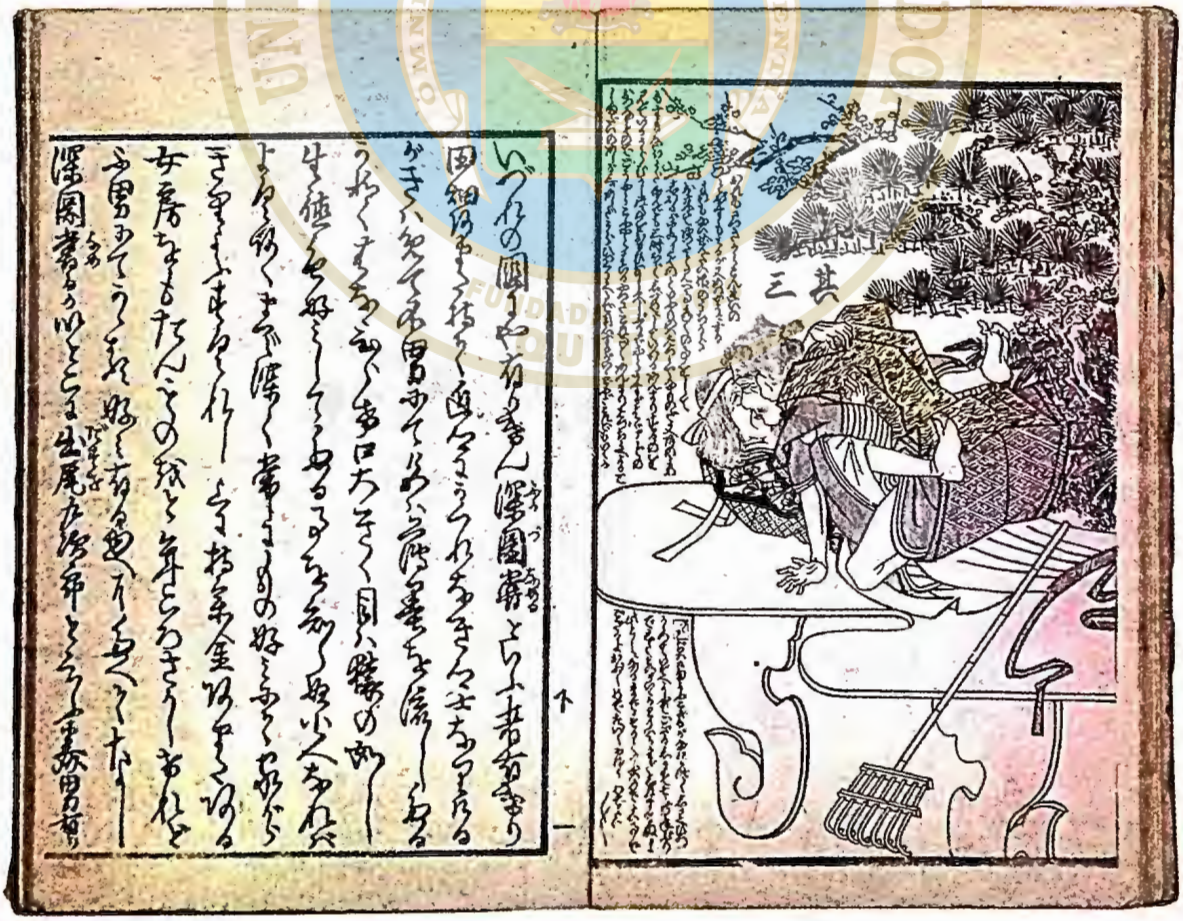


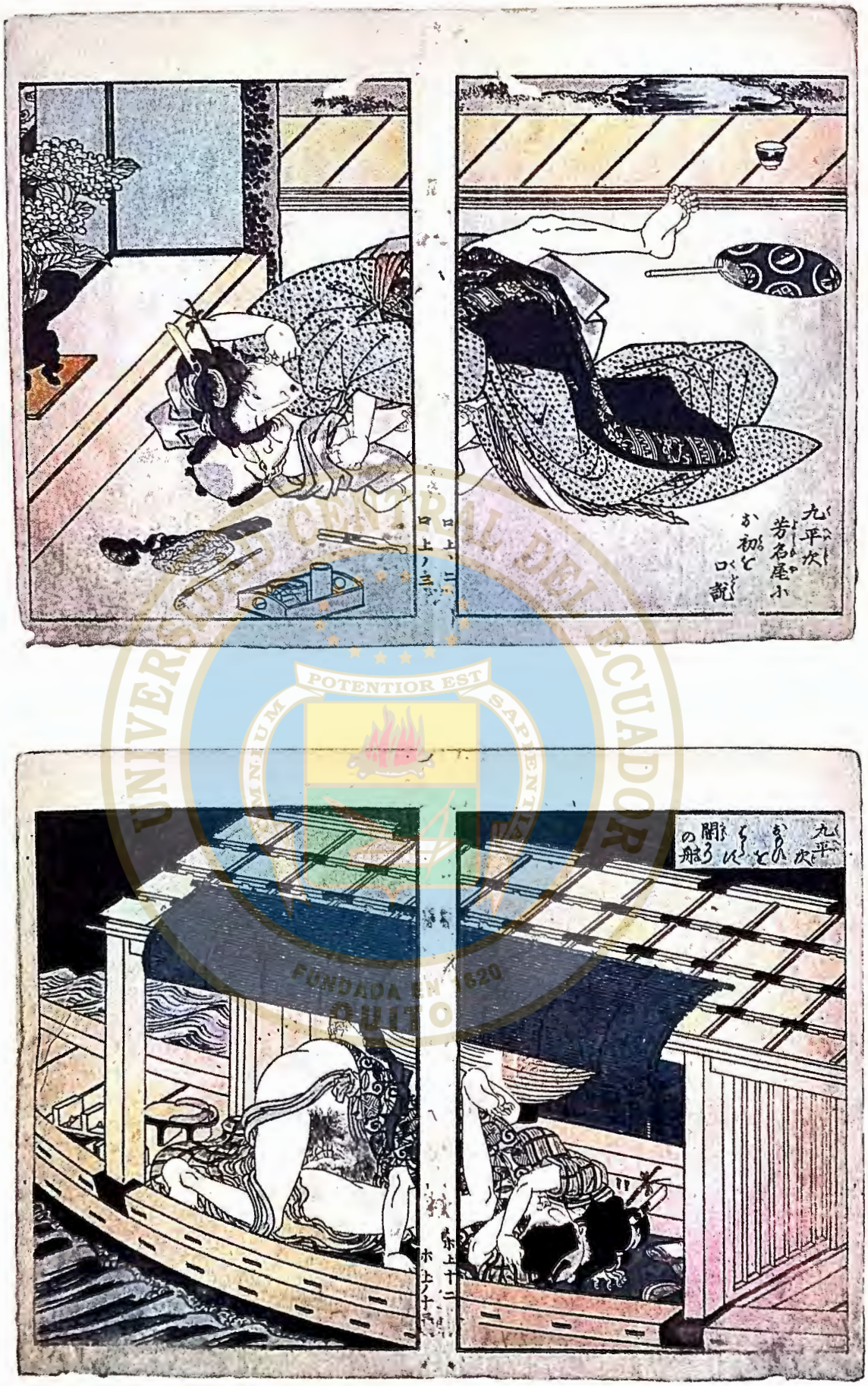
Libro ilustrado: Espejo de la vagina (Ehon kaichū kagami), h. 1823



Libro ilustrado: Espejo de la vagina (Ehon kaichū kagami), h. 1823

其二


其三



Historia de varias generaciones (Ikuyo monogatari), 1824

Utagawa Kunisada
歌川国貞

1786-1864

Utagawa Kunisada fue uno de los artistas más prolíficos y prestigiosos del siglo XIX, cuyos grabados estaban inspirados en el mundo del teatro, los guerreros y las bellezas femeninas. A lo largo de su extensa carrera artística ejecutó un gran número de obras: más de veinte mil grabados además de libros ilustrados, muchos de los cuales revelan una notable calidad técnica pese a que las temáticas pecan de repetitivas.

Kunisada empezó como discípulo de Utagawa Toyokuni, de quien tomó el seudónimo, pero pronto se liberó de la influencia de su mentor para crear su propio estilo. *Las mejores obras de teatro (Ōatari kyōgen no uchi),* la serie de retratos de medio cuerpo de actores del teatro kabuki realizada en torno a 1815, demuestra una gran calidad por la precisión de la talla y el fondo de polvo de mica. Con esta obra, Kunisada sentó las bases estilísticas de la representación de bustos, inspirada en un comienzo por Toyokuni y después motivo de inspiración para su propio maestro. Los rostros exageradamente cuadrados de mandíbula prominente y ojos protuberantes fueron (con sutiles variaciones) su seña de identidad a lo largo de su carrera y, a raíz del éxito y la profusión de sus obras, el modelo a seguir que eligieron varias escuelas y tendencias.

Entre 1820 y 1830, tras estudiar el estilo de la escuela Maruyama-Shijō,[1] Kunisada empezó a interesarse por el paisajismo. Diseñó escenarios naturalistas al estilo occidental en los que también tenían cabida las figuras femeninas, y fue uno de los primeros artistas que respaldó sus composiciones con vistas de la naturaleza, en especial en una serie que ilustra las estaciones en la zona de Tōkaidō inspirada en la célebre obra de Hiroshige.[2]

Kunisada firmó con varios seudónimos. Al morir Toyokuni en 1825, lo lógico hubiera sido que utilizara el seudónimo Toyokuni III, aunque a menudo firmaba como Toyokuni a secas, todo un desaire para el sucesor legítimo del maestro, Toyokuni II, que falleció en 1835. En 1844, cuando Kunisada se convirtió en director de la escuela, comenzó a firmar con el seudónimo Toyokuni II ignorando al segundo sucesor legítimo de su mentor.

A partir de la década de 1820, Kunisada publicó una cincuentena de trabajos eróticos cuyos mejores exponentes están datados entre 1830 y 1844. En ellos, el artista presta una atención especial a los detalles y los elementos que conforman la escena. El vestuario y los peinados de los personajes, las puertas correderas y los magníficos biombos, la porcelana blanca con flores azules, el incienso embriagador, las fuentes de comida y los edredones de llamativos colores (pp. 393-402) crean un conjunto rebosante de detalles reproducidos con suma meticulosidad.

Lo mismo puede decirse del tratamiento de las escenas al aire libre, cuyos paisajes de marcado naturalismo sugieren los cambios de estación o permiten identificar lugares con un significado especial para el imaginario colectivo de Japón. Desde el punto de vista técnico, Kunisada embellecía las ediciones de lujo limitadas de estampas eróticas con polvo de plata y oro, incrustaciones de madreperla y técnicas de impresión a base de marcas de agua *(karazuri)* y lacados *(tsuyazumi).*

1
Término de finales del siglo XIX para designar una corriente pictórica liderada por Maruyama Ōkyō (1733-1795) que apostaba por una representación naturalista del paisaje, las flores y los animales con ciertos atisbos de influencia occidental.

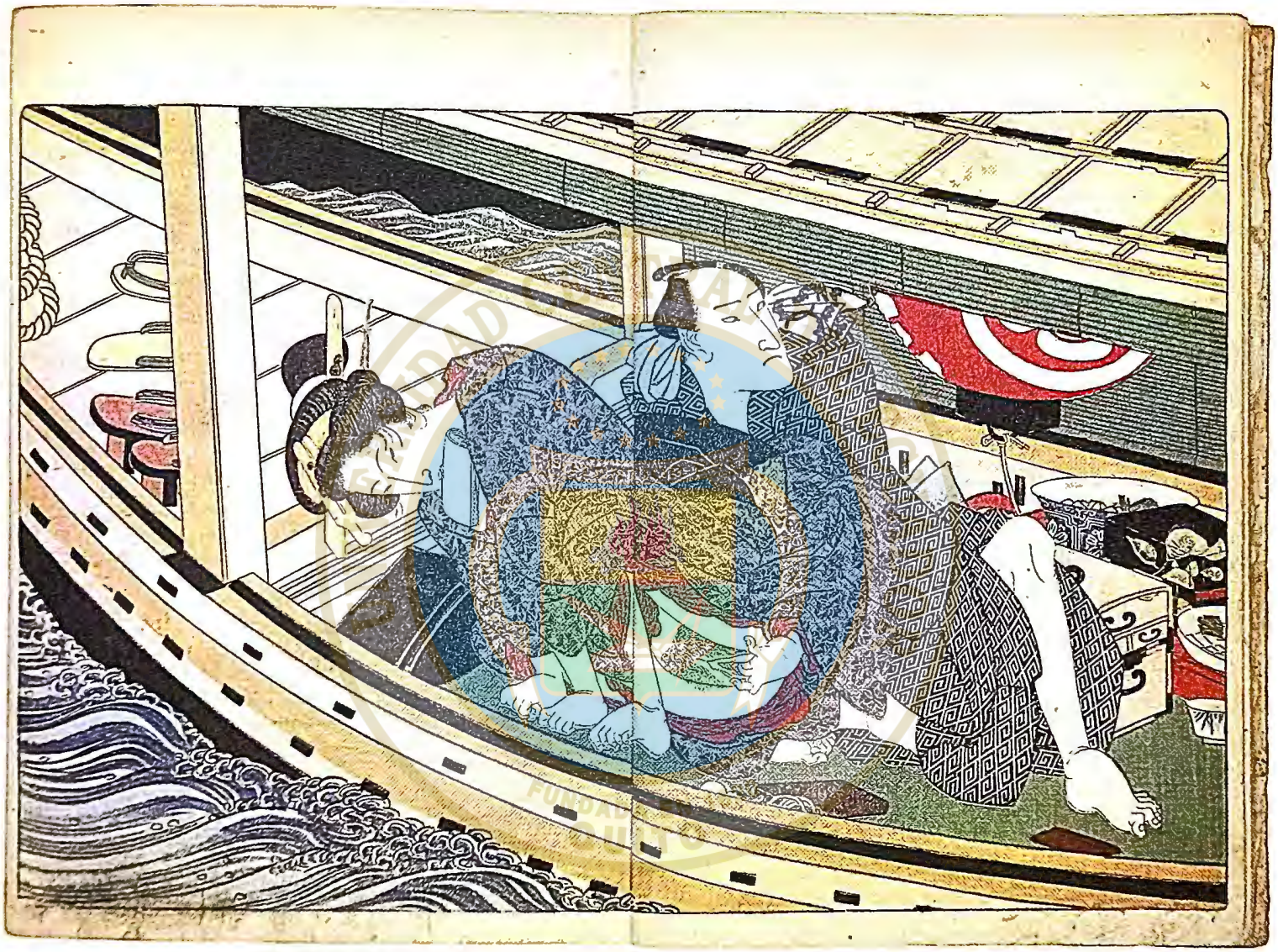
2
Junto con Hokusai, Utagawa Hiroshige (1797-1858) está considerado el paisajista más destacado del siglo XIX. Su obra *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō (Tōkaidō gojūsantsugi no uchi)* fue un éxito y el punto de partida de sus series de paisajes posteriores. Hiroshige también hizo alguna incursión en el *shunga,* aunque aparte de un libro cuya autoría aún no se ha corroborado (véase p. 434) todo indica que no destacó especialmente en este género artístico.

Una de las obras más conocidas de Kunisada, *Exaltación del placer sensual* (*Shiki no nagame;* p. 393), realizada entre 1829 y 1832, consiste en una serie de narraciones breves con diálogos y poemas que guardan relación con las cuatro estaciones, a cada una de las cuales se dedica un volumen. En sus imágenes eróticas, Kunisada hace hincapié en escenas físicamente extremas, incluso algo grotescas, como la ambientada en una barca del placer (p. 393) donde una mujer está en cuclillas, con las manos y un pie apoyados en la base de la embarcación, mientras un sirviente la acaricia desde atrás.

En 1829, en colaboración con el escritor y poeta Ryūtei Tanehiko (1783-1842), Kunisada publicó el libro *La falsa Murasaki y el rudo Genji (Nise Murasaki inaka Genji)* que, lejos de obtener el reconocimiento de *La novela de Genji* de Murasaki Shikibu, es una historia ambientada en la época contemporánea que fue todo un éxito sobre todo gracias a las ilustraciones.

Kunisada evocaba con frecuencia los elementos de esta fantástica novela del siglo XI, en especial en sus trabajos eróticos. También con Tanehiko publicó tres libros llamados «Los tres Genji». El primero, editado en 1835, fue *Cincuenta capítulos eróticos* (*Enshi gojū yojō;* pp. 394-399), que constaba de tres volúmenes: flores, nieve y luna, motivos recurrentes de la pintura y la literatura japonesas conocidos como «los tres blancos». Las escenas eróticas se desarrollan entre cuatro paredes, algunas representadas con todo lujo de detalles, como se aprecia en el baúl que se distingue tras los dos amantes (pp. 394-395) o el biombo adornado con un paisaje pintado en tinta china que enmarca el ostentoso vestuario tirado por el suelo de una cortesana y su amante, que se muestra relajado y satisfecho mientras fuma en pipa (pp. 398-399). Por el contrario, en otra escena las figuras aparecen desprovistas de ambientación, respaldadas únicamente por el color de fondo (p. 397). A juzgar por las expresiones faciales y la tensión de los músculos de los personajes, el espectador percibe estas escenas eróticas como breves pero muy intensas.

El segundo libro de «Los tres Genji», *Genji de Oriente [La seducción de las flores y las aves]* (*[Kachō yojō] Azuma Genji;* pp. 400-402), publicado en 1837, provoca la misma sensación en el espectador. Entre las estampas se cuentan la hermosa escena interior compartida por dos cuerpos desnudos, el hombre sobre la mujer que disfruta de la culminación del éxtasis (p. 400); la imagen de un hombre que intenta seducir a una joven *geisha* reticente que quizás haya recibido órdenes de entretenerle con un *koto* en segundo plano (p. 401, arriba), o la pareja que comparte su intimidad en el suelo (p. 401, abajo). También incluye la célebre escena cómica entre una nodriza y un anciano monje que la visita (p. 402): la muchacha, aferrada a su amante, le pellizca la nariz mientras él intenta zafarse de ella y seguir con su cometido. El tercer y último libro, publicado en 1851, se titulaba *Novela ilustrada de las aventuras eróticas de Genji (Shō-utsushi Aioi Genji).*

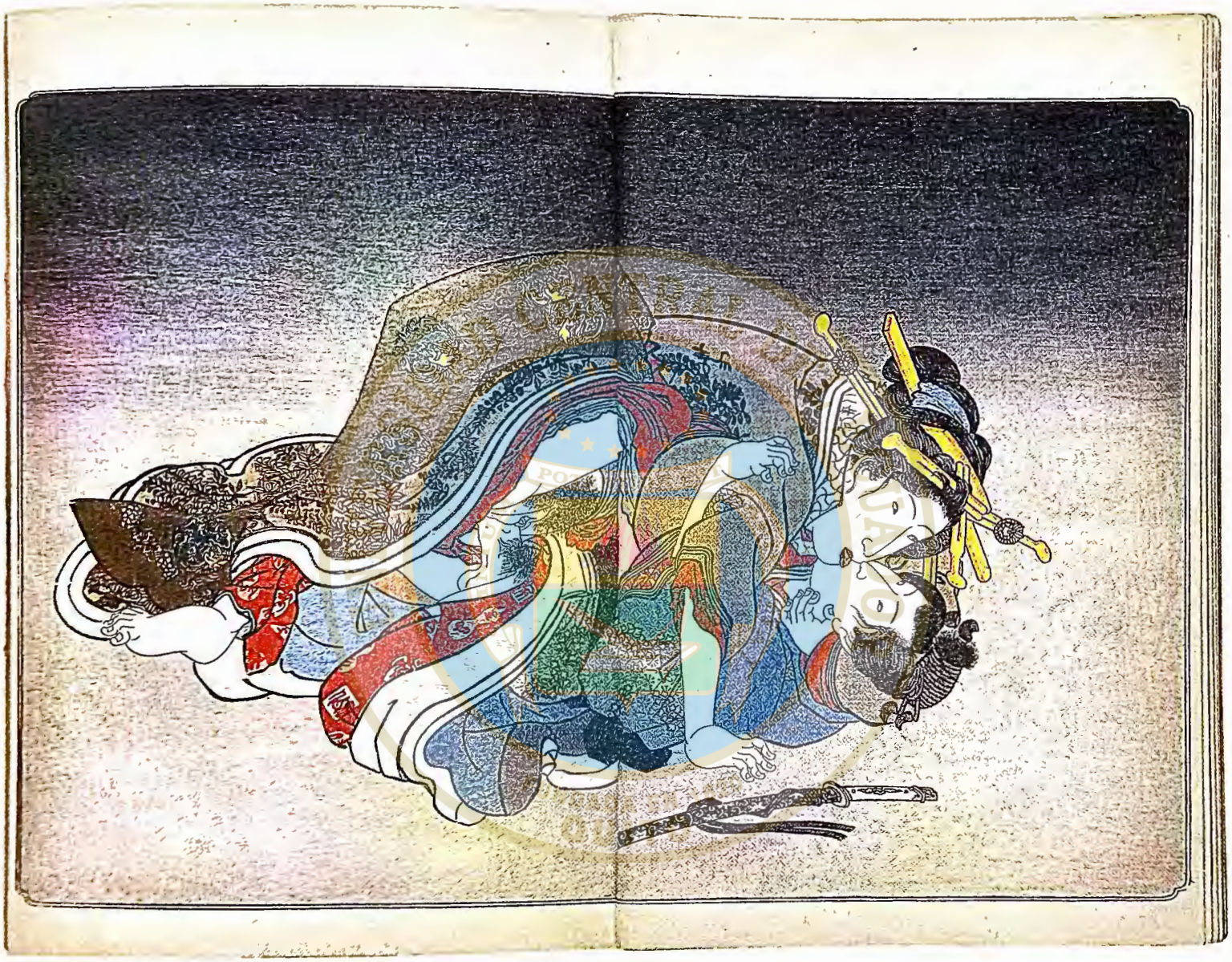


Exaltación del placer sensual (Shiki no nagame), h. 1829-1832

Cincuenta capítulos eróticos (Enshi gojū yojō), 1835

「老女とらうらうがうふようねうらうぎゃ
ぎゃうぎゃうぎゃうぎゃうぎゃうぎゃうぎゃうぎゃう
せまんがくぎゃぎゃぎゃうぎゃうぎゃうぎゃう
ぎゃうぎゃうぎゃうぎゃうぎゃうぎゃう

Cincuenta capítulos eróticos (Enshi gojū yojō), 1835



Cincuenta capítulos eróticos (Enshi gojū yojō), 1835

Genji de Oriente [La seducción de las flores y las aves]
([Kachō yojō] Azuma Genji), 1837

Genji de Oriente [La seducción de las flores y las aves]
([Kachō yojō] Azuma Genji), 1837

Kikugawa Eizan
菊川英山

1787-1867

Kikugawa Eizan nació en Edo, probablemente el noveno día del noveno mes de 1787 a juzgar por su seudónimo, puesto que en ocasiones firmaba como Chōkyūsai (literalmente «taller del doble nueve»). Su padre, Kikugawa Eiji, era un artesano que fabricaba abanicos y flores artificiales. La profesión paterna marcó profundamente la evolución de su carrera y su estilo pictórico, sobre todo en algunos de sus trabajos eróticos. Eiji, pintor de la escuela Kanō, fue el primer maestro de su hijo, que después estudió con Suzuki Nanrei (1775-1844), un artista de la escuela naturalista Shijōl, y recibió las influencias de Hokusai a través de Totoya Hokkei (1780-1850), que era su discípulo. Los primeros trabajos de Eizan datan de 1803 y 1804 y, como muchos principiantes, debutó con grabados del mundo del teatro.

No obstante, su punto de referencia fue Utamaro, cuyos trabajos empezaban a perder difusión a raíz de la muerte en 1797 de su sofisticado mentor y editor, Tsutaya Jūzaburō, y del gran éxito de sus figuras femeninas, hasta el punto de no poder satisfacer la demanda de los editores. Eizan, que contaba con veinte años cuando falleció el eminente maestro, se preparó para sucederle y ocupó su lugar como grabador y pintor de bellezas femeninas. En poco tiempo, se convirtió en el líder indiscutible de este género en el ámbito del mundo flotante. Además de su indudable destreza pictórica y su extraordinario sentido del color, la clave del éxito de Eizan residía en otros dos factores. Por una parte, la inspiración, cuando no copia literal, de la imaginería de Utamaro y, por otra, su amistad con otro nombre ilustre del mundo flotante como era Toyokuni, el propietario de un taller próspero y prestigioso que ayudó a Eizan a llegar a lo más alto como ilustrador de la obra de seis volúmenes *Espejo de la fidelidad de las cortesanas (Keisei misao no kagami)*, que Eijudō publicó en 1810.

Eizan también fundó la escuela Kikugawa, cuyo principal discípulo era Keisai Eisen (1790-1848; véase pp. 417-432), y posiblemente se convirtió en el creador de imágenes de bellezas femeninas más prolífico de la época. Tanto fue así que para describir su peculiar estilo de retratar a las mujeres se acuñó el término «rostro Eizan» *(eizangao)*. No obstante, a partir de la década de 1820 este estilo empezó a cambiar para adaptarse a los nuevos gustos y costumbres de los habitantes de Edo, que apostaban por las mujeres más fuertes y menos pasivas en respuesta a una sociedad que empezaba a desintegrarse. La escuela Kikugawa sentó las bases estilísticas de los nuevos rostros, de apariencia más rígida y angulosa. Aun así, en la segunda mitad de la década Eizan empezó a ralentizar drásticamente la producción de grabados, un hecho que algunos críticos relacionan con el fallecimiento de Toyokuni en 1825. En contrapartida, aumentó la ejecución de pinturas de bellezas femeninas, una tendencia que siguió hasta su muerte.

Entre 1810 y 1813, Eizan comenzó a publicar trabajos eróticos. El álbum *Escenas del barrio del placer* (*Eawase kingaishō;* pp. 405-413), publicado en 1815, consiste en doce estampas minuciosamente detalladas pintadas con una amplia paleta cromática. No cabe duda de que Eizan era un apasionado del color, y la profusión de diseños de flores, plantas y otros motivos de la naturaleza que trasladó al vestuario y el mobiliario de sus trabajos es una de las claves de su obra, probablemente producto de la herencia familiar. De hecho, lo más relevante de esta serie no son tanto las posturas y las situaciones eróticas como las propias mujeres que, como grandes flores carnales multicolores, están envueltas en una profusión de vestidos y ropa de cama de todos los colores y estampados. En ocasiones los diálogos entre los personajes evocan un tono romántico y contienen citas literarias, como en la primera escena entre una cortesana de alto rango y un joven cliente que la compara con Murasaki, una de las protagonistas de *La novela de Genji,* y le susurra que nunca ha visto nada

tan bello, más incluso que la luna y las flores. Algunas escenas incluyen diálogos, ya sea escritos en un farolillo de papel (p. 411, arriba y p. 412, arriba) o en un abanico (p. 411, abajo), que ofrecen una breve descripción del encuentro amoroso. En la primera lámina (p. 405), en la tira de papel que cuelga de la rama de un ciruelo (una costumbre de los visitantes de las capillas sintoístas) se lee: «Sois la única persona / que tiene el grato honor / de poder oler la flor del ciruelo: / su color y su fragancia / están reservados únicamente para vos».[1]

Sin embargo, en otros casos la complejidad de estampados y colores se reduce a una composición más austera. Se trata de los libros de pequeño formato económicos y de edición poco esmerada como *Discusión en el primer ascenso al monte de la pasión* (*Kaidan nasake no yamairi;* pp. 414-416). Aun así, gracias a la extremada pericia técnica y a la minuciosidad de Eizan, estos libros deparan una grata sorpresa, principalmente cuando incluyen escenas como la de la mano errante de un joven samurái que explora las intimidades de una dama mientras ella descansa en un banco durante una excursión (p. 414). El muchacho no advierte la presencia de un guardaespaldas (o quizás el marido de la dama) armado con un sable y preso de una pasión de muy distinta índole que se acerca con gesto furioso y amenazante.

Otra de las estampas de *Discusión en el primer ascenso al monte de la pasión* (p. 415) destaca por la interesante composición de una pareja vista de espaldas, hasta el punto de que la mujer oculta el rostro y solo deja ver su sencillo pero exquisito peinado. Las piernas entrelazadas de ambas figuras simbolizan la pasión abrumadora que rezuma de la imagen. En una escena (p. 416, arriba) se muestra a una pareja desnuda que descansa abrazada bajo un mosquitero tras hacer el amor, como revelan los pequeños pañuelos repartidos por el suelo, mientras que en otra una mujer intenta zafarse de un hombre que, desnudo bajo un quimono que hace las veces de manta, solicita más atenciones (p. 416, abajo).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1
Forbidden Images – Erotic Art from Japan's Edo Period (p. 183).

Escenas del barrio del placer (Eawase kingaishō), 1815

Escenas del barrio del placer (Eawase kingaishō), 1815

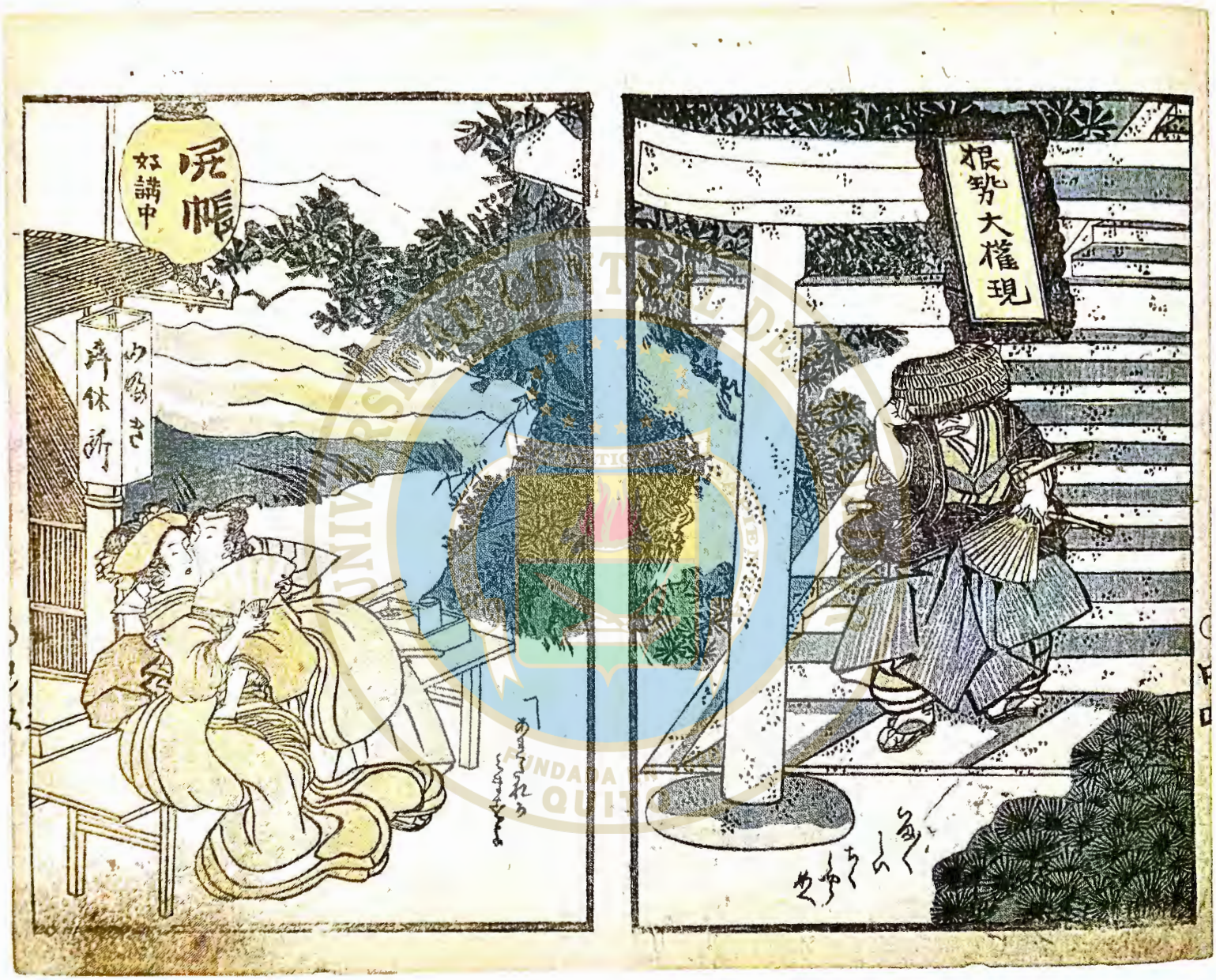
Escenas del barrio del placer (Eawase kingaishō), 1815

Escenas del barrio del placer (Eawase kingaishō), 1815

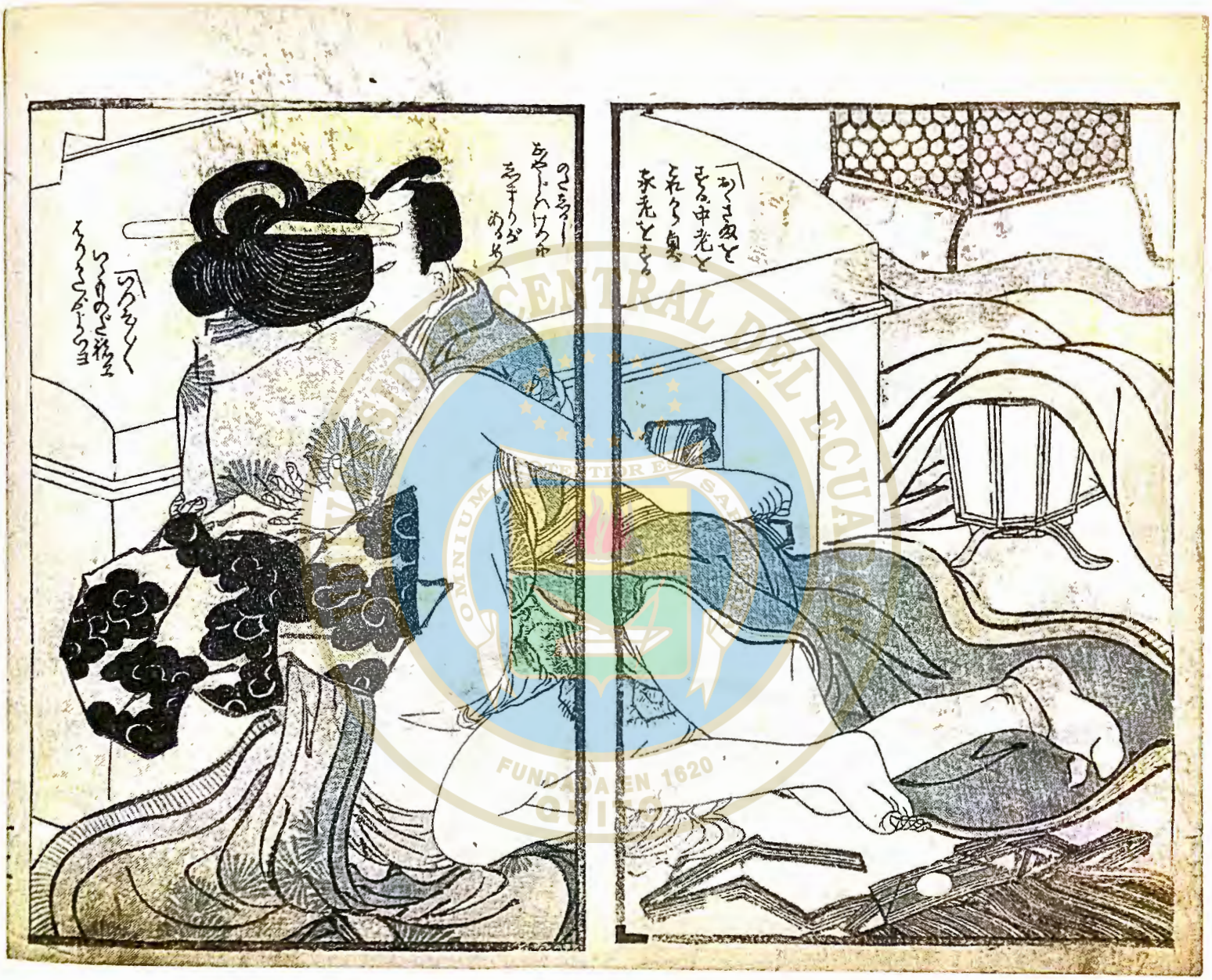
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIUM

Escenas del barrio del placer (Eawase kingaishō), 1815

UNIVERSIDAD DE CUENCA
POTENTIOR EST SAPIENTIUM



Discusión en el primer ascenso al monte de la pasión (Kaidan nasake no yamairi), h. 1820



Discusión en el primer ascenso al monte de la pasión (Kaidan nasake no yamairi), h. 1820

Keisai Eisen
溪斎英泉

1790-1848

Keisai Eisen, hijo del calígrafo y poeta Ikeda Shigeharu, fue un artista importante aunque no tuvo el reconocimiento que merecía. Estudió pintura en la escuela Kanō y más adelante le admitieron en el taller de Kikugawa Eiji, el padre de Eizan, con quien entabló amistad. En este periodo se despertó su interés por el género *ukiyo-e,* la pintura china y la obra de Hokusai, por quien sentía una profunda admiración.

Como Eizan, a quien la mayoría de historiadores de arte consideran su maestro, Eisen comenzó su carrera artística a finales de la década de 1810, aunque no firmó con seudónimo hasta 1816. Al igual que muchos pintores y literatos de la época, intercambiaba varios nombres en función del género, que en el caso del arte erótico eran Insai e Insai Hakusui. Eisen se dio a conocer por sus grabados, pinturas y libros ilustrados, pero también escribía novelas, obras de teatro, libros de historia, leyendas tradicionales y biografías. Asimismo, fue el autor de *Ukiyo-e ruikō,* la segunda edición de la célebre enciclopedia de la historia del *ukiyo-e,* la recopilación más exhaustiva de biografías de artistas del género y prácticamente la única fuente de información disponible sobre ellos.

Si bien prestó una atención especial a la figura humana, Eisen también ejecutó paisajes y pinturas de lugares conocidos. Con relación a este género, en 1835 comenzó la prolífica serie *Sesenta y nueve [vistas] de Kisokaidō (Kisokaidō rokujūkyū no uchi)* en colaboración con el editor Takenouchi. Sin embargo, dos años después Hiroshige se hizo cargo del proyecto y lo terminó para otro editor, Iseri. De las 71 láminas, 24 se atribuyen a Eisen. Además, trabajó en una pequeña obra de tres volúmenes titulada *Vistas del mundo flotante (Ukiyo gafu),* cuya tercera parte también realizó Hiroshige.

Con todo, las bellezas femeninas protagonizaron la mayoría de los grabados y las pinturas de Eisen. Continuó, y en realidad consolidó, la tendencia de sus coetáneos de representar a una mujer más vigorosa y físicamente más realista y menos etérea. Sus cortesanas visten magníficos quimonos primorosamente adornados y peinados cada vez más intrincados y espectaculares. Un buen ejemplo de ello es la serie de estampas *Ilustraciones de los diez reinos (Jikkai no zu),* publicada hacia 1823 e inspirada en los diez reinos del budismo que debe cruzar una persona para alcanzar la iluminación (el carácter *kai* puede significar «reino» o «vagina» según cómo se escriba). Todas las láminas están protagonizadas por parejas que mantienen relaciones sexuales excepto la del frontispicio, que representa unos genitales femeninos reflejados en un espejo. La temática gira en torno a los barrios del placer, pero también se da cabida al extraordinario apareamiento en una nube entre una criatura alada casi demoníaca *(tengu)* y otra divina y celestial *(tenjin).* El álbum concluye con una pareja que copula de forma acrobática para comodidad de la mujer, que se encuentra en los últimos meses del embarazo.

Como muchos otros artistas del género *ukiyo-e,* Eisen también publicó varios álbumes cuya calidad pudo verse comprometida por las condiciones del editor, como en el caso de *Juegos acuáticos* (*Mizuasobi;* p. 419), publicado hacia 1825. El álbum llama la atención por la limitada paleta cromática y la escasa precisión de los detalles. Así se aprecia en la lámina (p. 419, arriba) en la que un hombre hace el amor con desgana, a juzgar por su expresión, mientras la mujer le abraza apasionadamente, o en el vaso que en lugar de estar en el suelo parece flotar sobre la pareja que copula al calor de un brasero donde se calienta el agua de una tetera (p. 419, abajo). Este género menor disfrutó de una gran popularidad y poco a poco se impuso a las publicaciones más sofisticadas y caras.

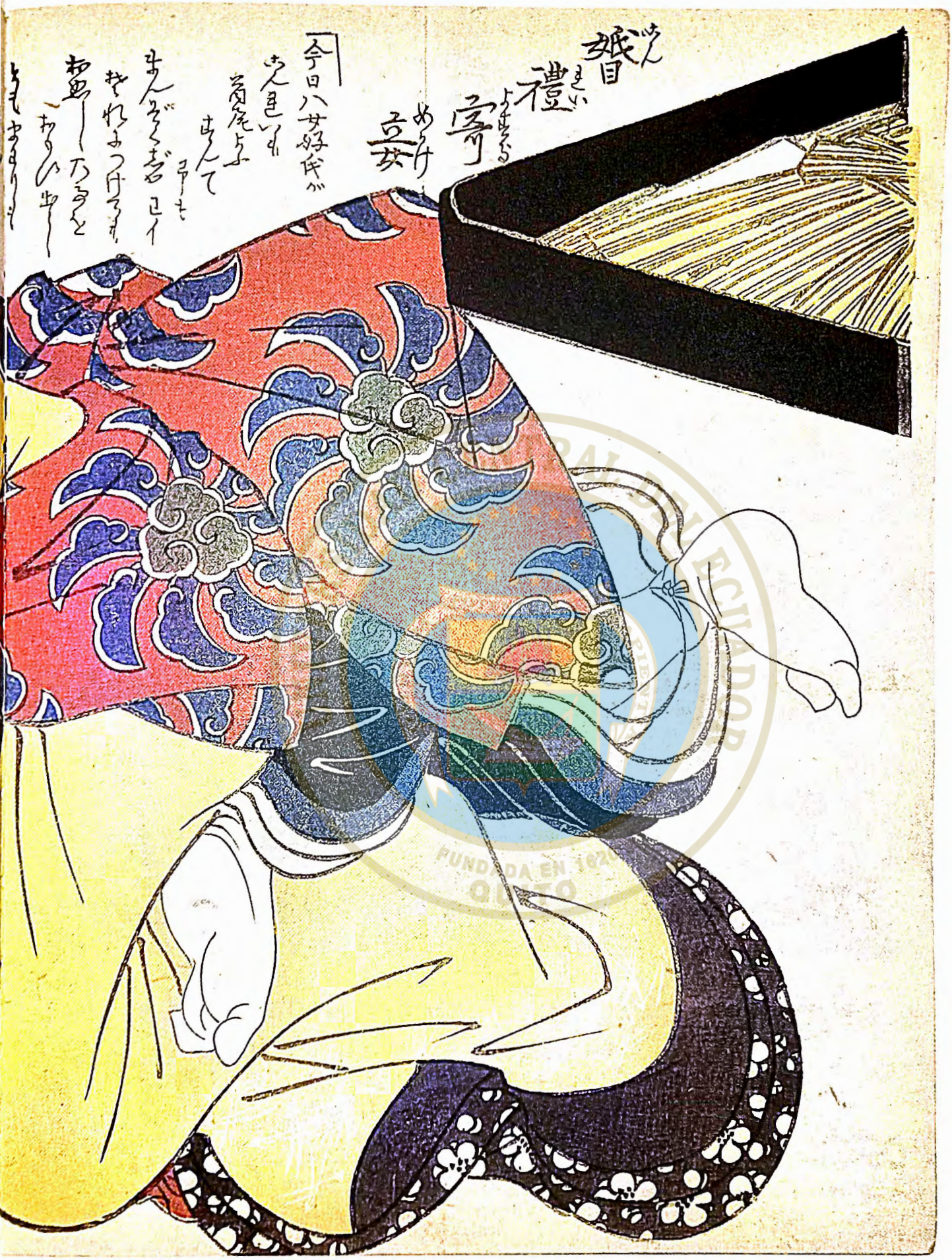
Por el contrario, la contemporánea *Hierba en el camino del amor* (*Koi no michikusa;* pp. 420-431) provoca una impresión muy distinta, ya que la elegancia de las líneas y la riqueza de los colores crean escenas eróticas de un refinamiento estético notable. En ellas, Eisen demuestra su habilidad como dibujante y su pericia en el uso del color. El amarillo mostaza domina las escenas que se acompañan de textos humorísticos, como la primera (pp. 420-421) y, de manera menos explícita, cuando los amantes aparecen tumbados en el suelo casi vestidos por completo. La mujer, que lleva el quimono atado a la cintura con un *obi* de un llamativo estampado, intenta frenar la impetuosidad de su amante, que la atrae hacia él y le levanta el dobladillo del vestido. Algo parecido sucede en otra imagen (p. 423) en la que el hombre agarra a su compañera y consigue abrirle el quimono dejando a la vista los genitales. En la segunda estampa (p. 422), dos amantes medio desnudos que están en el porche rodeado de jardín comparten una jornada estival, como parecen indicar el quimono ligero de algodón *(yukata)* y el abanico redondo del suelo. La cuarta escena (pp. 424-425) está ambientada en la misma estación, y en ella los amantes hacen el amor en una barca mientras la mujer sujeta la sombrilla con una mano y se aferra a la embarcación con la otra. Las mujeres de *Hierba en el camino del amor* adoptan actitudes distintas con relación al acto sexual. Así por ejemplo, en la escena de la primera experiencia (p. 426), simbolizada por el ciruelo en flor del biombo, la muchacha se tapa la boca con la manga del quimono para disimular su pudor. En otra imagen (p. 430, abajo), la protagonista lee un libro y parece prestar poca atención al hombre que se dispone a penetrarla.

Incluso en los libros más sencillos y menos coloridos, como *[Historias de alcoba] Biblioteca de la almohada* (*[Keichū kibun] Makura bunko;* p. 432), Eisen consigue demostrar todo su potencial. Como por ejemplo en la escena romántica al aire libre en la que un hombre y una mujer hacen el amor en un banco a orillas del río bajo la luna llena (p. 432, arriba), la orgía en la que participan cinco hombres y cinco mujeres dominada por la figura de un joven inexperto (p. 432, centro), o el trío formado por un hombre y dos mujeres de larga cabellera (p. 432, abajo).

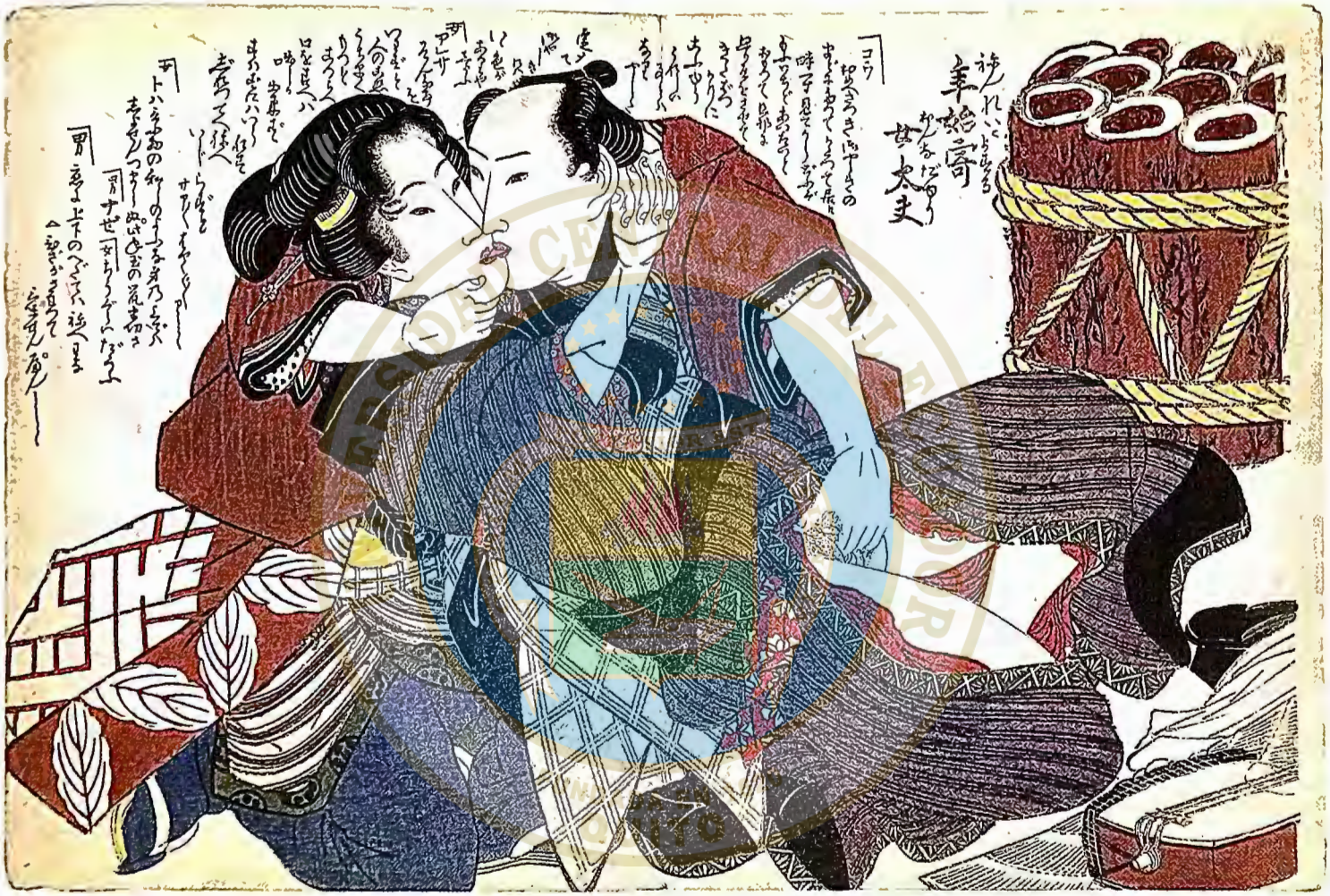
FUNDADA EN 1620 QUITO

Juegos acuáticos (Mizuasobi), h. 1825

Hierba en el camino del amor (Koi no michikusa), h. 1825



Hierba en el camino del amor (Koi no michikusa), h. 1825



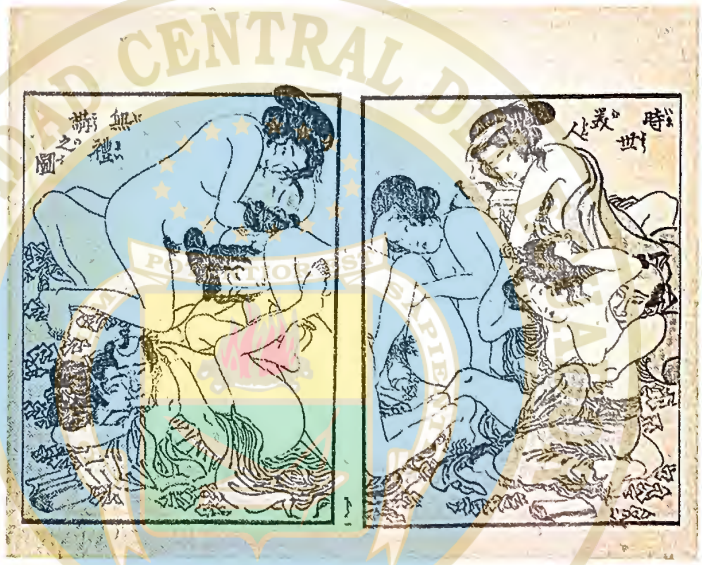
Hierba en el camino del amor (Koi no michikusa), h. 1825

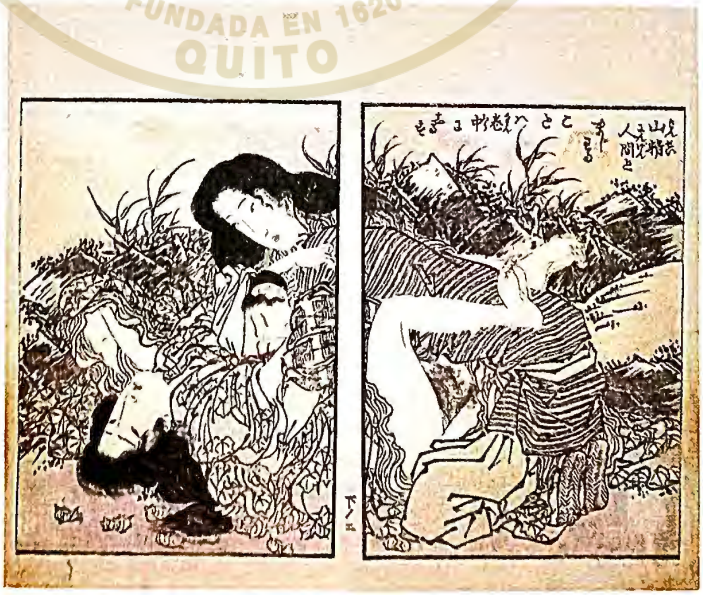
隅田川寄
愛者

Hierba en el camino del amor (Koi no michikusa), h. 1825

Hierba en el camino del amor (Koi no michikusa), h. 1825

Hierba en el camino del amor (Koi no michikusa), h. 1825





[Historias de alcoba] Biblioteca de la almohada ([Keichū kibun] Makura bunko), 1822-1832

Utagawa Kuniyoshi
歌川 国芳

1797-1861

Utagawa Kuniyoshi, probablemente el artista más creativo e innovador del mundo flotante durante los últimos años del sogunato de Tokugawa, era hijo de un tintorero de Nihonbashi y vivió y trabajó en Edo. Con trece años, ingresó en el taller de Utagawa Toyokuni y se convirtió en su principal discípulo. En 1814, adoptó el seudónimo Kuniyoshi y se estableció por su cuenta.

Kuniyoshi debutó con todos los honores con una colección de retratos de los héroes del *Suikōden,* la novela tradicional china que relata las aventuras de 108 bandidos en la China medieval. La traducción japonesa ocupaba 91 volúmenes: Hokusai ilustró hasta el volumen 61 y su discípulo, Taitō II, el resto. Por su parte, Kuniyoshi se encargó de retratar a los bandidos uno por uno, en hojas sueltas, con todo lujo de detalles. Incluso les pintó tatuajes, una moda que adoptaron los habitantes de Edo y que, como es bien sabido, traspasó las fronteras de Japón llegando hasta nuestros días. La serie *Suikōden* se hizo muy popular y respondió con creces a la demanda de láminas de guerreros, sobre todo en el caso de la que ilustra a los 47 samuráis sin amo del *Chūshingura.*[1]

El vigor y la expresividad de las figuras de Kuniyoshi quedan más patentes si cabe en las imágenes eróticas. Su estilo rotundo y original se manifiesta tanto en los grabados sin encuadernar como en libros como *Floración estacional* (*Hanagoyomi;* pp. 442-447) de 1835, en el que además del formato a doble página habitual hay una insólita imagen doble a cuatro páginas (pp. 442-443). En ella se ve una gran sala repleta de *geishas* que van de un sitio para otro entre grandes fardos de ropa para lavar, con las fundas de los instrumentos musicales a cuestas y con bandejas llenas de fuentes de comida en las manos. Algunas están en el porche, donde parece que se celebra una fiesta. A la derecha, en un rincón nada discreto, una pareja hace el amor tumbada sobre unos fardos mientras en primer plano tres *geishas* cuchichean. Un joven cliente cubierto con una capucha *(zukin)* para ocultar su identidad busca compañía femenina (p. 443, izquierda). En otra escena del libro (pp. 444-445) se ve a un hombre tendido en el suelo con la cabeza apoyada en una almohada y una base de madera. Se dispone a desatar el estrecho cinturón de la ropa interior de la mujer, que ya está medio desnuda y parece emerger de debajo del quimono que hace las veces de manta, tras pasar la noche juntos. En otra imagen (pp. 446-447), una pareja está sentada en la habitación de una casa de té a través de cuya ventana se observa un samurái con dos espadas, un campesino con la ropa de trabajo y un porteador cuya carga apenas se distingue. El hombre es un cliente que intenta abrirse paso en la abertura del quimono de una sirvienta reticente a sus lances. Los pétalos de flores de cerezo esparcidos por el suelo y el retrato de Okame colgado en la pared simbolizan la llegada del primer día del año nuevo, cuando es costumbre tirar alubias y exclamar «que se vayan todos los males y que entre la prosperidad» *(fuku wa uchi, oni wa soto).*

La obra en tres volúmenes *[Brocados de Edo] Biblioteca de Azuma* (*[Edo nishiki] Azuma bunko;* pp. 448-449), publicada hacia 1838, es uno de los mejores exponentes del género *shunga* de Kuniyoshi. Las figuras representadas a medio cuerpo están llenas de fuerza y poseen una gran presencia física, son enormes y destacan sobre el fondo azul, verde y a veces morado que carece de texto. En la segunda página del primer volumen, una pareja parece divertirse. El hombre observa a la mujer e introduce el brazo en la

1
Célebre episodio de venganza protagonizado por 47 samuráis después de que el sogún obligara a su señor Asano Naganori (1667-1701) a suicidarse por intentar asesinar a Kira Yoshinaka, que le había ofendido. Naganori perdió sus derechos sobre el feudo y sus hombres se desbandaron. Doce días después de este episodio, que se convirtió en un ejemplo de lealtad, abnegación y espíritu samurái, la historia se llevó repetidamente a escena. Dos años después, 47 de los samuráis atacaron a Yoshinaka por sorpresa en su palacio y, después de matarle, se quitaron la vida.

abertura de su quimono mientras ella intenta detenerle al mismo tiempo que sonríe y se cubre la boca con la manga.

En su día, este libro suscitó cierta polémica. Algunos historiadores de arte lo atribuyen al maestro paisajista del género *ukiyo-e* Utagawa Hiroshige (1797-1858) y lo han datado en torno a 1850 por el sello ICHIRYŪSAI que aparece en el primer volumen y parece remitir a dicho artista. No obstante, el estilo no tiene nada que ver con el de Hiroshige, que pintaba figuras de cuerpo entero. Aun existiendo la posibilidad de que el maestro paisajista hubiera publicado este tipo de trabajos, en la línea de artistas como Toyokuni, Kunisada y Eisen, sería más coherente atribuir la autoría del libro a Kuniyoshi por una cuestión de afinidad estilística.

Kuniyoshi fue un artista muy versátil y, durante los años de las reformas Tenpō (1841-1843), cuando estaba prohibido retratar a cortesanas y actores, se atrevió con las caricaturas y los grabados humorísticos *(giga)* que solían lanzar críticas indirectas al gobierno y tenían mucho éxito. Asimismo, recreó sucesos históricos, leyendas y narraciones tradicionales como si fueran escenas de teatro en las que los personajes adoptaban el rostro de los actores.

También hizo dibujos naturalistas, sobre todo de animales y en concreto gatos, que solían ocupar el lugar de los humanos en los grabados satíricos. Además, dibujó aves y peces con rostros humanos, a menudo equiparándolos a distintas tipologías de personas.

En 1860, un año antes de morir, Kuniyoshi presenció la abertura del puerto de Yokohama a los barcos extranjeros, un hecho histórico que plasmó en numerosos trabajos. Tras permanecer dos siglos y medio aislado del resto del mundo, en Japón se empezaban a respirar vientos de cambio. Esta tendencia también repercutió en el plano artístico, y la delicadeza de los artistas de finales del siglo XVIII y principios del XIX dio paso a las imágenes vigorosas y magníficas de los artistas del género *ukiyo-e* de finales de siglo.

El corpus artístico de Kuniyoshi también incluye numerosas estampas de paisajes en las que puso en práctica sus conocimientos del claroscuro y la perspectiva al estilo occidental, en realidad con la intención de crear una representación visual que fusionara las teorías y las técnicas occidentales con la tradición japonesa. La obra que mejor ejemplifica esta filosofía es la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji desde la capital oriental (Tōto Fujimi sanjūrokkei),* algunas de cuyas escenas evocan las *Treinta y seis vistas del monte Fuji (Fugaku sanjūrokkei)* que Hokusai había publicado unos años antes.

El origen de la representación de lugares conocidos *(meisho),* uno de los temas preferidos por los japoneses, es muy remoto y también se aplica al género *shunga,* aunque con cierta ironía. Así por ejemplo, la serie *Ocho vistas de Ōmi* (*Ōmi hakkei,* pp. 437-441), que Kuniyoshi publicó en 1833, representa a ocho parejas que hacen el amor y parodia los ocho paisajes de la provincia homónima (la región de la que forma parte el lago Biwa, al nordeste de Kioto), con claras referencias a *Ocho vistas chinas de los ríos Xiao y Xiang (Xia Xiang bajing).* Los parajes se distinguen a través de la imagen de color añil *(aizuri)* pintada en los abanicos junto a la cartela roja con el título de la serie. Como de costumbre, las referencias a los temas del Japón clásico son constantes, si bien se evocan desde un punto de vista contemporáneo.

La estampa (p. 439, arriba) «La campana vespertina de Mii» (célebre por el templo y su magnífica campana) muestra una escena erótica entre un hombre que toma té y una mujer que muerde el dobladillo de la manga del quimono para evitar gritar de placer. En ocasiones, la vagina femenina se simbolizaba con una campana, mientras que el badajo correspondía al pene, o mejor aún, al tañido que hacía sonar la campana. En la estampa

«Barcos de vela recalando en Yabase» (p. 440, abajo), una pareja hace el amor tras un periodo de ausencia por parte del hombre, que en este caso se relaciona con la imagen del barco de vela que regresa a puerto *(Yabase)*, representado por la mujer. Este tipo de identificación metafórica se repite en el frontispicio de la serie (p. 437, abajo), la extraordinaria imagen anatómicamente perfecta de una vagina vista como si fuera un puerto al que se acerca una pequeña barca cruzando un mar de carne inmaculada. Esta imagen es equiparable a otra –el envoltorio de las estampas (p. 437, arriba)– rebosante de alusiones visuales en el que un grupo de chorlitos *(chidori)* sobrevuela un fuerte remolino con sus olas y chorros de espuma.

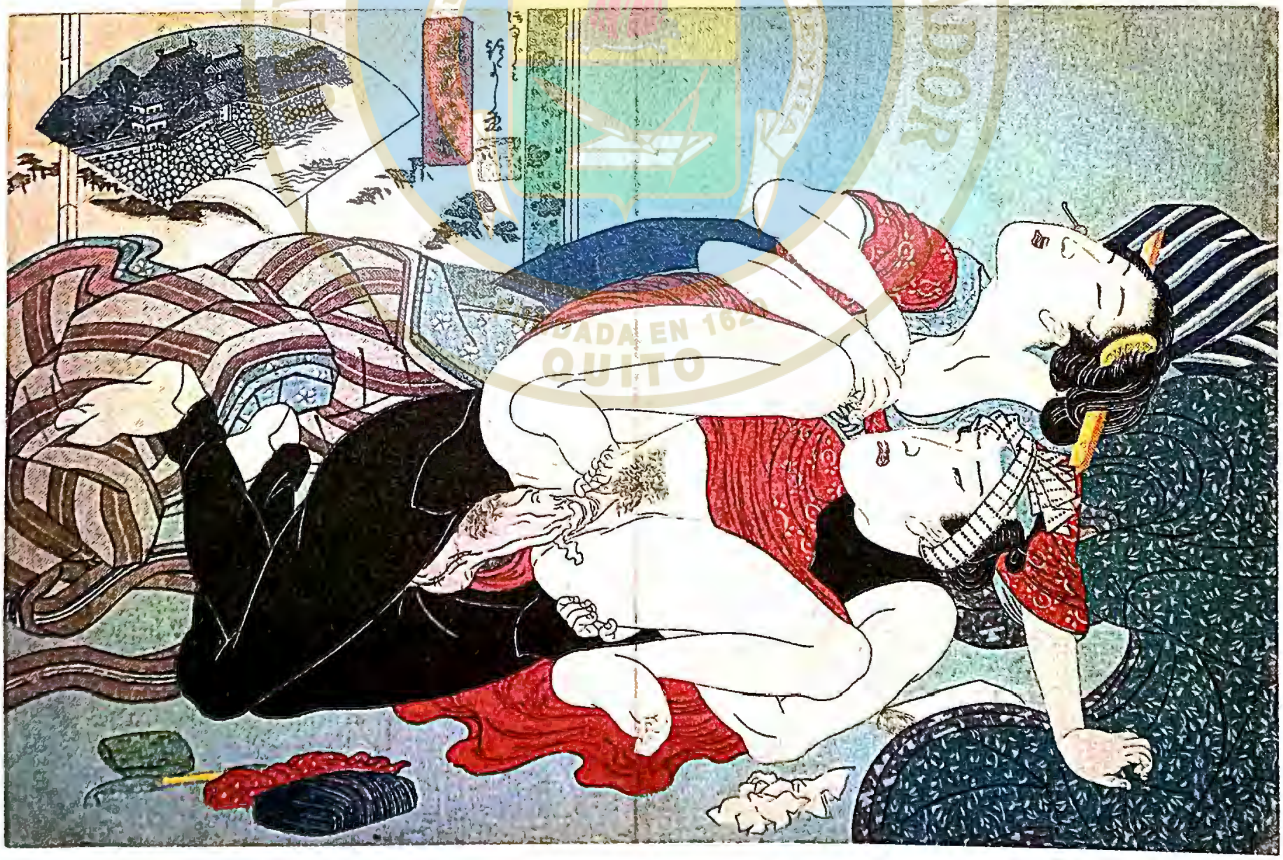
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

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

Ocho vistas de Ōmi (Ōmi hakkei), h. 1833

Ocho vistas de Ōmi (Ōmi hakkei), h. 1833

Ocho vistas de Ōmi (Ōmi hakkei), h. 1833



POTENTIOR EST SAPIENTIA
QUITO

Floración estacional (Hanagoyomi), 1835

Floración estacional (Hanagoyomi), 1835

Floración estacional (Hanagoyomi), 1835

[Brocados de Edo] Biblioteca de Azuma ([Edo nishiki] Azuma bunko), 1838

Relación de obras

En todas las dimensiones indicadas, la altura precede a la anchura y, en el caso de las pinturas, se refieren al tamaño del lienzo (sin marco ni bastidor). Las obras se enumeran en orden de aparición por número de página.

Maestro Kanbun
En activo h. 1660-1673

13
«Cuatro escenas eróticas», h. 1660
Dimensiones: 17,5 × 86,7 cm
Técnica: *sumizuri-e*, coloreado a mano en naranja y verde
Formato: fragmento de rollo horizontal estampado con planchas de madera
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

14-19
Imágenes de almohada de Yoshiwara (Yoshiwara makura-e), 1660 (un venturoso día del octavo mes de Manji 3)
Dimensiones: 13,7 × 20,3 cm
Técnica: *sumizuri-e*, con algunas ilustraciones coloreadas a mano
Formato: *yokobon (fukurotoji-bon)*, 1 vol.
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

20
Biombo de la almohada (Makura byōbu), 1669 (un venturoso día de principios de invierno del año del Gallo de Kanbun 9)
Dimensiones: 26 × 18,4 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōbon (fukurotoji-bon)*, 2 vols. encuadernados en uno
Editor: Yamamoto Kyūbei
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

Hishikawa Moronobu
Fallecido en 1694

25
Placer con las bellezas de Japón (Wakoku bijin asobi), h. 1672-1673
Dimensiones: 27,3 × 19,1 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōbon (fukurotoji-bon)*, 1 vol.
Editor: Urokogata-ya Sanzaemon
Firma: *Eshi* Hishikawa Kichibei
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

26-27
La elegante almohada de Genji (Genji kyasha makura), 1676 (Enpō 4, un día del primer mes del año del Dragón)
Dimensiones: 27 × 18,1 cm
Técnica: *sumizuri-e*, coloreado a mano
Formato: *ōbon (fukurotoji-bon)*, 1 vol.
Editores: Matsue Ichirōbei y Matsue Sanshirō
Sello del artista: HISHIKAWA (y otro ilegible)
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

28
«Amantes ocultos tras un biombo», h. 1680
Dimensiones: 27 × 36,8 cm
Técnica: *sumizuri-e*, coloreado a mano
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

29
«Amantes ocultos tras un biombo» (otra impresión), h. 1680
Dimensiones: 24,9 × 34,6 cm
Técnica: *sumizuri-e*, coloreado a mano
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Chiba City Museum of Art

30
«Amantes entre cuatro paredes», h. 1680
Dimensiones: 27,3 × 36,8 cm
Técnica: *sumizuri-e*, coloreado a mano
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

31
«Amantes al aire libre», principios de la década de 1680
Dimensiones: 23,5 × 33,7 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Washington DC

32
«Amantes con sirvienta», principios de la década de 1680
Dimensiones: 29,7 × 35,3 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Honolulu Academy of Arts, donación de James A. Michener, 1991, inv. 21638

33
Tesoros de la alcoba (Toko no okimono), h. 1682
Dimensiones: 25,8 × 16,7 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōbon*, 1 vol.
Editor: Kashiwa-ya Yoichi
Firma: *Eshi* Hishikawa Kichibei
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 3

34-37
Placeres del amor (Koi no tanoshimi), 1683
Dimensiones: 22,7 × 16 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *hanshibon*, 2 vols.
Editor: Yamagata-ya Ichiroemon
Localización: Chiba City Museum of Art

38
Espigados hilos del amor (*Kōshoku ito yanagi*), h. 1688-1694
Dimensiones: 28 × 16 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōbon*, 2 vols.
Editor: (ilegible) ya Kichiemon
Firma: Yamato *eshi* Hishikawa Kichibei Moronobu
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 4

Sugimura Jihei
En activo h. 1681-1698

41
Placeres del mundo flotante (Ukiyo raku asobi), 1681 (Enpō 9)
Dimensiones: 27,3 × 19,1 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōbon (fukurotoji-bon)*
Editor: Yabuta
Firma: Yamato *eshi* Sugimura Jihei *zu*
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

42, arriba
«Escena de amor en grupo», h. 1685
Dimensiones: 23,7 × 34,7 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Honolulu Academy of Arts, donación de James A. Michener, 1991, inv. 24679

42, abajo
«Amantes delante de un biombo», h. 1685
Dimensianes: 25,7 × 39,4 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Fondo Kate S. Buckingham, The Art Institute of Chicago, inv. 1967.375

43
«El amante insistente», h. 1685
Dimensiones: 27,6 × 40,8 cm
Técnica: *sumizuri-e*, coloreado a mano
Formato: *ōban yoko-e*
Firma: Jihei (en la faja negra del hombre)
Localización: Colección Clarence Buckingham, The Art Institute of Chicago, inv. 1935.406

44
«Amantes tras un biombo», mediados de la década de 1680
Dimensiones: 27,2 × 39,7cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Honolulu Academy of Arts, donación de James A. Michener, 1991, inv. 21617

45
«Amantes saliendo de una estancia», h. 1685
Dimensiones: 25,4 × 36,2 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Colección Clarence Buckingham, Fondo Kate S. Buckingham, The Art Institute of Chicago, inv. 1963.1145

46-56
«Escenas eróticas», mediados de la década de 1680
Dimensiones: 25,4 × 35,6 cm
Técnica: *sumizuri-e*, coloreado a mano
Formato: *ōban yoko-e*, serie de 12 estampas
Firma: [Sugi] mura (en el *obi*, p.47)
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

Torii Kiyonobu I 1664-1729

59-61
«Escenas eróticas», h. 1710
Dimensiones: 27,9 × 36,8 cm
Técnica: *sumizuri-e*, con algunos detalles coloreados a mano
Formato: *ōban yoko-e*, 11 de los 12 estampas originales
Firma: Kiyonobu (en el biombo, p. 59)
Sello: KIYONOBU
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

62-73
«Concurso erótico de flores», h. 1710
Dimensiones: 34,8 × 507,8 cm
Técnica: tinta china, color, oro y plata sobre papel
Formato: rollo horizontal
Firma: *Eshi* Torii Kiyonobu *zu*
Sello: KIYONOBU
Localización: Museo de Bellas Artes, Boston, Colección William Sturgis Bigelow, inv. RES.09.234

74
«Abrazo», h. 1704-1711
Dimensiones: 27 × 37 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Chiba City Museum of Art

75
«Cortesana pintando un biombo», 1711
Dimensiones: 27 × 37,2 cm
Técnica: *sumizuri-e*, con algunos detalles coloreados a mano
Formato: *ōban yoko-e*, serie de 12 estampas
Firma: Kiyonobu (en el biombo)
Sello: KIYONOBU
Localización: Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Washington DC

76
«Cortesana y cliente», h. 1715
Dimensiones: 22,2 × 31,5 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōban yoko-e*
Localización: Honolulu Academy of Arts, donación de James A. Michener, 1991, inv. 24525

Nishikawa Sukenobu 1671-1751

79
Miniaturas en color (Iro hiinagata), 1711
Dimensiones: 12 × 18 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *yokobon*, 2 vols.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 86

80-81
Hoyuelo refulgente del amor (Enshoku hana ekubo), 1716-1725
Dimensiones: 12 × 18 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *yokobon*, 1 vol.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 194

82-93
«Pintura erótica», h. 1725
Dimensiones: 26 × 493 cm
Técnica: tinta china y color sobre seda
Formato: rollo horizontal
Firma: Bunkadō Nishikawa Sukenobu *hitsu*
Sellos: BUNKADŌ NISHIKAWA (al comienzo del rollo) y -UJI (al final)
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

94
Lluvia de primavera en la alcoba (Toko no harusame), 1716-1725
Dimensiones: 23 × 16 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *hanshibon*, 1 vol.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 78

Miyagawa Chōshun 1682-1752

97-108
«Tentaciones de la primavera», 1716-1722
Dimensiones: 29 × 563,2 cm
Técnica: tinta china y color sobre seda
Formato: rollo horizontal
Firma: Nihon *e* Miyagawa Chōshun *zu*
Sello: DŌDŌ
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

Okumura Masanobu 1686-1764

111-113
«Amor en las tres capitales», h. 1710-1715
Dimensiones: 23,5 × 35,6 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōban yoko-e*, serie de 12 estampas
Firma: Yamato *eshi* Okumura Masanobu *ga* (en la última estampa, no ilustrada aquí.)
Sello: OKUMURA MASANOBU
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

114-123
«Túnicas eróticas en la alcoba», h. 1711-1716
Dimensiones: 32 × 470,2 cm
Técnica: tinta china y color sobre seda
Formato: rollo horizontal
Firma: Okumura Masanobu *ga*
Sellos: MASANOBU (y otro ilegible)
Localización: Localización: Museo de Bellas Artes, Boston, Colección William Sturgis Bigelow, inv. RES.09.241

124
Sumō, h. 1711-1716
Dimensiones: 20 × 27 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *aiban* horizontal, 8 de los posibles 12 estampas originales
Editor: Nishimura
Firma: Bukō *gashi* Okumura Masanobu
Sello: MASANOBU
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 228

125
Desnudos de los incontables amores secretos de Shidōken (Shidōken koi no nazo hadaka hyakkan), h. 1720
Dimensiones: 16 × 44 cm
Técnica: *sumizuri-e*, coloreado a mano
Formato: *ko-orijō*, serie de 12 estampas
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 144

126-131
[Montaña de colores teñidos] Estampados de las habitaciones ([Some iro no yama] Neya no hinagata), h. 1740
Dimensiones: 28 × 36 cm
Técnica: *urushi-e*
Formato: *ōban*, 11 de los posibles 12 estampas originales
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 229

132
«Mujer recién salida del baño se encuentra con un gallo», h. 1730
Dimensiones: 44 × 31 cm
Técnica: *benizuri-e*
Formato: *ōban*
Firma: Hogetsudō Tanchōsai Okumura Bunkaku Masanobu ga
Sello: TANCHŌSAI
Localización: Museo Nacional de Tokio

Tsukioka Settei 1710-1780

135-139
Colección de la parte inferior de la fidelidad femenina (Onna teikin gesho bunko), h. 1768
Dimensiones: 26 × 19 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *ōbon*, 1 vol.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 12

140-141
«Rollo de las cuatro estaciones», h. 1768-1772
Dimensiones: 24,6 × 67,8 cm cada uno
Técnica: tinta china y color sobre seda
Formato: fragmentos de un rollo horizontal
Localización: Colección Michael Fornitz

142
Iniciación a los sueños eróticos (Enshoku yume denju), h. 1770
Dimensiones: 11 × 16 cm
Formato: *yokobon*, 1 vol.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 113

Suzuki Harunobu h. 1725-1770

147
«Jóvenes amantes con un reloj», 1767-1768
Dimensiones: 20,9 × 28,8 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e*
Firma: Suzuki Harunobu *ga*
Sello del artista: HARUNOBU
Localización: Museo de Bellas Artes, Boston, Colección William Sturgis Bigelow, inv. 11.19714

148-149
«El amor interrumpe las labores de costura», h. 1768
Dimensiones: 17,8 × 24,8 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e*
Localización: Victoria & Albert Museum, Londres

150-151
«Osen», h. 1768
Dimensiones: 20 × 28 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e*
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

152-171
Aventuras románticas de Maneemon (Fūryū enshoku Maneemon), h. 1768
Dimensiones: 21 × 28 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e*, dos series de 12 estampas
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 224

172, arriba
«Amantes», h. 1770
Dimensiones: 20,8 × 28,3 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e*
Localización: Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Washington DC

172 abajo
«Shunga», h. 1770
Dimensiones: 20,5 × 26,5 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e*
Localización: Honolulu Academy of Arts, donación de James A. Michener, 1991, inv. 24670

173
«Amantes en la nieve», h. 1770
Dimensiones: 19 × 28,8 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e*
Localización: Biblioteca Nacional de Francia, París

174
Usos y costumbres del arte conyugal (Imayō tsuma kagami), 1771
Dimensiones: 22 × 16 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *hanshibon*, 3 vols.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 20

Isoda Koryūsai
En activo 1766-h. 1788

177
«Joven espiando a una pareja tras un biombo», h. 1770
Dimensiones: 17,8 × 24,8 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e*
Localización: Victoria & Albert Museum, Londres

178-191
Flores prósperas de los distinguidos doce meses (Fūryū jūniki no eiga), 1772-1773
Dimensiones: 21 × 28 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e,* serie de 12 estampas
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 21; Museo Británico, Londres, y Scholten Japanese Art, Nueva York

192
«Parejas de sirvientas y señores», h. 1775
Dimensiones: 17,8 × 25,4 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e*
Localización: Victoria & Albert Museum, Londres

Katsukawa Shunshō
h. 1726-1792

195-199
«Imágenes eróticas de noches de primavera», 1779
Dimensiones: 47,8 × 70 cm cada uno
Técnica: tinta china y color sobre seda
Formato: originalmente un rollo horizontal, actualmente dividido en rollos verticales individuales
Sello del coleccionista: p. 195 y p. 197 arriba
Localización: colección particular

200-205
Álbum del cuco cómico (Ehon haikai yobuko dori), 1788
Dimensiones: 24,8 × 39,4 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *aiban* horizontal, 10 de las 12 estampas originales montadas en forma de álbum
Localización: Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York

206-207
Colección de conocimientos, deseos y sueños eróticos femeninos (Ehon mushichibushū), 1790
Dimensiones: 22 × 16 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *hanshibon,* 1 vol.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 162

208-210
Libro ilustrado de poemas de la almohada (Ehon kabumakura), h. 1790
Dimensiones: 22 × 16 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *hanshibon,* 2 vols.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 80

Katsukawa Shunchō
En activo h. 1780-1795

213-227
Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día (Imayō irokumi no ita), h. 1786
Dimensiones: 23 × 33 cm
Técnica: *nishiki-e (benigirai)*
Formato: *ōban,* serie de 12 estampas
Localización: colección particular

228-231
«Colección de imágenes sugerentes», h. 1780-1790
Dimensiones: 26,9 × 442,4 cm
Técnica: tinta china, color, oro y mica sobre seda
Formato: rollo horizontal
Firma: Katsu[kawa] Shunchō *sha*
Sello: KAŌ
Localización: Museo de Bellas Artes, Boston, Colección William Sturgis Bigelow, inv. RES.09.239

232-242
Estampas eráticas paro los doce meses (Kōshoku zue junikō), h. 1788
Dimensiones: 24,8 × 38,4 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e,* serie de 12 estampas
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

Kitao Masanobu
1761-1816

245
«Amor en el *engawa*», h. 1782
Dimensiones: 17 × 23 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e,* serie de 12 estampas
Localización: Victoria & Albert Museum, Londres

246-247
«Trío», h. 1782
Dimensiones: 17 × 23 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e,* serie de 12 estampas
Localización: Victoria & Albert Museum, Londres

248-250
Barco del tesoro (Takarabune), h. 1782
Dimensiones: 11 × 17 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *yokobon,* 1 vol.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 104

Torii Kiyonaga
1752-1815

253-255
Doce artes amatorias (Shikidō jūniban), 1784
Dimensiones: 26 × 39 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e,* serie de 12 estampas
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 222

256-267
Rollo de la manga (Sode no maki), h. 1785
Dimensiones: 12,7 × 70,1 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *hashira-e yokoban*
Localización: Museo Británico, Londres

268-270
Doce espejos de hoy (Imayō jūni kagami), h. 1786
Dimensiones: 19 × 26 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e,* serie de 12 estampas
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 226

Kitagawa Utamaro
h. 1754-1806

275
Libro ilustrado: Rocío en el crisantemo (Ehon kiku no tsuyu), 1786
Dimensiones: 21 × 15 cm
Técnica: *sumizuri-e*
Formato: *hanshibon,* 2 vols. (de 3)
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 98

276-290
Poema de la almohada (Utamakura), 1788 (Año Nuevo)
Dimensiones: 25,5 × 37 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e,* serie de 12 estampas
Editor: Tsutaya Jūzaburō
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

291
Preludio del deseo (Negai no itoguchi), 1799
Dimensiones: 25,4 × 38,2 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e,* serie 12 estampas
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

292-293
Libro ilustrado: Ciruela de la alcoba (Ehon toko no ume), 1800 (Año Nuevo)
Dimensiones: 19 × 26 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūban yoko-e,* serie de 12 estampas
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 63

294-295
Libro ilustrado: Abrazo de Komachi (Ehon Komachibiki), 1802
Dimensiones: 25 × 37,5 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e,* serie de 12 estampas
Localización: colección particular

296-297
Libro ilustrado: Bebedor risueño (Ehon warai jōgo), h. 1803
Dimensiones: 22 × 16 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *hanshibon,* 3 vols.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 96

298
«Hombre seduciendo a una joven», h. 1801-1804
Dimensiones: 55 × 70 cm
Técnica: tinta china y color sobre seda
Formato: rollo vertical
Firma: Utamaro *hitsu* (en el biombo)
Sello del artista: UTAMARO
Localización: colección particular

Chōbunsai Eishi
1756-1829

301-311
«Serie de stampas sin título», h. 1790
Dimensiones: 21,8 × 31,8 cm
Técnica: *nishiki-e (benigirai)*
Formato: *ōban yoko-e,* 10 de los posibles 12 estampas originales
Localización: colección particular

312-324
Riendas del elefante (Kisa no tsuna), h. 1804-1818
Dimensiones: 30,6 × 536 cm
Técnica: tinta china, color, oro y mica sobre seda
Formato: rollo horizontal
Firma: Chōbunsai Eishi *hitsu*
Sello: EISHI
Localización: Museo de Bellas Artes, Boston, Colección William Sturgis Bigelow, inv. RES.09.232

Chōkyōsai Eiri
En activo h. 1790-1800

327-338
Copia en limpio de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki), 1801
Dimensiones: 25,3 × 36,5 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e,* serie de 13 estampas
Localización: Museo Guimet, París

Katsushika Hokusai
1760-1849

343-347
Camino del erotismo (Kōshoku dōchū), 1800
Dimensiones: 19 × 15 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *kobon,* 1 vol.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 99

348-349
Libro erótico de los torbellinos conyugales (Ehon futamigata), h. 1803-1806
Dimensiones: 27,5 × 21,5 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōbon*
Localización: Colección Michael Fornitz

350
Ejemplos de parejas de amantes (Ehon tsuhi no hinagata), h. 1814
Dimensiones: 25,3 × 37 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e*
Firma: Shishiki Gankō
Localización: Colección Michael Fornitz

351-355
Languidecer de amor (Kinoe no Komatsu), 1814
Dimensiones: 22,1 × 15,6 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *hanshibon,* 3 vols.
Firma: Shiunan Gankō
Localización: Colección Michael Fornitz

356-357
Peluca púbica enjoyada (Tamakatsura), 1820
Dimensiones: 22,7 × 15,8 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *hanshibon,* 3 vols.
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

358-359
Dioses del coito (Manpuku wagōjin), 1821
Dimensiones: 22,4 × 15,8 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *hanshibon,* 3 vols.
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

360-367
Planta Adonis. Rocío en las hierbas del amor (Fukujusō. Ehon sasemo ga tsuyu), 1815-1817
Dimensiones: 25,8 × 39,8 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e,* serie de 12 estampas
Localización: Colección Michael Fornitz

368-376
Chorlitos sobre las olas (Namichidori), h. 1828-1829
Dimensiones: 24,5 × 37,6 cm
Técnica: *sumizuri-e,* coloreado a mano y espolvoreado con mica
Formato: *ōban yoko-e,* serie 12 estampas
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

Utagawa Toyokuni 1769-1825

379-389
Libro ilustrado: Espejo de la vagina (Ehon kaichū kagami), h. 1823
Dimensiones: 22,2 × 15,5 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *hanshibon*, 3 vols.
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

390
Historia de varias generaciones (Ikuyo monogatari), 1824
Dimensiones: 22 × 15 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *hanshibon*, 1 vol. (de 5)
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 158

Utagawa Kunisada 1786-1864

393
Exaltación del placer sensual (Shiki no nagame), h. 1829-1832
Dimensiones: 18,5 × 25,5 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōbon*, 4 vols.
Localización: Museo Británico, Londres

394-349
Cincuenta capítulos eróticos (Enshi gojū yojō), 1835
Dimensiones: 25,7 × 18,1 cm
Técnica: *nishiki-e*, tinta china, color y pigmentos metálicos sobre papel
Formato: *ōbon*, 3 vols.
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

400-402
Genji de Oriente [La seducción de las flores y las aves] ([Kachō yojō] Azuma Genji), 1837
Dimensiones: 26 × 19 cm
Técnica: *nishiki-e* con la incorporación de pigmentos metálicos
Formato: *ōbon*, 3 vols.
Localización: AK-Antiek Gallery, Coevorden, Países Bajos

Kikugawa Eizan 1787-1867

405-413
Escenas del barrio del placer (Eawase kingaishō), 1815
Dimensiones: 26 × 38 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e*, serie de 12 estampas
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 36

414-416
Discusión en el primer ascenso al monte de la pasión (Kaidan nasake no yamairi), h. 1820
Dimensiones: 19 × 12 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *chūbon*, 4 vols.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 251

Keisai Eisen 1790-1848

419
Juegos acuáticos (Mizuasobi), h. 1825
Dimensiones: 13 × 19 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *yokobon*, 1 vol.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 249

420-431
Hierba en el camino del amor (Koi no michikusa), h. 1825
Dimensiones: 26,2 × 38,2 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e*, serie de 10 estampas
Localización: Galería de arte Sumisho, Tokio

432
[Historias de alcoba] Biblioteca de la almohada ([Keichū kibun] Makura bunko), 1822-1832
Dimensiones: 22 × 16 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *hanshibon*, 4 vols.
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 37

Utagawa Kuniyoshi 1797-1861

437-441
Ocho vistas de Ōmi (Ōmi hakkei), h. 1833
Dimensiones: 25 × 36 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *ōban yoko-e*, serie de 8 estampas
Localización: Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto, inv. 115

442-447
Floración estacional (Hanagoyomi), 1835
Dimensiones: 23 × 16 cm
Técnica: *nishiki-e*
Formato: *hanshibon*, 3 vols.
Localización: Colección Michael Fornitz

448-449
[Brocados de Edo] Biblioteca de Azuma ([Edo nishiki] Azuma bunko), 1838
Dimensiones: 25,4 × 17,5 cm
Técnica: *nishiki-e* con la incorporación de pigmentos metálicos
Formato: *hanshibon*, 3 vols.
Localización: Museo de Bellas Artes, Boston, inv. 2007.65.1-3

Glosario

aiban: formato de grabado a medio camino entre el *chūban* y el *ōban* de unos 34 × 22 cm.

beni-e: grabados realizados con la técnica *sumizuri* y coloreados a mano con *beni*, o rojo de alazor, un colorante extraído de los estambres de esta flor.

benigirai: grabados o pinturas que prescinden de los tonos rojizos.

benizuri-e: grabados a dos colores, el carmesí obtenido del alazor *(beni)* y el verde manzana. Más adelante también se utilizaron el amarillo y el gris.

chūban: formato de grabado de unos 23 × 17 cm.

chūban yoko-e: formato de grabado mediano horizontal.

chūbon: formato de libro mediano de unos 18 × 12 cm.

ehon: «libro ilustrado».

fukuro: sobre adornado y caligrafiado (con el título, el autor y el editor, por ejemplo) para guardar un libro o una serie de láminas sin encuadernar.

fukurotoji-bon: peculiar método de encuadernación japonés. Consiste en imprimir una hoja muy fina de papel por una sola cara, doblarla por la mitad (donde se ven la firma y el número de página) y coserla por el extremo opuesto al doblez de manera que cada doble página forme una especie de bolsillo *(fukuro)* abierto por arriba y por abajo.

hanpon: libro impreso con planchas de madera.

hanshibon: libro de tamaño mediano que suele estar formado por hojas *(hanshi)* de papel de morera de unos 23 × 16 cm.

hashira-e (o *hashiragake*): «imágenes en forma de columna». Obras ejecutadas en un formato vertical de unos 67 × 12 cm.

hashira-e yokoban: «imágenes en forma de columna» que se despliegan en horizontal.

hosoban: formato de grabado estrecho adoptado por los primeros artistas del género *ukiyo-e* y los de la escuela Katsukawa, que más adelante se denominó *tanzaku*, cuyas medidas son 33 × 15 cm.

ishizuri-e: grabado «piedra». Impresión realizada con una plancha de madera con el fondo negro u oscuro en la que los relieves se dejan sin colorear (al contrario que en la técnica *sumizuri*). Similar al repujado.

kakemono (o *kakejiku*): rollo que se despliega en vertical.

kakemono-e: en su origen, grabado coloreado y, con el tiempo, impresión de gran formato de unos 56 × 30 cm. Más alto que el *ō-ōban*, a veces se juntaban dos páginas de este último formato para lograr la altura deseada. Sin embargo, en sentido estricto, más que al tamaño este término se refiere a la forma de desplegar la hoja de papel, que se colgaba en la pared.

karazuri: marcas de agua o estampación en relieve. Impresión obtenida al presionar la hoja contra la plancha sin utilizar tinta. El resultado es una especie de impresión en relieve blanco sobre blanco que Harunobu aplicaba con maestría para representar la nieve o los brocados, por ejemplo.

koban: formato de grabado pequeño de unos 19 × 12 cm.

kobon: formato de libro pequeño de unos 19 × 12 cm.

ko-orijō: libro encuadernado en forma de acordeón (*orihon* u *orijō*) con hojas de menor tamaño.

maki-e: literalmente «imagen pulverizada». Técnica inspirada en el lacado que consiste en aplicar unas gotas de cola sobre determinados fragmentos de la lámina impresa y a continuación espolvorearlos con polvo o virutas de oro y plata (por lo general de imitación), mica y otros minerales.

nishiki-e: «imagen de brocado». Técnica para ejecutar grabados polícromos que Harunobu popularizó a partir de 1765.

ōban: grabados de gran formato, de 39 × 27 cm o 46 × 33 cm. Este formato fue el más habitual para los grabados polícromos que popularizó Harunobu.

ōban yoko-e: formato de grabado grande horizontal.

ōbon: formato de libro grande de unos 27 × 19 cm.

ō-ōban: formato de página, también llamado *daiōban*, de unos 52 × 38 cm.

orihon (u *orijō*): «libro plegable». Plegado en forma de acordeón utilizado sobre todo para libros o álbumes de ilustraciones, de formato más grande que el *ehon*.

sumizuri: método de impresión que prescinde de todos los colores excepto del negro.

sumizuri-e: grabado realizado en color negro con *sumi*, una tinta que se obtenía del hollín y el carbón.

tan'e: grabados *sumizuri* coloreados a mano, entre otros con un naranja brillante llamado *tan*.

tanzaku: formato para los grabados verticales de 34 × 12 cm como mínimo. El término procede de las largas tiras de papel verticales en las que se escribían poemas. No obstante, el tamaño era variable: el *tanzaku* grande solía medir 16 cm de anchura, mientras que el mediano *(chūtanzaku)* nunca excedía los 13 cm (véase también *hosoban*).

urushi-e: «grabados lacados». Técnica que consiste en aplicar una cola de origen animal *(nikawa)* sobre algunos fragmentos coloreados de la hoja, sobre todo los pintados en negro, para obtener un efecto similar al lacado. Fue una de las técnicas más populares antes de la introducción del *benizuri* que volvió a ponerse de moda en el siglo XIX.

yokobon: formato de libro pequeño horizontal de unos 11 × 17 cm.

yoko chūban: formato de grabado pequeño horizontal.

Bibliografía

Asano, Shūgō y Clark, Timothy. *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro* (Londres, 1995).

Asano, Shūgō (ed.). *Hishikawa Moronobu ten* (catálogo de exposición; Chiba City Museum of Art, 2000).

Brea, Luigi Bernabò y Kondō, Eikō. *Stampe e Pitture. L'ukiyo-e dagli inizi a Shunshō* (Génova, 1979).

Binyon, Lawrence y Seton, J. J. O'Brien. *Japanese Colour Prints* (Londres, 1960).

Boston bijutsukan nikuhitsu ukiyo-e / Ukiyo-e Paintings: Museum of Fine Arts, Boston, 4 vols. (Boston y Tokio, 2000 y 2001).

Brandt, Klaus J. *Hosoda Eishi (1756-1829),* (Stuttgart, 1977).

Calza, Gian Carlo (ed.). *Giappone. Potere e Splendore (1568-1868)* (catálogo de exposición, Milán, 2009-2010).

Calza, Gian Carlo. *Hokusai* (Londres, 2003).

—*Japan Style* (Londres, 2007).

—*Le stampe del mondo fluttuante,* introducción de Jack Hillier (Milán, 1976).

—*Stampe popolari giapponesi* (Milán, 1979).

—*Ukiyo-e* (Londres, 2005).

—*Utamaro e il quartiere del piacere* (Milán, 2009).

Chibashi bijutsukan shozō sakuhin sen / Masterpieces in the Collection of Chiba City Museum of Art (Chiba, 1995).

Chibashi bijutsukan shozō ukiyo-e sakuhin sen / Ukiyo-e Masterpieces in the Collection of Chiba City Museum of Art (Chiba, 2001).

Chiossone tōyō bijutsukan shozō ukiyo-e ten / Ukiyo-e Masterpieces from the Chiossone Museum of Genoa (Kobe, 2001).

Clark, Timothy. *Ukiyo-e Paintings in the British Museum* (Londres, 1992).

Crighton, Robin A. *The Floating World - Japanese Popular Prints 1700-1900* (Londres, 1973).

de Becker, Joseph Ernest. *The Nightless City or the History of the Yoshiwara Yukwaku* (primera edición de 1899; reimpreso en Rutland y Tokio en 1971).

de Goncourt, Edmond. *Hokousaï* (París, 1896).

—*Outamaro: Le peintre des maisons vertes* (París, 1891).

Dore, Ronald Philip. *Education in Tokugawa Japan* (Ann Harbor, 1992).

Early Images from the Floating World: Japanese Prints, Paintings, and Illustrated Books, 1660-1720 (Nueva York, 2008).

Edmunds, William H. *Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art* (Londres, 1934).

Edo no yūwoku: Bosuton bijutsukan shozō nikuhitsu ukyo-e ten / Allure of Edo: Ukiyo-e painting from the Museum of Fine Arts, Boston (catálogo de exposición; Edo-Tokyo Museum, 2006).

Fagioli, Marco. *Stampe erotiche giapponesi* (Florencia, 1990).

Failla, Donatella. *Capolavori d'arte giapponese dal periodo Edo alla modernizzazione* (Milán, 2000).

Fenollosa, Ernest Francisco. *Epochs of Chinese and Japanese Art,* 2 vols. (Nueva York, 1912).

Focillon, Henry. *Hokousaï* (París, 1914).

Forbidden Images - Erotic Art from Japan's Edo Period (catálogo de exposición; Helsinki City Art Museum, 2002).

Forrer, Matthi (ed.). *Essays on Japanese Art Presented to Jack Hillier* (Londres, 1982).

Forrer, Matthi. *Hiroshige Prints and Drawings* (Múnich, Londres y Nueva York, 2001).

Fujikake, Shizuya. *Ukiyo-e no kenkyū,* 3 vols. (Tokio, 1943).

Fukuda, Kazuhiko. *L'arte erotica giapponese* (Milán, 1980).

Genshoku ukiyo-e daihyakka jiten, 11 vols. (Tokio, 1980-1982).

Gentles, Margareth. *The Clarence Buckingham Collection of Japanese Prints, The Primitives,* vol. II (Chicago, 1965).

Gerstle, C. Andrew (ed.). *18th Century Japan: Culture and Society* (Sídney, 1989).

Gunsaulus, Helen C. *The Clarence Buckingham Collection of Japanese Prints, The Primitives,* vol. I (Chicago, 1955).

Hall, John Whitney (ed.). «Early Modern Japan». En: *The Cambridge History of Japan,* vol. 4 (Cambridge, 1991).

Hanasaki, Kazuo. *Edo Yoshiwara zue* (Tokio, 1992).

Hibbett, Howard. *The Floating World in Japanese Fiction* (Oxford, 1959).

Hillier, Jack. *The Art of Hokusai in Book Illustration* (Londres, Berkeley y Los Ángeles, 1980).

—*The Art of the Japanese Book,* 2 vols. (Londres, 1987).

—*Japanese Colour Prints* (Londres, 1991).

—*Suzuki Harunobu* (Filadelfia, 1970).

—*Utamaro: Colour Prints and Paintings* (Londres, 1961).

Ishizaki, Yoshio, *Moto Yoshiwarakō* (Tokio, 1994).

Izzard, Sebastian. *Kunisada's World* (Nueva York, 1993).

Japanese Painters of the Floating World (Nueva York, 1996).

Jenkins, Donald (ed.). *The Floating World Revisited* (Honolulú, 1993).

Jenkins, Donald (ed.). *Ukiyo-e Prints and Paintings - The Primitive Period (1680-1745),* (Chicago, 1971).

Joly, Henri L. *Legend in Japanese Art* (Tokio, 1967).

Jones, Sumie (ed.). *Imaging and Reading Eros* (Bloomington, 1996).

Keyes, Roger. *Ehon: The Artist and the Book in Japan* (Seattle y Londres, 2006).

Klompmakers, Inge. *Japanese Erotic Prints: Shunga by Harunobu and Koryusai* (Leiden, 2001).

Kobayashi, Tadashi, *Seishun no ukiyoeshi Suzuki Harunobu: Edo no kararisuto tojo* (Chiba, 2002).

Kobayashi, Tadashi y Shirakura, Yoshihiko (eds.). *Shunga to nikuhitsu ukiyo-e* (Tokio, 2006).

Kodansha Encyclopaedia of Japan, 9 vols. (Tokio, 1983).

Kokusai Ukiyo-e Gakkai (eds.). *Ukiyo-e daijiten* (Tokio, 2008).

Kokushō sōmokuroku, 9 vols. (Tokio, 1996-1997).

Lambert, Gisèle y Bouquillard, Jocelyn. *Estampes japonaises. Images d'un monde éphémère* (París, 2008).

Lane, Richard. *Hatsuharu no irogoyomi: Katsushika Hokusai / Greetings from Eros! Hokusai and the Erotic Calendar Prints* (Tokio, 2000).

—*Hokusai: Life and Work* (Nueva York, 1989).

—*Images of the Floating World: The Japanese Print - Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e* (Oxford, 1978).

—*Masters of the Japanese Prints: Their World and Their Work* (Londres, 1962).

Lane, Richard y Hayashi, Yoshikazu. *Strangers in Paradise: The Foreign Image in Japanese Art and Shunga* (Tokio, 1998).

—*Ukiyo-e shunga meihin shūsei / The Complete Ukiyo-e Shunga* (Tokyo, 1996-1999), 24 vols.:

1
Hokusai: En musubi Izumono-sugi / Hokusai: The Horny God of Izumo.

2
Utamaro: Ehon komachi-biki / Utamaro: Embracing Venus.

3
Koryūsai: Shikidō tokkumi jūni tsugai / Koryūsai: Twelve Bouts for Eros.

4
Shigenobu: Yanagi no arashi / Shigenobu: Willow Storm.

5
Eisen: Haru-no-usuyuki / Eisen: Passion in the Snows of Spring.

6
Kunisada: Koi no yatsu Fuji / Koi no Yatsu Fuji Shunga Book.

7
Hokusai: Azuma nishiki / Hokusai and the Azuma Nishiki Shunga Album.

8
Kunisada: Shunshoku hatsune no ume / The Utagawa School and the World of Shunga.

9
Eiri: Fumi no kiyogaki / Eiri: Love Letters, Love Consummated.

10
Kunisada: Kaidan yoru no tono / Kunisada's Shunga Masterpieces Kaidan Yoru no Tono.

11
Masanobu: Neya no hinagata / Eros à la Mode: Masanobu's «Dyed Patterns of the Boudoir».

12
Kuniyoshi: Hana goyomi / Kuniyoshi: Hana Goyom.

13
Hokusai: Tsuhi no hinagata / Hokusai and the Tsuhi no Hinagata Shunga Album.

14
Eisen: Ehon hana no oku / Eisen's Life and Ehon Hana no Oku.

15
Utamaro: Negai no itoguchi / In Quest of the Perfect Girl - Utamaro and Negai no Itoguchi.

16
Kuniyoshi: Chūshingura kohen / Kuniyoshi: Views of the Sumida and the Chūshingura Kohen.

17
Koshibagaki-zōshi / Japan: Land of Shunga and Koshibagaki-zōshi.

18
Utamaro: Ehon hana fubuki / Utamaro: Blizzard of Passion.

19
Kunisada: Sho-utsushi Aioi Genji / Kunisada's Shunga Book Sho-Utsushi Aioi Genji.

20
Moronobu: Koi no kiwami / Fascination with Moronobu: The Climax of Love.

21
Harunobu: Fūryū Edo hakkei / Harunobu: Eight Stylish Views of Edo.

22
Sugimura: «Kōshoku hana-zakari: The Best Sex You Ever Had» - and More.

23
Hokusai: Fukujusō - Love Making at New Year's.

24
Kiyonaga: Sode no maki / Kiyonaga: Shunga up Your Sleeve.

Link, Howard A. *The Theatrical Prints of the Torii Masters: A Selection of Seventeenth and Eighteenth Century Ukiyo-e* (Honolulú, 1977).

Marhenke, Dorit y Ekkehard, May. *Erotische Holzschnitte Des 16. Bis 19. Jahrhunderts / Shunga Erotic Art in Japan* (Heidelberg, 1995).

Mitani, Kazuma. *Edo Yoshiwara zushū* (Tokio, 1993).

Morse, Anne Nishimura. *Drama and Desire: Japanese Paintings from the Floating World 1690-1850* (Boston, 2007).

Murasaki, Shikibu. *La novela de Genji* (Barcelona, 2006).

Nikuhitsu Katsushika Hokusai (Obuse, 2002).

Nishiyama, Matsunosuke y otros autores (eds.). *Edogaku jiten* (Tokio, 1984).

Pins, Jacob. *The Japanese Pillar Print: Hashira-e* (Londres, 1982).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAE IN PLURIMIS SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Revon, Michel. *Étude sur Hoksaï* (París, 1896).

Schmidt, Steffi. *Katalog der chinesischen und japanischen Holzschnitte im Museum fur Ostasiatische Kunst Berlin* (Berlín, 1971).

Screech, Timon. *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan, 1700-1820* (Honolulú, 1999).

Seigle, Cecilia Segawa. *Yoshiwara. The Glittering World of the Yoshiwara Courtesan* (Hanolulú, 1993).

Shibui, Kiyoshi, *Genroku kohanga shūhei - Catalogue des estampes érotiques primitives du Japon,* 2 vols. (Tokio, 1926-1928).

Shunga: Edo no eshi yonjūhachinin [*Shunga: 48 Edo Artists*] (Tokio, 2006).

Shunga (II): Iromoyō hyakutai [Shunga: One Hundred Love Scenes] (Tokio, 2008).

Smith, Lawrence; Harris, Victor y Clark, Timothy. *Japanese Art: Masterpieces in the British Museum* (Londres, 1990).

Sorimachi, Shigeo. *Catalogue of Japanese Illustrated Books and Manuscripts in the Spencer Collection of the New York Public Library* (Tokio, 1978).

Suzuki, Jūzō. *Hiroshige* (Tokio, 1970).

Taiyo, Henshūbu (ed.). *Edo no andawarudo [Underworld]* (Tokio, 2000).

The Dawn of the Floating World 1650-1765: Early Ukiyo-e Treasures from the Museum of Fine Arts, Boston (Londres, 2001).

Thompson, Sarah E. y Harootunian, H.D. *Undercurrents in the Floating World: Censorships and Japanese Prints* (Nueva York, 1991).

Toda, Kenji. *Descriptive Catalogue of Japanese and Chinese Illustrated Books in the Ryerson Library of the Art Institute of Chicago* (Chicago, 1931).

Vignier, Charles y Hogitarō, Inada. «Toyokuni et Hiroshigé.» En: *Estampes japonaises primitives,* vol. 6 (París, 1909; reimpreso en 1973).

Waterhouse, David. *Harunobu and His Age: The Development of Colour Printing in Jopan* (Londres, 1964).

Winkel, Margarita y Uhlenbeck, Chris (eds.). *Japanese Erotic Fantasies - Sexual Imagery of the Edo period* (Ámsterdam, 2005).

Yoshida, Teruji. *Ukiyo-e jiten*, 3 vols. (Tokio, 1971-1972).

Young, Martie W. y Smith, Robert J. (eds.). *Japanese Painters of the Floating World* (Nueva York, 1996).

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

Índice

Los números de página en cursiva remiten a las ilustraciones.

actores 8, 21, 57, 95, 109, 143, 193, 211, 212, 251, 271, 377, 391, 434
onnagata 95, 193
aragoto 109
Akihito, emperador 6
Anchi 39*n*
Ando 39*n*
añil *(aizuri)* 434
Ariwara no Narihira: *Cuentos de Ise (Ise monogatari)* 22

bakumatsu 9
baño 7, 110, 132, 273, 299, 300, 326, 341
bellezas femeninas *(bijinga)* 8, 39, 95, 109, 133, 175, 193, 194, 211, 243, 251, 272, 299, 325, 377, 403, 417
benigirai 175, 211, 272, 299, 456
benizuri-e 109, 110, 456
bisexualidad 8
Biwa, lago 77, 434
brasero *(kotatsu)* 95, 110, 194, 272, 417
budismo 417
Bunchō, Ippitsusai 193
Buzen, Tomimoto 325

capillas sintoístas 404
carteles 252, 434
carteles de teatro *(kanban)* 57
casas del placer 8, 110, 145, 272
casas verdes *véase* casas del placer
Chōshun, Miyagawa 95, 193
Chōsuke 95
Chūshingura 433
claroscuro 434
Colección de versos chinos y japoneses (Wakan rōeishū) 144
consoladores *(harikata)* 22, 325
corte imperial 77
cortesanas 7, 8, 9, 11, 12, 40, 57, 58, 109, 110, 144, 145, 175, 193, 243, 252, 272, 299, 300, 325, 326, 403, 434
shinzō (aprendiz de cortesana) 145, 252, 378; *véase también* prostitución, *geishas*

de Goncourt, Edmond
Hokousaï 339, 340
Outamaro: le peintre des maisons vertes (Utamaro: el pintor de las casas verdes) 271
desnudo 7, 175
Dohan 39*n*
Doshin 39*n*

editores 7, 8, 9, 243, 299, 377, 403, 417
Edo (Tokio actual) 7, 8, 21, 57, 77, 95, 109, 133, 144, 193, 211, 243, 377, 433
Asakusa 144
Kagi-ya, casa de té 144
Kanda, barrio 143
Kasamori, santuario 144
Nihonbashi (el «puente de Japón») 243
prostitución masculina 145
Ryōgoku, puente 133
Yoshiwara, barrio del placer 8, 57, 144, 175, 243
egoyomi (ilustraciones de calendarios) 143
Eiji, Kikugawa 403, 417
Eijudō 403
Einō 77
Eiri, Chōkyōsai 194, 243, 325-326
Copia en limpio de la belleza femenina (Fumi no kiyogaki) 194, 325-326, *327-338*
Eisen, Keisai 403, 417-418, 434
Hierba en el camino del amor (Koi no michikusa) 418, *420-431*
[Historias de alcoba] Biblioteca de la almohada Ilustraciones de los diez reinos (Jikkai no zu) 417
Juegos acuáticos (Mizuasobi) 417, *419*
([Keichū kibun] Makura bunko) 418, *432*
Sesenta y nueve [vistas] de Kisokaidō (Kisokaidō rokujūkyū no uchi) (colaboración con Takenouchi) 417
Ukiyo-e ruikō 417
Vistas del mundo flotante (Ukiyo gafu) (colaboración) 417
Eishi, Chōbunsai 9, 77, 299-300, 377
Riendas del elefante (Kisa no tsuna) 300, *312-324*
«Serie de estampas sin título», 299, *301-311*
Eishō, Chōkyōsai 325
Eizan, Kikugawa 403-404, 417
Discusión en el primer ascenso al monte de la pasión (Kaidan nasake no yamairi) 404, *414-416*
Escenas del barrio del placer (Eawase kingaishō) 403-404, *405-413*
Espejo de la fidelidad de las cortesanas (Keisei misao no kagami) 403
«rostro Eizon» *(eizangao)* 403
escenas de género 22, 109, 133
estaciones del año 6, 23, 134, 175, 176, 211, 212, 300, 391, 418

Focillon, Henri: *Hokousaï* 339

geishas 252, 273, 392, 433 *véase también* cortesanas, prostitución
Genroku 109
giga (estampas humorísticas) 434

Hanbei, Yoshida 21
Harunobu, Suzuki 77, 143-145, 175, 193, 194*n*, 251, 456
«Aguador» 377
«Amantes» *172*
«Amantes en la nieve» *173*
Aventuras románticas de Maneemon (Fūryū enshoku Maneemon) 145, *152-171*
«El amor interrumpe las labores de costura» 144, *148-149*
«Jóvenes amantes con un reloj» 145, *147*
Libro ilustrado de las bellezas de las casas verdes (Ehon seirō bijin awase) 144
«Ono no Komachi vestido de cortesano» 377
«Osen» 144, *150-151*
«Shunga» 144, *172*
Usos y costumbres del arte conyugal (Imayō tsuma kagami) 144-145, *174*
Hillier, Jack 39, 77
Hiroshige, Utogawa 391, 434
Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō (Tōkaidō gojūsantsugi no uchi) 391*n*
Vistas del mundo flotante (Ukiyo gafu) (colaboración) 417
Hishikawa, escuela 21
Historia ilustrada de Chigo (Chigozōshi ekotoba) 7
Historia ilustrada de Koshibagaki (Koshibagakizōshi ekotoba) 7
Historia ilustrada del monje del saco (Fukuro hōshi ekotoba) 7
Hokkei, Totoya 403
hokku (posteriormente *haiku*) 176
Hokusai, Katsushika 9, 77, 95, 193, 243, 271, 339-341, 403, 417, 433
Camino del erotismo (Kōshoku dōchū) 340, *343-347*
Chorlitos sobre las olas (Namichidori) 340, 341, *368-376*
Cien vistas del monte Fuji 339
Dioses del coito (Manpuku wagōjin) 341, *358-359*
Ejemplos de parejas de amantes (Ehon tsuhi no hinagata) 340, *350*
Languidecer de amor (Kinoe no Komatsu) 340, *351-355*
Libro erótico de los torbellinos conyugales (Ehon futamigata) 340, *348-349*
Manga 339, 340
Peluca púbica enjoyada (Tamakatsura) 341, *356-357*
Planta Adonis. Rocío en las hierbas del amor (Fukujusō. Ehon sasemo ga tsuyū) 340-341, *360-367*
Sesenta y nueve [vistas] de Kisokaidō (Kisokaidō rokujkyū no uchi) (colaboroción) 417
Treinta y seis vistas del monte Fuji (Fugaku sanjūrokkei) 434
homosexualidad 8, 77
hōshō (papel de morera) 143
Hosoda (saga de samuráis de alto rango) 299

Ichibei, Izumi-ya 377
ICHIRYŪSAI, sello 434
Ieharu, Tokugawa 299
Ieyasu, Tokugawa 7
impresión de los grabados 8, 9
impresionistas 339
Iseri 417
Isshō, Miyagawa 95

Jakuchū, Ito 133
Jihei, Sugimura 11, 39-40
«Amantes delante de un biombo» 40, *42*
«Amantes saliendo de una estancia» 39, *45*, 95
«Amantes tras un biambo» 40, *44*
«El amante insistente» 40, *43*
«Escena de amor en grupo» 39, *42*
«Escenas eróticas» 40, *46-56*
Placeres del mundo flotante (Ukiyo raku asobi) 40, *41*
Jo y Uba (legendaria pareja de ancianos) 378
Jōruri, princesa 252
Jūzaburō, Tsutaya 243, 271, 272, 403

kabuki, teatro 21, 22, 57, 95, 193, 212, 377, 391
kachō fūgetsu (imágenes del entorno natural) 175
Kaigetsudō, escuela 39, 95, 109
Kamigata, zona 77, 109, 133, 193
Kanbun, maestro 11-12, 21
Biombo de la almohada (Makura byōbu) 12, *20*
«Cuatro escenas eróticas» 11, *13*
Imágenes de almohada de Yoshiwara (Yoshiwara makura-e) 11-12, *14-19*
Kanō, escuela 21, 77, 95, 133, 193, 299, 403, 417
Katsu-Miyagawa, escuela 95, 193
Katsukawa, escuela 95, 193, 194, 251, 271, 456

Katsushika, escuela 95
Kikugawa, escuela 403
Kioto 21, 77, 133, 145
Gion 8
Ōharame 252
Shijōgawara 133
Kiyomitsu, Torii 251
Kiyomoto, Torii 57
Kiyonaga, Torii 9, 193, 211, 251-252, 271, 299, 377
«Breve escapada» («Yadosagari») 252, *269*
«Ceremonia nupcial» («Kanrei») 252, *268*
Doce artes amatorios (Shikidō jūniban) 251-252, *253-255*
Doce espejos de hoy (Imayō jūni kogami) 252, 268-270
Los doce meses eróticos (Shikidō jūnigetsu) 251
Rollo de la manga (Sode no moki) 252, *256-267*
«Yoshiwara» 252, *270*
Kiyonobu I, Torii 57-58, 77
«Abrazo» 58, *74*
Álbum ilustrado de cortesanas (Shōgi gachō); Álbum ilustrado de destructoros de castillos (Keisei ehon) 57
Biombos en todas direcciones (Shihō byōbu) 57
«Concurso erótico de flores» 57-58, *62-73*
«Cortesana pintando un biombo» 58, *75*
«Cortesana y cliente» 58, *76*
«Escenas eróticas» 58, *59-61*
Kiyonobu II 57
Kiyoshi, Shibui 11, 39
kodomoya («cosas de chicos») 145
Kōkan, Shiba (Harushige) 175
Koryūsai, Isoda 144, 175-176, 211
Colores sensuoles. Un ave fénix liberada en el compo (Enshoku hō ya hō) 175
Estompados pora la modo de año nuevo de jóvenes modelos (Hinagata wakano no hatsumoyō) 175
Flores prósperas de los distinguidos doce meses (Fūryū jūniki no eiga) 175-176, *178-191*, 211
«Joven espiando a una pareja tras un biombo» 175, *177*
«Parejas de sirvientas y señores» 175, *192*
Kunisada, Utogawa 391-392, 434
Cincuenta capítulos eróticos (Enshi gojū yojō) 392, *394-399*
Exaltación del placer sensual (Shiki no nagame) 378, 392, *393*
Genji de Oriente [La seducción de las flores y las oves] ([Kachō yojō] Azuma Genji) 392, *400-402*
La falsa Murasaki y el rudo Genji (Nise Murasoki inaka Genji) (con Tonehiko) 392
Las mejores obras de teatro (Ōatari kyōgen no uchi) 391
Novela ilustrada de las oventuras eróticas de Genji (Shō-utsushi Aioi Genji) 392
Kuniyoshi, Utagawa 433-449
[Brocados de Edo] Biblioteca de Azuma ([Edo nlshiki] Azuma bunko) 433-434, *448-449*
Floración estacional (Hanagoyomi) 433, *442-447*
Ocho vistas de Ōmi (Ōml hokkei) 434, *437-441*
Treinta y seis vistas del monte Fuji desde la capital oriental (Tōto Fujimi sanjūrokkei) 434
Kyosen (Ōkubo Jinshirō) 143

lámpara de madera y papel *(andon)* 58
Lane, Richard 11, 39, 326
líneas de registro *(kentō)* 9

Maruyama-Shijō, escuela 391
Masanobu, Kitao (Santō Kyōden) 243-244, 271, 325
«Amor en el *engawa*» 243, *245*
Barca del tesaro (Takarabune) 244, *248-250*
Cortesanos de Yoshiwara reflejadas en su caligrafía: nuevas parejas de mujeres hermosas (Yoshiwara keisei shin bijin awase jihitsu kagami) 243
«Trío» 243, *246-247*
Masanobu, Okumura 77, 109-110
«Amor en las tres capitales» *111-113*; *Ōsaka* 110, *111*; *Kyō* 110, *112*; *Edo* 110, *113*
Desnudos de los incontobles amores secretos de Shidōken (Shidōken kol no nozo hodoko hyakkon) 110, *125*
[Montaño de colores teñidos] Estompodos de tas habitociones ([Some iro no yama] Neya no hinagota) 110, *126-131*
«Mujer recién solida del baño se encuentro con un gallo» 110, *132*
Sumō 110, *124*
«Túnicos eróticas en la olcoba» 109-110, *114-123*
masturbación 23, 244, 325
Matabei, Iwoso 21
meisho-e (poisajes de lugares conocidos) 339, 434
mico 109, 300, 341
Mii, templo 434
Mitsusuke 77
Miyagawa, escuelo 95, 193
mizuage (ceremonia de inicioción sexual) 378
Monzaemon, Chikamotsu 21
Moronobu, Hishikawa 11, 21-23, 39, 57, 77, 95, 144
«Amantes ol aire libre» 22, *31*
«Amontes con sirvienta» *32*
«Amontes entre cuatro paredes» 22, *30*
«Amantes ocultos tras un biombo» 22, *28*
«Amantes ocultos tras un biombo» (otro impresión) 22, *29*
Espigodos hilos del amor (Kōshoku ito yanagi) 23, *38*
«Explorando el terreno» («En no kokoromi») 23, *38*
Lo elegante almohada de Genji (Genji kyasha makuro) 22, *26-27*
Placer con las bellezas de Jopón (Wokoku bijin asobi) 22, *25*
Ploceres del amor (Koi no tanoshimi) 22, *34-37*
«Seducción de una costurera» («Omonoshi otoshi») 23, *38*
Tesoros de la alcoba (Toko no okimono) 22-23, *33*
Murosoki, Shikibu: *La novela de Genji* 22, 145, 299, 392, 404
música
koto 40, 392
samisen 11, 110, 273

Naganori, Asano 433*n*
Nonrei, Suzuki 403
Nara 133
Nihonboshi 433
nikawa (cola de origen onimal) 109, 456

Ocho vistas chinas de los ríos Xiao y Xiang (Xia Xiang bajing) 434
Odawara 300
Ofuji (modelo) 144, 145
Okame 433
Okumuraya 109
Ōkyō, Maruyama 133, 391*n*

Ōmi, provincia (actuol prefectura de Shiga) 133
Osaka 8, 21, 77, 133, 145
Shimabara 8
Osen (modelo) 144, 145
Ōtsu, lago Biwa 77
Owari, provincia (actual prefectura de Aichi) 95

papiroflexia 273
patos mandarines *(oshidori)* 300
perspectiva *(uki)* 109, 243, 434
policromos, grabados 143, 144, 145, 175, 252
postimpresionistos 339
prostitución 272, 325, 341;
masculina 145; *véose también* cortesanas, *geishas*

religión cristiano 7
Revon, Michel: *Étude sur Hoksaï* 339
rōnin (samurál sin amo) 39, 175

Saikoku, Ihara 21
samuráis 8, 22, 39, 40, 77, 78, 95, 175, 433
Sanbo, Shikitei (Sukitei) 272
Sekien, Toriyoma 271
señores feudoles (daimios) 7-8, 252, 299
Settei, Tsukioka 133-134
Colección de lo parte inferiar de la fidelidad femenina (Onno teikin gesho bunka) 133, *135-139*; «Kioto» 133, *135* ; «Edo» 133, *136*; «Osaka» 133, *137*
Iniciación a los sueños eróticos (Enshoku yume denju) 133-134, *142*
«Rollo de las cuatro estaciones» 134, *140-141*
Sharaku 377
Shidōken 110
Shigemaso, Kitao 193, 271, 299
Shijō, escuela 403
shikake-e («imagen con truco») 339
shippō (símbolo circular) 12
shōji (puerto corredera) 243
Shun'ei, Katsukawa 193, 377
Shunchō, Kotsukowa 193, 211-212
«Colección de imágenes sugerentes» 211, *228-231*
Estampas eróticas para los doce meses (Kōshoku zue junikō) 211-212, *232-242*
Hilo de los encuentros amorosos de hoy en día (Imayō irokumi na ito) 211, *213-227*
Shungo, Konō 95
Shunko 193, 194
Shunshō, Kotsukawo 96, 193-194, 211, 339, 377
Álbum del cuco cómico (Ehon haikai yobuko dori) 194, *200-205*
Colección de conocimientos, deseos y sueños eróticos femeninos (Ehon mushichibushū) 206-207
«Imágenes eróticas de noches de primavera» 194, *195-199*
Libro ilustrado de poemas de la almohada (Ehon kabumokura) 194, *208-210*
Libro de retrotos de los aficionados al teatro (Ehon butai āgi) (colaboración con Bunchō) 193
Muestra de bellezos de las casos verdes: un espejo de formas fascinantes (Seirō bijin awase sugata kagami) (colaboración con Shigemaso) 193
Shunsui, Miyagawa 193
sogún *(hatamoto)* 299
Sōji 339

sugoroku (juego de mesa) 12, 20
Suikōden 433
Sukenobu, Nishikawa 77-78, 109, 133, 143
Comparación de valvas de colores de hoy en día (Fūryū irogai awase) 77
Hoyuelo refulgente del amor (Enshoku hana ekubo) 77, 78, *80-81*
Lluvia de primavera en la alcoba (Toko no harusame) 77, *94*
Miniaturas en color (Iro hiinagata) 77, *79*
«Pintura erótica» 78, *82-93*
Sumida, río 325
Sutra de la conversación de los cinco sufrimientos (Gokushoku-kyō) 300

Taiga, Ike 133
Taitō II 433
Takao II de Miura-ya 12
Takasago, playa 378
Takenouchi 417
Tanabata, fiesta 300
Tanehiko, Ryūtei 392
Tawaraya, taller 339
Tenpā, reformas 434
tokonoma (pequeño altar adornado) 58, 378
Tokugawa, mausoleo de Nikkō 95, 193
Tokugawa, sogunato 7, 8, 9, 95, 433
Torii, escuela 57, 109, 144, 193, 251
Tosa, escuela 21, 77, 133
Toyoharu, Utagawa 377
Toyokuni, Utagawa 377-378, 391, 403, 434
Historia de varias generaciones (Ikuyo monogatari) 378, *390*
Libro ilustrado: Espejo de la vagina (Ehon kaichū kagami) 377-378, *379-389*
Retratos de actores caracterizados (Yakusha butai no sugatae) 377
tradición grecorromana 7
tsuyozumi (lacado) 391

Ushiwakamaru (Minamoto no Yoshitune) 252
Utagawa, escuela 377
Utamaro, Kitagawa 7, 9, 77, 133, 211, 243, 271-273, 299, 325, 326, 377, 403
«Hombre seduciendo a una joven» 273, *298*
Libro ilustrado: Abrazo de Komachi (Ehon Kamachibiki) 273, *294-295*
Libro ilustrado: Bebedor risueño (Ehon warai jōga) 273, *296-297*
Libro ilustrado: Ciruela de la alcoba (Ehon toka na ume) 272, *292-293*
Libra ilustrada: Insectas seleccionados (Ehon mushi erabi) 271
Libro ilustrado: Rocío en el crisantemo (Ehon kiku na tsuyu) 271, *275*
Poema de la almohada (Utamakara) 194, 271-272, *276-290*, 325, 326, 340
Preludio del deseo (Negai na itoguchi) 272, *291*
Serie de las doce horas en las casas verdes (Seirō jūni toki tsuzuki) 272

Van Gogh, Vincent 339
vestuario
capucha *(zukin)* 433
cinturón *(iwataabi)* 78
faja *(abi)* 12, 40, 418
libro de estampados para quimonos *(hinagatabon)* 77
quimono de dormir *(yagi)* 58, 109
quimono ligero de verano *(yukata)* 110, 378, 418
quimonos 22, 40, 143, 252, 300, 418, 433, 434
ropa interior masculina *(fundoshi)* 143
tocado femenino *(tsunokakushi)* 252
traje de gala *(kamishimo)* 378

wakashū (chico adolescente) 95

Yabase 435
Yanagi-ya, perfumería de Asakusa 144
Yokohama 434
Yoshinaka, Kira 433*n*

Zongi, Baba 194

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

Agradecimientos

El autor quiere agradecer muy especialmente la colaboración de Stefania Piotti, sin cuyo asesoramiento sobre aspectos científicos y técnicos, así como su labor infatigable como investigadora iconográfica, este libro no existiría. También quiere dar las gracias a Rossella Menegazzo, del International Hokusai Research Centre de Milán, cuya intervención fue decisiva para que algunos coleccionistas japoneses accedieran a participar en el proyecto.

El autor ha contado con el apoyo de muchas otras personas que le han ayudado de forma directa con sus sugerencias o indirecta a través de sus trabajos, pero en especial desea rendir un sentido homenaje a tres investigadores. En primer lugar, a Shibui Kiyoshi, quien en la década de 1970 fue extraordinariamente generoso con el autor al compartir con él su tiempo y sus vastos conocimientos, además de concederle el honor de contemplar los tesoros de su magnífica colección de obras eróticas en repetidas ocasiones. En segundo lugar, a Jack Hillier, quien no dudó en considerar los estampas *shunga* como obras de arte en todos los sentidos y desde el principio de su carrera fue una prodigiosa fuente de información y de inspiración para esta y otras facetas del arte japonés. Y en tercer lugar, a Richard Lane, quien a menudo puso a disposición del autor sus amplios conocimientos sobre el tema. Más recientemente, el autor se siente en deuda con las investigaciones llevadas a cabo por Asano Shūgō, Timothy Clark, Egami Toshinori, Monta Hayakawa y Timon Screech.

Las imágenes de este libro se localizaron en distintos puntos del planeta, pero la mayoría proceden de Japón. El autor desea agradecer muy especialmente la amabilidad y la generosidad del Nichibunken Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Center (Centro Internacional de Estudios Japoneses), que dispone de una amplia base de datos electrónica de libros y colecciones de estampas.

Gracias también por su generosidad al Chiba City Museum of Art y en especial a la galería de arte Sumisho y a su director, Tsunoda Hideo, por sus valiosas observaciones. En Estados Unidos, al Museo de Bellas Artes de Boston y al Art Institute of Chicago, cuyas espléndidas colecciones han sido siempre de gran ayuda, así como a la Honolulu Academy of Arts, que recientemente ha adquirido la colección y la biblioteca de Richard Lane, cuyos numerosos ejemplares están en proceso de catalogación. En Nueva York, Sebastian Izzard fue de gran ayuda con sus consejos e hizo gala de su generosidad al proporcionarnos material iconográfico. También quisiera dar las gracias a Yamaguchi Katsura de Christie's por su ayuda inestimable para localizar una pintura de valor incalculable. En Europa, quisiera dar las gracias a Michael Fornitz, el Museo Británico de Londres, la Biblioteca Nacional de Francia y el Museo Guimet de París por su colaboración.

También me siento muy agradecido por la generosidad de algunos coleccionistas privados que han aceptado amablemente que sus colecciones se reprodujeran en este catálogo.

En cuanto a la editorial Phaidon, quisiera dar las gracias a Richard Schlagman por sugerir e impulsar la materialización de este libro, así como a Amanda Renshaw por la esmerada producción del mismo. Por último, un agradecimiento a título personal a Kim Scott por el buen hacer y la dedicación que prestó a este proyecto.

Créditos fotográficos

AK-Antiek Gallery, Coevorden, Países Bajos: 400-402; Biblioteca Nacional de Francia, París: 173; The Bridgeman Art Library: 148-149, 177, 192, 245-247; Chiba City Museum of Art, Japón: 29, 34-37, 74; Honolulu Academy of Arts: 32, 42 arriba, 44, 76, 172 abajo; Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Departamento de Grabados y Fotografías: [LC-DIG-jpd-02139] 31; [LC-DIG-jpd-01798] 75; [LC-DIG-jpd-00165] 172 arriba; Colección Michael Fornitz: 140-141, 348-355, 360-367, 442-447; Photograph © 2010 Museo de Bellas Artes, Boston: 62-73, 114-123, 147, 228-231, 312-324, 448-449; Nichibunken (Centro Internacional de Estudios Japoneses), Kioto: 33, 38, 79-81, 94, 124-131, 135-139, 142, 152-171, 174, 206-210, 248-250, 253-255, 268-270, 275, 292-293, 296-297, 343-247, 390, 405, 408-409, 411-416, 419, 432, 437-441; Photography © The Art Institute of Chicago: 42 abajo, 43; Fotografía de Robert Hashimoto © The Art Institute of Chicago: 45; Colección particular: cubierta, 195-199, 213-227, 276-290, 294-295, 298, 301-311; © RMN/Thierry Ollivier: 327-338; Scholten Japanese Art, Nueva York: 178 abajo, 179 arriba, 180-189, 406-407, 410; Sebastian Izzard LLC Asian Art, Nueva York: 13-20, 25-28, 30, 41, 46-56, 59-61, 111-113, 200-205; Sumisho Art Gallery, Tokio: 82-93, 97-108, 150-151, 232-242, 291, 356-359, 368-376, 379-389, 394-399, 420-431; © The Trustees of the British Museum: 179 abajo, 256-267, 393.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Phaidon Press Limited
Regent's Wharf
All Saints Street
Londres N1 9PA

Phaidon Press Inc.
180 Varick Street
Nueva York, NY 10014

www.phaidon.com

Primera edición en español 2010
© 2010 Phaidon Press Limited

ISBN 978 0 7148 5963 7

Reservados todos los derechos.
Prohibida la reproducción en todo o en parte por cualquier medio mecánico, informático, fotográfico o electrónico, así como cualquier clase de copia, registro o transmisión por Internet sin la previa autorización escrita de Phaidon Press Limited.

Traducido del inglés por
Carme Franch Ribes para
Equipo de Edición, S.L., Barcelona
Diseño de MadeThought

Printed in China
Impreso en China

Imagen de la cubierta: Katsukawa Shunshō, «Imágenes eróticas de noches de primavera» (detalle), 1779

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

Las escenas e historias de placer sensual que recoge este libro son obra de los grandes maestros del arte erótico japonés. Con buenas dosis de idealismo, imaginación y fantasía, las primeras estampas ilustraban los escándalos sexuales que hicieron temblar los cimientos de las cortes imperiales, pero en el interior también los encuentros amorosos de los ciudadanos de a pie. Pese a estar hechos a mano, los rollos y los libros ilustrados se vendían por decenas de miles y eran uno de los presentes habituales que recibían las novias el día de su boda. Además, se consideraban un buen augurio: se creía que si un samurái tenía en su poder una de estas obras estaba a salvo de la muerte y atesorar un ejemplar en casa era la mejor protección frente a los incendios domésticos. Estas magníficas obras de arte, en parte libros de instrucciones e ilustrados con intrincados detalles, son algunas de las representaciones eróticas más vendidas de todos los tiempos. *Poema de la almohada y otras historias* recoge la primera selección de *shunga ukiyo-e* (arte erótico del mundo flotante) de artistas como Hokusai, Utamaro, Harunobu y Kuniyoshi, entre muchos otros.

Gian Carlo Calza es profesor de historia del arte asiático en la Universidad de Venecia y director del International Hokusai Research Centre de Milán. Toda una eminencia en arte japonés, ha organizado importantes exposiciones, como «Japón: Poder y Esplendor 1568-1868» en el Palazzo Reale de Milán (2009), y ha publicado varios libros y artículos sobre el género *ukiyo-e* y la estética japonesa, entre ellos *Hokusai* (2003), *Ukiyo-e* (2005) y *Japan Style* (2007), todos editados por Phaidon.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTE
FUNDADA EN 1620
QUITO

PHAIDON