

**EL COLEGIO DE MÉXICO**

**CULTURA POPULAR Y GRABADO  
EN JAPÓN, 1603-1867**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS  
DE ASIA Y ÁFRICA, ESPECIALIDAD JAPÓN**

**AMAURY ALEJANDRO GARCÍA RODRÍGUEZ**

**DIRECTORA: DRA. MICHIKO TANAKA**

**CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA**

**MÉXICO, D.F.  
2002**



# ÍNDICE

---

<b>I. Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>II. La cultura urbana de los chōnin .....</b>	<b>9</b>
Desarrollo del medio ambiente urbano .....	9
Papel económico de los chōnin .....	13
Producción y vida material .....	17
Economía del placer. Los barrios.....	20
El control del lujo.....	25
Hegemonía de la cultura chōnin. Su alcance.....	28
Estructura administrativa urbana .....	33
Los gremios y el trabajo editorial .....	37
<b>III. La xilografía del período Edo .....</b>	<b>40</b>
¿Qué es el ukiyo-e?.....	40
El mundo del ukiyo.....	42
Proceso de manufactura y técnica.....	47
Breve evolución histórica de la manifestación.....	53
Diversidad temática y tipológica.....	60
Temas .....	60
Tipologías .....	64
<b>IV. La sociedad y las estampas .....</b>	<b>68</b>
¿Quiénes son los artistas? .....	68
Interrelación de las manifestaciones.....	72
Función social de las estampas .....	75
Su ubicación en el contexto urbano .....	80
Incidencia de esta manifestación .....	86
Los mecanismos de control editorial.....	93
Leyes Editoriales.....	97
El Control Literario y Visual .....	99
<b>V. Consideraciones generales .....</b>	<b>104</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>108</b>
<b>Anexo I. Compendio de leyes para el control de materiales impresos ....</b>	<b>113</b>
<b>Anexo II. Cuerpo de imágenes .....</b>	<b>138</b>





# INTRODUCCIÓN

---

Desde finales del siglo XIX, sobre la época en que Ernest Fenollosa realizara sus estudios pioneros sobre el arte japonés<sup>1</sup>, han venido apareciendo en Occidente, con considerable regularidad y abundancia, los más variados textos sobre el arte de la xilografía japonesa del período Edo (1603-1868) que conocemos como *ukiyo-e* 浮世絵 o estampa japonesa. Un número considerable de estos trabajos se plantean o una descripción general de la historia y evolución de esta manifestación, una ilustración de sus artistas más representativos, o monografías de estos creadores. Son realmente pocas las investigaciones que conecten estos grabados con el más amplio contexto social, económico y cultural en el que se desarrollaron. Más aún, estas estampas están íntimamente relacionadas con una cultura muy peculiar que se desarrolla en Japón desde principios del siglo XVII y a la que debe su propia razón de ser: la cultura popular urbana de los *chōnin*<sup>2</sup>.

Un volumen importante de estos materiales han sido escritos en lengua inglesa, otros en francés y otros más en alemán, pero desafortunadamente son poquísimos los redactados en nuestra lengua, al igual que las traducciones al español de textos representativos apenas existen. Más aún, muchos de estos escritos igualmente son introducciones generales restringiendo al lector e

---

<sup>1</sup> Fenollosa, Ernest. **The masters of Ukiyoe: A complete historical description of Japanese paintings of the genre school**. W. H. Ketcham, Nueva York, 1896.

<sup>2</sup> Literalmente habitante de la ciudad.

interesado hispanohablante a un campo bastante limitado de conocimientos sobre este fenómeno.

Por lo tanto este trabajo, **Cultura popular y grabado en Japón**, se propone cubrir en buena medida muchas de las propias necesidades por estudios en nuestra lengua sobre este terreno tan abordado pero con tantas y tantas aristas todavía por descubrir y profundizar. En este sentido un objetivo fundamental de esta investigación es ubicar en el contexto social y cultural a esta manifestación gráfica japonesa, examinar cuáles factores indujeron su aparición y vertiginoso crecimiento y popularidad. Además profundizar en algunos elementos que contribuyan a esclarecer qué características poseía la relación de las xilografías con el medio ambiente urbano, donde se desarrolla, y su alcance a otras zonas geográficas y sectores sociales.

Para esto he estructurado el estudio en tres capítulos que forman parte del cuerpo de la tesis y dos anexos que complementarían esta información. El primero de estos capítulos **La cultura urbana de los chōnin**, se dedica a explorar la importancia del desarrollo de las ciudades y de los resultados de este proceso en el surgimiento de un nuevo conglomerado social que a su vez conducirá a la conformación de una nueva cultura con raíces populares. Los modos de vida de esta población urbana y su importante papel en el desarrollo de una economía mercantil, que minaría la base económica de la clase *samurai* gobernante, será otro de los puntos de análisis de este capítulo, además de los vínculos entre esta actividad comercial y los barrios teatrales y de placer, que serán un caldo de cultivo para la estructuración del ideario *chōnin*. Finalmente,

será revisado el alcance que esta cultura ejerció sobre otros sectores sociales, y de qué forma se organizó la administración de las ciudades y el propio trabajo editorial.

Le sigue el capítulo **La xilografía del período Edo**, donde se presenta de manera general en qué consiste esta manifestación, de dónde proviene su denominación, y que sistema de pensamiento la sustenta. Por lo tanto se examinarán el complejo y multidisciplinario proceso de manufactura de estas estampas, y se abundará en su evolución estética y estilística, concluyendo esta parte con ejemplos que nos muestren la enorme variabilidad temática y tipológica que estas piezas compartían.

Por último, en el capítulo **La sociedad y las estampas** se pretende desmenuzar algunos de los ingredientes que viabilizaban la interacción de los materiales impresos a nivel social. Aspectos como el origen heterogéneo de los artistas que se dedicaban a estas faenas, y su participación activa en otros sectores artísticos e intelectuales, propiciaban una interrelación entre la creación gráfica y otros circuitos artísticos del momento. De qué manera se consumían estas producciones y cuáles pudieron haber sido sus funciones sociales; hasta dónde llegaron a ser conocidas estas obras, qué aceptación tuvieron en regiones no urbanas y a través de cuáles mecanismos de distribución cultural se dispersaron; por qué vías optó seguir el gobierno para intentar establecer un control sobre esta producción y qué tipo de acciones represivas acontecían, son algunas de las interrogantes que este último capítulo se plantea y que tratará de dilucidar a partir de ejemplos concretos.

Dos cuerpos de anexos se suman al final de este estudio con el objetivo de complementar el análisis del cuerpo central de la tesis. El primero es una recopilación de leyes y regulaciones oficiales sobre el control de estas publicaciones, y el segundo será un conjunto de mapas e imágenes que ilustrarán la mayoría de los ejemplos y casos específicos que se detallan en la investigación.

Para concluir estas breves notas introductorias quisiera reconocer a algunas de las tantas personas que contribuyeron en la realización de este texto. Primeramente, mis mayores agradecimientos a mi directora y profesora Michiko Tanaka, quien desde mis primeros pasos en El Colegio confió en las posibilidades del estudio de la xilografía *ukiyo-e* y en mi propio esfuerzo, me dio una increíble libertad de trabajo, y cuyos comentarios, críticas y opiniones han sido de un valor extraordinario para mi formación, además de apoyarme siempre en todos los avatares de mi estancia aquí. Mis profesores de área han sido igualmente una base muy sólida en mi desenvolvimiento como investigador, y cuya ayuda sigue estando presente, muy especialmente Yoshie Awaihara, Satomi Miura y Virginia Meza. En especial, dos de los profesores invitados que impartieron cursos por acá, merecen un lugar especial, ellos son Harumi Befu y Eiichi Suzuki, por aportarme mucha luz en cuanto a este tipo de ejercicio y quienes tuvieron atenciones maravillosas durante mi estancia en Japón. Además, es imposible saltar a profesores y amigos como Sarah E. Thompson, quien de una forma maravillosa estuvo pronta venir a México y compartir sus conocimientos, Emilio García Montiel, quien me impulsó cuando recién

empezaba a interesarme por Japón y cuyo interés terminó por decidirme a venir al Colegio de México, Saurabh Dube, por su constante disposición y opiniones, Elisabeta Corsi, por su atención y entusiasmo, y Benjamín Preciado, por su apoyo y buena voluntad.

Mi estancia de investigación en Japón fue amablemente financiada por la Fundación Japón, institución a la que le transmito también mis más sinceros agradecimientos, muy en especial a Maseru Suzaki y a Hisa Fukushima, quienes me abrieron las puertas de la Fundación para hacerme sentir como si estuviera en casa. Mi mayor gratitud a todo el staff de profesores y personal general del Instituto de la Lengua Japonesa de la Fundación Japón en Kansai Osaka junto a los que el tiempo transcurrió a una velocidad increíble de lo maravillosa de la estancia.

Otras instituciones y personas necesitan también ser mencionadas por su colaboración al buen desempeño de este trabajo: el Museo de Bellas Artes de La Habana; el Museo Carrillo Gil en el Distrito Federal; el Museo Pedro Coronel en Zacatecas; el Museo de Arte de la Prefectura de Wakayama; el Museo Conmemorativo Ōta de Ukiyo-e en Tokyo, muy en especial a su curador principal Nagata Seiji; a Chris Uhlenbeck y todo su equipo de Hotei Publishing en Leiden; colegas de la Ukiyo-e Society of America y del Japanese Art History Forum.

Mis compañeros de generación y amigos han sido una de las mejores experiencias que pude haber experimentado desde que vine a vivir a México en 1997. Esa generación creo que nos ha marcado a todos profundamente, y de

ella han salido no sólo buenos amigos y amigas, sino hermanos y hermanas. A todos ellos muchas gracias por todo lo vivido.

Finalmente una persona, sin cuyo apoyo, comprensión, paz y amor hubiera sido imposible no sólo un buen desempeño en mi vida académica, sino también este resultado final que les estoy presentando y una invaluable vida personal, es más que necesario resaltar y agradecer: Aurea, mi esposa. Con todo mi amor mis mayores agradecimientos. Es a ella y a mi hijo a quienes dedico este trabajo.



# LA CULTURA URBANA DE LOS CHÔNIN

---

## DESARROLLO DEL MEDIO AMBIENTE URBANO

**U**na vez comenzada la configuración de las nuevas ciudades castillo y la consecuente afluencia de todo tipo de fuerza de trabajo especializada, se conforma un fuerte sistema económico basado en el comercio. Esto trae como consecuencia que estas ciudades se conviertan en el núcleo alrededor del cual van a reunirse una asombrosa variedad de comerciantes y artesanos dedicados a la creación de los más diversos productos y generadores de una pluralidad de servicios destinados a satisfacer las necesidades de la población samurai, ahora consignada a estos cotos, y del conglomerado de habitantes pertenecientes a los otros estratos sociales.

Como bien afirma Susan Hanley, *los estudiosos desde hace tiempo están de acuerdo en que el siglo XVII en Japón fue de un crecimiento económico sin precedentes previo a la industrialización*<sup>3</sup>. Este hecho está marcado por la configuración del conjunto social que conocemos bajo el término *chōnin* 町人, que sobre todo a partir de la era Genroku 元禄 (1688-1704) llega a alcanzar una verdadera madurez e independencia. Agruparíamos pues, bajo el denominador *chōnin* (literalmente habitante de la ciudad) a aquel sector de la población urbana conformado básicamente por comerciantes, artesanos, ex-campesinos,

---

<sup>3</sup> Hanley, Susan B.. *Everyday things in premodern Japan. The hidden legacy of material culture*. University of California Press, Berkeley, 1997, p: 14.

productores de servicios, y en mucha menor escala ex-samurai, que es generado como consecuencia de la serie de reformas que se llevan a cabo en Japón con motivo del fin del período de las guerras intestinas, la pacificación y finalmente la implantación del shogunato Tokugawa 徳川.

Aunque en numerosos trabajos históricos<sup>4</sup> se han detallado estas políticas que desembocan en el rápido crecimiento urbano y demográfico, y la consecuente acumulación de demanda por productos y servicios, que finalmente conlleva al surgimiento y expansión *chōnin*, considero conveniente destacar algunas en aras de una mejor estructuración del relato. De ellas, considero como las dos más importantes e influyentes, el sistema de residencia alternada y la política de separación de los samurai del campesinado.

Formalizado por el *shōgun* 将軍 Iemitsu 家光 en 1635<sup>5</sup>, el sistema de residencia alternada o *sankin kōtai* (参勤交替) establecía que todos los *daimyō* 大名 estaban obligados a permanecer una buena parte de su tiempo en la ciudad que funcionaba como sede del gobierno militar del país, Edo 江戸, abandonando sus propios dominios y dejando como rehenes del *shōgun* a sus familiares cada vez que retornaran a su territorio, para lo cual debían construir y mantener una residencia fija, digna de su status, en la capital. Por otro lado, la

---

<sup>4</sup> Hall, John W., ed.. **The Cambridge history of Japan**. Vol. IV, Early modern Japan. Cambridge University Press, Cambridge, 1991; Totman, Conrad. **Early modern Japan**. University of California Press, Berkeley, 1993; Shively, Donald H.. *Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan*, en **Harvard Journal of Asiatic Studies**. No. 25, 1964, pp: 123-164; Vaporis, Constantine N.. *To Edo and back: Alternate attendance and the Japanese culture in the early modern period*, en **Journal of Japanese Studies**. Vol. 23, No. 1, 1997, pp: 25-67; entre otros.

<sup>5</sup> Leupp, Gary P.. **Servants, shophands, and laborers in the cities of Tokugawa Japan**. Princeton University Press, Nueva Jersey, 1992.



política de separación de los samurai del campo o *heinō bunri* (兵農分離) forjada con la intención de romper los vínculos entre los samurai y los campesinos, y así disminuir el peligro de una amenaza a los intereses del gobierno, desencadena una conversión prácticamente masiva de samurai en residentes urbanos.

Por lo tanto, como consecuencia de esta forzada urbanización y de, como habíamos mencionado, una creciente necesidad de bienes y servicios, la ciudad emerge como nuevo núcleo<sup>6</sup> alrededor del cual van a concretarse mecanismos y estrategias económicas que si bien, sostendrían la propia vida y desarrollo de las ciudades, entrarían en contradicción con el sustento económico de base agrícola de la clase gobernante. Este dinámico proceso que impulsaría la economía mercantil a un ritmo vertiginoso durante el transcurso de casi 250 años, y que sienta las bases para el posterior proceso de industrialización del país, estuvo maniobrado precisamente por este nuevo y significativo actor que denominamos *chōnin*.

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que a pesar de que este sistema cimentado en las bondades del comercio y la economía monetaria socava los fundamentos de subsistencia del Bakufu 幕府, las razones de mayor peso en la pérdida gradual de poderío económico por parte del shogunato radican precisamente en la propia naturaleza de las políticas económicas implantadas por ellos, pero sobre todo en la falta de visión y en el ensimismamiento

---

<sup>6</sup> Podemos tomar como ejemplos de este desenfrenado crecimiento urbano las siguientes cifras: Para 1700, Edo alcanzaba el millón de habitantes, Osaka llegaba a los 400,000, Kanazawa y Nagoya se acercaban a los 100,000, y Sendai, Okayama, Hiroshima y Nagasaki a los 60,000 habitantes. Leupp, Gary P., *op. cit.*, p: 11.

conservador que suponía a cualquier minúsculo cambio, fuera este económico o ideológico, como totalmente incompatible con su sistema de gobierno e intolerable a partir de su posición de superioridad dentro de la estructura de división social imperante en la época.

A pesar de que por regla general, durante el extenso intervalo que abarca el gobierno de la casa de los Tokugawa, prevalecen los controles hacia esta nueva fuerza económica, hacia la población *chōnin* en general, y también hacia la propia clase samurai que cada vez más se involucra en la imparable vorágine del consumo y del derroche, esta política represiva cae en momentos de relajación, crisis, e incluso etapas donde podemos apreciar un interés por parte de círculos dentro de la estructura de poder que consideran a la economía mercantil, doméstica e internacional, como un factor a tomar muy en cuenta para la permanencia de su posición como gobernantes y para la solución de la crítica situación que desde el punto de vista económico encaraban. Un ejemplo muy ilustrativo de esta posición pro-comercio sería la etapa en que Tanuma Okitsugu 田沼意次 (1719-1788) ocupa el puesto de Consejero Principal (*rōjū* 老中) del *shōgun*<sup>7</sup>.

Estos años se caracterizan por una reorientación de la posición del gobierno en torno al comercio. Hay un marcado interés en aprovechar el creciente desarrollo comercial para revitalizar la base económica del Bakufu. Esto se materializaría a partir de un relajamiento general en los controles que se ejercieron sobre este renglón sobre todo partir de las reformas establecidas por Yoshimune 吉宗

---

<sup>7</sup> Tanuma ocupa el cargo de Consejero Principal de 1760 a 1786.

(1684-1751) unos años antes, así como también a partir de la multiplicación de impuestos a los monopolios y gremios, reformas monetarias, estímulos al aumento del comercio con el extranjero, entre otros factores<sup>8</sup> que favorecieron tanto al mejoramiento de la vida de los *chōnin* como a crear una atmósfera intelectual con planteamientos revisionistas alrededor a la problemática económica<sup>9</sup>.

Sin embargo, esta situación no duró por mucho tiempo, y una vez llegado al poder Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1758-1829), quien ocuparía el puesto de Tanuma en 1786, tiene lugar un retroceso hacia actitudes anti-mercantiles y obsoletas que rompieron con todos los esfuerzos que en materia de desarrollo comercial se habían estado llevando a cabo, y que combinado con la pésima situación económica derivada de recientes calamidades climáticas y el legado de corrupción de la propia administración de Tanuma, conducen a un estancamiento de la dinámica económica y a la implementación de políticas restrictivas hacia la población *chōnin*.

## **PAPEL ECONÓMICO DE LOS CHŌNIN**

Es en extremo conocida la cultura popular que florece y se desarrolla en el ámbito *chōnin* de este período. La vida cultural alcanza un nivel de refinamiento tal que incluso numerosos samurai se involucran en la producción de bienes

---

<sup>8</sup> Hall, John Whitney. *Tanuma Okitsugu, 1719-1788. Forerunner of modern Japan*. Harvard University Press, Cambridge, 1955.

<sup>9</sup> Como pueden ser las teorías mercantiles de las escuelas empiricistas y realistas con pensadores como Dazai Shundai 太宰春台 (1680-1747) y Kaiho Seiryō 海保青陵 (1755-1817). Ver Hall, John Whitney, *op. cit.*, pp: 60-63.

culturales *chōnin*. Notorios son los ejemplos de Ōta Nanpo 大田南畝 (1752-1826), Hiraga Gennai 平賀源内 (1726-1779) y Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842), entre otros, que de origen samurai, y en el caso de Ōta oficial del Bakufu, deciden dedicarse a la creación literaria popular y alcanzar ser considerados como paradigmáticos en su género. Esta capacidad de involucrar sectores sociales ajenos a su propio status en la dinámica cultural y económica puede ser considerada como característica distintiva del mundo *chōnin*. Poco a poco fueron los samurai implicándose en el mundo comercial de los *chōnin*, algunos en la producción de bienes, otros en el área de los servicios, otros más, como ya vimos, en la creación artística. Hall nos informa que *...los samurai tenían el hábito de rentar sus propias casas a los comerciantes, y muchos de los que se dedicaban a este negocio obtenían una muy buena remuneración de sus rentas* <sup>10</sup>, participando así activamente en actividades comerciales y oponiéndose a la ideología neoconfuciana que esgrimía el Bakufu como más legítimo orden social.

Si bien es cierto que durante los años que comprenden al período Edo, los *chōnin* nunca alcanzaron un nivel de influencia política de importancia, su pujanza y poderío en el terreno económico sobrepasó con creces a aquel que desesperadamente intentaba conservar y sostener el sistema de gobierno shogunal. Consecuentemente, aunque no reconocido en su justa dimensión por el Bakufu, el poder económico *chōnin* se alzaría en una variable de peso que finalmente acabaría con crear una dependencia económica de los *daimyō* con

---

<sup>10</sup> Hall, John Whitney, *op. cit.*, p: 116.

los prestamistas *chōnin*. Asimismo numerosos *chōnin*, en especial comerciantes, fueron empleados por el gobierno como asistentes financieros en los diferentes monopolios (*za* 座) que controlaba el Bakufu. Muchos de estos comerciantes fueron beneficiados con algunos privilegios, como por ejemplo llevar apellidos o portar espadas,<sup>11</sup> prerrogativas exclusivas de los samurai.

Dentro de este conjunto de comerciantes *chōnin* favorecidos, un grupo de extrema influencia sería los Cambistas de Arroz o *fudasashi* 札差. Estos *chōnin* llegaron a acumular grandes sumas de dinero por cuenta del manejo de los impuestos sobre el arroz y de la conversión del arroz en moneda para el *shōgun* y sus súbditos. Aún oficiales importantes del gobierno shogunal dependían económicamente de estos comerciantes,<sup>12</sup> que al menos lograron por momentos, sino influencia política, un considerable grado de inmunidad, ya que por sus manos pasaba gran parte de los ingresos del Bakufu. De nuevo Hall nos expone cómo, en 1776, el shogunato intenta bajar los niveles de intereses en la manipulación del mercado del arroz que ejercía este grupo, pero bajo la presión de los Cambistas que amenazan con suspender sus servicios, el gobierno se ve obligado a desistir en sus pretensiones.

Por otro lado, y como veremos en el siguiente acápite, recayó en manos de los *chōnin* la creación de nuevos mercados que energizaron el crecimiento económico y contribuyeron al progreso de los centros urbanos. El desarrollo de la industria editorial funciona a la perfección como ejemplo del nivel de

---

<sup>11</sup> Hall, *op. cit.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

producción y consumo en uno de los tan variados sectores económicos que prosperan en Edo bajo la dirección del los *chōnin*.

Esta industria se encargaba de producir en una variedad temática y tipológica extraordinariamente abrumadora no sólo libros, folletos, manuales u otros materiales para la lectura y el entretenimiento, sino también calendarios, álbumes de imágenes, abanicos, juegos de mesa, imágenes para la estimulación sexual, noticias e historias ilustradas, y otras estampas variadas, que gozaban de una inmensa popularidad y que funcionaban en la época como un muy influyente medio de comunicación a pesar de las numerosas y constantes restricciones impuestas por parte de las autoridades para su regulación. Su consumo fue tan extendido que tanto escritores e ilustradores de fama en determinado momento eran considerados como especie de ídolos populares, y además de las tradicionales zonas donde se ubicaban los locales de comercialización de las diferentes casas editoras (muchas de ellas en el conocido barrio de Nihonbashi 日本橋) (fig. 1), encontramos tiendas de préstamos de libros o *kashihon'ya* (貸本屋), vendedores ambulantes y vendedores clandestinos que debido al carácter ilícito de lo que comerciaban, por regla general, se ubicaban bajo los puentes. Si tan sólo como ejemplo del volumen de producción de estampas tomáramos el promedio de obras diseñadas por uno de tantos ilustradores, como puede ser el caso de Katsushika Hokusai 葛飾北斎, activo de 1779 a 1849, este nos arrojaría un

resultado aproximado de: 168 series o álbumes<sup>13</sup>, 275 libros ilustrados<sup>14</sup>, y 18 álbumes de erótica<sup>15</sup>. Si tomamos como parámetro estas cifras, el hecho de que no es precisamente Hokusai de los ilustradores considerados como más prolíficos<sup>16</sup>, de que en los mismos años en que desarrolla su actividad muchos otros ilustradores compartían el mismo espacio, de que esta producción gozaba de una extraordinaria popularidad, y de que nuestro objeto de estudio se desenvuelve a lo largo de cerca de 250 años, tendríamos sólo una vaga idea del nivel de producción y consumo que la industria editorial (una de entre tantas empresas comerciales que florecen en este período) llega a alcanzar en esos años.

## PRODUCCIÓN Y VIDA MATERIAL

Como habíamos mencionado, a medida que se expanden los centros urbanos se van configurando nuevos mercados que se encargarían de suplir los bienes de consumo necesarios tanto para los recientes asentamientos de la clase samurai, como también para las cada vez más crecientes necesidades y hábitos de consumo que comienzan a aparecer entre la fresca y pujante sociedad *chōnin*. Junto a la industria editorial, vemos surgir negocios de fabricación de muebles, sombrillas, cerámicas, lacas, herrerías, maderaje,

---

<sup>13</sup> Cada serie o álbum podía estar compuesto de 5 o hasta 28 estampas.

<sup>14</sup> Los libros ilustrados podían estar compuestos de varios fascículos y volúmenes.

<sup>15</sup> También integrados por varias estampas (por regla general un juego de 12). Esta estadística ha sido extraída del catálogo de obras de Hokusai compilado por Richard Lane en la monografía *Hokusai. Life and work*. E. P. Dutton, Nueva York, 1989.

<sup>16</sup> Como sí es el caso de Utagawa Kunisada 歌川国貞 (Toyokuni III 三代豊国).

textiles, alimentos, y sake, entre otros<sup>17</sup>. Negocios para el entretenimiento y el servicio, como teatros, peluquerías, restaurantes, burdeles. Las asociaciones comerciales, en especial en el siglo XVIII, se multiplican; junto con los monopolios dirigidos por el gobierno (*za*), vemos prosperar las fábricas o *kaisho* 会所, y las comunidades gremiales como los *kabu nakama* 株仲間 y los *kumiai* 組合 (figuras 2 y 3).

Todas estas circunstancias van a promover un incremento en los niveles de consumo de la población tanto samurai como *chōnin* que redundaría en la propia prosperidad de los negocios y de la actividad comercial en general. Por supuesto, estos altos índices de consumo estarían concentrados sobre todo en aquel sector pudiente de la clase *chōnin* y en las posibilidades de los samurai siempre y cuando sus ingresos se los permitieran. Sin embargo, en sentido general podemos afirmar que en comparación con otras sociedades de su momento, la población *chōnin* llega a alcanzar un considerable estándar de vida, expresado sobre todo a partir de mejoras en las condiciones de la vida doméstica, los sistemas sanitarios, el nivel de alfabetización, la alimentación e incluso a partir del consumo de bienes ligados al entretenimiento.

En su estudio sobre la cultura material en el período Edo<sup>18</sup>, Susan Hanley nos demuestra a partir del nivel de ingresos (que equipara con el estándar de vida) y otros indicadores y consideraciones el nivel de lo que ella denomina “bienestar físico” de los habitantes urbanos del período Edo. Para esto, basa la

---

<sup>17</sup> **Cambridge History of Japan, The**. Vol. IV. Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

<sup>18</sup> Hanley, Susan B.. **Everyday things in premodern Japan. The hidden legacy of material culture**. University of California Press, Berkeley, 1997.



evidencia del *...nivel del bienestar físico en la cultura material, que revela los patrones y características del consumo, que a su vez determinan el bienestar físico de la población*<sup>19</sup>. Por lo tanto, el estudio de la cultura material de la sociedad *chōnin* (cultura material entendida tanto como los artefactos de uso cotidiano, la vivienda, la ropa, la comida, el nivel de tecnología y de confort que determinado grupo humano posea) nos aporta una muy valiosa información que nos completa el panorama que en cuanto a la economía de consumo y condiciones de vida poseían en su generalidad los habitantes *chōnin* de esta época.

Inclusive tomando en consideración el alto índice de concentración poblacional<sup>20</sup> que encontramos en las zonas populares de la mayoría de las ciudades japonesas de los siglos XVII al XIX, y en especial en Edo, los cambios que en la alimentación y la estabilización del crecimiento demográfico tienen lugar en el siglo XVIII, las mejoras introducidas en los sistemas constructivos, la variabilidad en el vestuario y el propio status alcanzado por este, y sobre todo la instalación y regularización del suministro de agua, los sistemas de recolección de desperdicios, y los sistemas sanitarios, serían indicadores suficientes que evidencian las mejoras que en cuanto a la vida material poseía una gran parte de la población *chōnin*.

---

<sup>19</sup> Hanley, *op. cit.*, p: 5.

<sup>20</sup> Si hacemos caso del dato proporcionado por el *Shiryōkan nōto* 資料館ノート No. 2, Julio, 1996, publicado por el Fukagawa Edo Shiryōkan 深川江戸資料館, este estimado sería para Edo de 60,000 habitantes por kilómetro cuadrado.

## ECONOMÍA DEL PLACER. LOS BARRIOS

Anteriormente habíamos mencionado la importancia del consumo de bienes y servicios vinculados al entretenimiento para la economía de los *chōnin*. Este regocijo de los sentidos en el contemplar, sentir, escuchar, mostrar, y por supuesto en el placer de derrochar, sería también un factor de extrema importancia en la propia evolución y carácter de la sociedad *chōnin*, sobre la que giraba una gran parte de la actividad económica de la ciudad y que en gran medida fue reflejada por las manifestaciones de la cultura popular, en especial la literatura y la xilografía.

Constantemente las peluquerías lanzaban nuevos y elaborados peinados de moda, la ropa y adornos experimentaron también cambios cada vez más en la búsqueda de una exquisitez en el lucir. El mismo término *sui* 粹 (refinamiento) se volvió modo de vida. El placer del derroche, y de la ostentación y la exhibición pública se convirtieron en elementos vitales para el disfrute *per se*, los dandys y las cortesanas, en personajes del ámbito público y símbolos de una sociedad que, por lo menos en apariencia, blandía ante los ojos del poder la ideología del *ukiyo* 浮世, de la consecución de los placeres, del gasto y la despreocupación.

En esta economía del placer dos sitios ocuparían un lugar de gran importancia como centros de despliegue y juego, como espacios de exhibición pública<sup>21</sup> donde la extravagancia, el lujo, el erotismo y lo onírico desplazaban a lo real y

---

<sup>21</sup> Quizás los únicos sitios donde se podía llevar a cabo tal exhibición y donde las clases sociales se diluían con la magia del ensueño.

cotidiano, lugares a los que una buena parte de la población no tenía acceso directo, por lógicas razones financieras, pero que eran imaginados y vividos a partir de los numerosos relatos que la literatura popular les proporcionaba, y por medio del imaginario visual que la xilografía *ukiyo-e* 浮世絵 construyó a todo lo largo de estos siglos. Estos dos lugares serían las zonas de teatros y los barrios de placer, que irónicamente el gobierno llamaba *akusho* 悪所, o lugares nocivos. Aquí se concentraba gran parte del consumo destinado al goce. En especial, los barrios de placer (ya sea el famoso y exquisito Yoshiwara 吉原, como los de menor categoría como Fukagawa 深川, ambos en Edo) constituían centros culturales que proveían al cliente de toda clase de servicios y fantasías, a la par que succionaban sus fondos a partir de una macabra maquinaria de consumo<sup>22</sup>. Bien es sabido que un gran porcentaje de los clientes de Yoshiwara eran samurai<sup>23</sup>, aunque sobran también las historias de pudientes *chōnin* que fueron famosos por sus conductas ostentosas y por el derroche de que hacían gala<sup>24</sup>. El primero de estos barrios fue fundado por iniciativa de Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598) en Kyoto por el año de 1589, y se llamó Yanagimachi 柳町. La intención de crear estas zonas radicaba en un interés por mantener bajo control áreas tradicionalmente conflictivas por naturaleza, aún más con la afluencia masiva de samurai a las zonas urbanas que acontece como

---

<sup>22</sup> Para un estudio en inglés detallado sobre los barrios de placer, véase: Seigle, Cecilia Segawa. *Yoshiwara. The glittering world of the Japanese courtesan*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 1993.

<sup>23</sup> Hall, *op. cit.*, p: 115.

<sup>24</sup> Famosas son las historias del rico y extravagante Kinokuniya Bunzaemon 紀伊國屋文左衛門 de Edo, y de la casa Yodoya 淀屋 de Osaka.

consecuencia de las diversas políticas llevadas a cabo por el gobierno shogunal desde finales del siglo XVI y que ya hemos comentado. Este barrio de Yanagimachi fue trasladado de lugar y renombrado como Misujimachi 三筋町 convirtiéndose en el antecesor del conocido barrio de Shimabara 島原. En cuanto a Osaka y Edo, el barrio de Shinmachi 新町 en Osaka era conocido antes de 1620 con el nombre de Hyōtanmachi 瓢箪町 y estuvo ubicado en la zona de Dōtombori 道頓堀, área popular donde también estaría ubicado el circuito teatral, hasta que se traslada de lugar en 1631 cambiando su nombre<sup>25</sup>. Por su lado, la ciudad de Edo contaba con el archifamoso Yoshiwara que se inaugura sobre el año 1618. Este sería “el barrio” por excelencia de Japón, conocido en casi todo el país, anhelado por los hombres e idealizado por las mujeres, terreno donde las *tayū* 太夫<sup>26</sup> pisoteaban el orgullo masculino dándose el lujo de decidir quiénes serían sus clientes, y donde el poder del dinero apenas servía para anotarse en largas “listas de espera”, midiéndose además el nivel de exquisitez cultural de los usuarios. Yoshiwara es trasladado y reconstruido, esta vez en la zona de Asakusa 浅草 (figura 4), por cuenta de los daños, que en toda la ciudad de Edo, ocasionó el Gran Fuego de Meireki 明暦大火事 en el año de 1657.

Los barrios de placer abastecieron mucho del material temático de las representaciones del teatro *kabuki* 歌舞伎. El mundo del *kabuki* estuvo siempre

---

<sup>25</sup> Teruoka Yasutaka. *The pleasure quarters and Tokugawa culture*, en Gerstle, C. Andrew, ed., **18<sup>th</sup> century Japan. Culture and society**. Curzon, Richmond, 1989, p: 4.

<sup>26</sup> Cortesana de máximo rango.

íntimamente relacionado con los barrios de placer desde sus mismos orígenes, inclusive ambos universos estaban reclusos en espacios controlados y que en el caso de Edo se circunscribe a Shitamachi 下町 (o ciudad baja). Esta forma de representación teatral poseyó una increíble popularidad durante todo el período Edo y sus actores funcionaban como ídolos de multitudes (figura 5).

Como veremos en el siguiente capítulo, tanto los barrios de placer como el teatro *kabuki* fueron ampliamente representados en la xilografía *ukiyo-e* (figuras 6, 7, 8 y 9). También otras manifestaciones artísticas, como es el caso de la literatura, nos evidencian el nivel de aceptación que estos mundos poseían. Por cuenta de la gran demanda y con el objetivo de mantener a la gente actualizada se publicaban frecuentemente lo que conocemos como *hyōbanki* 評判記 o críticas. Estas “críticas de las prostitutas” (*yūjo hyōbanki* 遊女評判記) y las “críticas de los actores del *kabuki*” (*yakusha hyōbanki* 役者評判記) se desempeñaban como guías de los barrios y enteraban a los consumidores de aquellas prostitutas y de aquellos actores famosos en ese momento con comentarios sobre sus desempeños, muchos de ellos salidos de la pluma de los escritores más en boga. Un ejemplo de este tipo de obras es **Naniwa-dora** 難波鉦 (La llave de Naniwa, 1680), en donde se nos muestra la vida de las *tayū* y otras cortesanas de diferentes rangos a partir de diálogos y comentarios de

ellas y en donde se utiliza el lenguaje propio de los barrios, introduciendo, de esta manera, al neófito en estos ambientes<sup>27</sup>

Estas formas literarias evolucionan al paso del tiempo contribuyendo con la aparición de un nuevo género literario, el *ukiyo-zōshi* 浮世草子, de quien sería Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693) su máximo representante, con obras ampliamente conocidas en la actualidad y de las que podríamos citar a **Kōshoku ichidai otoko** 好色一代男 (Un hombre amante del sexo, 1682) y a **Kōshoku gonin onna** 好色五人女 (Cinco mujeres amantes del sexo, 1686) como ejemplos.

Tal llega a ser la popularidad de estos barrios, que poseemos información<sup>28</sup> de que los actores que interpretaban los papeles femeninos<sup>29</sup>, conocidos como *onnagata* 女形 (o, con apariencia de mujer) eran en extremo influyentes en la moda, peinados, manera de caminar y comportarse de las señoras y muchachas, y de que los nombres de los actores a veces eran utilizados como mecanismos de venta, al servir como propaganda en productos de la más variada índole.

Además, ambas zonas funcionaban como centros irradiadores de cultura, contribuyendo al desarrollo de las artes populares, como la literatura, el teatro, la plástica y la música. Sobre todo los barrios de placer fueron muy conocidos

---

<sup>27</sup> Véase la edición moderna de esta obra en, **Shikidō showake. Naniwa-dora** 色道諸分。難波鉦. Iwanami Shoten, Tokyo, 1991.

<sup>28</sup> Gerstle, C. Andrew. *Flowers of Edo: Kabuki and its patrons*, en 18<sup>th</sup> century Japan. Culture and society. Curzon, Richmond, 1989, pp: 33-50.

<sup>29</sup> Desde 1629 fue prohibida la participación de mujeres en obras de *kabuki*, pero es a partir de 1652 que hombres maduros comenzaron a escenificar los papeles femeninos.

como lugares en donde se celebraban reuniones de artistas e intelectuales, en donde se concretaban en numerosas ocasiones las estrategias artísticas que darían como resultado, por ejemplo, al movimiento de los pintores literatos o *bunjin* 文人 en Kyoto, o al desarrollo de la música *Katō-bushi* en Edo<sup>30</sup>.

Son a estos dos espacios, hacia donde se dirigirán muchos de los esfuerzos del Bakufu por el control de los gastos, el derroche y el lujo.

*Las hijas de los samurai, comerciantes y artesanos conocen perfectamente los nombres y edades de los actores del kabuki, pero son ignorantes de aquellos que ocupan los altos puestos en el gobierno. Ellas aprenden a cantar, bailar y a actuar en lugar de aprender a tejer...*<sup>31</sup>

## EL CONTROL DEL LUJO

Antes de comenzar a analizar el comportamiento del lujo en Edo y el por qué de su control, creo necesario aclarar que en muchas ocasiones las opiniones del gobierno shogunal en cuanto al incremento de los estándares de vida de los *chōnin* eran catalogadas como lujo y extravagancia, por lo tanto es muy importante dejar por sentado que es lo que vamos a considerar bajo el apelativo de lujo. Para la estática visión de la sociedad que poseían muchos de los funcionarios de la administración Tokugawa, por supuesto que un aumento del bienestar de la población y de los niveles de consumo se tomaría como un derroche que alteraría los hábitos de vida de un grupo social confinado al escalón más bajo dentro de la estructura social dominante.

---

<sup>30</sup> Teruoka Yasutaka, *op. cit.*, p: 24.

<sup>31</sup> Comentario de un funcionario del gobierno shogunal citado por Hájek, Lubor & Werner Forman. *Japanese woodcuts. Early periods*. Spring Books, Londres, [s.f.], p: 45.

Entonces, ¿qué definiríamos como lujo?

Según Sombart<sup>32</sup> podemos considerar como lujo a aquel despliegue de recursos materiales que sobrepasa los medios para la subsistencia con el fin de recrear los sentidos y mostrarse superior a los demás.

Quiere decir que llamaríamos a un bien o a un servicio como de “lujo” cuando pasa de ser necesidad a ser un objeto del deseo. Esta necesidad estaría vinculada fundamentalmente al terreno de la satisfacción de los deseos físicos, es decir, comida, ropa, casa, disfrute<sup>33</sup>, y debe portar un grado de refinamiento y la creencia de que brindará placer. Por lo tanto es de suma importancia para la catalogación de algo como “lujoso” sus aspectos cualitativos y su capacidad de poder ser sustituido, al carecer los deseos por su consumo de una necesidad real.

En el caso de nuestro objeto de estudio esta actitud hacia el consumo de bienes “de lujo” puede ser enfocada desde dos ángulos: el consumo de bienes de lujo por parte de los samurai y el consumo de similares bienes y servicios por parte de la población *chōnin*. Ambos ángulos merecen ser tratados por separado y sus implicaciones estarán en estrecha relación con las propias concepciones sociales de las autoridades shogunales.

Ya hemos comentado acerca de los niveles de consumo de los samurai y de su activa participación en los barrios de placer. En los ámbitos de la vida social dentro de su propio círculo, estas características no estarían muy alejadas del

---

<sup>32</sup> Sombart, Werner. **Lujo y capitalismo**. Revista de Occidente, Madrid, 1928.

<sup>33</sup> Berry, Christopher J.. **The idea of luxury. A conceptual and historical investigation**. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.



despliegue que llevaban a cabo en los barrios de placer. Bien es sabido del derroche y de la vida de ostentación que caracterizaba a muchos oficiales e incluso al propio *shōgun*. Hall<sup>34</sup> nos narra numerosos incidentes de este tipo que acontecían con bastante regularidad durante el período de gobierno de Tanuma Okitsugu.

Este tipo de comportamiento que el gobierno denominaba *mi wo wasuretaru furumai* 身を忘れたる振舞<sup>35</sup>, es decir, conducta en oposición al status, considero que no sólo era propiciado por los mismos ánimos de consumo que se generaban *in crescendo* a partir del enorme desarrollo de la economía mercantil, sino de las propias contradicciones que se planteaba la clase samurai al evaluar la naturaleza de lo que debía ser y en lo que se había convertido. Es por esto que vemos este tipo de actitud escapista que busca el gasto y la vida disipada, aunque no podemos olvidar que como bien plantea Sombart el “afán de honores” es un factor a tomar muy en cuenta cuando de derrochar se trata. La población *chōnin*, por su parte, no se quedaría rezagada si en cuanto a derroche se refiere. Ya comentamos que los casos de ostentación, derroche y vida de lujo más conocidos son de aquellos sectores de la sociedad *chōnin* con una capacidad financiera, la mayoría de las veces, superior a la de los samurai. Además del factor que involucra a las estrategias de consumo que referimos con anterioridad, la utilización del poder del dinero como contradiscurso ante la falta de representatividad política de los *chōnin* generada por el Bakufu, y que cada vez más se desacredita ante la imposibilidad de mantener una situación

---

<sup>34</sup> Hall, *op. cit.*

<sup>35</sup> Hall, *op. cit.*, p: 112.

económica estable hacia el siglo XIX, sería unos de los pilares básicos que considero influye de manera decisiva en la serie de medidas que fueron tomadas sobre todo en la segunda mitad del shogunato Tokugawa y que son conocidas como *ken'yakurei* 儉約令 o leyes suntuarias<sup>36</sup>.

## **HEGEMONÍA DE LA CULTURA CHŌNIN. SU ALCANCE**

A pesar de no existir una homogeneidad cultural durante estos años que abarcan los siglos del XVII a la mitad del XIX, si podemos detectar un proceso gradual de conquista de un papel hegemónico por parte de la cultura urbana de los *chōnin*. Esta va a ser una compleja evolución que irá poco a poco erosionando los ámbitos culturales samurai y rurales, y que está muy relacionada con el propio deterioro que en los mecanismos económicos comunales y agrarios venía aconteciendo desde mediados del siglo XVII.

Las causas más claras para este domino cultural popular-urbano radicarían en los resultados de los cambios que implementa la política shogunal desde fines del siglo XVI y que, como ya vimos, se institucionalizarían a partir de la fundación del shogunato Tokugawa en 1603. El desarrollo y crecimiento demográfico de las ciudades conforma núcleos urbanos en donde la nueva economía de mercado articula una gradual erosión de la fuerza financiera de los samurai trasladándola a manos de los comerciantes y artesanos que comienzan a amasar grandes fortunas. Además, por cuenta de la sucesión de años de paz,

---

<sup>36</sup> Para un estudio minucioso de las leyes suntuarias véase Shively, Donald H.. *Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan*, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*. No. 25, 1964, pp: 123-164.

la clase samurai empieza a cuestionar su propia razón de ser como guerrero que experimentaría en una pérdida valores, preparación militar y capacidad de respuesta a partir del sistema de código militar o *bushidō* 武士道, y que finalmente redundarían en una localización ambigua de la frontera de clases. Esta situación recibe respuestas por parte del Bakufu que pone en marcha en varias ocasiones reformas políticas y económicas<sup>37</sup> que intentaban restaurar un escenario ideal para la clase de los samurai, y entre las que resalta la política de *bunbu* 文武 (entrenamiento intelectual y militar) que lanza Matsudaira Sadanobu como parte de las reformas de Kansei, y que recibiera tantas críticas por parte de la población:

世の中に	No hay nada en este mundo	No hay nada en este mundo
蚊はどうるさき	tan molesto como el mosquito.	tan molesto como
ものはなし	No se puede dormir en la noche	el “entrenamiento intelectual y militar”
ぶんぶんぶと	por cuenta de su zumbido.	que no deja dormir a uno por la
夜も寝られず		noche <sup>38</sup>

Por otro lado es innegable la vitalidad, ímpetu y atractivo que desarrolla la nueva cultura urbana, sobre todo a partir de la década de 1690, y de la actuación de la ciudad de Edo desde mediados del siglo XVIII como capital cultural del país, usurpándole de esta manera la primacía a Kyoto que había poseído el monopolio cultural desde hacia muchísimos años. En esta transformación ocupan un lugar significativo los mecanismos de distribución

<sup>37</sup> Las conocidas reformas de Kyōhō 享保, Kansei 寛政 y Tenpō 天保.  
<sup>38</sup> Poema de Ōta Nanpo 大田南畝 (1749-1823) donde se critica la política de Sadanobu jugando con las palabras *bunbu* (zumbido, y entrenamiento intelectual y militar) y *ka* (mosquito y esto). Traducción del presente autor. Citado por Iwasaki Haruko. *Portrait of a daimyo: Comical fiction by Matsudaira Sadanobu*, en *Monumenta Nipponica*. Vol. 38, No. 1, 1983, p: 18.

culturales. Aunque no nos detendremos en esto, ya que en el Capítulo IV se examinarán con detalles estas estructuras tomando como ejemplo a la xilografía *ukiyo-e*, es necesario destacar que las nuevas manifestaciones artísticas (literatura, teatro, xilografía, etc.) funcionaron como medios de comunicación, que unidas a la red de distribución informativa, comercial y otros mecanismos de consumo, contribuyeron con una diseminación a todos los niveles de la población del país de la influencia cultural de los *chōnin*.

El atractivo de este vigoroso fenómeno rápidamente permeó los cimientos de la clase samurai que comenzó a involucrarse (en muchos casos de manera muy activa) con este modo de vida y con la actividad de producción artística. Escritores como Ryūtei Tanehiko y Ōta Nanpo, entre otros, eran de origen samurai, y en el caso de Tanehiko fue la figura cumbre del género literario conocido como *gōkan-mono* 合巻物 hasta que fue censurado en el año 1842 por cuenta de la popularidad de su obra **Nise Murasaki inaka Genji** 修紫田舎源氏 (El falso Murasaki y el rústico Genji, 1829-1842<sup>39</sup>). En cuanto a la xilografía *ukiyo-e* conocemos que Hosoda Tokitomi 細田時富 (1756-1829), hijo de un funcionario importante, samurai de alto rango y cercano al *shōgun* renunció a su estatus para convertirse en el artista de *ukiyo-e* conocido por sus estampas de mujeres bellas bajo el seudónimo de Chōbunsai Eishi 鳥文斎榮之. También el famoso artista de paisajes, entre ellos la serie **Tōkaidō gojūsan tsugi** 東海道

---

<sup>39</sup> Fue publicado en 38 volúmenes entre esas fechas. Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints**. The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 77.

五十三次 (Las 53 estaciones de la carretera de Tōkai, 1833-34), Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858) fue un samurai de bajo rango en la unidad de bomberos del castillo de Edo conocido con el nombre de Andō Jūemon 安藤重右衛門<sup>40</sup>.

No sólo se movía la cultura *chōnin* en los círculos artísticos; Vaporis asevera que *...hasta el “samurai rural” más aburrido no podía evitar ser afectado por la cultura de Edo*<sup>41</sup>. Desde sus comienzos, los barrios de placer recibían con bastante regularidad la visita de altos samurai o *hatamono* 旗本, y *daimyō*, así como comerciantes adinerados y aristócratas (en el caso de Shimabara en Kyoto). Gerstle<sup>42</sup> cita varias referencias de samurai de bajo rango, *hatamoto*, altos funcionarios, y *daimyō* poderosos que no sólo eran apasionados del teatro *kabuki* sino que funcionaban como mecenas de obras y de actores. Por ejemplo, el *daimyō* de Matsue 松戸, Matsudaira Munenobu 松平宗衍 (1729-1781) mandó a construir en su residencia en Edo un escenario de *kabuki*<sup>43</sup>, mientras que el *daimyō* de Yamato Kōriyama 大和郡山 utilizaba a sus sirvientes como actores que escenificaban en su residencia sus propias piezas, y llegaba a encargarse xilografías para estos eventos<sup>44</sup>. Es decir que no solamente es evidente la influencia de esta cultura sobre la clase samurai, sino que más aún, algunas de

---

<sup>40</sup> Kobayashi Tadashi. *Ukiyo-e. An introduction to Japanese woodblock prints*. Kodansha International, Tokyo, 1992; Akai Tatsurō. *The common people and painting*, en Nakane Chie et. als., eds., *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*. University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, pp: 167-191.

<sup>41</sup> Vaporis, Constantine N.. *To Edo and back: Alternate attendance and the Japanese culture in the early modern period*, en *Journal of Japanese Studies*. Vol. 23, No. 1, 1997, p: 55.

<sup>42</sup> Gerstle, C. Andrew. *Flowers of Edo: Kabuki and its patrons*, en *18<sup>th</sup> century Japan. Culture and society*. Curzon, Richmond, 1989, p: 39.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Vaporis, *op. cit.*, p: 61.

las residencias de los *daimyō* en Edo funcionaban como centros de irradiación de las artes *chōnin*<sup>45</sup> impregnando a los samurai y otras personas de los diferentes feudos, que en ese momento se encontraran de visita en casa de estos señores, de todo un sistema estético y de valores diferente, y convirtiéndolos, en cierta medida, en difusores inconscientes de este complejo cultural.

Por supuesto que este estado de cosas y comportamientos fue constantemente criticado, como ya hemos repasado, por funcionarios del Bakufu. El libro **Seji kenmon roku** 世事見聞録 (Registro de cosas vistas y escuchadas, 1816) se lamenta de que las costumbres de la gente del común sean las que estén transfiriéndose a la élite, en vez de lo contrario. El funcionario Moriyama Takamori 森山孝盛 (1738-1815) en su texto **Shizu no odamaki** 賤のをだ巻 (Susurros serenos, 1802), reprocha la actitud de algunos samurai que imitan a los actores del *kabuki*<sup>46</sup>. Esta situación, en ocasiones llegaba a niveles de escándalos famosos como el proceso de Ejima 絵島 de 1714 en el que una dama de alto rango de entre las concubinas del *shōgun* (Ejima, 1681-1741) fue ejecutada junto con su amante por mantener amoríos en secreto con el actor de *kabuki* Ikushima Shingorō 生島新五郎 (1671-1743), a quien introducía clandestinamente en sus aposentos<sup>47</sup>.

En cuanto a las zonas rurales, también hablaremos más en detalle cuando analicemos la influencia del *ukiyo-e* en la sociedad. Sin embargo debemos

---

<sup>45</sup> Esta idea es desarrollada en el trabajo: Vaporis, *ibid*.

<sup>46</sup> Akai, *op. cit.*, p: 191; Gerstle, *op. cit.*, p: 39.

<sup>47</sup> Kobayashi, *op. cit.*, p: 74.

mencionar que de igual manera que la cultura samurai, las áreas campesinas recibieron un impacto muy fuerte de los patrones *chōnin*. La moda, costumbres y noticias de los centros urbanos (sobre todo Edo) eran parámetros bien valorados por los habitantes rurales. El teatro *kabuki* gozaba de gran popularidad, y las obras eran escenificadas por los propios miembros de la comunidad o por compañías itinerantes<sup>48</sup> (figura 10). Sobre esto comenta el gran estudioso de la cultura *chōnin* Nishiyama Matsunosuke 西山松之助, *...la cultura rural contemporánea le debe mucho a la difusión de las novedades de los centros urbanos como Kyoto y Edo. La cultura regional se inclinó a moldearse a sí misma a partir de formas con aureola de reputación que provenían de tales centros urbanos*<sup>49</sup>.

## **ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA URBANA**

Además de asignarle a esta población comerciante y artesana deberes y responsabilidades para el mantenimiento de la zona de la ciudad que habitaban<sup>50</sup>, también recaía en ellos su propia administración.

Esta modalidad de gobierno a partir de autonomías locales es una característica del sistema de administración adoptado durante todo el período Tokugawa. El mismo dividía el control político y administrativo en manos de la clase samurai,

---

<sup>48</sup> A este respecto ver el trabajo de Tanaka Michiko. **Cultura popular y estado en Japón, 1600-1868. Organizaciones de jóvenes en el autogobierno aldeano.** El Colegio de México, México, 1987.

<sup>49</sup> Nishiyama Matsunosuke. **Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868.** University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p: 104.

<sup>50</sup> Por ejemplo, el mantenimiento de las calles, los puentes y los canales de drenaje, entre otros. **The Cambridge History of Japan.** Vol. IV. Cambridge University Press, Cambridge, 1989. pp. 119.

que también ejercía la regulación de su gente a través de códigos propios como el *Buke shohatto* 武家諸法度, de las funciones sociales y económicas más relacionadas con los comerciantes y los artesanos.

Para esto fue creado un sistema administrativo urbano en el que se les otorgaba a aquellos comerciantes y artesanos que gozaban de prestigio o que fueran exitosos en su labor determinados cargos o funciones destinadas a mantener el orden y la armonía de la gran masa de población a su cuidado, misma que en ocasiones llegó a alcanzar una densidad de 60,000 personas por kilómetro cuadrado<sup>51</sup>.

Este elaborado aparato administrativo creado para regular a la población urbana surge desde principios del siglo XVII. La instancia más importante para este control se constituye en los Magistrados de la Ciudad (*Machibugyō* 町奉行). Este cargo oficial, que se hace permanente desde 1641, y que fue creado con el objetivo de mantener el orden en Edo<sup>52</sup>, era el mecanismo encargado de implementar las políticas establecidas por el Bakufu y de supervisar la actividad de comerciantes, artesanos, y de sectores como los barrios de placer y las zonas de teatros.

Durante una gran parte del período Edo este cargo era asignado a los samurai de rango *hatamoto*, compartiendo dos de ellos esta posición y alternándose mensualmente. De la misma forma, tanto en Edo como en Osaka, se implementaron dos oficinas de los magistrados (*Machibugyō-sho* 町奉行所) en

---

<sup>51</sup> *Edo no shomin* 江戸の庶民, en Boletín del Fukagawa Edo Shiryōkan 深川江戸資料館, op. cit.

<sup>52</sup> *The Cambridge History of Japan*. Vol. IV. Cambridge University Press, Cambridge, 1989. pp. 534.



lados opuestos de la ciudad debido al elevado índice demográfico que estas ciudades comprendían y al interés del Bakufu en mantener un cierto nivel de control en estos dos estratégicos lugares (figura 11).

Según la **Kodansha Encyclopedia of Japan**, en estas oficinas los magistrados en funciones poseían un pequeño grupo de apoyo y una patrulla policial armada (*yoriki* 与力 y *dōshin* 同心). Con estas fuerzas los magistrados tenían la responsabilidad de mantener la paz en la ciudad. También debían hacer cumplir las regulaciones para la construcción en la ciudad, supervisar las prisiones, las instituciones religiosas, las organizaciones de bomberos y a los demás funcionarios bajo su control.

De entre estos últimos, los *machi-yakunin* 町役人 eran funcionarios *chōnin* que se encontraban en una posición de intermediarios entre los samurai y la población en general, y el puesto de *Machidoshiyori* 町年寄 (o Mayores de la Ciudad) era uno de los más importantes. Este cargo, que comienza a funcionar con regularidad a partir de mediados del siglo XVII, era destinado a aquellos comerciantes que formaban parte de la élite, que poseían una actividad mercantil próspera y una buena reputación dentro del gremio, además muchas veces eran quienes poseían una relación más cercana con los samurai o más en concreto con aquellos oficiales del *Machibugyō* y disfrutaban de ciertos privilegios comerciales<sup>53</sup>. Este cargo poseía una dependencia directa del *Machibugyō-sho* u Oficina de los Magistrados de la Ciudad, y fue concebido

---

<sup>53</sup> **The Cambridge History of Japan**. Vol. IV. Cambridge University Press, Cambridge, 1989. pp. 534; **Kodansha Encyclopedia of Japan**. Kōdansha, Tokyo, 1983.

como un escalón burocrático en el control del comercio y la industria en las zonas urbanas.

*Quien siga su propia tonta voluntad sin consultar a los Mayores de la Ciudad (Machidoshiyori) o al grupo de los cinco, se considerará que ha cometido una gran ofensa. Sin embargo, si los Mayores comenten una falta, el barrio completo podrá reclamar. Después de una investigación, el veredicto será rápidamente pronunciado*<sup>54</sup>.

A través de estos oficiales menores se comunicaban las ordenanzas del gobierno (*machibure* 町触), y se insistía en su cumplimiento; eran ellos quienes debían llevar a cabo los censos (*ninbetsu aratame* 人別改), supervisar las patrullas de los barrios (*jishinban* 自身番 y *tsujiban* 辻番), coleccionar los impuestos, investigar los crímenes cometidos por parte de la población *chōnin*, interceder en cualquier disputa surgida en estas zonas de la ciudad, entre otras funciones, es decir supervisar de manera general el desenvolvimiento de la actividad de los comerciantes y artesanos<sup>55</sup>.

Estas tareas eran transmitidas por el *Machidoshiyori* a través de los *tsuki gyōji* 月行事<sup>56</sup> que a su vez se las comunicaban a los jefes de barrio<sup>57</sup> (*yanushi* 家主 o *iemochi* 家持), quienes eran los encargados de su realización.

---

<sup>54</sup> Regulaciones para los Residentes de Edo, 1655, en Lu, David J.. *Sources of Japanese history*. Mc.Graw & Hill, [s.c.], 1974. pp. 210.

<sup>55</sup> *The Cambridge History of Japan*. Vol. IV. Cambridge University Press, Cambridge, 1989; *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Kōdansha, Tokyo, 1983.

<sup>56</sup> Representantes que eran seleccionados con una frecuencia mensual de entre los *goningumi* 五人組. *Goningumi*, literalmente “grupo de cinco hombres”, eran unidades de responsabilidad mutua de las organizaciones políticas locales durante el período Edo.

<sup>57</sup> Estos jefes de barrio serían los caseros o propietarios de viviendas de la zona.

Por último, creo necesario destacar que dentro de todas estas instancias administrativas, los cargos eran asignados a dos personas a la vez, que se alternaban en funciones con una frecuencia mensual en la mayoría de las ocasiones. Este fenómeno de la 'autoridad múltiple'<sup>58</sup> es propio del sistema de gobierno shogunal durante esta época e implica, además de la alternancia en el poder, una responsabilidad colectiva en las decisiones a tomar, ya que independientemente del oficial en funciones, cualquier decisión de importancia se debía tomar contando con las opiniones de los demás funcionarios designados.

## **LOS GREMIOS Y EL TRABAJO EDITORIAL**

Los gremios o asociaciones protectoras (*kabunakama* 株仲間) de comerciantes y artesanos es una entidad que surge desde tiempo antes de la instauración del shogunato Tokugawa. Conocemos que a fines del siglo XVI muchos *daimyō* otorgaban derechos a ciertos mayoristas y transportistas para llevar a cabo labores comerciales dentro de sus propios dominios<sup>59</sup>. Un fenómeno característico de Tokugawa con relación a estas asociaciones es que son autorizadas a gran escala dentro de las zonas urbanas bajo el control directo del Bakufu y que les fueron otorgados derechos monopólicos sin precedentes. Estaban constituidas por comerciantes de la misma rama que poseían licencia para establecer la hegemonía sobre el acceso al comercio de las mercancías

---

<sup>58</sup> *The Cambridge History of Japan*. Vol. IV. Cambridge University Press, Cambridge, 1989. pp. 182.

<sup>59</sup> *The Cambridge History of Japan*. Vol. IV. Cambridge University Press, Cambridge, 1989. pp. 570.

bajo su control y fijar los precios del mercado, sobre los que poseían intereses conjuntos. Para esto debían pagar a cambio licencias (*myōgakin* 冥加金) e impuestos (*unjōkin* 運上金) anuales, recaudaciones que el gobierno utilizaba para sanear su estado financiero. Según **The Cambridge history of Japan**, Vol. 4, una de las razones para que el shogunato decidiera autorizar y favorecer a este tipo de asociaciones protectoras urbanas, es que les posibilitaban identificar a aquellos individuos que podían ser sujetos a impuestos<sup>60</sup>.

En 1841 como parte de las Reformas de Tenpō 天保改革 todas las *kabunakama* fueron abolidas en un intento por recuperar la estabilidad de los precios, acción que trajo resultados contraproducentes para el ya deteriorado status financiero del Bakufu, por lo que Abe Masahiro 阿部正弘 (1819-1857), en ese entonces Consejero Principal (*rōjū*) del *shōgun*, decide volverlas a restaurar 10 años más tarde, es decir, en 1851.

De entre estas asociaciones, fueron los gremios de los mayoristas de libros los encargados del control de las publicaciones. Estos gremios fueron aprobados por el Bakufu en 1721<sup>61</sup>, y entre otras funciones, se les asignó la labor de censura de sus materiales impresos. Estas funciones parecen tener su origen a partir de diversos factores, entre los que destacan el crecimiento demográfico de las ciudades y las implicaciones que esto trajo para con el consumo, los nuevos requerimientos exigidos para los procesos de impresión y, por supuesto, el propio desarrollo de la industria editorial en la era Genroku.

---

<sup>60</sup> *Ibidem.* pp. 578.

<sup>61</sup> Kornicki, Peter F.. **The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century.** Brill, Leiden, 1998. pp. 157.

Encontramos dos tipos: los Mayoristas de Libros (*Shomotsu-ton'ya* 書物問屋) que se encargaban de la distribución de libros científicos y educativos, y que mantenían fuertes vínculos con las casas matriz de Kamigata 上方<sup>62</sup>, y los Mayoristas de Otros Impresos (*Jihon-ton'ya* 地本問屋), o Mayoristas de Zōshi (*Zōshi-ton'ya* 草子問屋) como también se les conocía. Precisamente estos últimos son los que se ocupaban de la producción y distribución de la literatura popular (*kusa-zōshi* 草双紙, entre otros) y de la xilografía *ukiyo-e*.

La mayor diferencia entre estos dos tipos de comerciantes mayoristas de materiales impresos, radica en que en contraposición con los Mayoristas de Libros, que básicamente se dedicaban a la comercialización, los Mayoristas de Otros Impresos realizaban todo el proceso que cubría la fase de creación y producción hasta la de su distribución. Para esto se crea una alianza entre diferentes editores con los negocios de talla (*hangī-ya* 板木屋) e impresión (*insatsu-ya* 印刷屋), a los que se unieron tanto aquellos relacionados con la encuadernación de libros (*seihon-ya* 製本屋), como los caratulistas (*hyōshi-ya* 表紙屋) y los montadores (*keishi-ya* 経師屋)<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Nombre antiguo de la actual región de Kinki que abarcaba las ciudades de Osaka y Kyoto. Es precisamente de Kamigata que se introducen estas características a los negocios editoriales.

<sup>63</sup> Nakano Mitsutoshi 中野三敏, et. al.. *Edo no shuppan. Hanmoto, hōsei, gijutsu, ryōtsū, kyōju* 江戸の出版。板元、法制、技術、流通、享受, en Nakano Mitsutoshi, ed. *Edo no shuppan* 江戸の出版. Vol. II. (*Edo bungaku* 江戸文学, Vol. 16). Perikansha, Tokyo, 1996. pp. 2-25.



# LA XILOGRAFÍA DEL PERÍODO EDO

---

## ¿QUÉ ES EL UKIYO-E?

**D**esde comienzos de este estudio hemos estado mencionando el término “xilografía *ukiyo-e*” 浮世絵木版画. Ahora bien, ¿qué es esta manifestación?, ¿cuáles son sus características distintivas?, ¿de dónde proviene el término?

Este vocablo bien conocido en Occidente como “estampa japonesa” se comienza a difundir entre nosotros a partir de la influencia que tuvo sobre las escuelas Impresionistas y Postimpresionistas francesas de finales del siglo XIX. El sentido del diseño, el énfasis en el espacio bidimensional, su fuerte empleo de la linealidad y de la composición, y la planimetría del color, entre otras, fueron cualidades sumamente admiradas e incluso imitadas por artistas de la talla de Edouard Manet, Vincent van Gogh y Toulouse Lautrec, por citar sólo a algunos (figura 12).

Esta fama de lo que se ha llamado como “estampas del mundo flotante”, traducción literal de *ukiyo-e* (volveremos sobre esto de inmediato), data de la segunda mitad del siglo XIX, aunque se sabe de la existencia de colecciones del siglo XVIII, como pueden ser la de Carl Peter Thunberg o la de Isaac Titsingh, ambos oficiales que residieron en la base holandesa de Deshima 出島 en Nagasaki 長崎. Sin embargo no es hasta la Exposición Mundial de París en

1867 que se dan a conocer de forma extensiva entre el público, y sobre todo entre los grupos de jóvenes artistas que experimentaban con nuevas tendencias estéticas que los lanzaran fuera del anquilosado mundo del neoclasicismo y del romanticismo, predominantes en el hegemónico círculo de las academias.

Por lo tanto, llamaremos “xilografía *ukiyo-e*” a aquella producción estético-simbólica que hace uso de la técnica de impresión xilográfica y que se desarrolla y florece como parte del complejo cultural *chōnin* durante los años de 1660 a 1868. Además, nos concentraremos en aquellos materiales impresos durante el período Edo que utilizaron a la imagen como el elemento comunicativo principal (dejando a un lado a aquellas publicaciones básicamente textuales).

La razón para seleccionar las fechas de 1660 y 1868, se debe a dos aspectos fundamentales: el primero es que sobre 1660 los diferentes elementos que conforman a la xilografía *ukiyo-e* alcanzan una integración orgánica y definitiva, que está íntimamente relacionada con el nombre de Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (activo, 1664-1704) y la ciudad de Edo<sup>64</sup>; el segundo se debe a los cambios que ocurren en el sector artístico con la introducción de elementos de la estética occidental a partir de la Restauración Meiji (de 1868 en adelante).

---

<sup>64</sup> Sadao, Kikuchi. *Ukiyoe*. Hoikusha Publishing Co., Ltd., Osaka, 1992; Hájek, Lubor & Werner Forman. *Japanese woodcuts, early periods*. Spring Books, Londres, [s.f.].

## EL MUNDO DEL UKIYO

Como ya mencionamos, la traducción literal de *ukiyo-e* es “estampas del mundo flotante”. Este término está estrechamente vinculado con una cosmovisión muy peculiar de la sociedad *chōnin*, que es el *ukiyo* 浮世 o mundo flotante.

El término proviene de la filosofía budista, de donde *ukiyo* 憂世 significaba el mundo de los sufrimientos, el mundo material, el mundo de las ilusiones transitorias, ya que el budismo considera a todo lo que nos rodea (la gente, los animales, las cosas, los sentimientos, etc.) como artificios irreales, que son la causa de nuestros sufrimientos, y que nos atan a un mundo que es nada más que fantasía. Es decir, este mundo ilusorio no sería más que el mundo terrenal, donde vivimos y donde desarrollamos toda nuestra actividad como seres humanos. El período Edo se apropia de esta idea reacondicionando el término con los caracteres 浮世 (*ukiyo*) que significan “mundo flotante”, pero le da un giro un tanto diferente de la idea original, que aunque no rompe por completo con la visión pesimista budista si le aporta nuevos parámetros que van a caracterizar muchas de las actitudes *chōnin* ante la vida. Este “mundo flotante” sería también el mundo que vivimos, “este mundo”, que debido a su carácter impermanente e ilusorio es la causa de nuestros pesares, pero que precisamente por ser temporal hay que aprovecharlo al máximo en el disfrute y satisfacción de los placeres y deseos de esta vida que al fin y al cabo pasa.



Esta idea se muestra de inmediato en el devenir artístico popular-urbano. La literatura sería una de las primeras manifestaciones en reflejar este pensamiento con una de las obras más comúnmente citada en los estudios sobre el tema y de la que este trabajo tampoco escapará: **Ukiyo monogatari** 浮世物語 (Cuentos de este mundo<sup>65</sup>, 1665) del escritor Asai Ryōi 浅井了意 (1610-1691).

*Aunque mi cuerpo y alma me pertenecen, su control es ajeno a mi voluntad. Más aún, no existe nada en este mundo que me satisfaga. Es por esto que el sentido de lo que llaman ukiyo no lo considero correcto. A pesar de que el futuro es incierto, como vivo en este mundo, el ver y escuchar tanto cosas buenas como malas se me vuelven placenteros. Cada vez que me preocupo demasiado por tonterías me vienen dolores de estómago, por lo que las hecho a un lado. Me basta con mirar a la luna, a la nieve, a las flores de cerezo, a las doradas hojas otoñales; con cantar, beber, o simplemente con el disfrute de no hacer nada. Ni siquiera sufro al quedarme sin dinero. No me sumo en depresiones, hago flotar mis ansiedades a la deriva cual jícara en una corriente. Esto es lo que realmente siento cuando escucho nombrar al ukiyo<sup>66</sup>.*

La literatura no sería la única manifestación que refleja esta peculiar idea, ya que de hecho, los temas principales de la xilografía *ukiyo-e* (por lo menos en sus primeras etapas) no serían otra cosa que una representación de este mundo donde la excitación de los sentidos se convierte en el *leit motif* de la

---

<sup>65</sup> Aunque ha sido traducido históricamente como **Cuentos del mundo flotante**, he preferido llamarlo de esta otra forma por considerarla más cercana al espíritu con que se manejaba el término *ukiyo* en la época.

<sup>66</sup> Traducción del presente autor. Asai Ryōi 浅井了意. *Ukiyo monogatari* 浮世物語, en *Nihon koten bungaku taikai* 日本古典文学大系. Vol. 90 (Kana-zōshi shū 假名草子集). Iwanami Shoten, Tokyo, 1965, p: 244.

existencia y razón de la vida. Ahora bien, debemos tener cuidado de no simplificar y no generalizar esta situación, para lo que hemos de tomar en consideración otros componentes que matizarán nuestra comprensión actual de este complejo fenómeno.

Si bien el pasaje anterior exalta la necesidad de aprovechar al máximo las bondades y placeres físicos y espirituales de “este mundo” = “ilusión”, y si bien es cierto que esta idea influyó notablemente en la conformación de la cultura *chōnin* y en su propia manera de ver la vida, no podemos pensar que la posibilidad de materializar el disfrute de este “mundo de ensueños” estaba al alcance de toda la población.

Miyazawa Sei'ichi 宮沢誠一<sup>67</sup> asume que este mundo del *ukiyo* respondía más bien al alto estrato de los *chōnin*, quiénes tenían las capacidades financieras concretas para llevarlo a su aspecto físico real a partir de las propias conductas consumistas y ostentosas que los caracterizaban. Por supuesto que no estoy aquí restringiéndolo a este ámbito únicamente ya que se desprende que las clases adineradas que se salen del marco popular-urbano (como los aristócratas y los samurai) también estaban en la capacidad de alcanzar “este mundo” y muchas veces eran de sus más fervientes entusiastas.

Miyazawa plantea que esta manera de pensar que legitima el placer, la despreocupación, el tomar a la ligera las cosas serias<sup>68</sup> y el ver a lo cotidiano

---

<sup>67</sup> Miyazawa Sei'ichi 宮沢誠一. *Chōnin bunka no keisei* 町人文化の形成, Tokyo, pp: 259-299.

<sup>68</sup> ...de todas formas la ligereza de este mundo es mucho mejor. Los pensamientos serios se hunden cual mala moneda. Traducción del presente autor. Fragmento de una canción popular del período Edo citada por Miyazawa Sei'ichi, *op. cit.*, p: 267.

como ensueño<sup>69</sup>, es una construcción que de cierta forma esta rechazando la ideología neo-confuciana imperante y que funcionaba como contradiscurso ante la imposición de la clase en el poder. De igual manera, era una vía de escape a las propias condiciones desfavorables en que vivía la gran mayoría de las masas urbanas y campesinas que eran sometidas por un sistema económico y político en el que no sólo recibían obligaciones, cargas y atropellos de parte de los funcionarios del gobierno shogunal sino también de aquellos comerciantes adinerados y terratenientes que especulaban a costa del pueblo.

Reflexionando en torno a esta idea de *ukiyo* me aventuraría a descomponerla un poco más. Como ya mencionamos, frente a este mundo “real” y cotidiano donde las necesidades para la subsistencia, más la observancia de las constantes regulaciones que el Bakufu imponía sobre la población *chōnin*, ocupaban las mentes de la gente, se estructura esta nueva dimensión que aunque ilusoria funcionaba como especie de quimera de emancipación de la rutina. Este mundo del derroche, el consumo y la consecución del placer tendrá dos caras. Una de ellas es la materialización de un enclave real en “nuestro mundo terrenal”, que se simbolizará precisamente a través de los barrios de placer y los teatrales.

Como recordamos, en especial los barrios de placer permitían a la gente “vivir” en carne propia todas las bondades y gozos de este “paraíso sensorial”. De hecho, resaltemos que el detalle de estar segregado dentro de la misma

---

<sup>69</sup> Otro pasaje de la misma obra de Asai Ryōi dice: *Mañana seré como el polvo, impermanente; a fin de cuentas la vida es un sueño. Una vez esqueleto, quién gozará del esplendor. Así es la vida, brindemos*. Traducción del presente autor. Asai Ryōi, *op. cit.*, p: 255.

espacialidad urbana, constituyéndose en un sector “especial”, contribuyó a esa aura de magia que caracterizó a los *yūkaku* 遊郭 (barrios de placer), como se les conocía, por lo menos en su mayor época de esplendor que se sitúa a partir de la era Genroku en 1688 hasta mediados del siglo XVIII.

Por su parte, las zonas de teatros en un principio estaban muy ligadas a los barrios de placer y al comercio sexual. Sin embargo, poco a poco, se fueron convirtiendo en espacios en los que la gente vivía por medio de las obras escenificadas los sentimientos, las aspiraciones, los placeres y las aventuras que formaban parte de sus sueños. Esta capacidad catártica del *kabuki* de traspasar situaciones de un contexto imaginario a otro escenificado, nos hace pensar que esta recreación física en un “mundo real” del ideal del *ukiyo* no es más que la punta visible y tangible de un iceberg ficticio y simulado.

Con excepción del teatro, estas materializaciones del *ukiyo* no estaban al alcance de la mayoría de la gente por lo que podemos afirmar que este glamoroso “mundo flotante” funcionaba en mayor medida como una gran idealización, y que muchas de sus representaciones en la literatura y en la gráfica servían a manera de plataformas de despegue para la imaginación y las recreaciones mentales. Al fin y al cabo no es nada extraño, ya que esta necesidad de acariciar “mundos de ensueños” nos puede parecer en extremo familiar si la confrontamos con nuestras sociedades contemporáneas.

## PROCESO DE MANUFACTURA Y TÉCNICA

Uno de los aspectos más interesantes de estas “estampas del mundo flotante” es el que se articula alrededor de su manufactura. A diferencia del Occidente contemporáneo en el que la individualidad del artista y su autonomía frente al proceso creativo serán de los parámetros más comunes, en el Japón de la época de los Tokugawa los procedimientos para la elaboración de grabados poseían un grado de compartimentación muy elevado.

En primer lugar, cuando nos enfrentamos tanto a un original como a una reproducción en un libro o catálogo, por regla general encontramos que la autoría de estas piezas es atribuida a un sólo individuo, es decir, al *e-shi* 絵師 (ilustrador, quien ejecutaba el diseño de la obra). Sin embargo, la realidad era bien distinta, ya que en la realización de estos grabados participaban, como mínimo, una cantidad de cuatro personas, todas ellas maestros en su especialidad y hábiles artesanos.

El sujeto alrededor del que gira todo el proceso de manufactura de los *ukiyo-e* y a quien se puede considerar como el protagonista más importante en la creación de estas obras es el editor o *hanmoto* 版元. En primer lugar, él era quien poseía el capital para lanzar una producción de esta índole, que sin lugar a dudas, requería de una inversión inicial bastante considerable. Como hombre de negocios al fin, y tratándose de una industria con un marcado carácter comercial, era el editor quién decidía qué tipo de obra hacer, con qué formato, qué tema representar (todo esto, por supuesto, en dependencia de lo que el

mercado demandara), y a qué ilustrador, a qué grabador y a qué impresor contrataría.

Como veremos en el capítulo siguiente, muchas veces estos editores eran figuras que aglutinaban todo tipo de artistas e intelectuales en sus talleres, estimulaban la formación de círculos creativos con una gran vitalidad, y en muchas ocasiones las producciones xilográficas más exitosas eran consecuencia de fructíferas tertulias, matizadas con *sake* y a veces con una *ageya* 揚屋<sup>70</sup> como telón de fondo. Además eran ellos quienes se ocuparían con posterioridad de la distribución y venta de estos grabados.

Sigamos a continuación un ejemplo hipotético de elaboración de una de estas xilografías:

Una vez que el editor decidiera qué producir y a quiénes contratar, el diseñador o ilustrador (*e-shi*) pasaba a ejecutar un esbozo de la obra con pincel y tinta sobre papel de Mino 美濃紙<sup>71</sup> de alta calidad (figura 13). Este esbozo se discutía con el editor quién daba su visto bueno final. En muchos casos este esbozo llevaba anotaciones del ilustrador sobre el fondo y los colores a utilizar. Finalmente le estampaba su firma y el logotipo del editor. A continuación se pasaba a realizar el dibujo detallado del esbozo. Algunas veces esta labor la efectuaba el mismo diseñador, aunque en la mayoría de las ocasiones era acometida por un copista (figura 14). Este dibujo final detallado o *hanshita-e* 版下絵 era ejecutado en tinta sobre papel delgado de Mino.

---

<sup>70</sup> Especie de casa de cita, donde el cliente comía, bebía, se entretenía y se encontraba con la cortesana antes de partir al burdel.

<sup>71</sup> Zona de Japón famosa por la producción de papel.

Ya lista la versión final de la obra, el editor tenía la responsabilidad de llevarla ante el censor oficial en turno (*tsuki-gyōji* 月行事 o *e-nanushi* 絵名主) quien daría su opinión sobre si la pieza podía ser publicada o no. Esta fase no incluye aquellas producciones privadas o clandestinas que como podemos suponer eludían este paso<sup>72</sup>. Aprobado el dibujo, se le estampaba el sello de “aprobación” oficial que debía ser grabado en las planchas de madera.

Vencido este episodio, se pasaba a la talla del juego de planchas o tacos (*hangī* 版木). Este trabajo era llevado a cabo en el taller de grabación (*hangī-ya* 版木屋) que se decidiera contratar. El grabador, o *hori-shi* 彫師 pegaba el dibujo final por su parte delantera a un bloque de madera de cerezo debidamente preparado, utilizando una pasta de arroz. Con los dedos va quitando el grueso de las capas traseras del papel pegado al bloque de madera para que se transparente. Se procede entonces a tallar y desbastar el taco de madera. Esto lo hacían los aprendices de los talleres de tallado, mientras que las partes más complejas y delicadas (como las manos, los rostros y sobre todo el pelo) eran responsabilidad del maestro grabador.

Listo el taco principal, se procedía a imprimir la primera prueba o *kyōgō* 校合, de la que se obtenían todos los contornos de la imagen. Esta prueba se llevaba al editor quien la revisaba junto con el ilustrador. A partir de ella se marcaban las diferentes zonas de color y se tallaban las planchas para los colores. Un elemento importante en esta etapa, es el *kentō* 見当. El *kentō* eran marcas que se grababan en el borde superior y en la esquina opuesta del taco principal y de

---

<sup>72</sup> En el capítulo siguiente también abordaremos con detalle todo el procedimiento de censura.

los tacos de colores y que permitían que la hoja de papel cayera justo en el lugar exacto para que no se corrieran los colores o se montaran las zonas de color con los contornos de la imagen. Completado el juego de planchas se procedía a imprimir nuevas pruebas de cada bloque para indicarle al impresor la gradación de colores requerida.

El impresor o *suri-shi* 摺師, era el siguiente maestro que completaría este camino. Los pigmentos que se utilizaban en la impresión de estas xilografías eran de origen natural, y no poseían base grasa, por lo que su diluyente mayormente era agua. Este detalle, le provoca algunas dificultades al conservador actual, ya que muchos de estos colores (sobre todo los azules) se van desvaneciendo con el transcurso de los años, muy en especial si estas piezas estuvieron o están sometidas a la iluminación. Los mejores ejemplos que se conservan en la actualidad son de obras que estuvieron guardadas por muchos años y que hoy disfrutan de una adecuada política de conservación y de un eficaz trabajo museográfico.

El papel destinado a la impresión final, era confeccionado a mano y existía una multiplicidad de formatos. Estos formatos dependían de la forma en que era cortado el papel y su utilización estaba muy relacionada con la tipología para la que estaba propuesta la obra. Por lo tanto, si la pieza había sido pensada para un *surimono* 刷物 el formato ideal sería el *chūban* 中判 (aprox. 26 x 19 cm.); sin embargo, si se trataba de una de las populares estampas de mujeres de



Utamaro, el formato sería el *ōban* 大判 (aprox. 38 x 26 cm.)<sup>73</sup>. Otros formatos muy utilizados fueron, el *hashira-e* 柱絵 (aprox. 70 x 12 cm.), el *ōōban* 大々判 (aprox. 33 x 65 cm.), el *hosoban* 細判 (aprox. 33 x 16 cm.), y el *aiban* 間判 (aprox. 33 x 23 cm.), entre otros<sup>74</sup> (figura 15).

Una vez cortado el papel y seleccionado el formato, se humedecía este con una especie de barniz llamado *dōsa* 礬水, cuya función era proporcionarle una mayor resistencia al papel y además ayudar en una mejor fijación de los tintes. La aplicación de los pigmentos se realizaba con pinceles o brochas sobre las planchas en dependencia del área a cubrir. Para lograr densidad en los colores, sobre todo en el caso del negro, se recurría a varias impresiones del mismo color. Esta técnica conocida como *urushi-e* 漆絵 (estampas laqueadas) se utilizó mucho para tonos de negros tupidos que produjeran una apariencia de laca, y fue explotada sobre todo en las estampas de actores del *kabuki* (figura 16).

A diferencia del desarrollo de la gráfica en Occidente, en Japón no se utilizaba la prensa para la impresión de los grabados. En su lugar se empleaba un pequeño dispositivo llamado *baren* 馬連 (figura 17), que consistía en un redondel de cuerdas que el impresor sujetaba con su mano, presionando con él la superficie trasera del papel con movimientos circulares. El orden de impresión era primeramente la plancha guía, es decir la de los contornos, y

---

<sup>73</sup> Este formato se popularizó y se convirtió en estándar a partir del año 1780.

<sup>74</sup> Véase *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980.

posteriormente cada uno de los colores, concluyendo en muchos casos con otra impresión final de la plancha guía. Como podemos ver, la habilidad que se requería para concluir satisfactoria y rápidamente estos pedidos<sup>75</sup> exigía una gran preparación y entrega por parte del impresor (figuras 18 y 19).

Además de estos procedimientos básicos de impresión, el *hori-shi* también desarrollaba lo que podemos llamar como “técnicas especiales”. Estas permitían una mayor cualificación de la obra, brindándole un lujo y exquisitez en la factura que muchas veces fue también condenado con el gobierno shogunal. Estas técnicas iban desde la gradación de colores (*bokashi* ぼかし), los relieves o marcas de agua (*karazuri* 空摺), el barniz laqueado de superficie, atomizar los pigmentos para lograr efectos como la niebla, la nieva, el vapor o la humedad, y también se pulverizaba caolín, mica y polvos metálicos (figura 20).

Después de todo este proceso, los grabados ya terminados iban finalmente a manos del editor, quien se encargaba de su distribución y comercialización a través de vendedores ambulantes, clientes fijos o de su propia tienda, pero esto será tema de nuestro siguiente capítulo. Detengámonos ahora y revisemos un poco de la evolución de esta manifestación.

---

<sup>75</sup> Estos pedidos, por regla general, oscilaban entre los 1000 y 5000 ejemplares. Sobre esto ver capítulo siguiente.

## **BREVE EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA MANIFESTACIÓN**

Numerosos textos han sido escritos en lenguas occidentales<sup>76</sup> (sin contar por supuesto la abrumadora cantidad de estos en japonés) que analizan y exploran la historia de esta manifestación. Por lo tanto, no me esforzaré aquí en repetir lo que tantos y tantos especialistas han trabajado a lo largo de mas de 100 años, sino más bien me interesa aportar algunas breves consideraciones que permitan al lector una idea muy general de la evolución de la xilografía *ukiyo-e* en los años que comprenden al período Edo en Japón.

A pesar de que es a partir de los comienzos de Edo que podemos ubicar una real época de florecimiento de la técnica xilográfica, esta práctica tiene una presencia en las islas muy anterior al siglo XVII. Se supone que el arte del grabado en madera entra a Japón sobre el período Nara 奈良 (710-794), como consecuencia de la introducción del Budismo vía continental. Estas estampas se confeccionaban con el fin de difundir la doctrina y ganar mayor base social. Fundamentalmente consistían en representaciones de las diferentes deidades del panteón budista, aunque también se han encontrado algunas que transmitían fragmentos de sutras, por lo que se consideraba que estas

---

<sup>76</sup> Para no hacer de esta referencia algo interminable, permítaseme citar únicamente el completísimo catálogo de estudios sobre ukiyo-e: Green, William. **Japanese woodblock prints. A bibliography of writings from 1822-1993, entirely or partly in English text.** Ukiyo-e Books, Leiden, 1993.

imágenes poseían un significado mágico, brindando protección y buena fortuna a todo aquel que las adquiriera<sup>77</sup>.

Se comenta en la mayoría de la literatura especializada de la relación que puede haber existido entre el surgimiento de la xilografía *ukiyo-e* y los grabados populares conocidos como *ōtsu-e* 大津絵 (figura 22). Estos grabados que habían evolucionado de las estampas budistas, y que eran realizados en la ciudad de Ōtsu 大津, en las cercanías de Kyoto, representaban de manera muy *naïve* a diferentes personajes populares. Sin embargo, a pesar de los posibles vínculos entre estas dos manifestaciones, la aparición de la xilografía *ukiyo-e* en el escenario urbano a mediados del siglo XVII, dependió más de un interés por popularizar la pintura de género que se había estado produciendo por artistas urbanos desde finales del siglo anterior.

Esta pintura de género, que retrataba la vida de las ciudades, poseía una distribución muy limitada al ser productos caros debido a las propias características de su manufactura (figura 21). Poco a poco sus temas van concentrándose en los centros de atención urbanos y en sus personajes protagónicos, es decir en el caldo de cultivo que le proporcionaría el mundo del *ukiyo*. Estas obras, conocidas como “pintura *ukiyo-e*” (*nikuhitsu ukiyo-e* 肉筆浮世絵) (figura 23), comienzan a obtener una gran fama entre los habitantes de las ciudades, por lo que los artistas urbanos (*machi eshi* 町絵師) crean una nueva estrategia que les permitiría producir en cantidad y con precios

---

<sup>77</sup> Munsterberg, Hugo. *The Japanese prints. A historical guide*. Weatherhill, Nueva York, 2000.

accesibles una buena parte de las demandas por pinturas de este tipo. Las *shikomi-e* 仕込絵 o “pinturas ya hechas” son el primer esfuerzo por satisfacer los ánimos de consumo por este tipo de obras. Su elaboración era algo muy similar a lo que hoy conocemos como “producción en serie”, y lógicamente respondía a patrones y modelos ya establecidos que eran los que proporcionaban la rapidez en su manufactura. No obstante el esfuerzo, tampoco fructificó en cubrir las cada vez mayores demandas que aumentaban desorbitadamente a la par con las mejoras en las condiciones de vida en la ciudad y el ascenso de los niveles de ingreso.

Paralelamente, la industria editorial iba ganando un mayor espacio en las necesidades de la población. La venta de novelas populares y de libros ilustrados a partir de la técnica de impresión xilográfica era un negocio próspero que posibilitaba la reproducción múltiple y a bajo costo de textos e imágenes, y que proporcionó el incentivo para el cambio.

Hishikawa Moronobu 菱川師宣 es quien toma ventaja de estos adelantos tecnológicos y materializa la popularización de la pintura de género a partir de los grabados en madera. Takao Katsuhiko 高尾一彦<sup>78</sup> considera que fue precisamente Moronobu, con su idea de llevar esta pintura a un público más amplio, quien construye y desarrolla una nueva conciencia estética de lo visual al liberar a la imagen impresa de sus ataduras con el texto, independizándola

---

<sup>78</sup> Takao Katsuhiko 高尾一彦. *Kinsei no shomin bunka* 近世の庶民文化. Iwanami Shoten, Tokyo, 1975.

de los libros ilustrados y convirtiéndola en nuevo mecanismo narrativo<sup>79</sup>. Además, es a Moronobu a quien se le debe la aparición de un nuevo formato, “la hoja impresa independiente” (*ichimai-e* 一枚絵 o *ichimai-zuri* 一枚摺) que podía comercializarse como estampa autónoma o como parte de una serie o álbum de imágenes enlazados por un tema común (muchas de las veces álbumes eróticos) (figura24).

Es a partir de esta etapa que se establecen los tres temas por excelencia de la xilografía *ukiyo-e*: el sexo, las mujeres bellas y los actores del kabuki. Por primera vez en la historia de las representaciones visuales japonesas ocurre un hecho que marcaría el curso de esta manifestación. Este es la selección del objeto expuesto, o sea, los hombres y mujeres de la época como centro de interés artístico. Ellos no son situados como otro más de los componentes en la composición de la imagen, sino que son ellos los que crean la imagen como tal, en grupos de dos o más figuras y tomando para sí más de la mitad del área ilustrada. La ambientación en estas primeras estampas se reduce a algunos pocos objetos en el fondo, escasos detalles arquitectónicos, o llega a desaparecer por completo, dejándole todo el espacio disponible a la figura humana<sup>80</sup>. A su vez, esta monumentalidad fue remarcada por la fortaleza y expresividad de las líneas que conforman a las figuras, y de cuyos mejores ejemplos podemos citar a las mujeres de Kaigetsudō Ando 懷月堂安度 (activo

---

<sup>79</sup> Este papel de la imagen como recurso narrativo no es nada nuevo si recordamos un poco de qué manera se articulan muchos rollos ilustrados.

<sup>80</sup> Véase: Hájek, Lubor & Werner Forman. **Japanese woodcuts. Early periods.** Spring Books, Londres, [s.f.]; Kobayashi Tadashi. **Ukiyo-e. An introduction to Japanese woodblock prints.** Kodansha International, Tokyo, 1992.

aprox. del 1704 al 1716) y a los actores del kabuki de la escuela de los Torii 鳥居派 (figura 25).

Desde el punto de vista técnico, la estampa monocroma o *sumizuri-e* 墨摺絵 (figura 26) será el personaje principal de esta historia hasta que sobre 1710 ocurren importantes cambios técnicos y de contenido en las estampas. Esto puede ser apreciado en una mayor elaboración de la composición, una glorificación del espacio urbano, y la aparición y desarrollo de nuevas técnicas. Estas técnicas van a colocar un nuevo elemento en juego: el color. En estos años tempranos los grabados se iluminaban a mano, y se han establecido dos combinaciones: el *tan-e* 丹絵 o “estampas naranjas”<sup>81</sup> (figura 27), en donde se combinaban áreas naranjas con otras verdes o amarillas, se desarrolló durante los años de 1710 a 1720, mientras que el *beni-e* 紅絵 o “estampas rosas” (figura 28) abarca los años de 1720 a 1730 y mayoritariamente utilizaba pigmentos en la escala del rosa al rojo.

Estas técnicas evolucionan hasta que en 1744 se comienzan a introducir los colores en la impresión a partir de tacos independientes para cada color, y durante unos 20 años estos colores estuvieron restringidos a combinaciones de rosa, verde y amarillo. A esta técnica se le denominó *benizuri-e* 紅摺絵 o “estampas rosas impresas” (figura 29), y es atribuida al artista Okumura Masanobu 奥村政信 (1686-1764). Masanobu además fue el creador de un formato conocido como “estampa columnar” o *hashira-e* 柱絵, ya que por

---

<sup>81</sup> Se utilizaban pigmentos en la escala del naranja al rojo.

cuenta de su apariencia alargada rememoraba a un pilar, aunque más bien guardaba similitud con los antiguos *kakemono* 掛物 o pinturas verticales para colgar.

Es por esta época que, como consecuencia de los avances técnicos que se iban implementando en la producción de estos grabados, los ilustradores mismos fueron perfeccionando las estrategias de representación: una mayor atención a los elementos compositivos, mayor delicadeza en las líneas, y una vuelta a la recreación de los fondos y los ambientes. A partir de aquí, y más específicamente en 1764 cuando Suzuki Harunobu 鈴木春信 (aprox. 1725-1770) introduce la completa policromía en la xilografía llamada *nishiki-e* 錦絵 (o “estampas de brocado”, en alusión a la semejanza de esta nueva técnica con los finos brocados de origen chino), ocurre una proliferación de escuelas estilísticas y un desarrollo en ascenso de los grabados en madera (figura 30). Harunobu además, plantea una nueva visión muy romántica, lírica e idealizada de la belleza femenina, que contrastaría con los intentos realistas por parte de la escuela Katsukawa 勝川派 de realizar retratos de actores del *kabuki* donde se pudieran distinguir las características individuales y estilos de actuación de cada actor en particular.

El período comprendido entre finales del siglo XVIII (aprox. 1770) y comienzos del XIX, es lo que se ha dado a conocer como “edad de oro” de la xilografía japonesa. Es una etapa donde se alcanza un alto nivel de maduración estilística y técnica; es también la época de grandes figuras como Torii Kiyonaga 鳥居清



長 (1752-1815), Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806) y Tōshūsai Sharaku 東洲斎写楽 (activo de 1794 a 1795), entre otros, que incursionan con imágenes en primer plano de los personajes representados, buscando aún una mayor individualización de las fisonomías<sup>82</sup>, y con varias hojas impresas para lograr grandes superficies de imágenes, a partir de dípticos, trípticos y polípticos (figura 31 y 32).

Finalmente la primera mitad del siglo XIX es testigo de otros cambios temáticos y estilísticos en la xilografía *ukiyo-e*. Con motivo de las reformas de Kansei se prohíbe la elaboración de estampas de mujeres bellas y de actores del *kabuki*. Estos temas que habían estado tradicionalmente vinculados a los propios orígenes de la manifestación ven así sus últimos días no sin antes burlarse de los controles publicando obras donde se “disfrazaba” la apariencia real de los actores de *kabuki* y de las mujeres (figura 33). Este hecho, sumado a otros factores vinculados con la liberalización de antiguas restricciones para viajar y la aparición de nuevos géneros literarios conduce a la génesis de nuevos temas como serían los paisajes, las estampas de guerreros y las estampas de pájaros y flores. Durante todo este período hasta la caída del shogunato Tokugawa en 1867, se desarrolla una producción xilográfica en extremo realista y con una exuberancia colorística sin precedentes, y que en cierta medida reflejaba la inestabilidad y agitación de los últimos años de Bakufu (figura 34).

---

<sup>82</sup> Estas imágenes en primer plano son conocidas como, *ōkubi-e* 大首絵, y *ōkao-e* 大顔絵.

## DIVERSIDAD TEMÁTICA Y TIPOLOGICA

### Temas

Tres temas serían los fundadores de los grabados en madera de Edo: Las estampas eróticas o *makura-e* 枕絵<sup>83</sup> (también conocidas como *shun-ga* 春画 o “estampas de primavera”), las estampas de mujeres bellas o *bijin-ga* 美人画, y las estampas de actores del teatro *kabuki* o *yakusha-e* 役者絵. Las mujeres bellas, de hecho, son de los primeros ejemplos que encontramos en aquellas experimentaciones que Hishikawa Moronobu realizara con la técnica de impresión xilográfica allá a mediados del siglo XVII. En una primera etapa estas “bellas mujeres” serán las prostitutas de los barrios de placer, y un lugar muy especial lo tendrían aquellas cortesanas de alto rango como las *tayū* que tanto revuelo causaban en la población masculina de las ciudades. Sin embargo, a medida que avanzan los años el foco de inspiración se extiende a aquellas mujeres, de entre la población urbana, famosas por su belleza. Esto estaría constantemente controlado por el gobierno, que únicamente permitía la representación de prostitutas. Si bien en la época de Moronobu eran figuras compactas y monumentales, poco a poco van estilizándose hasta llegar a las esbeltas, sofisticadas y sensuales mujeres de Kiyonaga y Utamaro (figura 35). Casi a la par de las estampas de mujeres bellas, y también como parte del mundo de los barrios de placer, está el *makura-e* o estampas eróticas. Como ya

---

<sup>83</sup> Su traducción literal sería “estampas de cabecera”.

hemos visto, se publicaban generalmente en forma de álbumes compuestos por unas 12 imágenes. A pesar de no ser aprobadas por el gobierno, estos grabados fueron producidos de forma clandestina por casi todos los artistas famosos de la época, y pueden ir de sencillas escenas amorosas hasta detallados rituales sexuales (figura 36). Estas obras, donde se representan tanto genitales como actos sexualmente explícitos, evidentemente, estaban destinadas a fines de estimulación sexual<sup>84</sup>, aunque no se descartan otras posibles funciones<sup>85</sup>. Su presencia es una constante en los casi 200 años de vida del *ukiyo-e* en Japón, y podemos encontrar tanto ediciones de lujo como otras al estilo “de bolsillo” que fueron populares hacia la primera mitad del siglo XIX.

Poco tiempo después de estos temas se añade el teatro *kabuki*. Los primeros en desarrollar esta temática son los Torii, quienes fundan una escuela de grabado exclusivamente dedicada a este tópico. Torii Kiyonobu 鳥居清信 (1664-1729) y Torii Kiyomasu 鳥居清倍 (activo aprox. del 1697 al 1722), sus primeros exponentes representativos, nos han heredado extraordinarias figuraciones de los principales estilos de actuación de estas puestas en escena, con el elegante *wagoto* 和事 de Osaka y el rimbombante *aragoto* 荒事<sup>86</sup>, tan característico de Edo. Poco a poco de van diversificando las escuelas y los estilos, así como el interés en la individualización de los actores y personajes escenificados. Estas

---

<sup>84</sup> Este tema de las estampas con abierto contenido sexual, es objeto de un extenso trabajo que estoy realizando en este momento, y que culminará en Tesis Doctoral.

<sup>85</sup> Véase, García Rodríguez, Amaury. *Desentrañando “lo pornográfico”: la xilografía makura-e*, en *Anales*. Vol. XXIII, No. 79. (en proceso de publicación).

<sup>86</sup> Estilos de actuación del *kabuki*.

estampas además de funcionar como imágenes coleccionables de los actores más famosos del momento, también eran empleadas como anuncios de temporada teatral o de nuevas piezas a estrenar (figura 37). También a partir de la técnica de impresión xilográfica se confeccionaban los programas de las obras. De igual forma, vale la pena mencionar que paralelamente en la ciudad de Osaka se desarrollaron estampas de los actores del *kabuki* con un estilo muy peculiar y que eran denominadas *kamigata-e* 上方絵<sup>87</sup>.

Conjuntamente con estos temas iniciales encontramos un sinnúmero de contenidos que nos van a proporcionar un amplísimo panorama. Entre los segundos importantes podemos citar a los paisajes, los guerreros y los temas decorativos.

Los paisajes y escenarios naturales, o *fūkei-ga* 風景画 como propuesta visual no vienen a incorporarse en el grabado hasta los primeros años del siglo XIX cuando fueron liberadas las restricciones de viaje, como habíamos recién comentado. Las vistas más recurrentes van a ser las de los lugares más famosos, tanto de la capital como de las zonas rurales, y las de aquellos puntos que se situaban a lo largo de caminos (figura 38). Estas imágenes eran adquiridas en muchas ocasiones como recuerdo de los lugares visitados. Por regla general van a mantener muchos de los recursos representativos comunes a la pintura de paisajes, aunque fueron influenciados, en cierta medida, por algunos elementos de la perspectiva europea. Los representantes

---

<sup>87</sup> Kamigata era el nombre de una zona geográfica que abarcaba las ciudades de Osaka y Kyoto.

paradigmáticos de esta temática son Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige, ampliamente admirados por la Europa decimonónica.

Un caso interesante serán las estampas de pájaros y flores (*kachō-ga* 花鳥画).

A pesar de que las estampas de paisajes eran consumidas, en algunas ocasiones, con propósitos decorativos, el *ukiyo-e* en general no puede considerarse como una producción cultural destinada a tales fines (figura 39). Sin embargo los pájaros y flores nos alertan de que no debemos hacer generalizaciones si de esta manifestación gráfica se trata. Este tema ha tenido una larga presencia en el arte japonés y en el chino, de donde proviene. Son imágenes, por lo general, estilizadas (en cierta medida deudoras de la pintura de influencia china), de una gran belleza decorativa y delicadeza. Como ejemplo atípico están los *surimono* 刷物, tipología que, aunque muchas veces registraba formas como los pájaros y flores, respondía a usos totalmente diferentes.

Por último, dentro de los grandes temas estarán las estampas de guerreros o *musha-e* 武者絵. Al igual que el paisaje este tema no aparece hasta mediados del siglo XIX como respuesta al control que sobre las estampas del *kabuki* y de mujeres bellas implementara el gobierno shogunal y al éxito que el formato literario conocido como *yomihon* 読本<sup>88</sup> tuvo sobre los pobladores de Japón. Las estampas de guerreros se centraban en temas histórico-mitológicos, muchos de ellos con un marcado carácter fantástico y espectacular (figura 40).

---

<sup>88</sup> Género literario de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Ficción narrativa caracterizada por temas históricos, matizada con alusiones didácticas y moralistas, y mezclada con elementos sobrenaturales de gran influencia china.

Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳 (1797-1861), así como su discípulo Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1893), son los ilustradores que más desarrollan este género y su producción de estampas de guerreros es realmente impresionante, dotando a sus imágenes de un fuerte dinamismo que las van a distinguir de la producción xilográfica anterior. El tema, por otro lado, posibilitó a los artistas gráficos el perfeccionamiento de un recurso, que si bien no novedoso en el mundo urbano del momento, fue muy útil para lidiar con la situación política que se vivía en el archipiélago a mediados del siglo XIX. El uso de parábolas históricas de la antigüedad se ajustaba perfectamente bien cuando de esconder mensajes referentes al presente se trataba.

Por supuesto que estas son sólo algunas de las temáticas más representativas a las que podríamos sumar otras como: los luchadores de sumo, las narraciones literarias, las caricaturas, los temas infantiles, entre otras muchas. De igual forma en el caso de las tipologías solamente nos concentraremos en aquellas que consideramos como más influyentes.

## **Tipologías**

Una vez que comenzamos a adentrarnos en el fascinante mundo de las xilografías *ukiyo-e*, descubrimos la cantidad de variaciones tipológicas que estas impresiones poseían. En primer lugar, y poseyendo una enorme importancia para el posterior desarrollo de la manifestación, están los libros ilustrados (*e-hon* 絵本 o *eiri-bon* 絵入本). Estos libros ilustrados, por supuesto, sufrieron del mismo proceso evolutivo al que ya hemos aludido: en un principio

las imágenes se imprimían sólo en negro, más adelante comenzaron a colorearse a mano, y por último, a medida que fue avanzando la tecnología, se incorpora la policromía impresa.

En dependencia del tipo de libro, las imágenes podían ser apoyo visual del texto o constituirse en el foco central de atención, relegando al texto a un segundo plano, particularidad que va a prevalecer a medida que se van popularizando entre las capas más amplias de la población (figura 41). Los temas podían ser los más variados: libros de poesía, obras teatrales, leyendas, historias épicas, y narraciones de ficción populares como fueron los *kusa-zōshi* 草双紙 o los *ukiyo-zōshi* 浮世草子, ejemplos muy solicitados en la época ya que trataban los temas de la vida cotidiana: historias amorosas, la vida de los comerciantes y de las prostitutas, entre otros temas.

Como ya vimos también, el éxito de los libros ilustrados y la demanda de estos por parte del pueblo, paralelo a la importancia que va tomando en sí misma la imagen y al papel desempeñado por Hishikawa Moronobu, lleva a la creación de una nueva tipología: la hoja independiente o *ichimai-e*, de tamaño mayor que los libros y quizás lo que más conocemos en la actualidad como *ukiyo-e*. Estas hojas poseían varios formatos en dependencia de los intereses del editor, y no obstante su independencia, en muchas ocasiones pertenecían a alguna serie, reminiscencia de los libros ilustrados.

Otra de las tipologías importantes eran los *surimono*<sup>89</sup>. Estos eran pequeños grabados (aproximadamente de 20 x 18 cm.) impresos en un papel más grueso y con una perfección técnica que sobrepasaba a otras formas de *ukiyo-e*. Los *surimono* eran producciones privadas, destinadas fundamentalmente a ocasiones festivas, o servían como medio de intercambio de poemas entre algunos clubes de poesía (figura 42).

Los calendarios pictóricos o *e-goyomi* 絵暦, igualmente, poseen una presencia de peso en los avatares de la xilografía en Edo. Durante estos años sólo once casas editoriales especialmente comisionadas por la administración shogunal estaban autorizadas a imprimir calendarios, para lo cual seguían las instrucciones del Buró Astronómico del Bakufu (figura 43). Cualquier otra publicación caléndrica que fuera realizada fuera del control de esta empresa gubernamental estaba estrictamente prohibida. Ahora, el mundo de los chōnin se las agenciaría para burlar los controles y el monopolio comercial de estas casas. No sólo podemos constatar el constante desobedecimiento de esta prohibición a partir de las numerosas regulaciones dirigidas a los propios gremios y que abundan durante todo el período, sino que además prolifera una nueva variedad de calendario que escondería en su propio diseño los datos referentes a los meses largos y cortos del año. Este tipo de calendario, conocido por el nombre de *daishō* 大小 (es decir, *largo y corto*), llega a convertirse en extremo popular, participando en su elaboración incluso muchos de aquellos diseñadores de fama y prestigio, como pueden ser Suzuki

---

<sup>89</sup> Literalmente “cosa impresa”.



Harunobu o Katsushika Hokusai. En el ejemplo que podemos apreciar en la figura 44 resalta el recurso conocido como *moji-e* 文字絵, en donde los números de los meses largos, dibujados con gruesos trazos negros, estructuran el cuerpo del anciano, mientras que los de los meses cortos dan vida al travieso mono.

Los abanicos ilustrados (*uchiwa-e* 団扇絵), los programas y afiches del teatro *kabuki* (*shibai-banzuke* 芝居番付), los juegos de mesa (*e-sugoroku* 絵双六), los juguetes recortables para niños (*omocha-e* 玩具絵), y las etiquetas de las cajas para té (*chabako-e* 茶箱絵), entre tantas otras tipologías les conferirán a estos grabados una multiplicidad y un dinamismo tal que no en vano poseían una presencia tan importante en la vida de la gente, que por su parte los involucraba en sus quehaceres cotidianos (figura 45).



# LA SOCIEDAD Y LAS ESTAMPAS

---

## ¿QUIÉNES SON LOS ARTISTAS?

**C**omo podemos presentir ya a estas alturas del relato, las personas que se dedicaban a la creación de grabados *ukiyo-e* y al negocio editorial en general, comparten el factor “heterogeneidad” común a casi todos los pormenores de la manifestación. Este conjunto que engloba a ilustradores, escritores, editores, grabadores, impresores, y artesanos e intelectuales, que compartían el mismo interés en la producción de bienes culturales con marcado carácter popular, sobre y para un amplio sector poblacional, se articulaba además en torno a un ingrediente en extremo importante y en gran medida vital en la génesis de su actividad creativa: la ciudad.

En especial, la ciudad de Edo, y más aún la zona de Shitamachi, era un fuerte foco de actividad intelectual, ya que en sus barrios (sobre todo en Nihonbashi) vivían muchos de estos personajes (ver figura 59), lo que no hace difícil imaginarnos el nivel de ebullición cultural que circulaba por sus callejuelas en los momentos de mayor efervescencia (ver figura 1). Por lo tanto, el trabajo de estos artistas era una influencia constante en la gente que frecuentemente consumía sus creaciones y compartían el espacio público con ellos. Es de esperar entonces que muchos escritores e ilustradores sean de origen *chōnin*, entre los que pudiéramos citar a: Shikitei Sanba 式亭三馬 (1776-1822), escritor

de novelas populares (o *gesaku* 戯作); Tamenaga Shunsui 為永春水 (1790-1843), famoso por sus *ninjōbon* 人情本<sup>90</sup>; Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816), quien además era conocido como artista de *ukiyo-e* con el sobrenombre de Kitao Masanobu 北尾政演; Utagawa Toyokuni 歌川豊國 (1769-1825), hijo de un fabricante de muñecos y conocido ilustrador de estampas de actores del *kabuki*; Utagawa Kuniyoshi, hijo de una familia de tintoreros de seda y popular creador de la temática de guerreros; Utagawa Kunimasu 歌川國升 (activo aprox. de 1834 a 1852), propietario adinerado del distrito de Senba en Osaka y diseñador de estampas del *kabuki* de estilo Kamigata; y tantos otros como los conocidos Harunobu, Utamaro y Hokusai<sup>91</sup>.

Los vínculos de muchos de estos maestros con escuelas de pintura y talleres, también van a incidir en su propio desarrollo, interviniendo en su formación y propiciando, en ocasiones, el surgimiento de nuevos estilos y escuelas. El propio Hishikawa Moronobu, ya citado como fundador de la xilografía *ukiyo-e* e hijo de un artesano de bordados, estudió previamente en las dos escuelas de pintura más reconocidas en ese momento (la Kanō 狩野派 y la Tosa 土佐派), y fundó con posterioridad su propio atelier en Edo. El artista temprano Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (1671-1750) también estudió en las escuelas Kanō y Tosa, y tiempo más tarde, otro diseñador de estampas, Utagawa Toyoharu 歌川豊春

---

<sup>90</sup> Literalmente “libros de sentimientos humanos”; ficción de estilo *melodramático*, popular en Edo hacia finales del siglo XVIII.

<sup>91</sup> Para fechas y detalles de artistas en adelante, véase: *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典. Vol. 2. Daishūkan, Tokyo, 1980; y Nakada Katsunosuke, ed. 仲田勝之助編校. *Ukiyo-e ruikō* 浮世繪類考. Iwanami Shoten, Tokyo, 1952.

(1735-1815), se muda a Edo después de concluir estudios en la escuela Kanō de Kyoto, y establece su propia escuela, o sea la Utagawa, de la que tantos célebres discípulos derivan. Otro *edokko*<sup>92</sup>, Kitao Shigemasa 北尾重政 (1739-1820), hijo de una familia dedicada al negocio editorial también funda su escuela, la Kitao, mientras que el rebelde Keisai Eisen 溪斎英泉 (1791-1848), hijo de un artista menor de la escuela Kanō, estudiaba en esa escuela y comenzaba sus colaboraciones en la ilustración de novelas populares con Tamenaga Shunsui<sup>93</sup>.

Por supuesto que la clase *samurai* también participaba de la actividad cultural *chōnin*. Ya hemos visto cómo escritores de la talla de Ōta Nanpo, Hiraga Gennai y Ryūtei Tanehiko, y diseñadores de *ukiyo-e* como Chōbunsai Eishi y Utagawa Hiroshige eran de origen *samurai*. Conocemos que Isoda Koryūsai 磯田湖龍斎 (activo aprox. de 1764 a 1789), y cuyo nombre verdadero fue Isoda Shōbei Masakatsu 磯田庄兵衛正勝, desempeñó su trabajo durante la época de Harunobu y es muy conocido por sus estampas de mujeres. Este artista, de origen *samurai*, estudia también bajo los preceptos de la escuela Kanō y emigra a Edo al convertirse en *rōnin* 浪人 (o *samurai* errante) por cuenta de la muerte de su señor. Durante los últimos años de su vida se dedica a la pintura y recibe el honor de ser nombrado *hokkyō* 法橋, título otorgado por la corte imperial por sus esfuerzos creativos y rara deferencia para un artista de *ukiyo-e*. Además de

---

<sup>92</sup> Gentilicio, palabra que implica que es nacido en Edo.

<sup>93</sup> Para mayor información sobre esta relación, véase: Akai Tatsurō 赤井達郎. *Ukiyo-e ni okeru Kasei: Keisai Eisen* 浮世絵における化政：溪斎英泉, Tokyo, p: 257.

Koryūsai, el ilustrador Yanagawa Shigenobu II 二代柳川重信 (activo aprox. de 1830 a 1860), que desarrolla su producción en la ciudad de Osaka, también poseía ascendencia *samurai*.

A esta lista podríamos añadir a Takizawa Bakin 滝沢馬琴 (1767-1848), Koikawa Harumachi 恋川春町 (1744-1789) y Hōseidō Kisanji 朋誠堂喜三二 (1735-1813), entre otros escritores representativos de las diferentes vertientes literarias del período, que proviniendo de estirpe *samurai* se dedicaban a estas empresas. Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831), por ejemplo, fue un *samurai* activo que estuvo asignado a la oficina de magistrados del norte de Edo (*Edo kitamachi bugyō* 江戸北町奉行) y que desarrollaba una actividad muy intensa como escritor de novelas populares (*gesakusha* 戯作者), en especial de libros cómicos, conocidos como *kokkeibon* 滑稽本. Takizawa Bakin habla en su libro **Kinsei mono no hon Edo sakusha burui** 近世物之本江戸作者部類 (Libros del período moderno temprano, compendio de escritores de Edo ,1834) de la estrecha relación que tenía Ikku con el próspero editor Tsutaya Jūsaburō 蔦屋重三郎 (1750-1837), quien reunía en su taller a jóvenes talentosos como Kyōden, Utamaro, Chōki, y Nanpo, entre otros, que después triunfarían en el quehacer artístico<sup>94</sup>.

Los círculos de intelectuales, que funcionaban en muchas ocasiones en diferentes escuelas de *ukiyo-e* pero sobre todo alrededor de talleres editoriales,

---

<sup>94</sup> Kobayashi Tadashi 小林忠 & Ōkubo Jun'ichi 大久保純一. *Ukiyo-e no kanshō kiso chishiki* 浮世絵の鑑賞基礎知識. Shibundō, Tokyo, 1996, p: 206.

como el de Tsutaya, posibilitaron una confluencia de ideas, modos expresivos y colaboraciones que desdibujarían una estructuración rígida de las fronteras entre las distintas manifestaciones culturales del momento.

## **INTERRELACIÓN DE LAS MANIFESTACIONES**

Estas colaboraciones e intervenciones, que se pueden rastrear desde momentos tan tempranos como cuando Saikaku ilustraba sus propias novelas<sup>95</sup>, y más adelante con Shikitei Sanba y Jippensha Ikku volcándose a similares experimentaciones<sup>96</sup> (figura 46), nos muestran lo dinámico que resultaban los nexos entre los diversos universos estéticos y lo heterogéneo y múltiple de sus interconexiones.

Si bien en el caso de la ilustración para libros esta colaboración partía de la propia necesidad e interés del editor por cualificar el impreso con imágenes que aludieran a la narración, poco a poco, como ya vimos cuando repasamos las tipologías de los libros ilustrados, los espacios destinados a la imagen cada vez más van ganado lugar propio, y dejan de cumplir una única función decorativa para convertirse en una narración paralela o alternativa de la historia. Se dieron casos de escritores importantes como Ryūtei Tanehiko que colaboraba frecuentemente con ilustradores de la talla de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (1786-1864), Hiroshige y Kuniyoshi, entre otros.

---

<sup>95</sup> Hibbett, Howard S.. *The role of the ukiyo-zoshi illustrator*, en *Monumenta Nipponica*. Vol. 13, No. 1-2, Abr.-Jul., 1957, pp: 67-82.

<sup>96</sup> Leutner, Robert W.. *Shikitei Sanba and the comic tradition in Edo fiction*. Harvard University Press, Cambridge, 1985, p: 11.

Además, muchas veces estos artistas participaban de otras manifestaciones culturales, como Santō Kyōden, que produjo por un tiempo xilografías *ukiyo-e*. Kaigetsudō Ando, Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai, entre otros tantos diseñadores de estampas, tienen una obra pictórica de importancia (figura 47) que realizaban paralelamente a su trabajo de ilustradores, inclusive uno de ellos, Isoda Koryūsai, obtuvo un título de la corte imperial por sus pinturas precisamente.

La presencia de estos creadores en diversas escuelas pictóricas y de *ukiyo-e*, y sus vínculos recíprocos también es un indicador a tomar muy en cuenta. Ejemplo de ello son los casos citados de diseñadores de grabados que recibieron entrenamiento en escuelas de pintura reconocidas. También podríamos mencionar el interés y la participación de algunos artistas en las experimentaciones que con elementos de la estética occidental comenzaron a manifestarse en Japón a partir de los vínculos con la base holandesa de Deshima y el grupo “de estudios holandeses” 蘭学. Sujetos como Maruyama Ōkyo 円山応挙 (1733-1795) y Kawanabe Gyōsai 河鍋曉斎 (1831-1890), ambos pintores y diseñadores de xilografías, con una producción artística sumamente asombrosa y con una contribución muy significativa a las artes plásticas no solamente del período Edo, sino japonesas en general, plasmaron en mucha de su obra sus propios ensayos de tales principios. No serían ellos los únicos en esto, ya que la perspectiva lineal y el uso de sombras estarán presentes en las estampas de Toyoharu, Hiroshige y Kuniyoshi, por nombrar sólo a algunos (figuras 48 y 49).

Nishiyama Matsunosuke, nos muestra de que manera se estructuraban, en ocasiones, estas colaboraciones:

*Un ejemplo famoso del esfuerzo colaborativo entre tales individuos es el libro **Kaitai Shinsho**<sup>97</sup> de Sugita Genpaku, una traducción sobresaliente de un manual anatómico occidental. Este volumen fue ilustrado por el discípulo de Gennai, Odano Naotake (1749-1780) de la región de Akita; el editor fue Suwaraya Ichibee. Ichibee seguramente fue enterado de la traducción de Sugita a través de Gennai y entonces pidió al traductor cederle los derechos para su publicación. El trabajo de Odano como ilustrador fue decidido probablemente en las comunes tertulias culturales, aunque la naturaleza exacta del proceso permanece a oscuras. No importa en realidad que fue lo que realmente sucedió, sin embargo, editores, escritores e ilustradores se mantenían en estrecho contacto<sup>98</sup>.*

Esta interrelación de artistas no se circunscribía únicamente a las artes plásticas, ya que muchos ilustradores eran también poetas, y por ejemplo, el famoso actor del teatro *kabuki* Ichikawa Danjurō V 五代市川團十郎 (1741-1806), fue bien conocido en los círculos artísticos, no sólo como actor, sino también por sus actividades literarias y sus relaciones con escritores de su momento.

Los círculos y reuniones culturales necesitan ser destacados como catalizadores de muchas de estas cooperaciones, y aportadores de ideas para presentes y futuros proyectos creativos (figura 50), además de que reunían a figuras representativas del quehacer intelectual, como sucedía en el taller de Tsutaya Jūsaburō, que ya vimos, o como realizaba el extravagante Kinokuniya

---

<sup>97</sup> Sugita Genpaku 杉田玄白 (1737-1817), publica el libro **Kaitai Shinsho** 解体新書 (Nuevo tratado de anatomía) en el año 1774.

<sup>98</sup> Nishiyama Matsunosuke. **Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868**. University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p: 70.



Bunzaemon, quién se rodeaba de estrellas como el poeta de *haiku* 俳句 Kikaku, el calígrafo Sasaki Bunzan, el escultor Yokotani Sōmin, y el pintor Hanabusa Icchō<sup>99</sup>. El propio Suzuki Harunobu debe mucho a estas reuniones el surgimiento de la técnica de policromía impresa o *nishiki-e*<sup>100</sup>

## **FUNCIÓN SOCIAL DE LAS ESTAMPAS**

Es muy difícil determinar con exactitud cuáles pudieron haber sido todas las funciones que los grabados *ukiyo-e* desempeñaron en el contexto social en que circularon. Podemos, sin embargo, esbozar algunas opiniones basándonos en estudios comparativos de otras regiones y épocas, y en las propias características y datos que nos aportan las estampas japonesas. Una de estas funciones básicas será la de transmitir información. Descontando los impresos “escritos”, o sea aquellos donde el texto es el lenguaje principal en la transmisión de ideas, informaciones y conocimientos, las xilografías donde “lo visual” será el vehículo de transmisión principal, también funcionaron como medio de comunicación en una época donde no existían todavía lo que actualmente conocemos como *periódicos*.

En esta labor de difusión temprana, una tipología en especial va a intentar cubrir las demandas de información de la población, aunque en la mayoría de las ocasiones su presencia será clandestina, ya que el Bakufu prohibía tajantemente la publicación de materiales de este tipo y la difusión de noticias

---

<sup>99</sup> Teruoka Yasutaka. *The pleasure quarters and Tokugawa culture*, en Gerstle, C. Andrew, ed., **18<sup>th</sup> century Japan. Culture and society**. Curzon, Richmond, 1989, p:21.

<sup>100</sup> Nishiyama Matsunosuke, *op. cit.*, p: 70.

en general; esta tipología será el *kawaraban* かわら版. Estos impresos divulgaban sobre todo acontecimientos importantes del momento. Nos han llegado a la actualidad algunos de ellos que transmitieron información sobre desastres naturales: grandes incendios, terremotos o erupciones volcánicas (como en el ejemplo de la figura 51 acerca de erupción del volcán Asama en 1783)<sup>101</sup>, u otros que, sobre todo, a finales del gobierno de los Tokugawa cubrieron noticias relacionadas con los enfrentamientos que acontecían entre las diferentes facciones. Kornicki considera que estos *kawaraban* llegaban a circular muchas veces fuera de los confines de donde fueron producidos, por lo que llegaban a tener alcances mayores a lo pudiéramos pensar<sup>102</sup> (figura 52). Con todo, no son únicamente los *kawaraban* los impresos destinados a la propagación de información, ya que recordemos cómo las estampas *ukiyo-e* servían como medio comunicativo al enterar a la gente de: qué se vivía en el teatro *kabuki*, cómo era la vida en los barrios de placer, cuáles las mujeres más de moda; asimismo, otras tantas se apoyaban en sortilegios gráficos para dar a conocer cuestionamientos sobre sus gobernantes o sobre la vida social y política del país.

Revisamos el trabajo de Juan Acha, **El consumo artístico y sus efectos**<sup>103</sup>, con el objetivo de tratar de dilucidar cuáles podrían ser aquellos posibles *camino sociales del producto* que finalmente culminaban al ser consumidas

---

<sup>101</sup> Para mayor información sobre los *kawaraban*, véase: Hayashi Hideo 林英夫. **Zusetsu. Nihon bunka no rekishi** 図説。日本文化の歴史. Vol. 10. Shōgakukan, Tokyo, 1980, pp: 89-114.

<sup>102</sup> Kornicki, Peter F.. *The Enmeiin affair of 1803: The spread of information in the Tokugawa period*, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. 42, No. 2, Diciembre, 1982, p: 531.

<sup>103</sup> Acha, Juan. **El consumo artístico y sus efectos**. Trillas, México, 1988.

estas xilografías. Primeramente, este consumo va a ser la actividad que culminará con el proceso para el cual es creada la obra. El propio consumo y las funciones que el consumidor adjudica al objeto variarán de persona en persona, y estarán permeadas por los juicios y sentimientos de cada sujeto, por los valores que operen a nivel social y por la relación particular que se establezca entre objeto-sujeto. Además, se pueden establecer también varios niveles de funciones, ya que en una primera etapa una misma persona puede consumir la obra de una manera y posteriormente de otra bien diferente, así como también es imposible trazar fronteras entre las diferentes funciones que en la mayoría de los casos se solapan y coexisten compartiendo espacios y tiempos.

Intentemos estructurar algunas de las posibles funciones del consumo de las xilografías *ukiyo-e* a partir de algunas ideas y categorías que aporta Acha, otras que he tomado de Chartier<sup>104</sup>, más algunas consideraciones y re combinaciones propias. Por demás está decir que esta aproximación dista mucho de ser conclusiva o generalizadora del fenómeno artístico que nos atañe, ya que es impredecible la forma en que será consumido un producto. *La obra de arte tiene las funciones que el consumidor sea capaz de extraerle*<sup>105</sup>.

Ya repasamos cómo la función comunicativo-informativa desarrolla una actividad de importancia en el consumo de las estampas. La educativa y la intelectual-científica van a estar muy ligadas a la primera, ya que si bien no

---

<sup>104</sup> Chartier, Roger. **The cultural uses of print in early modern France**. Princeton University Press, Nueva Jersey, 1987.

<sup>105</sup> Acha, Juan. *op. cit.*, p: 93.

tienen como propósito la transmisión de noticias, si contribuyen a una asimilación informativa, que en estos dos últimos casos estará más ligada a la incorporación de conocimientos que pueden llegar a ser aplicativos. Por ejemplo, las estampas de pájaros y flores, por cuenta del naturalismo de su representación, podían ser perfectamente recibidas no sólo tomando en consideración el decorativismo de su apariencia, sino también el conocimiento que desde el punto de vista taxonómico podían brindar a un público con intereses botánicos y zoológicos (figura 53). La recreación visual de pasajes literarios, sobre todo de temas clásicos y/o chinos, también posibilitaría un consumo “interesado” en la adquisición de conocimientos o en la cotejo de estos con su propio repertorio intelectual. Los ejercicios que en el campo de la representación del cuerpo humano, sobre todo aquellos vinculados con un saber anatómico occidental, se llevaron cabo por esta misma época muy posiblemente redundaron en el deseo por el disfrute de imágenes que facilitará a un sector determinado precisamente aquel blanco de su atención (figura 54).

Consecuente con la exposición del cuerpo estaría la función erótico-lúdica, que también comparte terreno con la educativa al poder servir muchas de las estampas de tipo libidinoso como medio de aprendizaje. Los grabados con abierto contenido erótico, por supuesto que respondían en gran medida a un consumo para la estimulación sexual, fuera esta auto-propiciada o buscada en pareja o en grupo. En estas xilografías, el estímulo sexual va a la par en numerosísimas ocasiones con el humor y la sátira a la monotonía y “seriedad” de la vida cotidiana (figura 55), sin embargo, estas características no serán

privativas del *makura-e* y podemos encontrar otras temáticas que utilizan la sátira y que eran consumidas con esa intención. Otras, sin embargo, estarían más bien encaminadas al placer del disfrute en grupo (como pueden ser los juegos de mesa *e-sugoroku* 絵双六 o las *karuta-e* 加留多絵), o al entretenimiento de los niños como los *omocha-e* 玩具絵, las *kisekae-e* 着せ替え絵, y los *tatebanko* 立版古, entre tantos (ver figura 45).

Una de las funciones que ocupa un lugar prácticamente constante en el consumo estético será la contemplativo-hedonista, aunque su “tiempo de vida” dependerá mucho de la formación del sujeto consumidor. Todos estos grabados, al ser al fin y al cabo producciones estético-simbólicas, de una manera u otra realizan esta función, y su impacto en el público dependerá mucho de la experiencia previa que se tenga en torno al lenguaje plástico o al atractivo ejercido por parte de elementos propiamente visuales, además de los sentimientos generados y sublimados que pueden emerger de lo que se representa en la misma pieza.

Por último, las funciones legitimadora-exaltativa y la práctico-utilitaria serán algunas más que podemos ubicar en este contexto. El consumo de estampas del *kabuki* y de paisajes, por ejemplo, en zonas no urbanas constituía en si una manera “nostálgica” de rememorar instantes y lugares que correspondían a un mundo no cotidiano, y que interesaba preservar. En las figuras 38 y 56, vemos de qué manera en una de las paradas rurales de la carretera de Tōkai, se pegaban en la pared paisajes de Edo y otras imágenes como constancia de que los propietarios habían estado en esos sitios, o que admiraban la cultura

citadina. Muchas veces también eran adquiridas como souvenir de estos propios sitios y llevados de vuelta a casa, entregadas como regalos, o coleccionadas por apasionados del *kabuki*. También, en cuanto a la práctico-utilitaria, muchos comerciantes las consumían con el objetivo de incrementar sus propias colecciones privadas, y también el caso de las librerías de préstamo o *kashihon'ya* 貸本屋 que compraban estos materiales para poder ofrecer un servicio que llegó a tener alcances excepcionales<sup>106</sup>, o las historias que conocemos de que llegaban a Europa en el XIX como envoltorio de porcelanas.

## SU UBICACIÓN EN EL CONTEXTO URBANO

Repasemos brevemente de qué manera y a través de cuáles mecanismos llegaban las xilografías *ukiyo-e* a la gente.

Casi todo el siglo XVII se mantuvo con el monopolio de Kansai<sup>107</sup> como centro de la actividad de producción de impresos, desarrollando una industria que poco a poco fue perdiendo terreno ante la acelerada actividad de Edo. Ha sido reiterado cómo el barrio de Nihonbashi en Edo<sup>108</sup> aglutinaba a la gran mayoría de los negocios de la industria editorial y a aquellas personas relacionadas con ello (ver los mapas de Nihonbashi de las figuras 57 y 58). Nishiyama Matsunosuke<sup>109</sup> hace toda una detallada relación de la ubicación exacta dentro de este barrio de los talleres más importantes, las tiendas por categorías, y

---

<sup>106</sup> Trataremos el alcance de las librerías de préstamo en el acápite “Incidencia de esta manifestación”.

<sup>107</sup> Zona geográfica que abarca las ciudades de Kyoto y Osaka.

<sup>108</sup> Ver en Anexo II, la figura 1, en donde se aprecia el bullicio de la zona de Nihonbashi.

<sup>109</sup> Nishiyama Matsunosuke. *Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p: 65.

hasta las casas de algunos artistas e intelectuales relevantes. En la figura 59<sup>110</sup>, hemos marcado algunas de estas zonas para que se pueda tener idea del nivel de concentración de la gestión artística en este distrito.

En específico las tiendas (muchas de ellas parte de los talleres editoriales), serán el punto principal de comercio de nuestras xilografías *ukiyo-e*. Estos locales<sup>111</sup>, pertenecían al Gremio de Mayoristas de Otros Impresos (*Jihon Ton'ya* 地本問屋), y muchos de los importantes se localizaban en las áreas de Tōriabura-chō 通油町 y Shiba Shinmei-mae 芝神明前, en Nihonbashi o sus cercanías.

A partir de las propias xilografías podemos reconstruir la imagen de estas tiendas y la forma en que eran vendidas al público las estampas<sup>112</sup>. Primeramente, estas tiendas se encontraban en las calles principales de la zona, de manera que cualquier persona que pasara podía visualizar los grabados. Como vemos en la figura 60, donde se representa la casa editorial Tsuruya Kiemon 鶴屋喜右衛門 (activa desde 1661 hasta comienzos del período Meiji en 1868), hay muchas personas pasando justamente frente a la tienda, algunas de ellas conversando, otras cargando mercancías, y otras más decididas a entrar. La fachada de la tienda está completamente abierta con el objetivo de poner a la vista de la gente sus productos. Siempre en la entrada encontraremos un

---

<sup>110</sup> Mapa de la zona reconstruido por el presente autor.

<sup>111</sup> Se les denominaba “tiendas de *e-zōshi*” 絵草子屋.

<sup>112</sup> Ōkubo Jun'ichi realiza un ejercicio similar en: Kobayashi Tadashi 小林忠 & Ōkubo Jun'ichi 大久保純一. *Ukiyo-e no kanshō kiso chishiki* 浮世絵の鑑賞基礎知識. Shibundō, Tokyo, 1996, pp: 213-215.

anuncio en forma de cubo<sup>113</sup> (que seguramente se iluminaba con una vela en su interior en la noche) donde se mostraba el nombre de la tienda y el logotipo de la casa editorial. Otros anuncios se colgaban en la parte superior del frente de la tienda para que quedaran perfectamente visibles. La figura 61, que muestra la tienda del conocido Tsutaya Jūsaburō, comparte características similares aunque apreciamos un mayor detalle en la imagen. En ambas piezas vemos a algunas personas revisando las xilografías que se encuentran colocadas en pequeños montoncitos sobre los estantes o sobre el piso. Estos montoncitos seguramente correspondían a la misma pieza, y en el caso de la tienda de Tsutaya, donde se aprecia mejor, vemos que en su mayoría son de formato *ōban* y con imágenes que ocupan gran espacio de la composición, detalle que nos hace pensar en los “close-up” de Utamaro y Sharaku famosos en esos años. También en la tienda de Tsutaya vemos a la derecha de la imagen varios anuncios colgados que indican los títulos de las nuevas ediciones. En la tienda de Tsuruya (figura 60), a la derecha, observamos a un empleado cómo desempaca las estampas que apila en el suelo o guarda en los cajones que tiene a sus espaldas.

En cuanto a los clientes, vemos personas del común revisando las obras (figuras 19, 60, 61 y 62), mujeres que leen algún libro ilustrado, y un samurai, que acompañado por su sirviente, se detiene a observar una estampa mientras parece conversar con un señor mayor que se encuentra detrás del estante y quien pudiera ser perfectamente el propio Tsutaya.

---

<sup>113</sup> Como también se aprecia en la figura 61.



Otra forma de colocar los grabados para hacerlos más atractivos a la gente que deambulaba por los alrededores fue colgarlos en las paredes o alinearlos parados sobre otras estanterías, como se ve en la figura 19 de Utamaro y que también representa la tienda de Tsuruya Kiemon. Utamaro utiliza el recurso de emplear mujeres como dependientes, pero no conocemos con exactitud hasta que punto podría ser cierto o no, tomando en consideración que esta sustitución por mujeres era una práctica muy común en el *ukiyo-e*. Varios de los clientes están ya prestos a llevarse algunas buenas piezas, mientras otros que parecen no decidirse aún reciben ayuda de los empleados de la tienda. Vemos a la izquierda varias obras en formato *hashira-e* pegadas a soportes de rollos verticales, colgadas a la pared; otras tantas de mujeres bellas, de actores del *kabuki* y de luchadores de *sumo*, descansan en soportes verticales desde donde los clientes podían apreciarlas, mientras varios montones de libros se encuentran debajo.

Las tiendas eran sólo uno de los medios a través de los que los japoneses de entonces podían tener acceso a las xilografías. Por supuesto que los regalos sería otro modo muy común, pero hay otros dos que considero necesario destacar. El primero será el comercio móvil. De hecho en la figura 60 de la tienda de Tsuruya se aprecia a la izquierda, justo detrás del anuncio en forma de cubo, a una persona que está entrando a la tienda con un bulto a sus espaldas. Estos vendedores ambulantes, o *furiuri* 振り売り, se dedicaban a extender las posibilidades de venta de las tiendas. En ocasiones estas personas llegaban hasta otras ciudades llevando su mercancía, muchas otras

iban de casa en casa promoviendo sus estampas. Hay imágenes en donde se aprecian a estos vendedores con varios grabados colgados sobre ellos y así exhibiéndolos. Un problema para el Bakufu lo eran aquellos ambulantes que vendían impresos prohibidos o mercancías clandestinas (como podían ser las pornografías *makura-e*). Por cuenta de las numerosas proclamas donde se menciona este hecho, todo parece indicar que estos vendedores eran bastante populares y que los lugares más propicios para este comercio eran debajo de los puentes<sup>114</sup>. El otro medio serán las *kashihon'ya* o librerías de préstamo que gozaban de una popularidad y alcance extraordinario, pero sobre las que no me detendré más, ya que en el siguiente acápite he dedicado un lugar especial a estos negocios.

En cuanto al precio y a la demanda, mucho se ha discutido. Muchas veces se dice que estas estampas costaban lo mismo que una ración de fideos *soba*, con lo que se evidenciaría un costo muy económico para la mayoría de la población. Sin embargo, estudios más profundos y recientes<sup>115</sup>, indican que este dato más bien corresponde con la primera mitad del siglo XIX, donde ocurre una fuerte labor de producción en masa, abaratamiento de los costos, vulgarización y, por ende, popularización. Hay que tener muy en cuenta que durante todo el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, era una técnica que todavía se estaba desarrollando, y que generaba un considerable gasto a los editores, quienes es

---

<sup>114</sup> A este respecto véase Anexo I.

<sup>115</sup> Forrer, Matthi. *Elrakuya Tōshirō, publisher at Nagoya. A contribution to the history of publishing in 19<sup>th</sup> century Japan*. J. C. Gieben, Amsterdam, 1985; Kobayashi Tadashi 小林忠 & Ōkubo Jun'ichi 大久保純一. *Ukiyo-e no kanshō kiso chishiki* 浮世絵の鑑賞基礎知識. Shibundō, Tokyo, 1996.

lógico que intentaran recuperarlo. Matthi Forrer<sup>116</sup> plantea que si tomamos como ejemplo la novela **Kōshoku ichidai otoko** de Saikaku publicada en 1682, esta podía ser adquirida por un valor de unos 5 *momme* 匁 que equivaldría a lo que actualmente son unos 4.000 o 5.000 yenes (o sea aproximadamente unos 40 USD), precio que quizás si no prohibitivo, por lo menos era elevado para el estándar de vida de una persona del común. Por supuesto que las xilografías policromadas de una sola página (*ichimai nishiki-e* 一枚錦絵) se comercializaban a precios más accesibles. Ōkubo<sup>117</sup>, por su parte cita que en 1795 se estableció por medio de una proclama de la oficina del *Machibugyō*, que las estampas de una hoja no podían sobrepasar el precio de 20 *mon* 文. Esta regulación se estableció para tratar de controlar el fluctuante mercado de impresos, y nuevamente en 1842 fue necesario reimplantarla, pero esta vez en un límite de 16 *mon* por hoja, precio que se equiparaba a una ración personal de un platillo de fideos *soba*, comida muy popular. A pesar de estas medidas, si revisamos con atención el mismo trabajo de Ōkubo, encontraremos que menciona al diario **Fujiokaya nikki** 藤岡屋日記 (Diario de Fujioka-ya, 1804-1866)<sup>118</sup>, donde hay una entrada del año 1848 acerca de que el tríptico de Kuniyoshi **Kikimyōmyō** 亀々妙々 (Tortugas raras y maravillosas)<sup>119</sup> se había comenzado a vender a un precio de 60 *mon*, cantidad que sobrepasaba en unos 12 *mon* el límite impuesto por hojas impresas.

---

<sup>116</sup> Forrer, Matthi. *op. cit.*, p: 67.

<sup>117</sup> Ōkubo, Jun'ichi. *op. cit.*, pp: 216-217.

<sup>118</sup> **Fujiokaya nikki** 藤岡屋日記, escrito de 1804 a 1866 por Sudō Yoshizō 須藤由蔵.

<sup>119</sup> Citado en el diario como **Kikimyōmyō kame no asobi** 亀々妙々亀の遊 (La diversión de las tortugas raras y maravillosas). Ver figura 63.

## INCIDENCIA DE ESTA MANIFESTACIÓN

En cuanto a la demanda, hay un elemento que nos puede ayudar mucho en determinar sus niveles, y es la cantidad de impresiones por título. Al igual que con el precio, el volumen de copias por edición es un tema en extremo polémico. Tradicionalmente se ha planteado que el límite de vida de una plancha de madera de cerezo era 250 hojas. Un texto realmente esclarecedor a este respecto es el mencionado estudio de Matthi Forrer sobre un editor de la ciudad de Nagoya<sup>120</sup>. En ese trabajo, Forrer realiza una investigación exhaustiva acerca de la capacidad de reproducción real de un taco de impresión, a partir de textos de la época y de ejercicios recientes de grabadores japoneses, y establece que un mismo bloque podía reproducir de 3.000 a 10.000 copias sin llegar a un gran deterioro. Por supuesto que la cantidad de copias final estaba en dependencia de la demanda que tuviera la estampa o la serie en cuestión, y habían casos en los que era necesario volver a tallar otro juego de planchas. La cifra estándar que se sugiere entonces sería de unas 5.000 impresiones, aunque de nuevo en el Diario de Fujioka-ya se menciona que las xilografías *ukiyo-e* se publicaban en unidades de 1.000 copias<sup>121</sup>.

Estas cifras nos aportan ideas más concretas de la incidencia que pudieron haber tenido nuestras estampas en las zonas, tanto urbanas como rurales, del país. Podemos además complementar estas percepciones con fragmentos de

---

<sup>120</sup> Forrer, Matthi. *op. cit.*

<sup>121</sup> Akai Tatsurō. *The common people and painting*, en Nakane Chie et. als., eds., **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan**. University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p: 186.

obras de la época en donde se comenta el impacto de las estampas en la sociedad. En la novela **Genroku taiheiki** 元禄太平記 (Registros de la gran pacificación de la era Genroku, 1702) se menciona lo siguiente: *Las historias de ficción son publicadas en incontables cantidades, con novedades que cambian anualmente o cada medio año. Los lectores raramente le dan una segunda ojeada a lo que estuvo de moda ayer, ya que es viejo hoy*<sup>122</sup>.

El libro **Ukiyo-buro** 浮世風呂 (Los baños de ahora, 1809-13) del escritor Shikitei Sanba, nos ofrece otras observaciones. Casi al principio de la novela hay un pasaje del baño de los hombres donde los niños alaban las estampas del ilustrador Utagawa Toyokuni<sup>123</sup>, imitando la forma de comportarse de los actores del *kabuki*, y destacando que ellos mismos las adoran y que las compran de regalo cuando viajan al interior del país<sup>124</sup>. Más adelante, en la parte dedicada al baño de las mujeres, se expresa de cómo las niñas y los niños coleccionan estampas de actores y libros populares ilustrados los que almacenan en cajas que atesoran, y memorizan sus detalles<sup>125</sup>.

En esta labor de difusión y como parte de los mecanismos de distribución y comercialización de los impresos, un papel muy importante lo desarrollan las librerías de préstamo o *kashihon'ya*. Estas librerías de préstamo funcionaban a una gran escala, no sólo en las grandes ciudades sino también en otras zonas

---

<sup>122</sup> Citado por Moriya Katsuhisa. *Urban networks and information networks*, en Nakane Chie et. als., eds., **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan**. University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p: 116.

<sup>123</sup> Quien además colaborara muy frecuentemente con Shikitei en la ilustración de sus obras.

<sup>124</sup> Shikitei Sanba 式亭三馬. *Ukiyo-buro* 浮世風呂, en **Nihon koten bungaku taikei** 日本古典文学大系. Vol. 63 (*Ukiyo-buro* 浮世風呂). Iwanami Shoten, Tokyo, 1957, p: 79.

<sup>125</sup> Shikitei Sanba, *op. cit.*, p: 118.

más remotas del país. Se manejan cifras de unas 656 *kashihon'ya* para el año 1808 en la ciudad de Edo, unas 300 sobre los mismos años en Osaka, y que manejaban una clientela de 170 a 180 usuarios cada una<sup>126</sup>. La gran aceptación de estas librerías radicaba en que por un precio muy módico la gente menos beneficiada económicamente podía rentar un libro o un álbum de imágenes para su disfrute. Se supone que los préstamos oscilaban entre los 5 días y que los precios bajaban en una décima parte del valor original de las publicaciones. Algunas tipologías, como los *shahon* 寫本 (textos manuscritos) o los *jitsuroku-mono* 實録物 (acontecimientos del momento), circulaban entre la gente gracias a las *kashihon'ya*. Las librerías siempre tenían más de una copia de estos textos, ya que debido al carácter clandestino de muchos de ellos, los clientes los solicitaban mucho<sup>127</sup>. Muchas de estas librerías almacenaban colecciones de hasta 10.000 volúmenes y contaban con cerca de 10 empleados a su servicio<sup>128</sup>.

Independientemente de las librerías de préstamo, y como parte del conjunto de mecanismos de distribución cultural, creo necesario destacar algunos factores que considero importantes en la estructuración de este sistema y en el alcance a nivel extra-urbano de los materiales impresos. Estos factores girarán en torno a la red de comunicación que desde antes de los comienzos del shogunato Tokugawa había comenzado a constituirse. Si observamos el mapa de la figura 64, detectaremos cómo a partir de los tres núcleos urbanos centrales (Edo,

---

<sup>126</sup> Forrer, Matthi, *op. cit.*, p: 78.

<sup>127</sup> Kornicki, Peter F.. *The Enmeiin affair of 1803: The spread of information in the Tokugawa period*, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. 42, No. 2, Diciembre, 1982, pp: 503-533.

<sup>128</sup> Moriya Katsuhisa, *op. cit.*, p: 117.

Osaka y Kyoto) se distribuyen varias vías de comunicación que cubrirán una escala bastante considerable del territorio del país. De estas vías de comunicación, 5 de las terrestres estarían bajo control directo del Bakufu. Ellas son: Tōkaidō 東海道, Nakasendō 中山道, Kōshūdō 甲州道, Nikkōdō 日光道 y Ōshūdō 奥州道. Las vías fluviales y marítimas, por supuesto que también cumplieron un papel importante, en la difusión de la información y de la cultura material, pero estas carreteras contaban con otros componentes que dinamizarán aún más su desempeño como vía para la transmisión de nuestro objeto de estudio.

Las necesarias paradas a lo largo de estas carreteras más lo indispensable de la existencia de nodos que contribuyeran con una mejor actividad comercial entre las grandes ciudades y los pueblos de provincia, traen como resultado el surgimiento de las estaciones o pequeños caseríos a lo largo de las carreteras donde los que viajaban podían descansar y reabastecerse para el camino. Estas estaciones tan aclamadas por los diseñadores estampas de paisajes de principios del XIX (como Hokusai y Hiroshige en las series de las estaciones de Tōkaido y de Kisokaidō) se conectan a la red de comunicación como nuevos puntos en la circulación y distribución de impresos (figura 65).

A esto habría que añadir que los dueños de librerías de préstamo y los editores de provincia llevaban una continua actividad comercial con las ciudades para estar actualizados acerca de lo que se producía. Además de la operación mercantil entre zonas urbanas y rurales, es necesario destacar el trabajo del servicio de mensajería en la diseminación de la información y del tráfico de

bienes en las zonas del interior. Estos mensajeros, conocidos como *hikyaku* 飛脚, cubrían no sólo las zonas centrales del país sino que llegaron a enlazar incluso regiones tan lejanas como la frontera del territorio Ezo 蝦夷 en el sur de la isla de Hokkaidō 北海道<sup>129</sup> (figura 66). Podemos suponer que este servicio no estaba al alcance de la gente del común debido a sus altos precios, pero de seguro que muchos de los grandes comerciantes y los señores o funcionarios *samurai* que residían en la ciudad hacían uso de él con bastante frecuencia.

Todos estos mecanismos colaboraron en que existiera un amplio conocimiento, difusión y circulación de las xilografías *ukiyo-e* en las zonas de provincia y rurales del Japón de Edo. Además, los mercados en estas regiones también funcionaban como centros de intercambio cultural. Tenemos el dato de que en la provincia de Echigo 越後 los mercados de Horinouchi 堀之内, Ojiya おじや y Tōkamachi 稻荷町 recibían a comerciantes de las grandes ciudades y se realizaban estos intercambios.

No conocemos a ciencia exacta cómo eran consumidos y de qué manera circulaban las estampas en las zonas rurales. Ya habíamos señalado el ejemplo de la figura 56 donde aparecen algunos grabados colgados en la pared de un puesto en una de estas paradas. Se conservan ejemplares de libros dedicados a técnicas agrícolas, por lo que podemos deducir que las zonas rurales también constituían una demanda a tomar en consideración. Estos materiales también

---

<sup>129</sup> Moriya Katsuhisa. *Urban networks and information networks*, en Nakane Chie et. als., eds., *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*. University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, pp: 97-123.



nos hablan del nivel de alfabetismo que existía en estas zonas<sup>130</sup>, lo que también sería índice de que otro tipo de literatura perfectamente bien podía circular y consumirse en estas áreas, más aún si se trataba de libros ilustrados, álbumes de imágenes o estampas independientes. Estudios sobre el impacto de la imprenta en los campesinos de otras regiones del mundo, contemporáneas con los años en que florece también esta industria en Japón, nos proporcionan algunas otras pistas que pueden esclarecernos un poco más esta situación<sup>131</sup>. En primer lugar esta demanda en las zonas rurales por materiales impresos estaba marcada por la misma disponibilidad y la capacidad para adquirir estos libros y estampas, además los impresos no estaban escritos en chino<sup>132</sup> ni se necesitaba un bagaje intelectual para disfrutarlos, sino que se presentaban en el lenguaje de la gente del común que era accesible a mayor cantidad de personas. La necesidad por información acerca de lo que sucedía en las ciudades también fue un incentivo para el consumo de estos artículos, que por otra parte les proporcionaban mayor detalle a las historias que escuchaban y también les construía todo un imaginario visual con el que podían interactuar. Chartier y Zemon exponen además que muchos de estos libros (en el caso de Francia) eran leídos en voz alta en reuniones que posibilitaban una mayor participación de la gente, detalle que si bien actualmente no tenemos forma de compararlo con Japón, si podría darnos pie para futuras indagaciones.

---

<sup>130</sup> Un trabajo esclarecedor será el libro de Dore, Ronald. *Education in Tokugawa Japan*. Routledge, Londres, 1965.

<sup>131</sup> Zemon Davis, Natalie. *Printing and the people*, en Mukerji, Chandra, ed., *Rethinking popular culture. Contemporary perspectives in cultural studies*. University of California Press, Berkeley, 1991; Chartier, Roger. *The cultural uses of print in early modern France*. Princeton University Press, Nueva Jersey, 1987.

<sup>132</sup> Como antiguamente se hacía.

Ahora, no sólo los campesinos era un auditorio apasionado de los impresos en las regiones de provincia. Ya vimos de qué manera el sistema de residencia alternada se desempeñaba como engranaje de distribución cultural, y las residencias de los señores en Edo como focos de esta actividad. Pues en la otra punta de este itinerario se encontraban los dominios señoriales rurales que no podían quedarse fuera de esta exposición.

Por supuesto que estos dominios participaban también activamente de esta empresa. Una buena prueba de la presencia y consumo de las xilografías *ukiyo-e* son algunos listados de compras de *samurai* de zonas rurales durante su estancia en Edo<sup>133</sup>. En ellos encontramos que, por ejemplo, un *samurai* de la región de Tosa 土佐 compró en 1846 cerca de 70 estampas para llevarlas a su provincia. Otro *samurai* (esta vez de Kōchi 高知) llamado Mori Masana 森正名, adquirió el día 10 del mes siete de 1828 por el valor de 5 *momme* los 17 volúmenes del libro *Konjaku monogatari* 今昔物語 (Cuentos de hoy y de antaño) y que tiempo más tarde se llevó algunos *ukiyo-e*. Otra lista más, ahora de Miyaji Umanosuke 宮地馬之助 (*samurai* también de Kōchi), registra la adquisición de 2 álbumes de estampas en el mes cuatro del año 1833. Como vemos, la participación en el consumo de estos impresos no tenía límites y de su impacto no escapaba ningún sector social ni demarcación territorial.

---

<sup>133</sup> Estos listados se encuentran recogidos en Vaporis, Constantine N.. *To Edo and back: Alternate attendance and the Japanese culture in the early modern period*, en *Journal of Japanese Studies*. Vol. 23, No. 1, 1997, pp: 25-67.

## LOS MECANISMOS DE CONTROL EDITORIAL

Como ya vimos en el Capítulo II, la labor de censura editorial era llevada a cabo desde el propio Gremio de Mayoristas de Otros Impresos. Para esto eran seleccionados del gremio los *tsuki-gyōji* 月行事 o representantes mensuales (también se les denominaba *e-nanushi* 絵名主), quienes fueron los encargados de la labor de control de materiales a publicar. En su mayoría eran editores prósperos y de renombre, como es el caso de Tsutaya Jūsaburō seleccionado en 1813, entre otros.

Según Laurence Binyon, estos representantes o censores ... *eran investidos con el poder para aplicar variados tipos de castigo a todo aquel que infringiera las leyes. Entre los castigos más comunes estaban las amonestaciones, las reprimendas severas, la confiscación de materiales no autorizados y de las planchas de impresión, el confinamiento en su casa con o sin ataduras de manos, la prisión, y la expulsión de Edo por un período específico de tiempo. Los enjuiciados eran generalmente los ilustradores, grabadores, impresores y editores, quienes eran considerados totalmente responsables de la infracción de las regulaciones*<sup>134</sup>.

Este sistema de autocensura de los materiales antes de su publicación fue instaurado durante la era Kyōhō 享保 (1716-1736). Los censores en función debían mantener un control de todo material a distribuirse comercialmente, ya fuera escrito o gráfico, así como cualquier libro nuevo que quisiera publicarse.

---

<sup>134</sup> Cf: Binyon, Laurence & J. J. O'Brien Sexton. *Japanese colour prints*. Faber & Faber Ltd., Londres, 1960. Pg: 198.

Estos materiales debían pasar por su inspección y en el caso de que el *gyōji* tuviera dudas sobre la decisión a tomar, debía consultar con el *Machidoshiyori* o con la oficina del *Machibugyō*, para que ellos dieran su aprobación o no<sup>135</sup>.

El sistema de control poseía un nivel de autonomía tal que son muy raros los casos en donde haya alguna intromisión directa por parte del Bakufu. El régimen de gobierno autónomo fue muy empleado por el Bakufu durante todo el período Tokugawa, dejando en manos de los mismos gremios la tarea de impedir que llegaran a la luz aquellas producciones que fueran de desagrado para el gobierno. Claro que este aparentemente estricto sistema distaba mucho de ser lo suficientemente efectivo, y en algunas ocasiones los propios miembros del gremio eran castigados.

Como ya habíamos mencionado, en 1841 como parte de las Reformas de Tenpō 天保改革, Mizuno Tadakuni 水野忠邦 (1794-1851) extiende las regulaciones hacia aquellos samurai que se dedicaban al negocio editorial privado, intensificando los controles sobre la producción impresa, y a la vez aboliendo los gremios, por lo que la labor de censura de estos materiales recayó ahora sobre la Academia del Bakufu, el Gakumonjo 学問所. Se convierten entonces los *nanushi* 名主 en los encargados de esta labor, y a pesar de que los gremios son reconstituidos en 1851, todo parece indicar que el

---

<sup>135</sup> Según Kornicki, ...en el caso de Osaka ha sobrevivido un registro completo de solicitudes que abarca desde la era Kyōhō hasta el período Meiji. Para Edo el equivalente sería el Wariinchō 割印帳, que comienza a partir de 1722, pero del que sólo sobrevive el período de 1727 a 1815. Kornicki, Peter F.. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. Brill, Leiden, 1998. pp. 338.

Gakumonjo continuó con la responsabilidad del control editorial hasta el período Meiji 明治 (1868-1912)<sup>136</sup>.

El procedimiento para la inspección era el siguiente: Primeramente el editor debía enviar el boceto original (o *hanshita-e* 版下絵) al censor más cercano, con la intención de que fuera examinado. Si este censor tenía dudas en tomar una decisión, entonces debía enviar el boceto a la Oficina del Magistrado (*Machibugyō*) y esperar una respuesta. Si no, lo devolvía al editor para su proceso de manufactura.

Pero este aparentemente estricto procedimiento estaba lleno de fisuras, y en muchas ocasiones los editores, o los propios grabadores e impresores, evadían el proceso. Es por esto que, en 1790, fue creado un sello de censura oficial que encerraba el carácter *kiwame* 極<sup>137</sup>, que significa “aprobado”, siendo la marca representativa de la aprobación del gobierno.

Con el transcurso de los años, existió otro tipo de sello para el mismo uso (el *aratame* 改<sup>138</sup>, o “examinado”), que incluso se combinaba con otros sellos que consignaban la fecha de examen. Esta era representada a través de formas abreviadas de los caracteres del zodiaco, indicando el año y el mes de su revisión.

---

<sup>136</sup> Kornicki, Peter F.. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. Brill, Leiden, 1998. pp. 343.

<sup>137</sup> 極

<sup>138</sup> 改

Por supuesto que existían tipologías de publicaciones, como las privadas (ejemplo de ello son los *surimono* 刷物 y los *makura-e* 枕絵 o *shunga* 春画), que no poseen estos sellos, debido a su carácter exclusivo y/o subterráneo.

Se puede establecer una periodización de la censura de las xilografías *ukiyo-e* por medio de los sellos de los censores, que corresponde con diversas leyes para la regulación de la industria editorial que se reforzaron a partir de las Reformas de Kansei 寛政改革 (1789-1801).

Kobayashi Tadashi 小林忠 establece 8 períodos de sellos de censura<sup>139</sup>:

I. Etapa del sello *kiwame* 極印. Año 2 de Kansei 寛政 al 13 de Tenpō 天保 (1790-1842).

1. Kansei 2 – Bunka 文化 1 (1790-1804). Sólo el sello *kiwame*.



2. Bunka 2 – 7 (1805-1810). Combinación del sello *kiwame* y de otro sello con el año y el mes.



3. Bunka 8 – 11 (1811-1814). Combinación del sello *kiwame* y del sello del *gyōji*.



4. Bunka 14 – Tenpō 13 (1817-1842). Sólo el sello *kiwame*.









II. Etapa de los sellos de los *nanushi* 名主印. Año 14 de Tenpō al 4 de Kōka 弘化 (1843-1847).



III. Etapa de dos sellos de los *nanushi*. Año 4 de Kōka al 5 de Kaei 嘉永 (1847-1852).



<sup>139</sup> Kobayashi Tadashi 小林忠 & Ōkubo Jun'ichi 大久保純一. *Ukiyo-e no kanshō kiso chishiki* 浮世絵の鑑賞基礎知識. Shibundō, Tokyo, 1996, pp: 219.

- IV. Etapa de dos sellos de los *nanushi* con otro sello con el año y el mes. Año 5 al 6 de Kaei (1852-1853). 
- V. Etapa del sello *aratame* 改印 con otro sello con el año y el mes. Año 6 de Kaei al 4 de Ansei 安政 (1853-1857).  
- VI. Etapa del sello con el año y el mes. Año 4 al 5 de Ansei (1857-1858). 
- VII. Etapa de la combinación en un mismo sello del *aratame* y el año y mes. Año 6 de Ansei al 4 de Meiji 明治 (1859-1871). 
- VIII. Etapa de sello redondo con el año y el mes. Año 5 al 8 de Meiji (1872-1875). 

### Leyes Editoriales

En sentido general no podemos hablar de un cuerpo de leyes referentes al control de la publicación de materiales impresos. Estos edictos fueron publicados irregularmente, en dependencia de la actitud del Bakufu para con esta producción. Muchas veces estos edictos coinciden con los períodos en los que el gobierno mantiene un interés creciente en la regulación de la libertad de expresión. Por ejemplo, de acuerdo con el conjunto de leyes editoriales recogidas y publicadas en **Genshoku ukiyo-e dai hyakka-jiten** 原色浮世絵大百科事典, Vol. 2<sup>140</sup>, los períodos en los que mayor volumen de regulaciones

<sup>140</sup> **Genshoku ukiyo-e dai hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 2. Daishūkan, Tokyo, 1980, pp: 120-124; ver también versión al español del texto en García Rodríguez, Amaury, trad.. *Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842*, en **Estudios de Asia y África**. No. 116, Sept.-Dic., 2001, pp: 495-523, y en el cuerpo de anexos del presente trabajo.

fueron anunciadas fueron Kyōhō 享保 (11 edictos), Kansei 寛政 (10 edictos), Kasei 化政 (5 edictos) y Tenpō 天保 (4 edictos)<sup>141</sup>.

Estas disposiciones nunca fueron públicas, estaban dirigidas a los gremios a manera de regulaciones para el desenvolvimiento de la labor de control realizada por ellos mismos. La repetición regular de estos edictos es una constante durante todo el período Tokugawa, evidencia de la también constante ruptura y desacato de estas medidas.

En sentido general los puntos clave dentro de estos controles son los siguientes:

- Cualquier edición que hiciera mención a asuntos relacionados con la clase samurai estaba estrictamente prohibida, muy en especial cualquier alusión a la casa Tokugawa. De igual forma rumores, alusiones u otra clase de comentarios referentes a este sector de la población estaba totalmente restringido.
- Publicaciones que provoquen la alteración del orden (aquí entrarían, entre otros, los materiales eróticos y libidinosos), o creen disgusto entre la población<sup>142</sup>.
- La divulgación y publicación de cualquier tipo de rumor o suceso que aconteciera en la ciudad también fueron limitados.
- Cualquier nueva publicación que se quisiera publicar debería tener la aprobación de los censores y por lo tanto del *Machibugyō*.

---

<sup>141</sup> Períodos Kyōhō (1716-1736), Kansei (1789-1801), Kasei (1804-1830) y Tenpō (1830-1844).

<sup>142</sup> Kornicki plantea que estas cosas que causen problemas a la gente se refiere también a la clase samurai y no al común de la población. Kornicki, Peter F.. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. Brill, Leiden, 1998.



- La publicación de calendarios quedaba bajo el total control del Bakufu, por lo tanto también esta tipología se encontraba restringida.
- También se limitaron aquellas publicaciones que fueran consideradas superfluas (como por ejemplo la literatura popular), o que fueran impresas con materiales y técnicas lujosas.

Para tener una idea más completa de este grupo de edictos sobre el control editorial, he incluido un cuerpo de anexos al final de este trabajo donde se recogen estas regulaciones en español con algunos comentarios aclaratorios.

## **El Control Literario y Visual**

Lamentablemente no poseemos una buena información acerca de los procesos referentes a la censura de las obras de aquellos ilustradores y editores sobre los que recayó el control del Bakufu. Una de las obras claves para determinar quienes sufrieron estas restricciones y las razones para la censura, es la obra **Hikka-shi** 筆禍史 de Miyatake Gaikotsu 宮武外骨<sup>143</sup> que nos ofrece al menos una información general sobre estos casos. Fuera de esto, los casos mejor documentados son los de los escritores<sup>144</sup>, en detrimento de los artistas de la imagen<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> Según Kornicki, prácticamente no se han realizado estudios sobre estos temas desde la publicación de este libro en 1911.

<sup>144</sup> Ejemplo de esto son los libros, Leutner, Robert W.. **Shikitei Sanba and the comic tradition in Edo fiction**. Harvard University Press, Cambridge, 1985; y Markus, Andrew L.. **The willow in autumn. Ryūtei Tanehiko, 1783-1842**. Harvard University Press, Cambridge, 1992, que aunque trabajos generales sobre estos dos escritores exploran en detalle sus enjuiciamientos por cuenta de la censura.

<sup>145</sup> En este acápite sólo pretendo esbozar de manera general los mecanismos de censura y su incidencia sobre la producción artística, ya que el tema de la censura y sus razones, así como un estudio detallado de casos, será materia de un trabajo futuro.

De estos escritores, los casos más representativos serían los de:

- Hōseidō Kisanji 朋誠堂喜三二, censurado en Tenmei 8 (1788) por **Bunbu nidō mangoku dōri** 文武二道萬石通.
- Koikawa Harumachi 戀川春町, censurado en Kansei 1 (1789) por **Ōmugaeshi bunbu no futamichi** 鸚鵡返文武二道.
- Santō Kyōden 山東京傳, censurado en Kansei 3 (1791) por los tres *sharebon* **Seirō Hiru no Sekai – Nishiki no Ura** 青楼昼之世界錦の裏, **Ōiso Fūzoku – Shikake Bunko** 大磯風俗仕懸文庫, y **Tekuda Tsumemono – Shōgi Kinuburui** 手段詰物娼妓絹簾.
- Shikitei Sanba 式亭三馬, censurado en Kansei 11 (1799) por **Kyan taiheiki mukō hachimaki** 俠太平記向鉢巻.
- Jippensha Ikku 十返舎一九, censurado en Bunka 1 y 5 (1804 y 1808) por **Bakemono Taiheiki** 化物太平記 y por **Shōnin kanesaihai** 商人金采配.
- Tamenaga Shunsui 爲永春水, censurado en Tenpō 13 (1842) por **Shunshoku umegoyomi** 春色梅暦.
- Terakado Seiken 寺門静軒, censurado en Tenpō 13 (1842) por **Edo hanjōki** 江戸繁盛記.
- Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦, censurado en Tenpō 13 (1842) por **Nise muraski inaka Genji** 倭紫田舎源氏.

De entre los ilustradores censurados, podríamos citar a Hishikawa Moronobu 菱川師宣, Torii Kiyonobu 鳥居清信, Utagawa Toyokuni 歌川豊國, entre otros. Por

otro lado, Nishikawa Sukenobu 西川祐信, fue censurado también en Kyōhō 8, por cuenta de los materiales eróticos en su libro *Hyakunin Jorō Shinasadame* 百人女臍品定.

Un caso representativo es el de Kitagawa Utamaro, quien también en el momento de su castigo se encontraba en la cumbre de su carrera y gozaba de una tremenda popularidad. Este artista es censurado en el año 1 de Bunka (1804) por cuenta de dos estampas donde se aludía a la figura de Toyotomi Hideyoshi, y por la cual fue confinado a 50 días de prisión domiciliaria esposado (figura 67).

Años más tarde, el ilustrador Utagawa Kuniyoshi realiza el tríptico **Minamoto no Yorimitsu kō no tachi ni tsuchigumo yōkai nasu no zu** 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図 (La araña de tierra genera monstruos en la mansión de Minamoto Yorimitsu, 1843), donde vemos al legendario héroe Minamoto Yorimitsu 源頼光 (948-1021) dormido mientras sus guardias se divierten por un rato, al mismo tiempo que una monstruosa araña amenaza sus sueños causándole las más horribles pesadillas (figura 68). Esta pieza, que obtuvo un éxito de venta inmediato y una gran popularidad, fue rápidamente asociada por las maliciosas mentes del período con las pesadillas que podrían estarle causando al *shōgun* las revueltas populares que se habían sucedido con motivo de las recientes reformas que conocemos en la actualidad como Reformas Tenpō. No obstante, es necesario tener siempre presente, que aunque en muchas ocasiones estas alusiones eran en extremo evidentes, en la mayoría de los casos de los que

contamos con pruebas de su aceptación popular, es muy difícil determinar hasta qué punto hay una real intención de crítica por parte del autor, o simplemente la gente veía lo que quería ver.

Kuniyoshi escapa en varias ocasiones al castigo del Bakufu, como vimos en el ejemplo de la obra **La araña de tierra...**, pero el exceso de confianza y una relajación general en cuanto a los controles editoriales en la década de 1850, lo hace aventurarse en alusiones mucho más directas que conllevarían a una acción también directa en su contra por parte de las autoridades. Ejemplo de ello es la obra **Ukiyo Matabei meiga no kitoku** 浮世又平名画奇特 (El milagro de las famosas pinturas de Ukiyo Matabei) de 1853 donde hay una referencia clara al nuevo cambio de gobierno encabezado por el joven *shōgun* lesada 家定 (gobernó entre 1853-1858), y que les costaron algunas multas tanto a su autor como al editor involucrado en su publicación<sup>146</sup> (figura 69).

Si analizamos las razones para la censura podremos encontrar dos motivos básicos. Algunas de estas obras, como por ejemplo **Bunbu nidō mangoku dōri**, **Ōmugaeshi bunbu no futamichi**, o la estampa **Dōke musha: Miyo no wakamochi** 道外武者御代の若餅 (Guerreros cómicos: Masas de arroz de año nuevo por el reinado de nuestro señor, ca. 1850), de Utagawa Yoshitora 歌川芳虎 (activo aprox. de 1830 a 1888) (figura 70), constituyen críticas a la política del Bakufu, o desobedecimientos de los controles impuestos sobre las publicaciones, como es el caso de **Edo hanjōki** o el de Utamaro. Sin embargo,

---

<sup>146</sup> Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. **Hikka-shi** 筆禍史. Gazoku Bunko, Tokyo, 1911.

todo parece indicar que en un gran porcentaje de los procesos fueron castigos ejemplarizantes con la intención de desmotivar la producción y disminuir el gran auge que fue adquiriendo la literatura popular de la época. Estos escritores e ilustradores censurados en su mayoría eran los representantes cumbres dentro de su género, y en ocasiones muchos de ellos poseían rango de *samurai*, por lo que el Bakufu consideraba como insolente este comportamiento.



## CONSIDERACIONES GENERALES

---

Hemos tratado de esbozar las relaciones entre la sociedad y la producción de xilografías *ukiyo-e* partiendo de su propio contexto popular urbano. Numerosos factores han sido tomados en consideración para intentar demostrar nuestros planteamientos. Sin embargo, a pesar de la multiplicidad de elementos hay un tema central que gira alrededor de ellos, y ese es el carácter heterogéneo de una manifestación que precisamente responde también a la propia pluralidad que permeaba las estrategias sociales, económicas y culturales que se generaron en esos años que llamamos hoy período Edo.

De hecho en muchos estudios históricos aparecen como constantes que esta época (período Edo o Tokugawa) se caracterizó por un excesivo control generalizado, una fuerte seclusión con respecto al extranjero, y una homogeneidad cultural que se centraba en la cultura *chōnin*. Estas aseveraciones aunque portan en sí una considerable carga de realidad, es imprescindible matizarlas, ya que es imposible ver a estos dinámicos procesos que hemos estado presentando aquí monolíticamente.

Si bien es cierto que desde principios del período se estableció una práctica de seclusión 鎖国, motivada en gran medida por las intervenciones políticas y económicas que acontecieron por cuenta de la influencia de grupos misioneros occidentales, el país no estuvo totalmente desconectado del mundo exterior. Las bases comerciales holandesas, chinas y coreanas mantuvieron una

presencia constante en territorio japonés, el pensamiento occidental llegó inclusive a desarrollarse como una de las corrientes intelectuales importantes de la época: *rangaku* 蘭学. De hecho, hasta los puestos fronterizos de Matsumae 松前, junto al territorio Ezo, y en el sur hacia el archipiélago de las Ryūkyū 琉球, eran bases donde se mantenían contactos con otras zonas fuera de Japón. Ahora, este comercio con el extranjero sí contaba con un control centralizado por parte de Estado que se erige como cabeza de un monopolio mercantil con el exterior.

Hemos ejemplificado con el sistema de administración urbano y de los gremios, de qué manera el Bakufu hace uso extensivo de un mecanismo de autogobierno que le posibilitaba no desgastar recursos en la regulación de áreas que dispersarían sus propias planificaciones. Las tácticas de los grupos de responsabilidad mutua, permitirían un nivel de autonomía en el control que a la vez posibilitaba al gobierno una atención más flexible hacia estos sectores. Una muestra de esto será, como lo vimos en el presente trabajo, el sistema de autocensura de los materiales impresos antes de su publicación, engranaje que permitía al Bakufu deslindarse de estas responsabilidades y alimentar comportamientos autoinducidos que, causados por el temor al castigo, respondieran ante cualquier posible atentado a la integridad e intereses del gobierno.

El campo, quizás más representativo y atractivo a nuestros intereses en este estudio, es el cultural. Es en él donde nos hemos concentrado y a partir del que trazamos nuestros senderos para una crítica de esta falsa homogeneización.

Han sido vastos los ejemplos que a lo largo del relato han ido ofreciéndose como forma de contrarrestar esta opinión: la heterogeneidad de los círculos artísticos y literarios, la procedencia social de sus integrantes, la interrelación entre las diferentes manifestaciones, entre tantos otros. Si bien es cierto que esta cultura de origen popular-urbano alcanzó niveles de aceptación que la llevaron a ocupar un escalón de peso en el panorama cultural de entonces, conquistando en ocasiones un lugar hegemónico, no podemos estancarnos en esta posición, ya que la cultura aristocrático-militar y la popular-rural también continuaron desarrollando sus propias actividades que coexistieron durante todo el largo período y que han aportado numerosos frutos al panorama artístico de las islas.

A pesar del alcance y la incidencia de nuestras xilografías *ukiyo-e*, o a una mayor escala de la cultura *chōnin*, podemos hoy seguir disfrutando de tantas y tantas representaciones visuales y literarias que compartieron tiempo y espacio con las diferentes formas creativas *chōnin* y que emergieron de complejos culturales diferentes. En las artes plásticas, por ejemplo, ya hemos mencionado a dos de las escuelas pictóricas más importantes de entonces y que respondían a circuitos artísticos legitimados por la clase aristocrático-militar. Estas dos escuelas: la Kanō y la Tosa, no fueron las únicas que se movían en estos ámbitos. La escuela decorativa Rinpa 琳派, los pintores literatos o *bunjin* 文人画, las variantes de estilo occidental o *yōfū-ga* 洋風画, son sólo algunas alusiones de la magia de esta maquinaria cultural que se desarrolló entre los siglos del XVII al XIX.



Y es que, el objetivo principal que me he planteado con este estudio, es precisamente destacar el carácter múltiple y la complejidad de estos años, e intentar realizar una nueva lectura precisamente desde esa propia multiplicidad, que contribuya a aportarnos una visión más completa de tan sólo una parte de la historia cultural japonesa, y que permita el cuestionamiento inmediato de posturas homogeneizantes y generalizadoras como las que comentamos al principio de este acápite.

Espero que este modesto estudio estimule análisis posteriores, tanto propios como de otros colegas e interesados en revisar y ver la historia del arte desde una perspectiva más amplia y multidisciplinaria, y que promuevan la investigación sobre la cultura de Japón en nuestra lengua y desde nuestros países.



# **BIBLIOGRAFÍA**

- Acha, Juan. **El consumo artístico y sus efectos**. Trillas, México, 1988.
- Akai Tatsurō. *The common people and painting*, en Nakane Chie et. als., eds., **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan**. University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, pp: 167-191.
- Akai Tatsurō 赤井達郎. *Ukiyo-e ni okeru Kasei: Keisai Eisen* 浮世絵における化政：溪斎英泉, Tokyo, pp: 255-278.
- Asai Ryōi 浅井了意. *Ukiyo monogatari* 浮世物語, en **Nihon koten bungaku taikel** 日本古典文学大系. Vol. 90 (Kana-zōshi shū 假名草子集). Iwanami Shoten, Tokyo, 1965, pp: 241-354.
- Berry, Christopher J.. **The idea of luxury. A conceptual and historical investigation**. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Binyon, Laurence & J. J. O'Brien Sexton. **Japanese colours prints**. Faber & Faber Ltd., Londres, 1960.
- Chartier, Roger. **The cultural uses of print in early modern France**. Princeton University Press, Nueva Jersey, 1987.
- Clark, Timothy. **Ukiyo-e paintings in the British Museum**. British Museum Press, Londres, 1992.
- De Becker, Joseph E.. **Yoshiwara, the nightless city**. Frederick Publications, Nueva York, 1960.
- Dunn, Charles. **Everyday life in traditional Japan**. Charles E. Tuttle Co., Tokyo, 1969.
- Fahr-Becker, Gabriele, ed.. **Grabados japoneses**. Benedikt Taschen, Köln, 1994.
- Forrer, Matthi. **Eirakuya Tōshirō, publisher at Nagoya. A contribution to the history of publishing in 19<sup>th</sup> century Japan**. J. C. Gieben, Amsterdam, 1985.
- García Rodríguez, Amaury, trad.. *Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842*, en **Estudios de Asia y África**. No. 116, Sept.-Dic., 2001, pp: 495-523.
- García Rodríguez, Amaury. *Desentrañando "lo pornográfico": la xilografía makura-e*, en **Anales**. Vol. XXIII, No. 79. (en proceso de publicación).
- García Rodríguez, Amaury. *El cuestionamiento de la legitimidad del poder y el grabado en Japón: Siglos XVIII y XIX*. Ponencia presentada en el XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, Octubre, 2001. (en vías de publicación).
- García Rodríguez, Amaury. *Itinerarios de una apropiación crítica: El Raikō y la araña de tierra*. Ponencia presentada en el I Encuentro Nacional de Historia del Arte, UCC Veracruz, México, Mayo, 2002. (en vías de publicación).

- **Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vols. 2-5. Daishūkan, Tokyo, 1980.
- Gerstle, C. Andrew, ed.. **18<sup>th</sup> century Japan. Culture and society.** Curzon, Richmond, 1989.
- Gerstle, C. Andrew. *Flowers of Edo: Kabuki and its patrons*, en **18<sup>th</sup> century Japan. Culture and society.** Curzon, Richmond, 1989, pp: 33-50.
- Green, William. **Japanese woodblock prints. A bibliography of writings from 1822-1993 entirely or partly in English text.** Ukiyo-e Books, Leiden, 1993.
- Guth, Christine. **Art of Edo Japan. The artist and the city, 1615-1868.** Harry N. Abrams, Nueva York, 1996.
- Hájek, Lubor & Werner Forman. **Japanese woodcuts. Early periods.** Spring Books, Londres, [s.f.].
- Hall, John W., ed.. **The Cambridge history of Japan.** Vol. IV, Early modern Japan. Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Hall, John W.. **Tanuma Okitsugu, 1719-1788. Forerunner of modern Japan.** Harvard University Press, Cambridge, 1955.
- Hall, John W. & Marius B. Jansen, eds.. **Studies in the institutional history of early modern Japan.** Princeton University Press, Nueva Jersey, 1968.
- Hanley, Susan B.. **Everyday things in premodern Japan. The hidden legacy of material culture.** University of California Press, Berkeley, 1997.
- Harootunian, H. D.. *Late Tokugawa culture and thought*, en **The Cambridge history of Japan.** Vol. V, The nineteenth century. Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp: 168-258.
- Hibbett, Howard S.. *The role of the ukiyo-zoshi illustrator*, en **Monumenta Nipponica.** Vol. 13, No. 1-2, Abr.-Jul., 1957, pp: 67-82.
- Hickey, Gary. **Beauty and desire in Edo period Japan.** National Gallery of Australia, Canberra, 1998.
- Hillier, Jack. **The Japanese print: a new approach.** G. Bell & Sons, Ltd., Londres, 1960.
- Iwasaki Haruko. *Portrait of a daimyo: Comical fiction by Matsudaira Sadanobu*, en **Monumenta Nipponica.** Vol. 38, No. 1, 1983, p: 1-19.
- Jansen, Marius B., ed.. **The Cambridge history of Japan.** Vol. V, The nineteenth century. Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Kanada, Margaret Miller. **Color woodblock printmaking. The traditional method of ukiyo-e.** Shufunotomo Co. Ltd., Tokyo, 1989.
- Keyes, Roger. **The male journey in Japanese prints.** University of California Press, Berkeley, 1989.
- Kita, Sandy. **The last Tosa. Iwasa Katsumochi Matabei, bridge to ukiyo-e.** University of Hawai'i Press, Honolulu, 1999.
- Kobayashi Tadashi. **Ukiyo-e. An introduction to Japanese woodblock prints.** Kodansha International, Tokyo, 1992.
- Kobayashi Tadashi 小林忠 & Ōkubo Jun'ichi 大久保純一. **Ukiyo-e no kanshō kiso chishiki** 浮世絵の鑑賞基礎知識. Shibundō, Tokyo, 1996.

- **Kodansha Encyclopedia of Japan.** Kodansha, Tokyo, 1983.
- König, René & Alphons Silbermann, eds.. **Los artistas y la sociedad.** Alfa, Barcelona, 1974.
- Kornicki, Peter F.. *Nishiki no Ura: An instance of censorship and the structure of a sharebon*, en **Monumenta Nipponica**. Vol. 32, No. 2, 1977. pp. 153-188.
- Kornicki, Peter F.. *Provincial publishing in the Tokugawa period*, en **Japanese studies**. The British Library, Londres, 1990, pp: 188-197.
- Kornicki, Peter F.. **The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the XIX century.** Brill, Leiden, 1998.
- Kornicki, Peter F.. *The Enmeiin affair of 1803: The spread of information in the Tokugawa period*, en **Harvard Journal of Asiatic Studies**. Vol. 42, No. 2, Diciembre, 1982, pp: 503-533.
- Lane, Richard. **Hokusai: Life and work.** E. P. Dutton, Nueva York, 1989.
- Leupp, Gary P.. **Servants, shophands, and laborers in the cities of Tokugawa Japan.** Princeton University Press, Nueva Jersey, 1992.
- Leutner, Robert W.. **Shikitei Sanba and the comic tradition in Edo fiction.** Harvard University Press, Cambridge, 1985.
- Link, Howard A.. **The theatrical prints of the Torii masters. A selection of seventeenth and eighteenth-century ukiyo-e.** Honolulu Academy of Arts, Honolulu, 1977.
- Lu, David J.. **Sources of Japanese history.** Mc.Graw & Hill, [s.c.], 1974.
- Maeda Isamu 前田勇. **Edo-go no Jiten 江戸語の辞典.** Kōdansha, Tokyo, 1979.
- Markus, Andrew L.. **The willow in autumn. Ryūtei Tanehiko, 1783-1842.** Harvard University Press, Cambridge, 1992.
- Meech, Julia. **The Matsukata collection of ukiyo-e prints. Masterpieces from the Tokyo National Museum.** The State University of New Jersey, Nueva Jersey, 1988.
- **Metoroporitan bijutsukan ukiyo-e meihin-ten** メトロポリタン美術館浮世絵名品展. Nagoya-shi Hakubutsukan, Nagoya, 1995.
- Michener, James A.. **The floating world.** Secker & Warburg, Londres, 1954.
- Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. **Hikka-shi 筆禍史.** Gazoku Bunko, Tokyo, 1911.
- Miyazawa Sei'ichi 宮沢誠一. *Chōnin bunka no keisei 町人文化の形成*, Tokyo, pp: 259-299.
- Moriya Katsuhisa. *Urban networks and information networks*, en Nakane Chie et. als., eds., **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan.** University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, pp: 97-123.
- Muneshige Narazaki & Sadao Kikuchi. **Utamaro.** Kodansha International Ltd., Tokyo, [s.f.].
- Nakada Katsunosuke, ed. 仲田勝之助編校. **Ukiyo-e ruikō 浮世絵類考.** Iwanami Shoten, Tokyo, 1952.
- Nakane Chie et. als., eds.. **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan.** University of Tokyo Press, Tokyo, 1990.
- Nakano Mitsutoshi 中野三敏, ed.. **Edo no shuppan 江戸の出版.** Vol. II. (**Edo bungaku 江戸文学**, Vol. 16). Perikansha, Tokyo, 1996.

- Nishiyama Matsunosuke. **Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868.** University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997.
- Ōta Kinen Bijutsukan shūzō ukiyo-e meihin zuroku 太田記念美術館収蔵浮世絵名品図録. Ōta Kinen Bijutsukan, Tokyo, 1988.
- Rappard-Boon, Charlotte van, ed.. **Catalogue of the Van Gogh Museum's collection of Japanese prints.** Waanders Publishers, Zwolle, 1991.
- Rappard-Boon, Charlotte van. **Surimono. Poetry and image in Japanese prints.** Hotei Publishing, Leiden, 2000.
- Saff, Donald & Deli Sacilotto. **Printmaking: History and process.** Holt, Rinehart and Winston, Vermont, 1978.
- Sakai Nobuo 酒井信夫. **Ukiyo-e gaku 浮世絵学.** The Sakai Collection, Tokyo, 1978.
- Seigle, Cecilia Segawa. Yoshiwara. **The glittering world of the Japanese courtesan.** University of Hawai'i Press, Honolulu, 1993.
- Sheldon, Charles D.. **The rise of the merchant class in Tokugawa Japan, 1600-1868.** Association for Asian Studies, Nueva York, 1958.
- Shikidō showake. Naniwa-dora 色道諸分. 難波鉦. Iwanami Shoten, Tokyo, 1991.
- Shikitei Sanba 式亭三馬. **Ukiyo-buro 浮世風呂**, en **Nihon koten bungaku talkai 日本古典文学大系**. Vol. 63 (Ukiyo-buro 浮世風呂). Iwanami Shoten, Tokyo, 1957, pp: 47-307.
- Shively, Donald H.. **Popular culture**, en **The Cambridge history of Japan**. Vol. IV, Early modern Japan. Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp: 706-770.
- Shively, Donald H.. **Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan**, en **Harvard Journal of Asiatic Studies**. No. 25, 1964, pp: 123-164.
- Shively, Donald H.. **Tokugawa plays on forbidden topics**, en Brandon, James R., ed., **Chūshingura: Studies in kabuki and the puppet theater.** University of Hawai'i Press, Honolulu, 1982. pp. 23-57.
- Sombart, Werner. **Lujo y capitalismo.** Revista de Occidente, Madrid, 1928.
- Takao Katsuhiko 高尾一彦. **Kinsei no shomin bunka 近世の庶民文化.** Iwanami Shoten, Tokyo, 1975.
- Teruoka Yasutaka. **The pleasure quarters and Tokugawa culture**, en Gerstle, C. Andrew, ed., **18<sup>th</sup> century Japan. Culture and society.** Curzon, Richmond, 1989, pp: 3-32.
- Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints.** The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991.
- Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan 東京国立博物館. **Ukiyo-e zenshū 浮世絵全集.** 6 Vols. Kawade Shobō Shinsha, Tokyo, 1963.
- Totman, Conrad. **Early modern Japan.** University of California Press, Berkeley, 1993.
- **Ukiyo-e. Estampa japonesa.** Museo de Arte Contemporáneo "Carrillo Gil", México, 1993.

- Vaporis, Constantine N.. *Caveat Viator. Advice to travelers in the Edo period*, en **Monumenta Nipponica**. Vol. 44, No. 4, 1989, pp: 461-483.
- Vaporis, Constantine N.. *To Edo and back: Alternate attendance and the Japanese culture in the early modern period*, en **Journal of Japanese Studies**. Vol. 23, No. 1, 1997, pp: 25-67.
- Walthall, Anne. *Peripheries. Rural culture in Tokugawa Japan*, en **Monumenta Nipponica**. Vol. 39, No. 4, 1984, pp: 371-392.
- Yayoshi, Mitsunaga. *Relations between publishers and men of letters in the Edo period*, en **Japanese studies**. The British Library, Londres, 1990, pp: 198-210.
- Zemon Davis, Natalie. *Printing and the people*, en Mukerji, Chandra, ed., **Rethinking popular culture. Contemporary perspectives in cultural studies**. University of California Press, Berkeley, 1991.



# ANEXOS

---

## ANEXO I. COMPENDIO DE LEYES PARA EL CONTROL DE MATERIALES IMPRESOS. JAPÓN, 1657-1842

A continuación se presenta un conjunto de leyes reunidos en **Genshoku ukiyo-e dai hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Daishūkan, Tokyo, 1980. Vol. 2, a partir de los compendios de leyes *Ofuregaki shūsei* 御触書集成, y *Tokugawa kinreikō* 徳川禁令考. Estas proclamas, llevadas por primera vez al español, contribuirán con un mayor esclarecimiento del funcionamiento de los mecanismos de censura implantados por el gobierno shogunal en su desesperado intento por mantener una legitimidad y un control económico cada vez más fuera de sus manos.

Quisiera agradecer profundamente a las profesoras Yoshie Awaiharu y Michiko Tanaka por toda su ayuda, comentarios y sugerencias, sin los cuales me hubiera sido imposible llevar a cabo este trabajo.

### Noveno mes del año 3 de Meireki (1657)<sup>147</sup>

Sobre la prohibición de acuerdos y agrupaciones entre todos los gremios de comerciantes.

- Hemos escuchado en privado que, a partir de los acuerdos que se han realizado entre todos los gremios de comerciantes de ropa, hilos, seda, algodón, libros, papel, abanicos, casas de cambio, empuñaduras<sup>148</sup>,

---

<sup>147</sup> Traducción del japonés clásico por el presente autor.

<sup>148</sup> *Same-ya* 鮫屋; empuñaduras para las espadas que se confeccionaban con piel de tiburón. (Todas las notas del traductor a no ser que se especifique lo contrario).

medicinas, madera, bambú, clavos, leña, arroz, sake, pescado, pieles, piedras y lacas, además de otros negocios no incluidos en esta lista, a aquellos nuevos comerciantes que entran al gremio, les son causados problemas al planear sus nuevos negocios por cuenta de las gratificaciones excesivas, en efectivo o en especie<sup>149</sup>, que les son impuestas, además de que los gremios en ocasiones monopolizan los negocios. Paralelamente, hemos escuchado que en los lugares donde hay negocios vacíos, si los propietarios los rentan sin haber consultado al gremio, este causa interferencia a los nuevos negocios impidiendo la renta, por lo que les provocan problemas a los propietarios. De ahora en adelante, quedan prohibidos todos los acuerdos.

### **Era Kanbun (1661-1673)**

Copia de lo dicho por el honorable Watanabe Ōsumi en la era Kanbun.

- Si se recibieran pedidos de ediciones dudosas sobre cuestiones militares, baladas<sup>150</sup>, calendarios, libros eróticos, rumores de actualidad, u otros, se debe informar a la estación de policía<sup>151</sup> donde se deberán seguir instrucciones.

El escrito anterior de la era Kanbun es una regulación para todos los gremios en base a lo dicho a Jinshirō, editor de Tōri-aburamachi. Recientemente, por cuenta de los desórdenes<sup>152</sup>, se les recuerda de nuevo.

### **Quinto mes del año 13 de Kanbun (1673)**

- Además de lo anterior, se informó a los editores que, las cosas que causen problemas a la gente y al gobierno shogunal<sup>153</sup>, y en el caso de

---

<sup>149</sup> *Arui wa daibu no reikin, arui wa kabun no furumai...*或大分之礼金、或ハ過分之振舞...

<sup>150</sup> *Kasho-rui* 歌書類.

<sup>151</sup> *Go-bansho* 御番所.

<sup>152</sup> *Midara ni* 猥二.

<sup>153</sup> *Gokōgi* 御公儀.



aparición de cualquier nueva publicación sobre sucesos de actualidad<sup>154</sup>, se debe informar de la intención a ambas estaciones de policía<sup>155</sup>, recibir instrucciones, y someterse a la voluntad de las autoridades. En el caso de que hubiera quien escondiese e imprimiese estos nuevos materiales, se investigará en detalle y se impondrá una pena muy grave. Por lo tanto, se prohíbe a los editores o a cualquier persona desobedecer en lo más mínimo lo anterior.

#### **Cuarto mes del año 1 de Teikyō (1684)**

- Si los editores de la ciudad publicasen sucesos de actualidad<sup>156</sup> o asuntos sobre el gobierno shogunal, se informará a ambas estaciones de policía y se recibirán instrucciones.

Hace algún tiempo, los editores dejaron una carta de compromiso acerca de lo anterior. Esta vez, sin recibir instrucciones, se publicó la proclama de la ley de luto, por demás alterada. Considerándose un mal acto, la persona involucrada en su publicación fue investigada en detalle y apresada. De ahora en adelante, todos tomarán este hecho en cuenta. No se deben publicar cuestiones que causen problemas al gobierno shogunal o a la gente. Si existiesen dudas, se informará a ambas estaciones de policía, se recibirán instrucciones y se imprimirá. En el caso de que se ocultaran y publicaran, se investigará en detalle y se impondrá una pena muy grave. Por lo tanto, los editores y demás habitantes de la ciudad deberán cumplir a cabalidad esto.

#### **Décimoprimer mes del mismo año**

- Se conoce que en la ciudad se componen canciones irreverentes<sup>157</sup>, y se publican y venden sucesos de actualidad. Queda prohibida la publicación

---

<sup>154</sup> *Mezurashiki koto* 珍敷事. Con estos "sucesos de actualidad" sobre todo se refieren a escándalos o acontecimientos fuera del ritmo de la vida común.

<sup>155</sup> *Ryō go-bansho* 両御番所.

<sup>156</sup> Igual que nota 9.

<sup>157</sup> *Musato* むさと. Libertinas, mundanas.

de todo tipo de cosas como las anteriormente mencionadas, quedando su revisión bajo el control del responsable del barrio<sup>158</sup>. En especial, si hubieran personas vendiendo en las esquinas o en los puentes, se revisará el barrio, se arrestarán y se llevarán a la estación de policía; se investigará en detalle, y se aplicará una pena muy grave a las personas que lo publicaron, así como al vendedor. Como se hará una inspección en días cercanos, se deberá tomar en cuenta este hecho.

### **Segundo mes del año 11 de Genroku (1699)**

Igual que la proclama anunciada en el décimoprimer mes del año 1 de Teikyō.

### **Segundo mes del año 16 de Genroku (1703)**

- Hace ya un tiempo que ha aparecido esta ley, por lo que se les ordena a todos la prohibición de componer baladas sobre acontecimientos del presente, así como publicarlas o venderlas.

### **Quinto mes (mes extra<sup>159</sup>) del año 3 de Shōtoku (1713)**

- En la ciudad queda prohibida la publicación o venta de, tanto las canciones mundanas como de los sucesos de actualidad. Aunque ya anteriormente había aparecido una ley prohibiendo esto a todos, por cuenta de los sucesos recientes han tenido que modificarse las leyes editoriales, por lo que a partir de ahora también queda estrictamente prohibido tratar esos asuntos en los *kyōgen*<sup>160</sup>. En el caso de que hubieran personas vendiendo en las esquinas y puentes, se revisará el barrio, se arrestarán, y deberán ser llevados a la estación de policía en turno<sup>161</sup>, llevándose a cabo una investigación. Desde luego que se le

---

<sup>158</sup> Yanushi 家主.

<sup>159</sup> Basado en el calendario lunar, el año civil chino y japonés normalmente estaba compuesto de 12 meses, pero para que existiera una correspondencia más exacta entre algún mes del año civil y alguna determinada época del año natural, en ocasiones se intercalaba o se añadía un mes extra.

<sup>160</sup> 狂言. Forma de dramatización cómica que evoluciona y florece desde mediados del siglo XIV.

<sup>161</sup> Tsukiban no bansho 月番の番所.

aplicará una pena muy grave al vendedor, así como a los que lo publicaron. Además, esto también podrá ser considerado como faltas de los caseros, si descontar al *gonin gumi*<sup>162</sup>, por lo que se deberá enviar a un representante del *gumi* a revisar. Queda pues este hecho en pleno conocimiento de todos los ciudadanos.

### **Octavo mes del año 1 de Kyōhō (1716)**

- En cuanto a la publicación de calendarios para el próximo año del mono, queda estipulado que los diseños de los calendarios deben ser entregados a las once casas editoriales<sup>163</sup> para su posterior publicación y venta. Queda prohibida toda publicación secreta de calendarios fuera de estas once casas editoriales. A aquellos que desobedezcan y los publiquen, se les aplicará una pena muy grave.

Octavo mes del año del mono (mismo año).

Con la proclama anterior, las once casas editoriales aceptaron las órdenes y firmaron el contrato, por lo que los propietarios, e incluso los que rentan locales en las zonas más recónditas de la ciudad, deben enterarse de que queda estrictamente prohibida la publicación de calendarios. Si hubiera quien desobedezca y publique, fuere quien fuere, se le aplicará un castigo muy fuerte por lo que deberán presentar, en unos días, una carta de consentimiento, como se ha mencionado anteriormente.

### **Noveno mes del año 3 de Kyōhō (1718)**

Contenido similar a la proclama aparecida en el octavo mes del año 1 de Kyōhō.

### **Séptimo mes del año 6 de Kyōhō (1721)**

---

<sup>162</sup> 五人組. Literalmente "grupo de cinco hombres". Unidades de responsabilidad mutua de las organizaciones políticas locales durante el período Edo.

<sup>163</sup> Durante este período solamente once casas editoras seleccionadas por el propio bakufu estaban autorizadas a imprimir y comercializar calendarios.

Actualmente se ha prohibido la producción publicaciones diversas<sup>164</sup> como se ha dicho en los plegables y otros impresos del gobierno, por lo que debe haber un mayor control sobre esto. En el caso de que estas variadas publicaciones, además de libros y de *kana-zōshi*<sup>165</sup>, que son útiles para la sociedad<sup>166</sup>, u otras novedosas que quieran ser publicadas, así como si llegaran cosas novedosas de Kyōto u Ōsaka aunque sean insignificantes, se delatará a la oficina del comisionado<sup>167</sup> de su zona, no importa de donde vengan los pedidos, se recibirán instrucciones y se venderá. Las nuevas publicaciones también deberán tomar en cuenta lo anterior.

Añadimos lo siguiente: Aunque hasta el momento, de manera general, se han venido produciendo gran cantidad de impresos glamorosos de diferente tipo; a partir de ahora, además de una investigación minuciosa, se debe ir eliminando poco a poco esta producción, por lo que se deberá tomar en cuenta este hecho.

- La impresión y la venta descontrolada de versiones alternativas de sucesos o de rumores de la gente, queda a partir de ahora totalmente prohibida. Quien desobedezca esto, se le arrestará, se llevará a cabo posteriormente una investigación minuciosa, y se le aplicará una pena muy grave, incluso a la persona que lo imprimió.

#### Mismo mes del mismo año

- Queda prohibida la producción de narraciones populares y de publicaciones novedosas<sup>168</sup>. En caso de querer hacerlo, deben ir a informarse a la oficina del comisionado. En especial, queda prohibida la

---

<sup>164</sup> *Sho-shoku* 諸色.

<sup>165</sup> 仮名草子. Obras populares escritas en kana, rechazando los estilos más cercanos al chino, y publicadas entre 1600 y 1682.

<sup>166</sup> *Sejō no tame ni mo nari sōrō gi* 世上之為ニモ成候儀.

<sup>167</sup> *Bugyōsho* 奉行所.

<sup>168</sup> *Shinki* 新規. Publicaciones que introdujeran temas contemporáneos o que se apartaran de lo que tradicionalmente se publicaba.

impresión y comercialización inmediata de *ichimai-e*<sup>169</sup> con sucesos del momento.

Las impresiones que han venido realizándose como las que hemos mencionado anteriormente, aunque inicialmente eran banales, poco a poco han venido cambiando. Ya que se confeccionan lujosas y coloridas, se han vuelto en extremo costosas, por lo que deben volver a la simplicidad de antaño. Sin embargo, si tratan cuestiones sobre la autoridad, y son impresos sobre espectáculos ya pasados carentes de sentido, no podrán ser tomadas en cuenta.

Mismo mes del mismo año

- Libros de *kyōgen* y libros de *jōruri*<sup>170</sup>.

Está permitido que los *kyōgen* y los *jōruri* que se hayan puesto en escena sean publicados siempre y cuando se mantengan fieles a la versión teatral.

- Sin ser *kyōgen*, como los anteriormente citados, se componen obras a semejanza de los *kyōgen*, y sin tener trama se encuadernan como narraciones populares con dos o tres y hasta cuatro y cinco volúmenes. Recientemente cosas como estas han llegado de Kyōto y se encuadernan en Edo, por lo que a partir de ahora esto queda estrictamente prohibido. En el caso de que lleguen a producirse en Kyōto, y se publiquen nuevas ediciones, deberán delatarlo a la oficina del comisionado.
- Acerca de los *kusa-zōshi*<sup>171</sup> e *ichimai-e* para niños, está permitida la publicación de manera general de juegos para niños: los *kusa-zōshi*, los

---

<sup>169</sup> 一枚絵. Tipología xilográfica que consiste en una obra compuesta de una sola hoja independiente. Es la tipología más conocida de ukiyo-e en Occidente.

<sup>170</sup> 浄瑠璃. Forma de narración dramática cantada con acompañamiento de shamisen y que comúnmente se asocia al teatro de marionetas Bunraku que floreció en el período Edo.

<sup>171</sup> 草双紙. Tipo de ficción popular del período Edo que se publicaba en diversas tipologías de libros (*kibyōshi*, *gōkan*, etc). Básicamente libros ilustrados.

muñecos, los tipos de *kusa-zōshi bana*, a tamaño de una hoja o media pieza.

- Sobre la lectura y venta.

Se les informa que a partir de ahora queda totalmente prohibida la publicación de, tanto los asuntos de la sociedad actual, como las *kouta*<sup>172</sup> y sobre las costumbres del momento, y, por supuesto, su lectura y venta. Si a partir de que se proclame esta regulación hubiera alguien que lea o venda, será apresado y se deberá llevar a cabo una investigación minuciosa.

Lo anterior deberá ser informado a las casas editoras de libros y a las de libros ilustrados.

Queda por tanto.

Séptimo mes (mes extra) del año del buey 6 de Kyōhō.

Sr. Nakayama Izumo

Sr. Ōoka Echizen

Hecho saber en el día 2 del séptimo mes (mes extra) del año del buey al Honorable Sr. Arima Hyōgo.

Octavo mes del mismo año

A los negocios de *kusa-zōshi* y de *e-zōshi*<sup>173</sup>.

Se le ordena a los intermediarios de los mayoristas<sup>174</sup> que a partir de ahora, con motivo de la publicación de materiales novedosos, los representantes de los mayoristas deben venir y mostrarnos los diseños. Se le ordena a los mayoristas que los impresos para niños en general, los libros de *jōruri* y los anuncios de *kyōgen* lleven el sello de inspección<sup>175</sup>. En el caso que hubieran casos dudosos, se deberá

---

<sup>172</sup> 小歌. Tipo de canción popular acompañada de shamisen.

<sup>173</sup> 絵草子. Igualmente libros ilustrados; la diferencia con los *kusa-zōshi* radica en que aquí se destinaba un mayor espacio a las imágenes.

<sup>174</sup> Ton-ya 問屋. Gremio de Editores Mayoristas.

<sup>175</sup> Kiwame-ban 極判.

investigar a los mayoristas, informar a la oficina del comisionado y recibir instrucciones, sin embargo, el costo es a cargo de los mayoristas.

- Los tacos de los impresos para niños en general, de los libros de *jōruri* y de los anuncios de *kyōgen* que han aparecido hasta ahora, deben llevar el sello de inspección. Ponemos lo anterior ante vuestra consideración.

Queda por tanto.

Octavo mes del año del buey 6 de Kyōhō.

Sr. Nakayama Izumo

Sr. Ōoka Echizen

Carta entregada por el Sr. Nakayama Izumo al Honorable Sr. Arima Hyōgo, el día 3 del octavo mes del año del buey.

Mismo mes del mismo año

Se les ordena a los comerciantes de Edo, que hasta ahora producían *zōshi* e *ichimai-e*, que la publicación de cualquiera de estos materiales a partir de ahora será investigada por los mayoristas, y que para que se le permita la comercialización a aquellos que lo deseen, las viejas ediciones y los *zōshi* deberán llevar en la portada el sello de inspección. De igual forma, los *ichimai-e* deberán también llevar este sello de inspección en algún lugar que no interfiera con la imagen representada.

Los escritos anteriores fueron entregados juntos (el día 18 del décimoprimer mes al Sr. Arima Hyōgo de la oficina del comisionado de la ciudad, y anteriormente, en el mes noveno al Sr. Mizuno Izumi).

Décimoprimer mes del año 7 de Kyōhō (1722)

- Acerca de la publicación de impresos, a partir de ahora se prohíbe estrictamente la producción de textos sobre confucianismo, budismo, shintoísmo, medicina, cancioneros, y sobre todo cualquier otro tipo de texto en general que introduzca ideas que creen desorden u opiniones diferentes.

- De entre las publicaciones que hasta el momento han venido produciéndose, los libros eróticos, deben poco a poco ser inspeccionados y sacados de circulación, ya que no son beneficiosos para las costumbres.
- A partir de ahora queda prohibida la representación en obras impresas de los linajes o ancestros de la gente, o cualquier alusión transformada de los mismos, así como su circulación entre el pueblo. En el caso de que apareciera algo así, una vez puesta la denuncia por los descendientes, se procederá a una investigación rigurosa.
- Independientemente de su tipo, cualquier nueva publicación, deberá llevar consignado en su epílogo el nombre real del autor y del editor.
- A partir de ahora queda prohibida la publicación de asuntos relacionados con el Honorable Tokugawa Iyasu, y por supuesto, con toda esta familia. Si existiera una razón de peso mayor, se debe consultar con la oficina del comisionado y recibir instrucciones.

Para quien tenga la intención de, a partir de ahora, producir algo de lo arriba mencionado, llevaremos a cabo una investigación para su posterior publicación. Si hubiera quien viole esta regulación, deberá ser acusado ante la oficina del comisionado aunque haya transcurrido algún tiempo, se le aplicará una pena muy grave a la casa editorial, y se llevará a cabo una investigación al gremio. Se deberá tomar esto en cuenta para no transgredir la ley.

Décimosegundo mes del mismo año

- Actualmente se están publicando y comercializando impresos acerca de rumores infundados sobre la gente y sobre los suicidios pactados entre parejas, que llaman doble suicidio<sup>176</sup>, aspectos que ya habían sido prohibidos con anterioridad. Hemos escuchado que recientemente se están vendiendo ambulatoriamente y sin control este tipo de cosas de manera insolente, por lo que a partir de ahora los agentes policiales

---

<sup>176</sup> *Shinjū* 心中.



deberán arrestar y castigar rígidamente a quien sea, tan pronto como se le descubra. Se les apresará en el barrio y se le avisará a la oficina policial en guardia. En el caso de que esta situación pase inadvertida, los agentes policiales arrestarán al jefe del barrio o incluso al censor en funciones, los que pagarán por el error; por tanto se deberá tomar esto en cuenta.

#### **Segundo mes del año 8 de Kyōhō (1723)**

- Toda cosa de este tipo (sucesos de doble suicidio) que se produzca en narraciones populares ilustradas o en *kabuki* o *kyōgen*, está estrictamente prohibida. A quien lo desobedezca se le aplicará una pena muy grave.

#### **Quinto mes del año 20 de Kyōhō (1735)**

- Como se ha mencionado anteriormente, quedan prohibidas las narraciones populares ligeras, y cualquier tipo de relato acerca de Tokugawa Iyasu, sus descendientes, o aparezcan sus nombres, rumores, o imágenes.

#### **Octavo mes del año 1 de Eikyō (1744)**

- Acerca de la publicación de calendarios para el próximo año del buey, se le entregarán los diseños a las once casas impresoras de calendarios para su posterior comercialización. Queda prohibida toda publicación clandestina desligada de las once casas editoriales. Si hubiera quien lo publique, rompiendo esta regulación, se le aplicará una pena muy grave.

#### **Décimosegundo mes del año 2 de Hōreki (1752)**

A la oficina de finanzas.

Los artistas impresores de calendarios de las once casas editoriales, además de revisar las publicaciones anuales de calendarios, producen calendarios

impresos por la familia Tsuchimikado y por el Tenmongata<sup>177</sup>. Sin embargo, como el diseñador de calendarios Mishima no ha producido calendarios revisados, se le debe avisar que los entregue a la familia Tsuchimikado.

### **Décimoprimer mes del año 4 de Hōreki (1754)**

Desde la aprobación de los calendarios en la era Teikyō, se han venido utilizando estos hasta el presente. Como ya son diferentes y se ha anunciado el cálculo, ha aparecido en Kyōto una proclama imperial sobre la aprobación de calendarios, y se ha llevado a cabo la reglamentación del nombre del calendario, por lo que se ha dispuesto que el nuevo calendario sea el de la era Hōreki, año del perro<sup>178</sup>. También se procederá a distribuir el del próximo año del jabalí.

### **Noveno mes del año 4 de Tenmei (1784)**

Acerca de la publicación de calendarios para el próximo año de la serpiente, se les informa que deben entregar los diseños a las once casas editoriales de calendarios para su publicación. Queda prohibida toda publicación clandestina ajena a las once casas. Como lo relativo a los calendarios es un asunto de peso, año tras año hemos venido renovando la proclama. Sin embargo, hemos escuchado que recientemente se han publicado calendarios fuera de lo establecido, cosa que es en extremo insolente. A partir de ahora, queda estrictamente prohibida la publicación, comercialización y, por supuesto, la venta en las esquinas de calendarios simplificados, calendarios tipo *daishō*<sup>179</sup>, impresiones de una página, o cualquier otra cosa que se le asemeje. Quien

---

<sup>177</sup> Desde el año 862 los calendarios eran calculados por el Onmyōryō 陰陽寮 (Instituto de Adivinación en Kyoto) a partir del sistema *Senmyōreki* 宣明曆, pero en 1684 este fue suplantado por el sistema *Jōkyōreki* 貞享曆 del Tenmongata 天文方 (Buró Astronómico del Bakufu). A partir de entonces, el Tenmongata se ocupaba de los cálculos astronómicos para determinar los meses largos y cortos, los eclipses u otros acontecimientos, mientras que el Onmyōryō era responsable por los elementos astrológicos. Sin embargo, en 1754 la familia Tsuchimikado 土御門家 de Kyoto toma el control sobre el Onmyōryō, regresándole los derechos al Tenmongata hasta 1798. Ver: Peter F. Kornicki. **The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the XIX century**. Brill, Leiden, 1998. Pags: 359-362.

<sup>178</sup> Ver nota 32.

<sup>179</sup> 大小. Tipo de calendario clandestino que incorporaba en su diseño de manera camuflada los meses cortos y largos del año, burlando así el control del bakufu.

viole esta ley, y produzca calendarios fuera de lo establecido, se le castigará fuertemente y se les acusará ante los oficiales de la ciudad<sup>180</sup>.

### **Noveno mes del año 8 de Tenmei (1788)**

Proclama similar a la aparecida en el noveno mes del año 4 de Tenmei.

### **Quinto mes del año 2 de Kansei (1790)**

Se proscribe la producción de narraciones populares y de publicaciones novedosas. Sin embargo aquel que no quiera atenerse a esto, debe consultar. Por supuesto está prohibido publicar y comercializar sucesos de la actualidad que se lleven inmediatamente a *ichimai-e*. Cosas como las anteriores que ya están en circulación, en un principio eran simples, pero poco a poco fueron cambiando, se volvieron suntuosas y coloridas, tornándose en extremo costosas, por lo que deben volver a la simplicidad de sus inicios. Se prohíbe estrictamente la producción de nuevas publicaciones, y sobre todo cualquier otro tipo de texto en general que introduzca ideas que creen desorden u opiniones diferentes. De entre las publicaciones que hasta el momento han venido produciéndose, los libros eróticos, deben poco a poco ser inspeccionados y sacados de circulación, ya que no son beneficiosos para la sociedad. Además, independientemente de su tipo, cualquier nueva publicación, deberá llevar consignado en su epílogo el nombre real del autor y del editor. Estas y otras proclamas aparecidas durante la era Kyōhō, poco a poco han ido distendiéndose, y se han producido publicaciones prohibidas, junto con impresiones para niños y *zōshi* ilustrados que año tras año se producen laboriosamente sin beneficio. Como se producen en cantidades y son en extremo costosas, todos respetarán las proclamas de hace un tiempo, por lo que se deberá tener en cuenta los siguientes puntos:

- Como ya se ha establecido para los impresos de hace un tiempo, está prohibida la producción de publicaciones novedosas. En caso de que se

---

<sup>180</sup> *Machi-yakunin* 町役人.

requiera publicar, se consultará a la oficina del comisionado y se recibirán instrucciones.

- En años recientes hemos visto impresos para niños y *zōshi* ilustrados que imitan a la ligera producciones antiguas. Desde entonces hemos prohibido esto.

Sin embargo, desde hace tiempo están permitidas las producciones simples, las estampas que han regresado a la normalidad y, de manera general, las impresiones que se hacen para los niños.

- Queda prohibido el alquiler y préstamo de copias manuscritas de libros en *kana*.

Sin embargo, los libros de *jōruri* no entran dentro de esta regulación.

- Está prohibida la comercialización de cualquier material impreso del que no se conozca el autor.

Como hemos dicho anteriormente, a partir de ahora, los editores mayoristas se harán inspecciones mutuas, y en el caso de comercializarse clandestinamente obras restringidas, deben informarlo rápidamente a la oficina del comisionado. En caso de dejarlo pasar inadvertido, tanto la persona involucrada como el gremio recibirán un castigo. Si alguna publicación prohibida se distribuyera por el país, se deberá informar a la oficina del comisionado y se recibirán instrucciones.

#### Noveno mes del mismo año

Como se ha informado con rigor desde hace algún tiempo, poco a poco los materiales impresos han ido escapándose del control, y sin saber cómo incluso los *zōshi* ilustrados no han llevado el sello del censor (inspección)<sup>181</sup>, en detrimento de la gente, por lo que se prohíbe todo aquello que cree desorden. En general, los *ichimai-e* si poseen sólo

---

<sup>181</sup> Proclama dirigida a los Censores de los Mayoristas de Otros Impresos, el 27 del décimo mes de ese año. (Nota del compilador).

imágenes no tienen problema. Sin embargo, si hubiera textos, hay que inspeccionarlos enseguida, por lo que está prohibida la publicación de mercancías dudosas. Según lo anterior, si hubiera quien no emplee el sello del censor, debe ser delatado enseguida. Además si el que inspecciona no es prudente u omite el sello de revisión, será considerado como una falta del propio censor.

Lo anterior deberá ser tomado en cuenta. Sin embargo, como esto se proclamó durante la era Kyōhō, y más aún, se dejó asentado por escrito, esta vez incluimos esta proclama e informamos sobre esta revisión.

Décimoprimer mes del mismo año

#### Informe sobre los nuevos *zōshi* y los *ichimai-e*.

Por cuenta de las cada vez más rigurosas proclamas acerca de los materiales impresos, y del creciente descontrol de los mismos, les ordenamos una inspección a los editores mayoristas de libros, de *ichimai-e* y *zōshi*. Más aún, como hasta ahora los editores mayoristas de *ichimai-e* y *zōshi* no han tenido censor, a partir de ahora a cada uno de ellos se les ordena nombrar a un censor. Además de los editores mayoristas de libros, se le informa esto a los negocios de préstamo de libros a domicilio y de venta. Como puede haber quien comercialice libros e *ichimai-e* y *zōshi* de forma independiente de los mayoristas antes mencionados, se les informa a los negocios de libros y de *zōshi* ilustrados que tomen en cuenta lo anterior. A partir de ahora se les prohíbe terminantemente a los censores de las casas editoras de libros y de *kusa-zōshi*, la elaboración de nuevas publicaciones de libros o *kusa-zōshi* e *ichimai-e*, así como la impresión de tales mercancías. Si hubiera quien violase estas regulaciones, le será aplicada una pena muy grave. Habiendo sido informado de lo anterior, y recibéndolo con agradecimiento y humildad, queda por tanto.

19 del décimoprimer mes del año 2 de Kansei, año del perro.

Censor del Gremio de Editores Mayoristas de otros impresos y  
*zōshi*

Firmado, Jinpachi

(se omite el resto)

### **Octavo mes del año 5 de Kansei (1793)**

Información al Gremio de Grabadores sobre el grabado y la  
publicación.

Actualmente, se comercializa con frecuencia de manera ambulante rumores sociales sobre los incendios y las cremaciones. Esas personas no son miembros del Gremio de Grabadores, por lo que se graban y publican fuera del mismo. Incluso se venden de manera ambulante sin haber recibido el sello de inspección del Gremio de Editores Mayoristas, cosa en extremo insolente. A partir de ahora aquellos que deseen su propio negocio de impresos, deben ser admitidos al gremio, respetar sus acuerdos, y dedicarse a esta ocupación. Quien no cumpla con esto, y grave y comercialice de manera ambulante desde fuera del gremio, recibirá una pena muy grave.

### **Octavo mes del año 8 de Kansei (1796)**

- Como ya se ha informado anteriormente para los *zōshi* ilustrados, hemos escuchado que se están imprimiendo *ichimai-e* dudosos desde el año del buey, hace tres años. En ese entonces al Consejo de Mayores de la ciudad<sup>182</sup> se le llamó la atención sobre estos productos, y como en los *ichimai-e* había escrito nombres de mujeres, se les encargó borrarlos. Esta vez hemos escuchado que se comercializa *ichimai-e* de mujeres pero con el nombre a manera de imagen<sup>183</sup>. Si los jefes encargados<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> *Machidoshiyori* 町年寄.

<sup>183</sup> Como se había prohibido los nombres de mujeres (que no fueran prostitutas) impresos en las estampas, los artistas se las ingeniaron para hacer alusión a ellos a partir de diversos sortilegios gráficos.

<sup>184</sup> *Kimoiri-nanushi* 肝煎名主. Jefe u oficial de la aldea (o barrio). También *shōya*.

hubieran sido prudentes y hubieran realizado una inspección minuciosa, la prohibición de lo anterior sería innecesaria. Los *ichimai-e* que hagan alusión a nombres de mujeres de manera gráfica deberán comercializarse con esta parte borrada. A partir de ahora, si se representan de manera gráfica o, por supuesto, se nombran a geishas femeninas o mujeres de las casas de té de la ciudad, la persona involucrada y hasta el jefe recibirán una pena muy grave. Sin embargo, en el caso de las prostitutas no hay problema.

### **Décimoprimer mes del año 9 de Kansei (1797)**

Al supervisor.

Por cuenta de la confusión con los calendarios del año del perro de la era Hōreki, esta vez, a partir de la proclama imperial de Kyōto sobre la revisión de los calendarios, se estipula que se comercialicen los nuevos calendarios para el próximo año del caballo.

Lo anterior debe ser dado a conocer.

### **Séptimo mes del año 11 de Kansei (1799)**

Prohibición sobre los talismanes<sup>185</sup> para los que realizan peregrinaciones a los santuarios.

Recientemente, por cuenta de la formación de asociaciones religiosas que se reúnen para realizar peregrinaciones –llamadas visitas a los templos y santuarios-, se pegan talismanes a lo largo del camino. Conjuntamente con la adoración a las deidades shintō y budistas, se forman estas asociaciones y se reúnen en las casas de té para intercambiar estos talismanes de las peregrinaciones. Entre ellos, hay intermediarios y personas de estas asociaciones que lucran, y hay personas que están enteradas de la gran fama que tienen estos

---

<sup>185</sup> *Fudahari* 札張. Rótulo con el nombre de la familia que se pega en los templos y santuarios para la buena suerte.

talismanes de peregrinación. Como esto es una mala acción, para que no suceda, debe ser controlado rigurosamente por los oficiales policiales. Si a partir de ahora hubiera quien no tome en cuenta esto, se debe informar inmediatamente a la oficina judicial.

Los asuntos anteriores, sin excluir ni un solo aspecto, como ya lo ha hecho saber la oficina del comisionado de la ciudad, deben transmitirse con ahínco a los propietarios, a los que rentan casas y negocios, e incluso a los que viven en las zonas más recónditas de la ciudad. A partir de ahora, para que no sucedan cosas como las anteriores, debe controlarse rígidamente. Además, hay que informar enseguida al puesto de trabajo del censor en turno a través del jefe más cercano.

**Décimosegundo mes del mismo año**

A la oficina del comisionado de la ciudad.

Sobre la publicación de *ichimai-e* lujosos y de calendarios de tipo *daishō*. A aquellos que graben tacos del tipo mencionado aquí arriba, se les informa que hay que investigar quien hizo el pedido, tiene que notificarse y ser revisado por la oficina del comisionado. Además está prohibida la realización de impresiones lujosas, y de aquellas que sean disociadoras de las costumbres.

**Primer mes del año 12 de Kansei (1800)**

En torno a las instrucciones que hay que tener en cuenta con motivo de lo llamativo de las estampas de caras femeninas grandes.

Las estampas que representan caras femeninas en un primer plano, no es que estén prohibidas terminantemente, sino que por cuenta de los reportes anteriores acerca de las estampas llamativas, hay que ponerse de acuerdo para detener esta producción en el futuro. Esto nos ha sido informado por el Sr. Taruya Yozaemon, a través del jefe encargado Koguchi, el día 21 del primer mes.



## Octavo mes del mismo año

Acerca de los *ichimai-e*, hace 7 años -en el año del buey-, por cuenta de lo que escuchamos acerca de las publicaciones sospechosas, se le llamó la atención a la oficina de administración de la ciudad. De igual forma, hace unos cuatro años, se informó acerca de la prohibición de publicar estampas donde aparecieran los nombres de geishas femeninas o de mujeres de las casas de té. Más aún, el invierno pasado, se produjeron estampas con rostros femeninos grandes, y también se mostraron y vendieron *ichimai-e* para la diversión de hombres y mujeres. Como esto es nocivo, se prohibieron, ya que la comercialización de cosas como estas es una insolencia. A partir de ahora, se ha decidido la prohibición de la comercialización de estampas como las anteriores y también de otras que de manera lujosa y grande representen caras de hombres y mujeres, y también ropa, o de manera general aquellas que representen de forma gráfica cosas frívolas atentando contra las costumbres. Quien viole esta regulación, aunque su culpa sea ínfima, debe tomar en cuenta lo anterior y tiene que obedecer sin falta.

## Noveno mes del año 4 de Bunka (1807)

Nombramiento al cargo de inspector de *yomihon*<sup>186</sup> ilustrados.

Barrio de Ueno, Jefe Encargado Genpachi y otras tres personas.

Recientemente se han venido publicando año tras año *yomihon* ilustrados y folletos que son populares. Para que no hubieran violaciones en la inspección de los censores, se consultaba y con posterioridad se publicaba. Sin embargo, de ahora en adelante, pueden publicar y comercializar sin consultar a la oficina aquellos materiales que los encargados consideren no problemáticos.

---

<sup>186</sup> 読本. Género literario de finales del siglo XVIII y principios de XIX. Ficción narrativa caracterizada por temas históricos, matizada con alusiones didácticas y moralistas, y mezclada con elementos sobrenaturales de gran influencia china.

Sin embargo, si se trata de nuevas publicaciones se debe consultar a Naraya Ichiemon. Si se recibieran instrucciones, se procederá como ha sido establecido hasta ahora. Como se ha informado a los censores del Gremio de Editores Mayoristas, habrá que tomar en cuenta este hecho.

#### **Cuarto mes del año 4 de Bunsei (1821)**

Se informa sobre los calendarios y los libros de astronomía, entre otros.

Censores del Gremio de Editores Mayoristas y del Gremio de Grabadores.

- Para publicar calendarios, libros de astronomía y de traducciones del holandés, entre otros, y por supuesto, aquellos que hemos escuchado que los coleccionan, deben consultarlo con Naraya Ichiemon de la oficina de administración de la ciudad. Además de la persona anterior, hay que consultar a la oficina del comisionado, recibir sin falta instrucciones, y tomarlas en cuenta. Si hubieran grabadores o aficionados que coleccionen algunos de los materiales antes mencionados, deben también tomar en cuenta lo anterior.

Lo anterior ha sido notificado a los señores de la oficina del comisionado, y ha sido recibido con humildad. Según el escrito anterior, todos los gremios deben respetar estrictamente lo informado. Una vez recibido por los representantes de los gremios, dejando por concluido el asunto, quedan.

Día 24 del cuarto mes del año 4 de Bunsei.

Censores del Gremio de Editores Mayoristas.

#### **Décimo mes del año 6 de Bunsei (1823)**

Al supervisor.

(Síntesis del texto proclamado en el noveno mes del año 4 de Tenmei).

Como fue proclamado en el año 4 de Tenmei, recientemente se han confeccionado calendarios simplificados, incluso antes de publicar los diseños

autorizados. Si hubiera quien los publicara, será considerado como una insolencia. A partir de ahora, está prohibida la publicación descontrolada. Transmítase pues, rigurosamente la proclama.

Décimoprimer mes del mismo año

A los censores de las casas de editores y grabadores.

Para publicar calendarios, libros de astronomía y de traducciones del holandés, entre otros, y por supuesto, aquellos que hemos escuchado que los coleccionan, deben consultarlo con Naraya Ichiemon de la oficina de administración de la ciudad. Después de esto, además de la persona anterior, hay que consultar a la oficina del comisionado, recibir sin falta instrucciones, y tomarlas en cuenta. Si hubieran grabadores o aficionados que coleccionen algunos de los materiales antes mencionados, deben también tomar en cuenta este hecho. Como se nos informó en el año antepasado de la serpiente, hemos escuchado que hay quienes han impreso traducciones de libros holandeses, sin habérselo informado a la oficina de administración de la ciudad. Como se les ha hecho saber con anterioridad a todos, a partir de ahora hay que informar rigurosamente a Naraya Ichiemon, y además de él a la oficina del comisionado, donde se recibirán instrucciones.

#### Quinto mes del año 7 de Bunsei (1824)

Los instructores de *nagauta*<sup>187</sup>, *jōruri* y *shamisen*<sup>188</sup>, cuando van a hacer audiciones de presentación, rentan casas de té donde ofrecen comida, además de reunir a sus discípulos y conocidos, llegando la organización a tales extremos. Recientemente, hacen estas audiciones de forma presuntuosa, llamándolas reuniones para admirar los arreglos florales, y el organizador

---

<sup>187</sup> 長歌. Forma de lírica acompañada de shamisen muy común en el teatro kabuki y en conciertos.

<sup>188</sup> 三味線. Instrumento de tres cuerdas popular durante el período Edo y asociado al mundo urbano de los barrios de placer.

distribuye *surimono*<sup>189</sup> hasta a los que no son conocidos, reuniendo así dinero. Como incluso el organizador, se molesta con aquellos que se niegan a recibir estos *surimono*, hay muchos que dan dinero sin razón, causándoles problemas. Como aquí no sólo está de por medio el nombre del anfitrión, sino además, la renta del local, lo organizan para continuar sacándole dinero a la gente. Poco a poco se recauda dinero de la distribución de estos *surimono* por cuenta del nombre del anfitrión, por lo que es un hecho en extremo desagradable. Como se dijo durante el año 8 de Kansei –año del dragón–, si se dejaran de distribuir estos *surimono* demasiado elaborados, no será necesario detener estas reuniones de presentación. Los oficiales de la ciudad revisarán estos casos, y si escuchan algo que se salga de lo común, deberán suspender todo lo que sea dudoso. Sin quererlo tomar a la ligera, como hemos escuchado que se están fabricando este tipo de objetos presuntuosos, consideramos a esto un hecho lamentable. A partir de ahora, para que no ocurran cosas como las mencionadas se deberá tener esto rigurosamente en cuenta. Si por casualidad se organizara de nuevo este tipo de presentaciones insolentes, se deben detener inmediatamente, y además de una investigación minuciosa, cada uno debe ser castigado en dependencia de la gravedad del asunto, incluyendo a los oficiales de la ciudad. Por lo tanto habrá que estar al tanto con este hecho.

### **Tercer mes del año 2 de Tenpō (1831)**

#### **Proclama.**

A la oficina de administración de la ciudad. A los grabadores de cada barrio.

Desde años atrás han aparecido con frecuencia proclamas sobre los calendarios simplificados y de los calendarios tipo *daishō* de una hoja. Además, hemos escuchado que lo informado durante la era Tenmei ha sido tomado de manera ambigua. Después de todo, por cuenta de esto, han aparecido malentendidos. A partir de ahora, otra gente que no sea

---

<sup>189</sup> 刷物. Se refiere en concreto a los grabados lujosos hechos por encargo y utilizados para ocasiones especiales (como felicitaciones por el nuevo año). También se empleaban en los intercambios de poemas de los clubes de *kyōka*.

del gremio de las once casas editoras de calendarios, tiene que negar sin falta cualquier pedido, así venga de un samurai. Está prohibido cualquier material impreso que semeje un calendario. Si existiera quien transgreda esta proclama, será castigado. Por lo tanto debe informarse para que no hayan malentendidos.

#### Al Gremio de Editores de Calendarios.

A partir de lo anterior, los grabadores deben ser informados, y tomar esto en cuenta.

El hecho anterior debe ser transmitido, después de consultarle, al Honorable Sr. Mizuno amo del feudo de Dewa. También debe ser informado a los gremios de grabadores y de editores de calendarios.

#### Décimosegundo mes del año 12 de Tenpō (1841)

- Sobre los papalotes. Recientemente hemos escuchado de mercancías caras, que con coloridos diseños, son finamente elaboradas sin sentido. Ya que ahora es la época de producción, prohibimos este tipo de mercancías. Como ya hemos informado con anterioridad, está prohibida la producción de papalotes grandes. Por lo tanto hay que informarles de manera rigurosa a aquellos que comercian con esto.

#### Sexto mes del año 13 de Tenpō (1842)

A partir de ahora, queda prohibida la producción y, por supuesto, el almacenaje y comercialización de lo que se denomina *nishiki-e*<sup>190</sup>, es decir, las estampas impresas de actores del kabuki y de geishas prostitutas, por ser perjudiciales para las costumbres. También, a partir de ahora, queda prohibido lo que se denomina *gōkan*<sup>191</sup>, es decir, *zōshi* ilustrados que son compuestos con temas del *kyōgen* y que representan las caras que asemejan a las de los actores del kabuki con complicados

---

<sup>190</sup> 錦絵. Técnica xilográfica introducida por Suzuki Harunobu en 1764, y que consiste en la total policromía a partir de bloques independientes.

<sup>191</sup> 合巻. Volumen compuesto de varios *kusa-zōshi*. Muy popular durante todo el siglo XIX.

y característicos diseños. Además de esto, queda prohibida la producción de carátulas coloridas para los *kibyōshi*<sup>192</sup>, por ser nocivas, en cuanto carecen de sentido y su comercialización crea problemas por cuenta de sus altos precios, al igual que su almacenaje para posterior comercialización. A partir de ahora hay que detener estas imágenes que asemejan las caras de los actores y sobre temas del *kyōgen*. Deberían confeccionarse impresos sobre la lealtad, la piedad filial y la fidelidad, y moralejas para los niños, y evitar imágenes llamativas y demasiado elaboradas. Estos impresos serán rigurosamente inspeccionados. Se impedirá fuertemente las carátulas de *kibyōshi* coloridas, y en el caso que se produzcan nuevas publicaciones, se enviarán a Kan'ichiemon de la oficina de administración de la ciudad para su inspección.

#### Mismo mes del mismo año

##### Proclama sobre las nuevas publicaciones de libros.

- Acerca de la publicación de impresos, a partir de ahora se prohíbe estrictamente la producción de textos sobre confucianismo, budismo, shintoísmo, medicina, cancioneros, y sobre todo cualquier otro tipo de texto en general que introduzca ideas que creen desorden u opiniones diferentes, además de representar críticas a la gente. Los libros eróticos ilustrados, deben ser prohibidos rigurosamente.
- Queda prohibida la representación en obras impresas de los linajes o ancestros de la gente, o cualquier alusión transformada de los mismos, así como su circulación entre el pueblo.
- Independientemente de su tipo, cualquier nueva publicación, deberá llevar consignado en su epílogo el nombre real del autor y del editor.
- Aunque durante la era Kyōhō apareció una proclama que regulaba estrictamente cualquier escrito sobre Tokugawa Iyasu y sus descendientes, a partir de ahora si hubiera de manera inconfundible, una

---

<sup>192</sup> 黄表紙. Forma de literatura popular. Designa toda la producción de ficción en prosa desde mediados del siglo XVIII hasta el final del período Edo.

actitud de respeto y reverencia hacia la casa Tokugawa, o sea sobre cosas ya conocidas, está permitido, además de la representación gráfica, escribir relatos.

Sin embargo, en el caso de la literatura ligera debe seguir como hasta ahora.

Además de lo anterior, en el caso de publicarse cualquier tipo de material como calendarios, libros de astronomía o traducciones del holandés, y por supuesto cualquier escritor restringido, se le debe informar, además de al gremio, a Kan'ichiemon de la oficina de administración de la ciudad y a la oficina del comisionado. Además se recibirán instrucciones y la aprobación para que no hayan dudas. Más aún, en el caso de que se quiera grabar, se consultará a la oficina del comisionado en turno. En el caso de que se tenga evidencia que se ha impreso, se restringirá el material que fuera y se reunirán y quemarán los tacos, así como se llevará a cabo una investigación minuciosa y se aplicará un castigo severo.

A partir de esta proclama se informa que estas regulaciones son válidas para los samuráis también. Los samuráis que estén involucrados en los hechos anteriores, deben entregar los borradores de sus ediciones privadas al Gakumonjo<sup>193</sup>. Los tacos también deben entregarlos a la persona en funciones del Gakumonjo para su custodia. Si hubiera persona o grupos que no cumplieran con esto, se le aplicarán penas severas, por lo que, como hemos mencionado anteriormente, dejamos por sentada esta proclama.

---

<sup>193</sup> 学問所. Se refiere al Shōheizaka Gakumonjo 昌平坂学門所, la Academia de Estudios Confucianos del Bakufu. Como en 1841 fueron abolidos los gremios, las funciones de censura de publicaciones que antes formaban parte de las responsabilidades de los gremios recayó ahora sobre el Gakumonjo.

## ANEXO II. CUERPO DE IMÁGENES

### Listado de Ilustraciones

#### 1. Cruce de Nihonbashi.

Vistas de Lugares Famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵.

National Diet Library, Tokyo.

Nishiyama Matsunosuke. **Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868.**

University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p: 65.<sup>194</sup>

#### 2. Edobashi en el siglo XIX.

Vistas de Lugares Famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵.

National Diet Library, Tokyo.

Nishiyama Matsunosuke. **Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868.**

University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p: 128.

#### 3. Echigoya.

Vistas de Lugares Famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵.

National Diet Library, Tokyo.

Nishiyama Matsunosuke. **Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868.**

University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p: 216.

#### 4. Keisai Eisen.

Mapa del nuevo Yoshiwara, *Shin-Yoshiwara no zu* 新吉原の図.

Chinami Shōtarō 地波正太郎. **Edo furuchizu sanpo** 江戸古地図散歩. Heibonsha, Tokyo, 1975, p: 27.

#### 5. El distrito teatral de Nakabashi.

Biombo de lugares famoso de Edo, *Edo meishozu byōbu* 江戸名所図屏風.

Idemitsu Museum of Arts.

Nakane Chie et. als., eds.. **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan.** University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p: 134.

---

<sup>194</sup> La presentación de todas las especificaciones y detalles de las imágenes estará en dependencia de que aparezcan en las fuentes de donde se obtuvieron las ilustraciones.



6. Kitagawa Utamaro y Jippensha Ikku.

Libro ilustrado de Yoshiwara: Eventos anuales. *Seirō ehon: Nenjū gyōji* 青楼絵本年中行事, 1804.

Editor, Kazusaya Chūsuke 上総屋忠助.

Libro ilustrado impreso a color.

The British Museum, Londres.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 487.

7. Kitagawa Utamaro.

Imagen del recinto temporal del nuevo barrio de placer de Yoshiwara en Ryōgoku. *Shin Yoshiwara karitaku Ryōgoku no zu* 新吉原仮宅両国之図, 1784.

Editor, Tsutaya Jūsaburō.

Ko-bōsho nishiki-e.

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York..

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 34.

8. Distrito teatral de Kobikichō.

Vistas de Lugares Famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵.

National Diet Library, Tokyo.

Nakane Chie et. als., eds.. **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan**. University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p: 136.

9. Utagawa Kunisada.

Ichikawa Ebizō V como el verdadero Yanone Gorō. *Kongen Yanone Gorō, Ichikawa Ebizō*, 1832.

Editor: Ibaya Senzaburō.

Estampa para abanico, ōban nishiki-e.

Colección de William Green.

Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints**. The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 50.

10. Preparando el escenario en la nieve (Provincia de Echigo).

*Hokuetsu seppu*, 1835-36.

Tokyo Metropolitan Central Library.

Nishiyama Matsunosuke. **Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868.**

University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p: 101.

11. Mapa de la ciudad de Edo. Oficina Sur del Machibugyō.

Internet.

12. Vincent van Gogh.

Fantasia japonesa: ciruelo en flor (según xilografía de Hiroshige), 1887.

Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm

Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

Walther, Ingo F.. **Vincent van Gogh, 1853-1890. Visión y realidad.** Benedikt Taschen, Köln, 1990, p: 25.

13. Utagawa Kuniyoshi.

Esbozo para la obra El gran sumō rojizo, *Aka-dakusan dai-sumō* 赤澤山大相撲, 1858.

Triptico.

Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 82.

14. Utagawa Toyokuni III (Kunisada I).

Hanshita-e para la obra Todas las bellezas de Edo: La muchacha del baño, *Edo bijin kotogotoki: gyōzui no musume* 江戸美人尽: 行水の娘.

Ōta Kinen Bijutsukan, Tokyo.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 82.

15. Ejemplos de los formatos *hashira-e* (70 x 12 cm), *ōban* (38 x 26 cm) y *chūban* (26 x 19 cm), dispuestos de forma proporcionada.

-Isoda Koryūsai.

En la casa Tsutaya, *Tsutaya uchi* 蔦屋内.

Hashira-e.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 75.

-Torii Kiyonaga.

Parodia de "Los cuentos de Ise", *Mitate Ise Monogatari* 見立伊勢物語.

Ōban nishiki-e.

Archivo Oriental, Tōyō bunko.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 68.

-Anónimo.

Balsa de flores, *Hanaigada* 花筏.

Chūban urushi-e.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 75.

16. Nishimura Shigenobu.

Ejemplo de la técnica *urushi-e*. *Ichikawa Danjurō e Ichikawa Danzō* 市川団十郎と市川団藏, aprox. 1730.

Editor: Izutsuya Chūzaemon.

Hosoban urushi-e.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 19.

17. Ejemplos de *baren* 馬連 (a la izquierda) y del interior del *baren* o *ategawa* 当て皮.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 87.

18. Kitagawa Utamaro.

Ejemplo del proceso de preparación y talla de las planchas de impresión.

El cultivo de las estampas *nishiki-e*: Un producto famoso de Edo. El ilustrador, el grabador y la aplicación de *dōsa*, *Edo meibutsu nishiki-e kōsaku*. *Eshi, hangi-shi, dōsa-biki* 江戸名物錦画耕作: 画師・版木師・どうさ引, 1803.

Editor: Tsuruya Kiemon.

Tríptico ōban nishiki-e.

The Art Institute of Chicago.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 425.

19. Kitagawa Utamaro.

Ejemplo del proceso de impresión y venta.

El cultivo de las estampas *nishiki-e*: Un producto famoso de Edo. El impresor, la tienda y la distribución de nuevas estampas, *Edo meibutsu nishiki-e kōsaku. Suri-kō, mise-saki, shinpan-kubari* 江戸名物錦画耕作：摺工・店先・新板くばり, 1803.

Editor: Tsuruya Kiemon.

Tríptico ōban nishiki-e.

The British Museum, Londres.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 426.

20. Ejemplos de las técnicas de barniz laqueado, relieves o marcas de agua y atomización de pigmentos.

-Utagawa Toyokuni III (Kunisada I).

El escape del pájaro, la golondrina de Sanzan, *Chōjin, tsubame Sanzan* 鳥尽、つばめ山三, 1850.

Editor: Ōtaya Takichi.

Ōban nishiki-e.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 89.

-Suzuki Harunobu.

Mariposa hacia el gato, *Neko ni chō* 猫に蝶.

Chūban surimono.

Ōta Kinen Bijutsukan, Tokyo.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 95.

-Utagawa Hiroshige

Lugares famosos de Edo: Nihonbashi bajo la nieve, *Tōto mesiho: Nihonbashi secchū* 東都名所：日本橋雪中.

Ōban nishiki-e.

Museum für Ostasiatische Kunst Staatliche Museen, Berlin.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 98.

21. Anónimo.

Vistas de la Capital y alrededores (detalle).

Par de seis paneles plegables. Tinta y color sobre pan de oro. 160 x 34 cm.

Museo Nacional de Tokyo.

Guth Christine. **Arto f Edo Japan. The artist and the city, 1615-1868.** Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1996, p: 45.

22. Estampas Ōtsu-e.

Anónimo.

Benkei-espada larga y Kintarō, *Nagatō-Benkei to Kintarō* 長刀弁慶と金太郎.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 27.

23. Hishikawa Moronobu.

Escenas de artesanos, 1680.

Rollo plegable, tinta y color sobre seda. 27 x 83.3 cm.

The British Museum, Londres.

Clark, Timothy. **Ukiyo-e paintings in the British Museum.** British Museum Press, Londres, 1992. p: 61.

24. Hishikawa Moronobu.

Las palabras de las flores, *Hana no goi* 華の語い, 1679-80.

Libro ilustrado monocromo.

Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 & Tanaka Yūko 田中優子, et. als., eds.. **Ukiyo-e shunga wo yomu** 浮世絵春画を読む. Chuo Koron Shinsha, Tokyo, 2000, p: 96.

25. Ejemplos de figuras monumentales.

Torii Kiyonobu.

Arashi Wakano y Ogino Isaburō, 嵐和歌野と荻野伊三郎.

Hosoban urushi-e

Museo Nacional de Tokyo.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 31.

26. Ejemplo de la técnica *sumizuri-e*.

Torii Kiyonobu.

Arashi Kiyosaburō, Ichikawa Danjurō y Sukenogawa Bankiku, 嵐喜代三郎、市川団十郎と佐野川万菊.

Chūban sumizuri-e.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 46.

27. Ejemplos de la técnica *tan-e*.

-Torii Kiyomasu.

El tazón de sake contemplando a la luna, *Tsukimi no sakazuki* 月見の盃.

Editor: Nakajimaya Izaemon.

Ōdōban tan-e.

Colección de Edwin & Irma Grabhorn.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 50.

-Anónimo.

El pino de esquina e Ichimura Tamagashi, *Kadomatsu to Ichimura Tamagashi* 門松と市村玉柏.

Editor: Nakajimaya Izaemon.

Hosoban tan-e.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 50.

28. Ejemplo de la técnica *beni-e*.

Autor desconocido.

Ogami Kikugorō como Sogagorō y Bandō Hikosaburō como Kudōsaemon, 尾上菊五郎の曾我五郎と坂東彦三郎の工藤左衛門.

Hosoban beni-e.

Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 65.

29. Ejemplos de la técnica *benizuri-e*.

-Ichikawa Toyonobu.

Nakamura Kisesaburō como Okiku y Ichimura Kamezō como Kōsuke, 中村喜世三郎のおきくと市村亀蔵の幸助.

Ōban benizuri-e.

Museo Nacional de Tokyo.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 65.

-Torii Kiyomitsu.

Bandō Hikosaburō como Mizubai Hyōsuke, 坂東彦三郎の水売兵助.

Hosoban benizuri-e.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 65.

30. Ejemplo de *nishiki-e*.

Suzuki Harunobu (escuela de).

Ocho vistas de la habitación, el muchacho de la lluvia nocturna, *Zashiki hakkei, daiko no yorusame* 坐鋪八景・台子の夜雨.

Chūban nishiki-e.

The Art Institute of Chicago.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 14.

31. Dos muestras de primeros planos.

-Utagawa Toyokuni.

Ichikawa Danzō IV, 四世市川団藏.

Editor: Tsuruya Kinsuke.

Ōban nishiki-e.

Museo Nacional de Tokyo.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 26.

-Kitagawa Utamaro.

Bellezas famosas de Edo, Otatsu de Tachibanaya, *Edo kōmei bijin, Tachibanaya Otatsu* 江戸高名美人：立花屋おたつ, 1793-94.

Editor: Iwatoya Kisaburō.

Aiban nishiki-e

Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 121.

32. Utagawa Kuniyoshi.

El fantasma esqueleto.

Tríptico ōban nishiki-e.

Spencer Museum of Art.

Addiss, Stephen, ed.. **Japanese ghosts & demons. Art of the supernatural**. George Brazillier, Inc., Nueva York, 1985, No. 2.

33. Utagawa Kuniyoshi.

Peces que se les parecen, *Nitari kingyo* 似たり金魚, 1840.

Estampa ōban para abanico.

Museum of Fine Arts, Springfield.

Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints**. The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 57.

34. Utagawa Kuniyoshi.

Versos del Genji reunidos con estampas ukiyo-e, *Genji kumo ukiyo-e awase* 源氏雲浮世画合, 1845-46.

Editor: Iseya Ichibee.

Ōban nishiki-e.

Colección de Roslyn Willet.

Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints**. The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 55.

35. Ejemplos de *bijin-ga*.

-Hokushinsai Shunzan.

Cuarto episodio de "Chūshingura" con mujeres de ahora, *Tōsei onna Chūshingura yondan-me* とうせい女忠臣蔵四段目.

Ōban benigirai.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 65.

-Kitagawa Utamaro.



Tres bellezas de hoy: Tomimoto Toyohina, Naniwaya Kita y Takashima Hisa, *Tōji san bijin: Tomomoto Toyohina, Naniwaya Kita, Takashima Hisa* 当時三美人：富本豊ひな難波屋きた高しまひさ, 1793.

Editor: Tsutaya Jūsaburō.

Aiban nishiki-e.

Museo de Arte de la ciudad de Chiba.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 105.

36. Tres ejemplos de *makura-e*.

-Kitao Shigemasa.

1784.

Internet.

-Torii Kiyonaga.

1785.

Hashira-e.

Internet.

-Kitagawa Utamaro.

Libro ilustrado: Flores en violento florecer, *Ehon: hana fubuki* 艶本葉男婦舞喜, 1802.

Libro erótico ilustrado a color.

Colección Gerhard Pulverer.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 493.

37. Ejemplos de *yakusha-e*.

-Tōshūsai Sharaku.

Nakamura Konozō como el barquero Kanagawayo no Gon y Nakajima Wadaemon como Chōzaemon, 1794.

Editor: Tsutaya Jūsaburō.

Ōban nishiki-e

The Asia Society.

Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints**. The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 43.

-Katsukawa Shunshō.

Iwai Hanshirō IV como Ōiso no Tora, 1792.

Hosoban nishiki-e.

New York Public Library.

Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints.** The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 36.

**38. Muestra de *fūkei-ga*.**

-Utagawa Hiroshige.

*Las 53 Estaciones de la carretera de Tōkai: Estación 20, Mariko*, ca. 1840.

Editor: Sanoki.

Chūban nishiki-e.

Ikku Jippensha. **Shanks' Mare.** Charles & Tuttle Co., Tokyo, 1960. p: 145.

-Katsushika Hokusai.

*Las 36 vistas del Fuji: La isla de Takeyōtsukuda, Fuji sanjūrokkei: Takeyōtsukuda-jima* 富嶽三十六景: 武陽佃島.

Ōban ai-e.

Colección Takahashi Seiichirō.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 12.

**39. Ejemplos de *kachō-ga*.**

-Kitagawa Utamaro.

*Millares de pájaros: Una competencia de kyōka, Momo chidori kyōka awase* 百千鳥狂歌合, 1790.

Editor: Tsutaya Jūsaburō.

Libro de *kyōka* ilustrado a color.

The British Museum, Londres.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro.** Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 475.

-Nishimura Shigenaga.

*Ueminuwashi* うゑみぬわし.

Hosoban urushi-e.

Museo Nacional de Tokyo.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 30.

40. Tsukioka Yoshitoshi.

浪裡白跳張順黒旋風李達江中戦図.

Díptico ōban nishiki-e.

Museo de la Prefectura de Kanagawa.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 69.

41. Libros ilustrados.

-Utagawa Kunisada.

Libro erótico ilustrado.

Internet.

-Hishikawa Moronobu.

*Kiyashiya otoko nasake no onna* 姫男なさけの遊女.

Libro ilustrado monocromo.

National Diet Library, Tokyo.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 20.

-Anónimo.

*Setsukiyō karukaya* せつきやうかるかや.

Libro ilustrado de *jōruri*.

Biblioteca Tenri.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 20.

-Kitagawa Utamaro y Jippensha Ikku.

Libro ilustrado de Yoshiwara: Eventos anuales. *Seirō ehon: Nenjū gyōji* 青楼絵本年中行事, 1804.

Editor, Kazusaya Chūsuke 上総屋忠助.

Libro ilustrado impreso a color.

The British Museum, Londres.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 23.

- Torii Kiyomitsu.

倭詞元宗談.

Libro ilustrado monocromo, aobon.

Archivo oriental.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 13.

42. Ejemplo de *surimono*.

Utagawa Hiroshige.

El martín pescador hacia la hortensia, *Ajisai ni hisui* 紫陽花に翡翠.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 30.

43. Kawanabe Gyōsai.

Calendario para el año del conejo 1880.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 111.

44. ¿? Shigenobu.

Calendario clandestino del año 1729.

Fogg Art Museum, Harvard University.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 110.

45. Ejemplos de otros tipos de tipologías.

-Anónimo.

Ōban kisekae-e.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 35.

-Utagawa Kuniyoshi.

Juego de sugoroku sobre la carretera de Tōkai, *Tōkaidō dōchū sugoroku* 東海道道中双六.

Museo de la Prefectura de Kanagawa.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 22.

46. Shikitei Sanba.

Ilustración para la publicación original de *Ukiyo-buro*.

Shikitei Sanba 式亭三馬. *Ukiyo-buro* 浮世風呂, en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系. Vol. 63 (*Ukiyo-buro* 浮世風呂). Iwanami Shoten, Tokyo, 1957, p: 82.

47. Kitagawa Utamaro.

Cortesana y asistente, *Yūjo to kamuro* 遊女と禿, c. 1794.

Rollo vertical, tinta y color sobre seda. 91.5 x 31.2 cm.

Museo de Arte de la Ciudad de Chiba.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 5.

48. Maruyama Ōkyo.

Pinos en la nieve, 1780s

Par de seis paneles plegables. Tinta y color sobre papel. 150 x 360 m.

Mitsui Bunkō, Tokyo.

Guth Christine. **Arto of Edo Japan. The artist and the city, 1615-1868**. Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1996, p: 76.

49. Okumura Masanobu.

Vista en perspectiva de una caravana coreana, *Chōsen-jin uki-e* 朝鮮人浮絵.

Ōban urushi-e.

Museo Nacional de Tokyo.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 17.

50. Dibujo de una de tantas reuniones. En esta están representados entre otros Tsutaya Jūsaburō y Ōta Nanpo.

Ilustración de Koikawa Harumachi.

Yoshiwara daitō-e, editor Iwatoya, 1784.

Biblioteca Municipal Central de Tokyo.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. I. British Museum Press, Londres, 1995, p: 40.

51. Mapa de la gran explosión del volcán Asama, 1783.

Kawaraban.

Hayashi Hideo 林英夫. **Zusetsu. Nihon bunka no rekishi** 図説. 日本文化の歴史. Vol. 10. Shōgakkan, Tokyo, 1980, p: 106.

52. Dos ejemplos de *kawaraban* que muestran noticias de desastres y de revueltas.

-Fuente desconocida.

-Anónimo.

Dibujo del año del conejo en Osaka, *Ōsaka aotoshi zu* 大坂印年図.

**Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten** 原色浮世絵大百科事典. Vol. 3. Daishūkan, Tokyo, 1980, p: 35.

53. Kitagawa Utamaro.

Libro ilustrado: Insectos selectos, *Ehon mushi erabi* 画本虫撰, 1788.

Editor: Tsutaya Jūsaburō.

Libro de *kyōka* ilustrado a color.

The British Museum, Londres.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro**. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 463.

54. Kawanabe Gyōsai.

Esqueleto femenino, ca. 1870.

Rollo plegable, tinta sobre papel. 135 x 61 cm.

Museo de Arte de Itabashi.

Clark, Timothy. **The art of Kawanabe Kyōsai. Demon of painting**. British Museum Press, Londres, 1993. p: 75.

55. Utagawa Kuniyoshi.

Encuentro de placer en extremo sincero, *Ōeyama* 逢悦弥誠, 1831.

Libro erótico ilustrado a color.

Fukuda Kazuhiko 福田和彦. **Ukiyo-e giga** 浮世絵戯画. Kawade Shobo, Tokyo, 1992, p:105.

56. Detalles de xilografías de Utagawa Hiroshige, donde se puede apreciar la decoración con estampas.

-Utagawa Hiroshige.

Las 53 Estaciones de la Carretera de Tōkai: Estación de Mariko (detalle).

Nakane Chie et. als., eds.. **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan**. University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p: 187.

-Utagawa Hiroshige.

Las 69 Estaciones de la Carretera de Kisokai: Estación de Tarui (detalle).

Nakane Chie et. als., eds.. **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan.** University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p: 186.

57. Mapa de la zona norte de Nihonbashi, 1850.

Masai Yasuo 正井泰夫. **Edo Tokyo dai-chizu** 江戸東京大地図. Heibonsha, Tokyo, 1993. p: 37.

58. Mapa de la zona sur de Nihonbashi, 1863.

Masai Yasuo 正井泰夫. **Edo Tokyo dai-chizu** 江戸東京大地図. Heibonsha, Tokyo, 1993. p: 41.

59. Reconstrucción de la zona de Nihonbashi con ubicaciones de diferentes negocios editoriales y de ilustradores. (Reconstrucción del presente autor).

60. Tienda de Tsuruya Kiemon

Vistas de Lugares Famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵.

National Diet Library, Tokyo.

Nishiyama Matsunosuke. **Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868.**

University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p: 69.

61. Katsushika Hokusai.

Tienda de Tsutaya.

Libro ilustrado de las diversiones de Edo, *Ehon azuma asobi* 絵本東遊.

Nakane Chie et. als., eds.. **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan.** University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p: 181.

62. Vendedor de libros y cliente.

*Jinrin Kinmōzui*, 1690.

National Diet Library, Tokyo.

Nishiyama Matsunosuke. **Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868.**

University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, p: 66.

63. Utagawa Kuniyoshi.

La diversión de las tortugas raras y maravillosas, *Kikimyōmyō kame no asobi* 亀々妙々亀の遊, ca. 1850.

Editor: Yamamotoya Heikichi.

Tríptico ōban nishiki-e.

Museum of Fine Arts, Springfield.

Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints.** The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 58.

64. Rutas de transporte durante el período Edo.

Nakane Chie et. als., eds.. **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan.** University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p: 101.

65. Utawawa Hiroshige.

Las 53 Estaciones de la Carretera de Tōkai: Estación 6, Fujisawa, aprox. 1840.

Editor: Sanoki.

Chūban nishiki-e.

Ikku Jippensha. **Shanks' Mare.** Charles & Tuttle Co., Tokyo, 1960. p: 61.

66. Mensajero o *hikyaku*.

Detalle de la obra de Utagawa Hiroshige.

Las 53 Estaciones de la Carretera de Tōkai: Estación de Akasaka.

Nakane Chie et. als., eds.. **Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan.** University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p: 107.

67. Kitagawa Utamaro.

Mashiba Hisayoshi, 真柴久吉, 1803.

Editor: Moriya Jihei.

Ōban nishiki-e.

The British Museum, Londres.

Clark, Timothy & Shūgō Asano. **The passionate art of Kitagawa Utamaro.** Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995, No. 433.

68. Utagawa Kuniyoshi.

La araña de tierra genera monstruos en la mansión de Minamoto Yorimitsu, *Minamoto no Yorimitsu kō no tachi ni tsuchigumo yōkai nasu no zu* 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図, 1843.

Editor: Ibaya Senzaburō.

Tríptico ōban nishiki-e.

Museum of Fine Arts, Springfield.

Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints.** The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 62.



69. Utagawa Kuniyoshi.

El milagro de las famosas pinturas de Ukiyo Matabei, *Ukiyo Matabei meiga no kitoku* 浮世又平名画奇特, 1853.

Editor: Koshimuraya Heisuke.

Díptico ōban nishiki-e.

Museum of Fine Arts, Springfield.

Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints.** The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 66.

70. Utagawa Yoshitora.

Guerreros cómicos: Masas de arroz de año nuevo por el reinado de nuestro señor, *Dōke musha: Miyo no wakamochi* 道外武者御代の若餅, ca. 1850.

Ōban nishiki-e.

Philadelphia Museum of Art.

Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. **Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints.** The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p: 70.

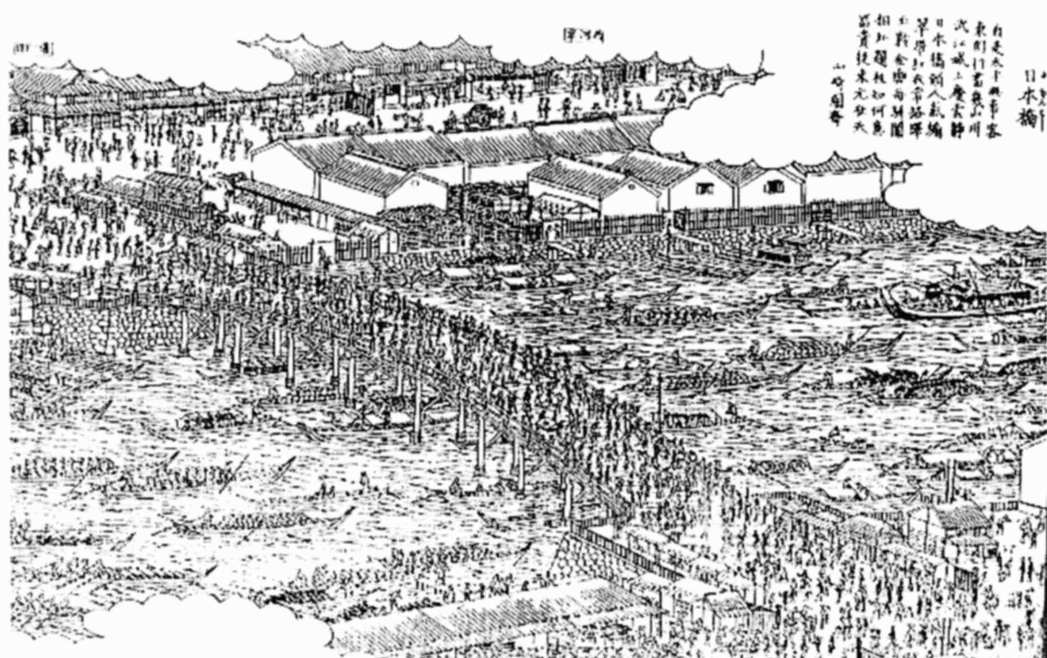


Figura 1: Cruce de Nihonbashi. *Vistas de lugares famosos de Edo.*

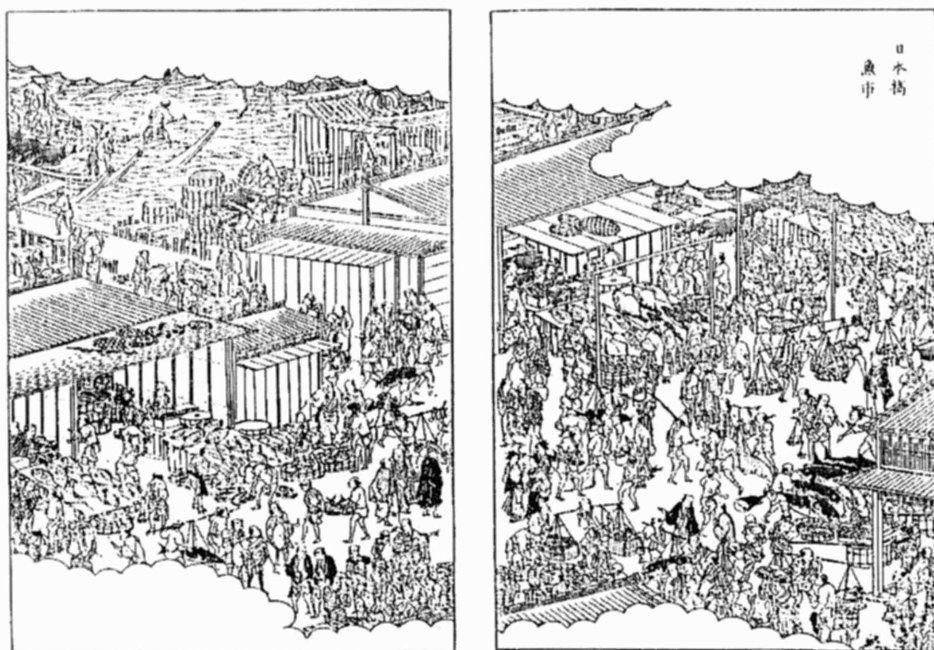


Figura 2: Edobashi en el siglo XIX. *Vistas de lugares famosos de Edo.*

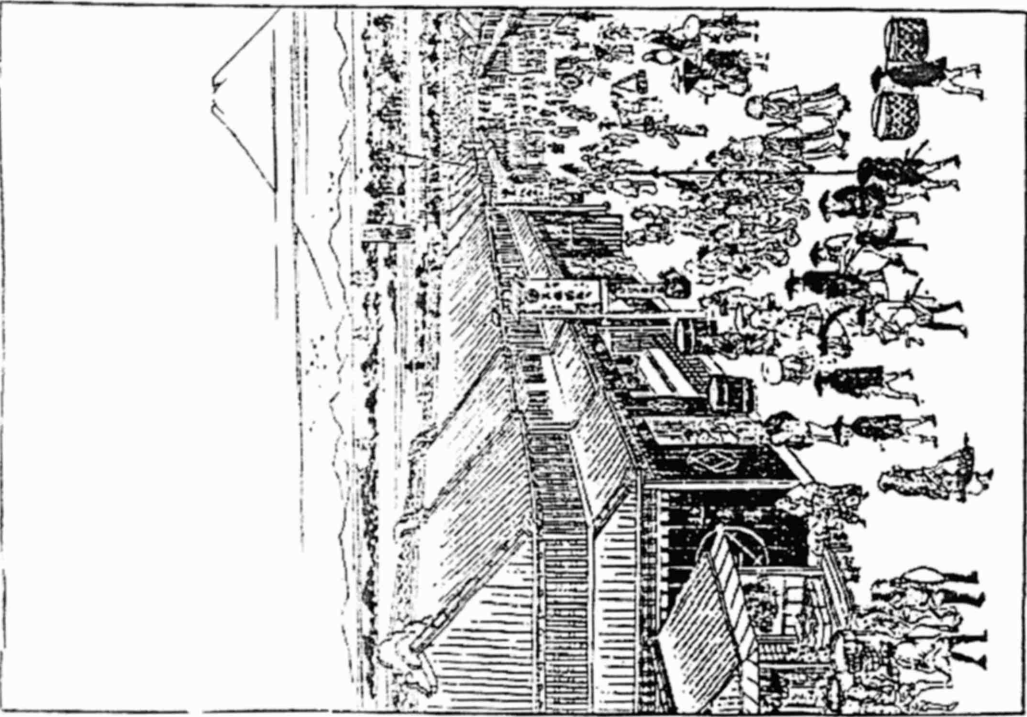
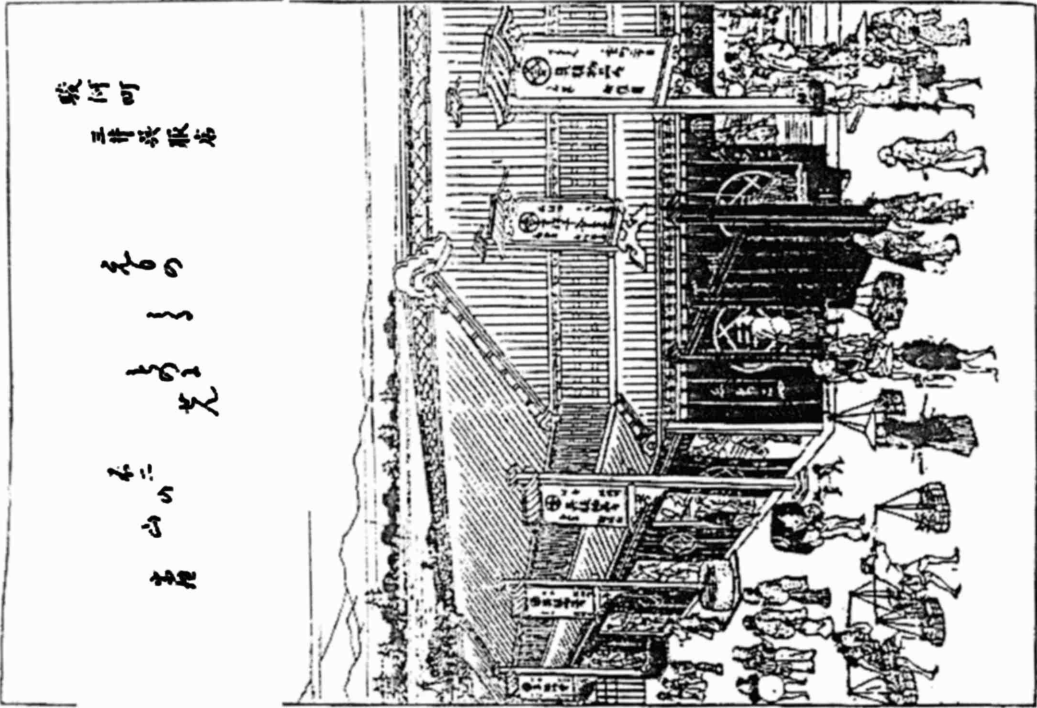


Figura 3: Echigoya. Vistas de lugares famosos de Edo.

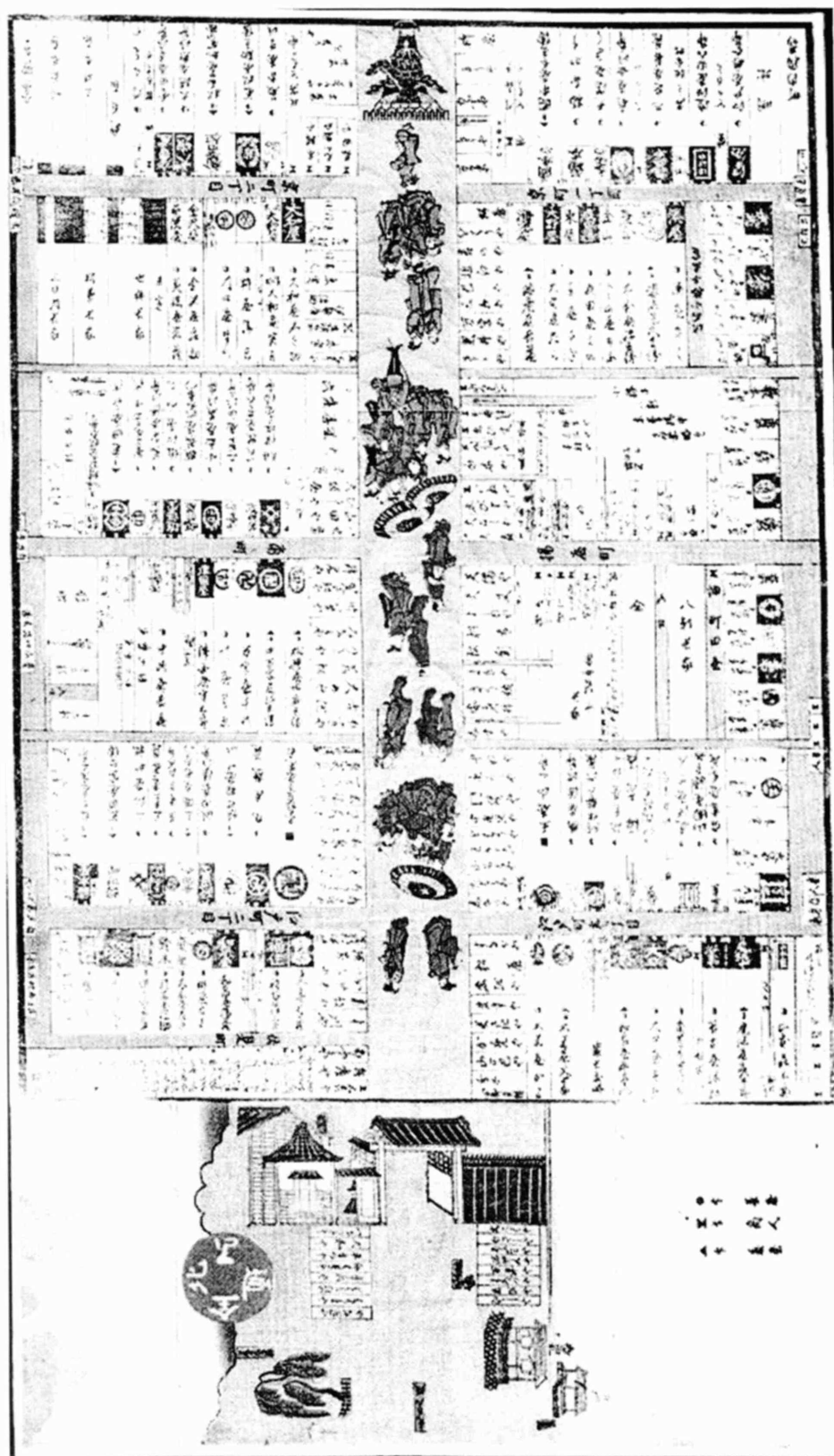


Figura 4: Keisai Eisen. Mapa del nuevo Yoshiwara.

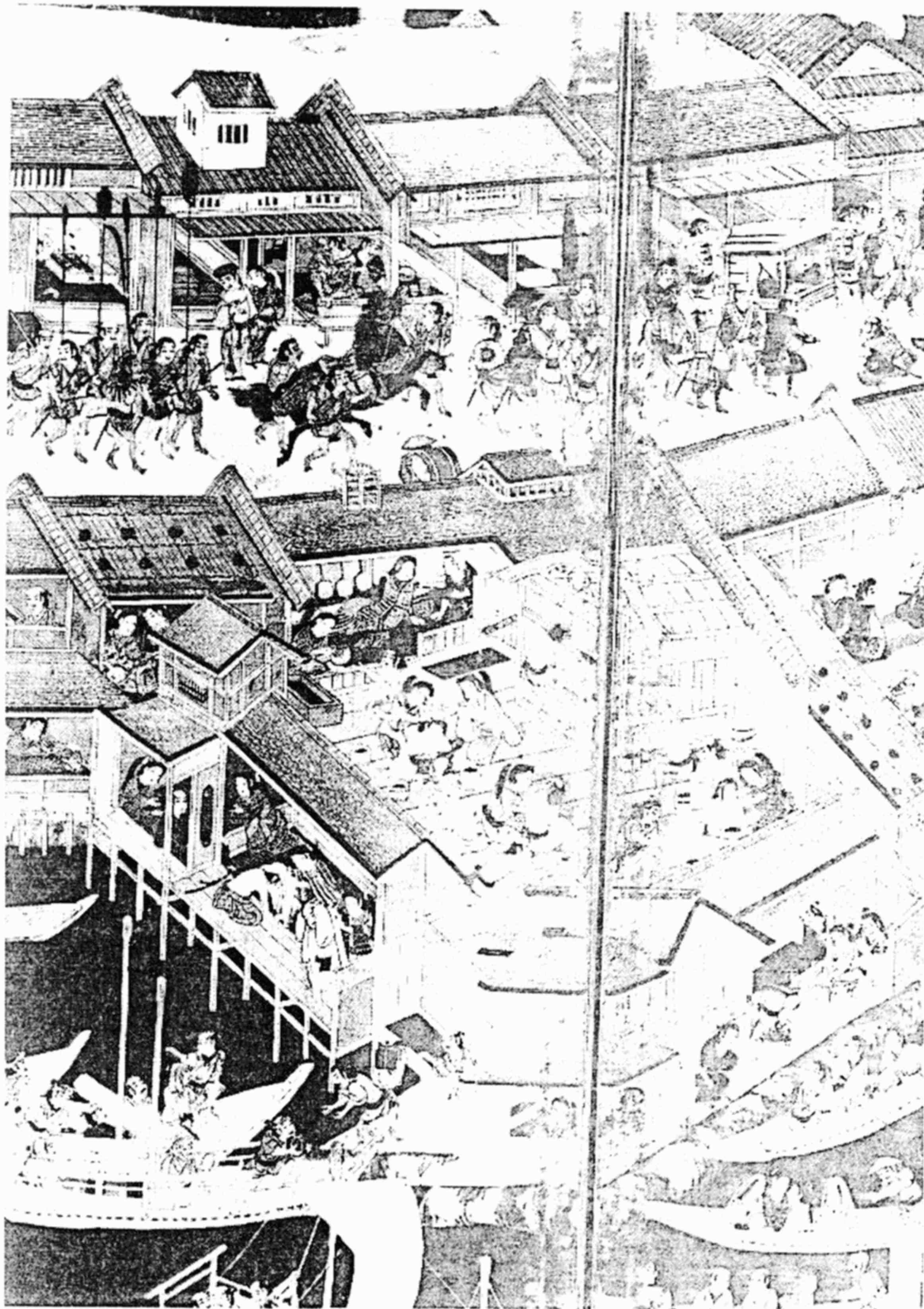


Figura 5: El distrito teatral de Nakabashi. *Biombo de lugares famoso de Edo.*



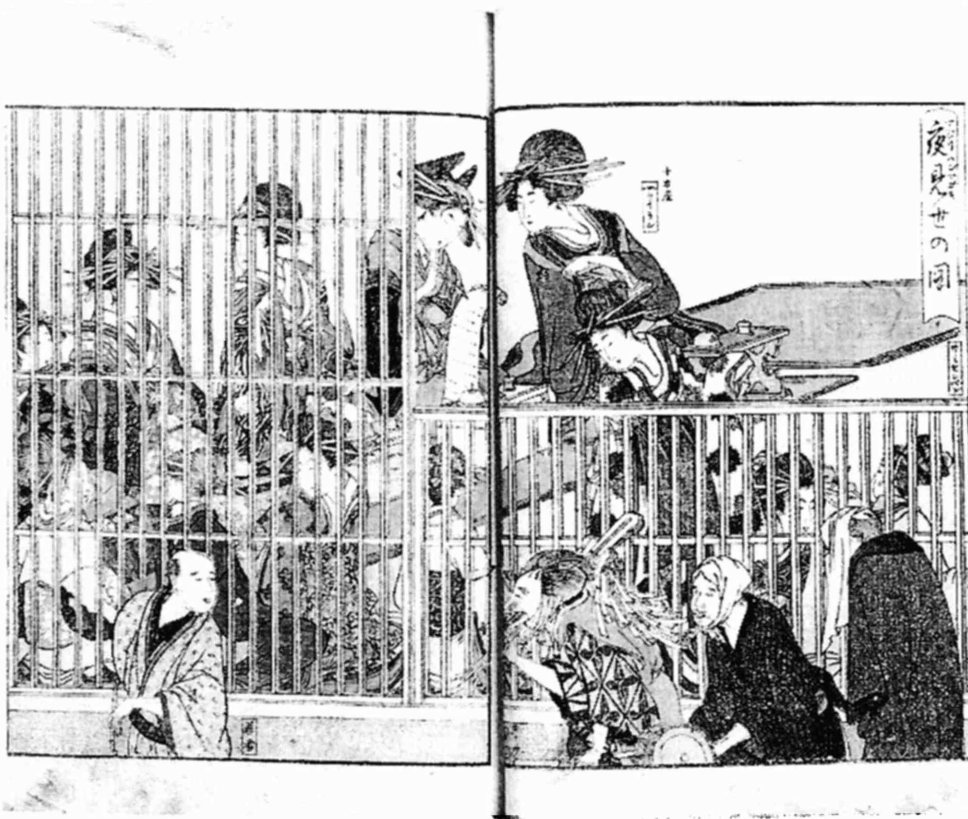


Figura 6: Kitagawa Utamaro y Jippensha Ikku. *Libro ilustrado de Yoshiwara: Eventos anuales.*

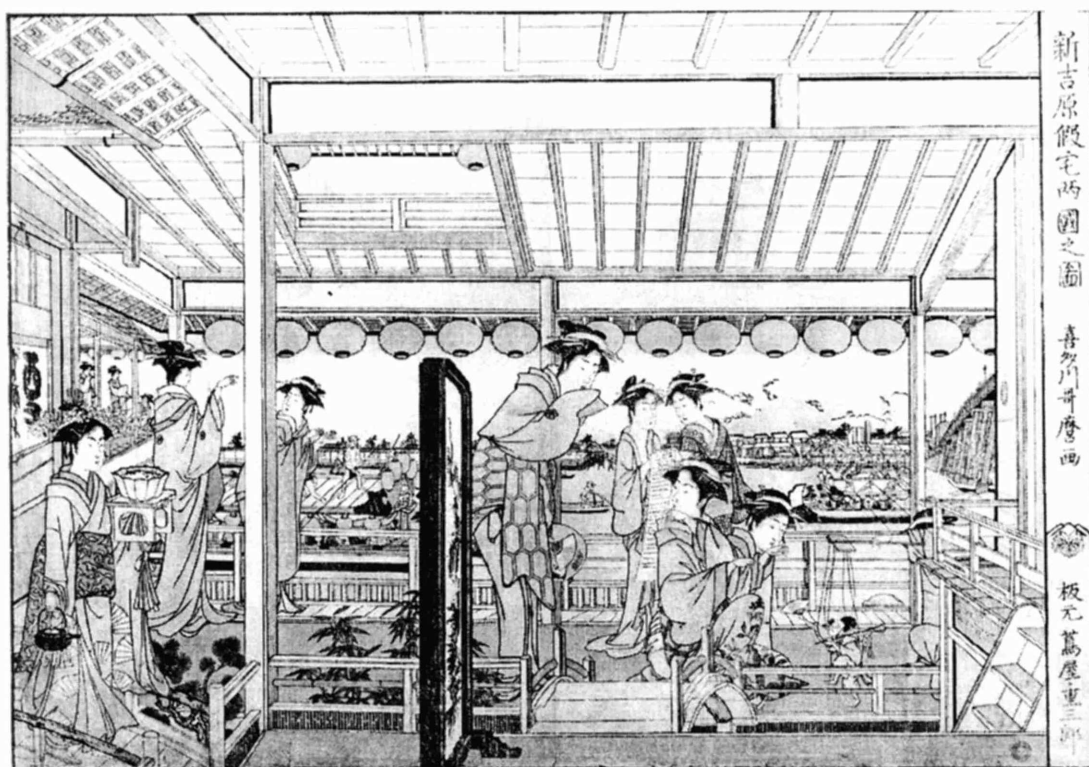


Figura 7: Kitagawa Utamaro. *Imagen del recinto temporal del nuevo barrio de placer de Yoshiwara en Ryōgoku.*



Figura 8: Distrito teatral de Kobikichō. Vistas de lugares famosos de Edo.



Figura 9: Utagawa Kunisada. Ichikawa Ebizō V como el verdadero Yanone.

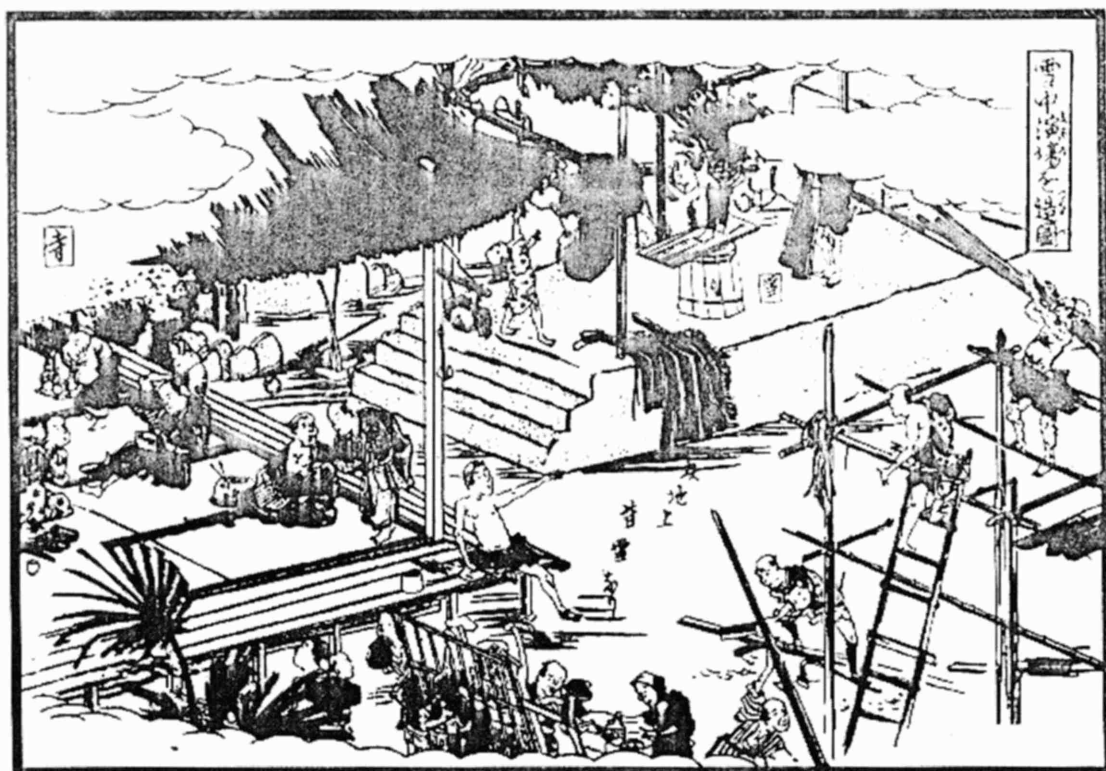


Figura 10: Preparando el escenario en la nieve (Provincia de Echigo).

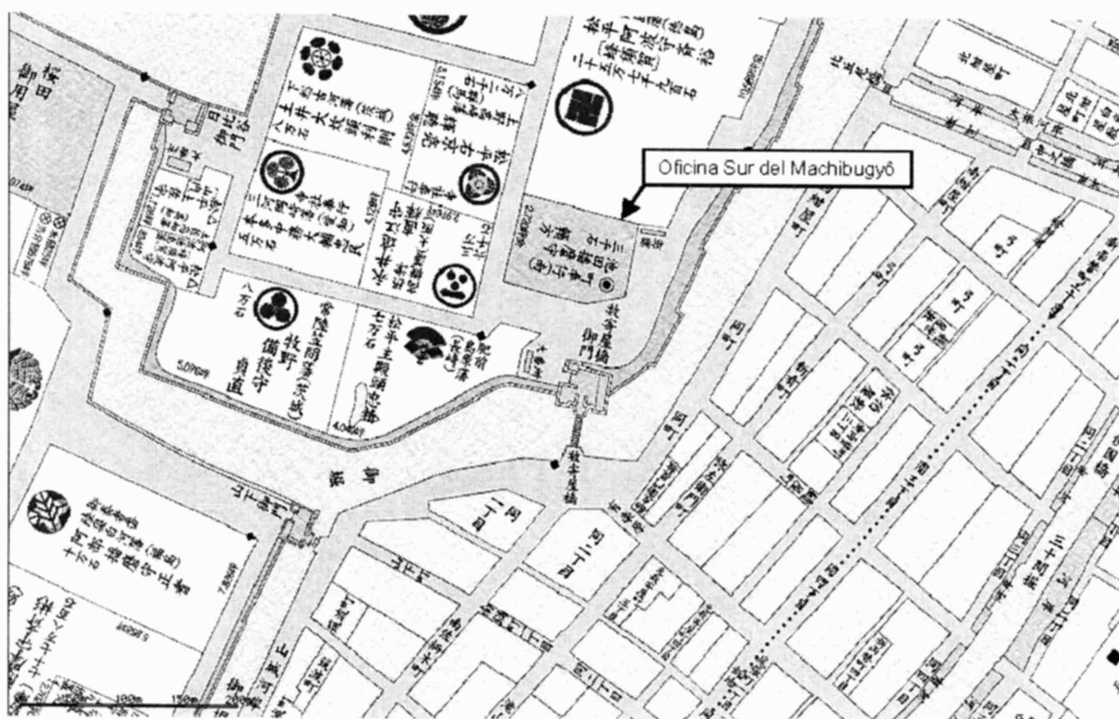


Figura 11: Mapa de la ciudad de Edo. Oficina Sur del Machibugyō.





Figura 12: Vincent van Gogh. *Fantasia japonesa: ciruelo en flor* (según xilografía de Hiroshige).



Figura 13: Utagawa Kuniyoshi. Esbozo para la obra *El gran sumō rojizo*.



Figura 14: Utagawa Toyokuni III (Kunisada I). Hanshita-e para la obra *Todas las bellezas de Edo: La muchacha del baño*.



Figura 15: Ejemplos de los formatos *hashira-e* (70 x 12 cm), *ōban* (38 x 26 cm) y *chūban* (26 x 19 cm), dispuestos de forma proporcionada.



Figura 16: Nishimura Shigenobu. Ejemplo de la técnica *urushi-e*. *Ichikawa Danjurō* e *Ichikawa Danzō*.

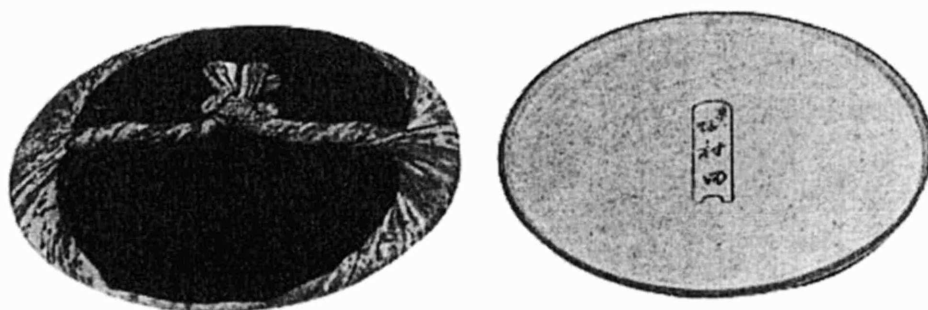


Figura 17: *Baren* a la izquierda, y del interior del *baren* o *ategawa* 当て皮, a la derecha.



Figura 18: Kitagawa Utamaro. Ejemplo del proceso de preparación y talla de las planchas de impresión. *El cultivo de las estampas nishiki-e: Un producto famoso de Edo. El ilustrador, el grabador y la aplicación de dōsa.*





Figura 19: Kitagawa Utamaro. Ejemplo del proceso de impresión y venta. El cultivo de las estampas nishiki-e: Un producto famoso de Edo. El impresor, la tienda y la distribución de nuevas estampas.



**Figura 20: Ejemplos de las técnicas de barniz laqueado, relieves o marcas de agua y atomización de pigmentos.**



Figura 21: Anónimo. *Vistas de la capital y alrededores* (detalle).





Figura 22: Estampas Ōtsu-e. Anónimo. *Benkei-espada larga y Kintarō*.

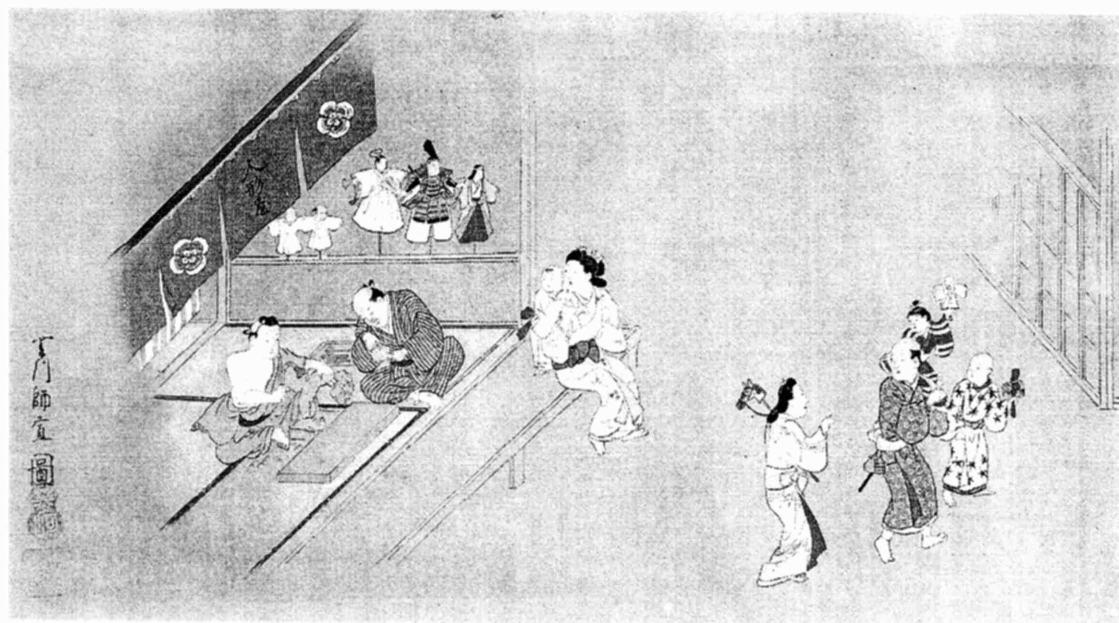


Figura 23: Hishikawa Moronobu. *Escenas de artesanos*.



Figura 24: Hishikawa Moronobu. *Las palabras de las flores.*



老板田村町油通筆信清扇鳥依繪 老板田村町油通筆信清扇鳥依繪

Figura 25: Ejemplos de figuras monumentales. Torii Kiyonobu. *Arashi Wakano* y *Ogino Isaburō*.



Figura 26: Ejemplo de técnica *sumizuri-e*. Torii Kiyonobu. *Arashi Kiyosaburō, Ichikawa Danjurō y Sukenogawa Bankiku*.



Figura 27: Ejemplos de la técnica *tan-e*. Izquierda, Torii Kiyomasu. *El tazón de sake contemplando a la luna*. Derecha, Anónimo. *El pino de esquina e Ichimura Tamagashi*.



Figura 28: Ejemplo de la técnica *beni-e*. Autor desconocido. Ogami Kikugorō como Sogagorō y Bandō Hikosaburō como Kudōsaemon.



Figura 29: Ejemplos de la técnica *benizuri-e*. Izquierda, Ichikawa Toyonobu. Nakamura Kisesaburō como Okiku y Ichimura Kamezō como Kōsuke. Derecha, Torii Kiyomitsu. B. Hikosaburō como Mizubai Hyōsuke.



Figura 30: Ejemplo de *nishiki-e*. Suzuki Harunobu (escuela de). Ocho vistas de la habitación, el muchacho de la lluvia nocturna.



**Figura 31: Dos muestras de primeros planos. Arriba, Utagawa Toyokuni. *Ichikawa Danzō IV*. Abajo, Kitagawa Utamaro. *Bellezas famosas de Edo, Otatsu de Tachibanaya*.**





Figura 32: Utagawa Kuniyoshi. *El fantasma esqueleto*.

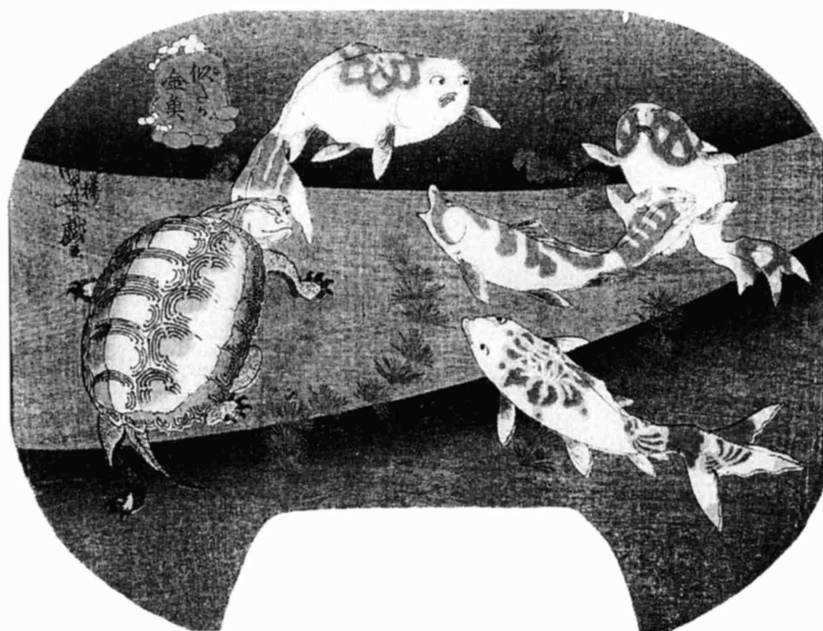


Figura 33: Utagawa Kuniyoshi. *Peces que se les parecen.*



Figura 34: Utagawa Kuniyoshi. *Versos del Genji reunidos con estampas ukiyo-e.*





Figura 35: Arriba, Hokushinsai Shunzan. Cuarto episodio de "Chūshingura" con mujeres de ahora. Abajo, Kitagawa Utamaro. Tres bellezas de hoy: Tomimoto Toyohina, Naniwaya Kita y Takashima Hisa.



Figura 36: Ejemplos de *makura-e*. Arriba, Kitao Shigemasa. Medio, Torii Kiyonaga. Abajo, Kitagawa Utamaro. *Libro ilustrado: Flores en violento florecer.*



**Figura 37:** Arriba, Tōshūsai Sharaku. Nakamura Konozō como el barquero Kanagawaya no Gon y Nakajima Wadaemon como Chōzaemon. Abajo, Katsukawa Shunshō. Iwai Hanshirō IV como Ōiso no Tora.

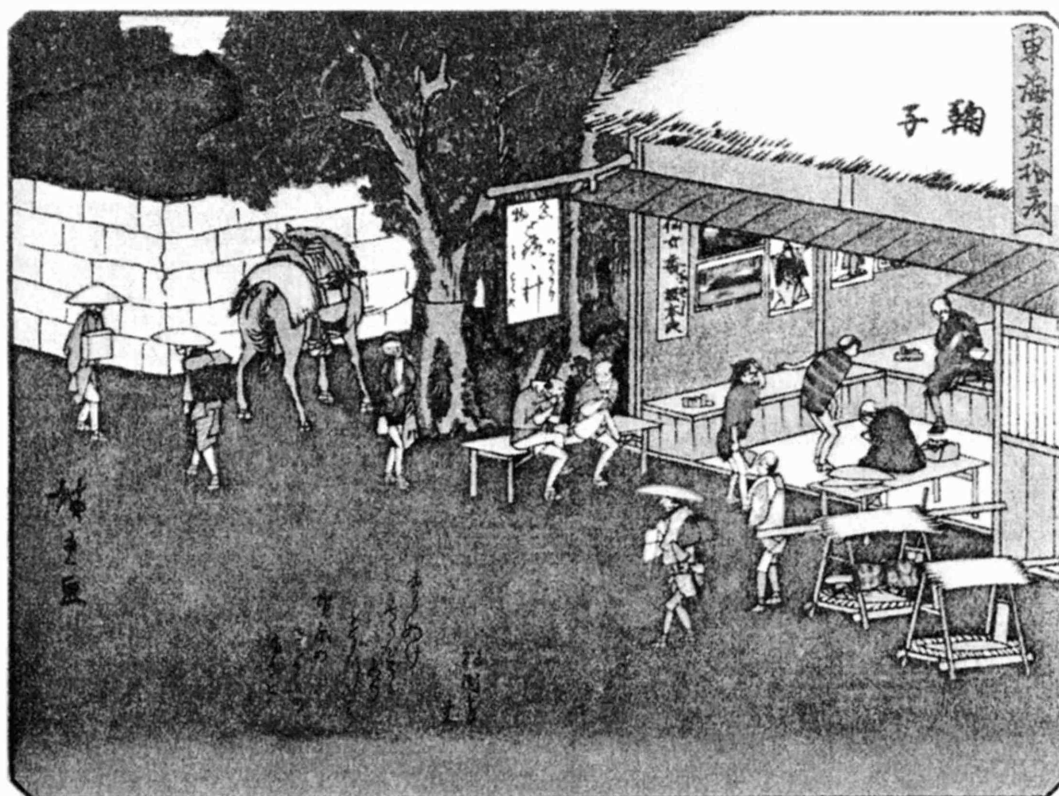


Figura 38: Arriba, Utagawa Hiroshige. Las 53 estaciones de la carretera de Tōkai: Estación 20, Mariko. Abajo, Katsushika Hokusai. Las 36 vistas del Fuji: La isla de Takeyōtsukuda.



Figura 39: Arriba, Kitagawa Utamaro. *Millares de pájaros: Una competencia de kyōka*. Abajo, Nishimura Shigenaga. *Ueminuwashi*.



Figura 40: Díptico de Tsukioka Yoshitoshi.



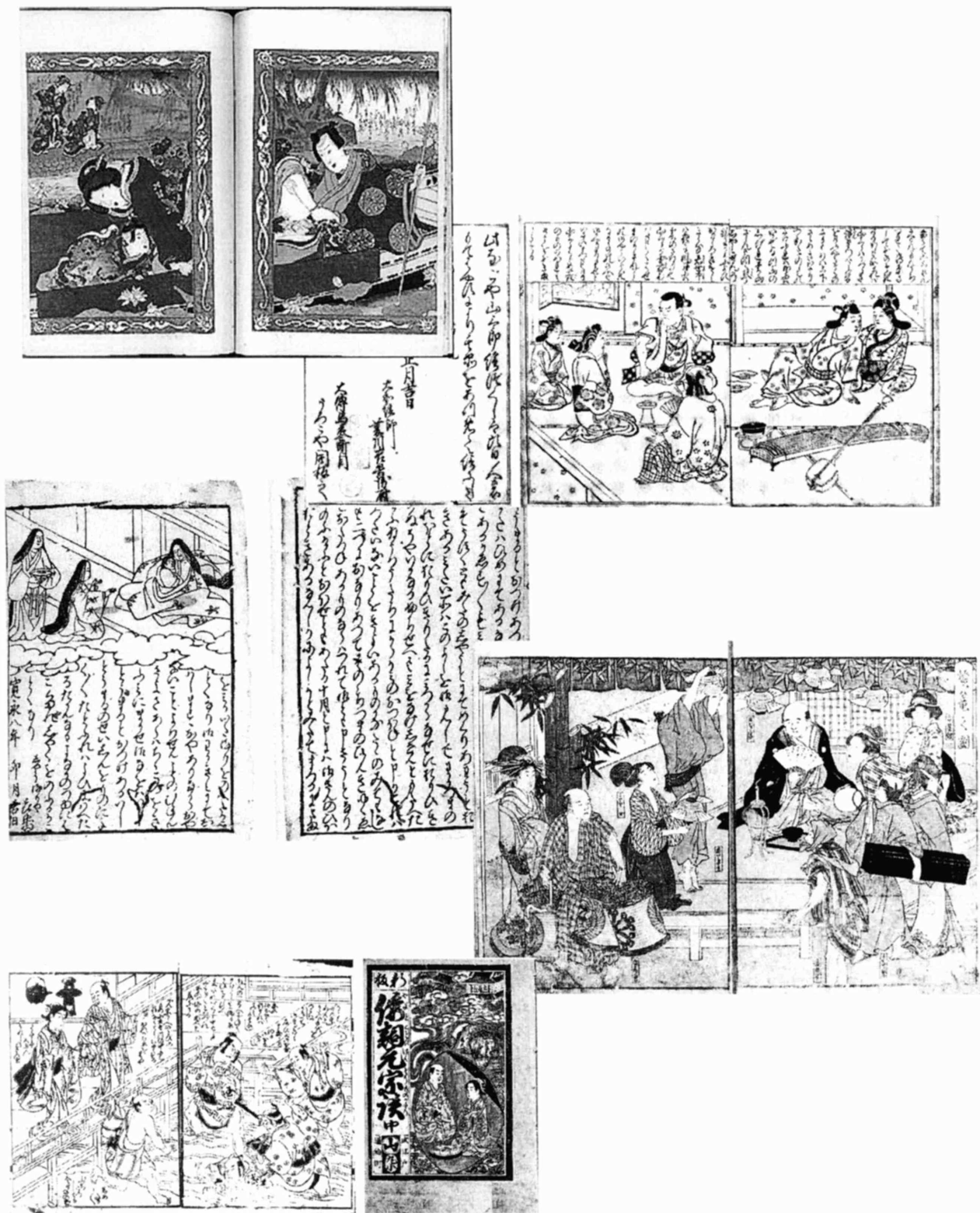


Figura 41: Ejemplos de libros ilustrados. De arriba hacia abajo: Utagawa Kunisada, *Libro erótico ilustrado*; Hishikawa Moronobu, *Kiyashiya otoko nasake no onna*; Anónimo, *Setsukiyo karukaya*; Kitagawa Utamaro y Jippensha Ikku, *Libro ilustrado de Yoshiwara: Eventos anuales*; Torii Kiyomitsu. *Libro ilustrado monocromo, aobon*.



Figura 42: Utagawa Hiroshige. *El martin pescador hacia la hortensia.*





Figura 43: Kawanabe Gyōsai. Calendario para el año del conejo 1880.



Figura 44: ¿? Shigenobu. Calendario clandestino del año 1729

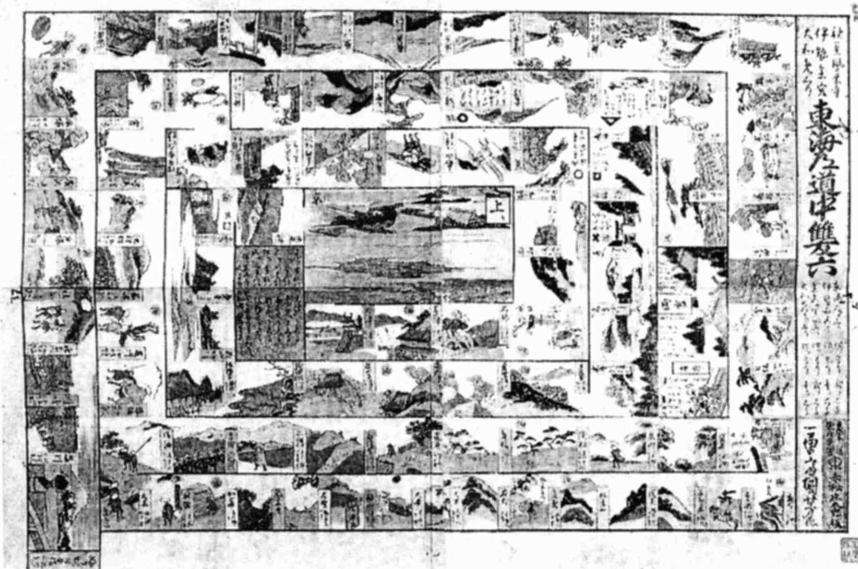


Figura 45: Ejemplos de otros tipos de tipologías.



Figura 46: Shikitei Sanba. Ilustración para la publicación original de *Ukiyo-buro*.



Figura 47: Kitagawa Utamaro. *Cortesana y asistente*.



Figura 48: Maruyama Ōkyo. *Pinos en la nieve.*

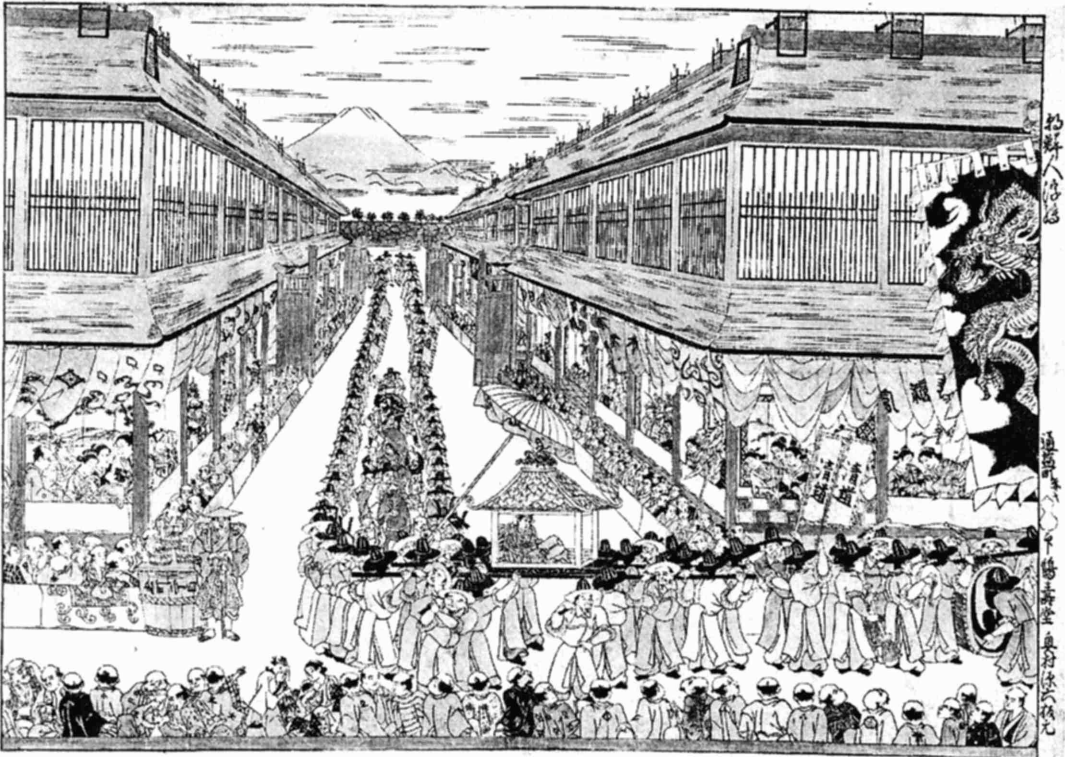


Figura 49: Okumura Masanobu. *Vista en perspectiva de una caravana coreana.*



Figura 50: Dibujo de una de tantas reuniones. En esta están representados entre otros Tsutaya Jūsaburō y Ōta Nanpo. Ilustración de Koikawa Harumachi. *Los grandes conocedores de Yoshiwara*.



Figura 51: Mapa de la gran explosión del volcán Asama.



**Figura 52: Dos ejemplos de *kawaraban* que muestran noticias de desastres y de revueltas.**



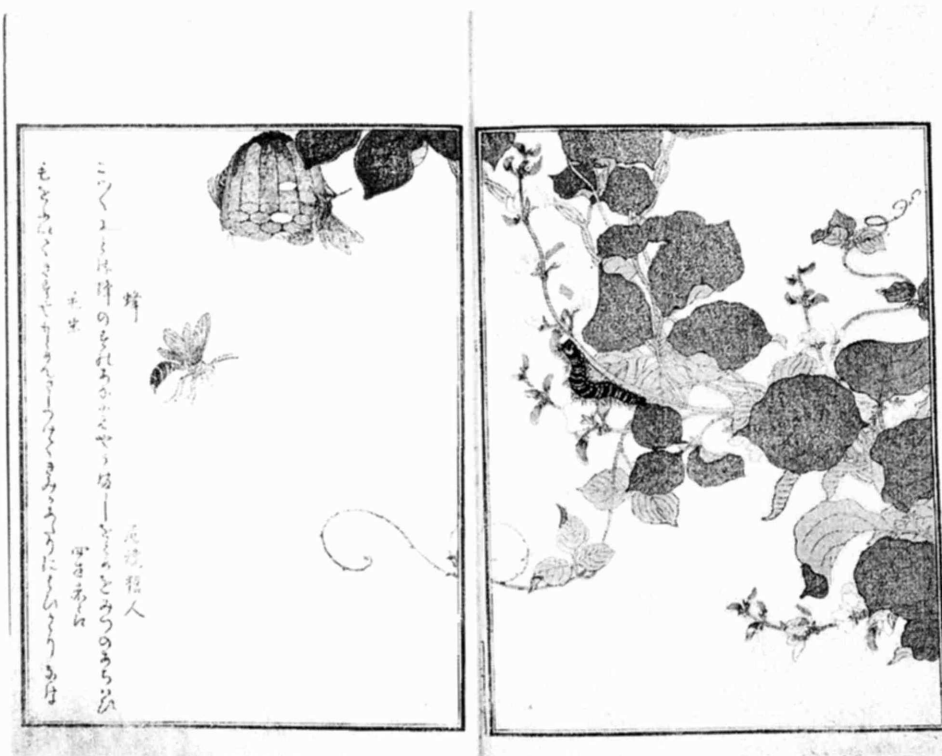


Figura 53: Kitagawa Utamaro. *Libro ilustrado: Insectos selectos.*

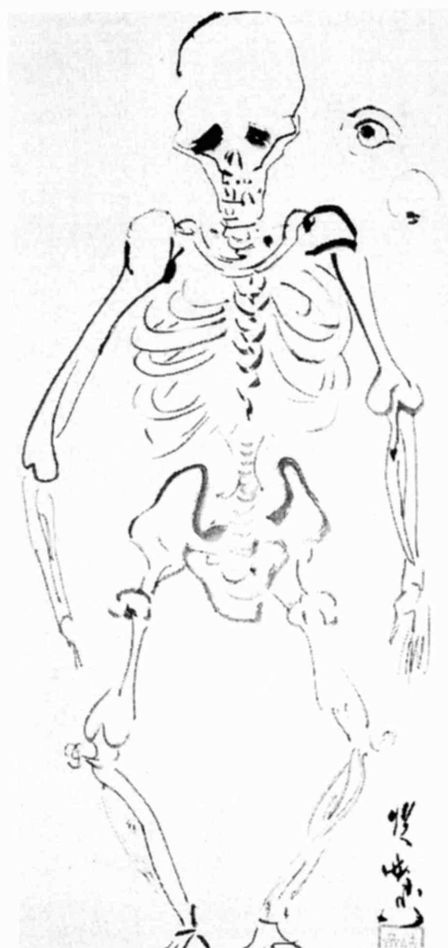
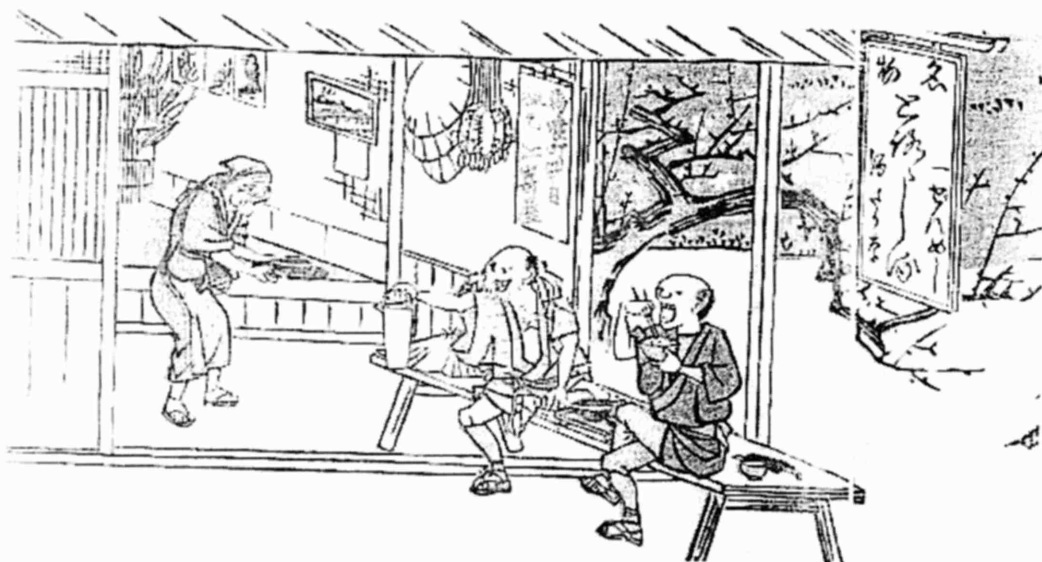


Figura 54: Kawanabe Gyōsai. *Esqueleto femenino.*



Figura 55: Utagawa Kuniyoshi. *Encuentro de placer en extremo sincero.*





**Figura 56: Detalles de xilografías de Utagawa Hiroshige, donde se puede apreciar la decoración con estampas.**

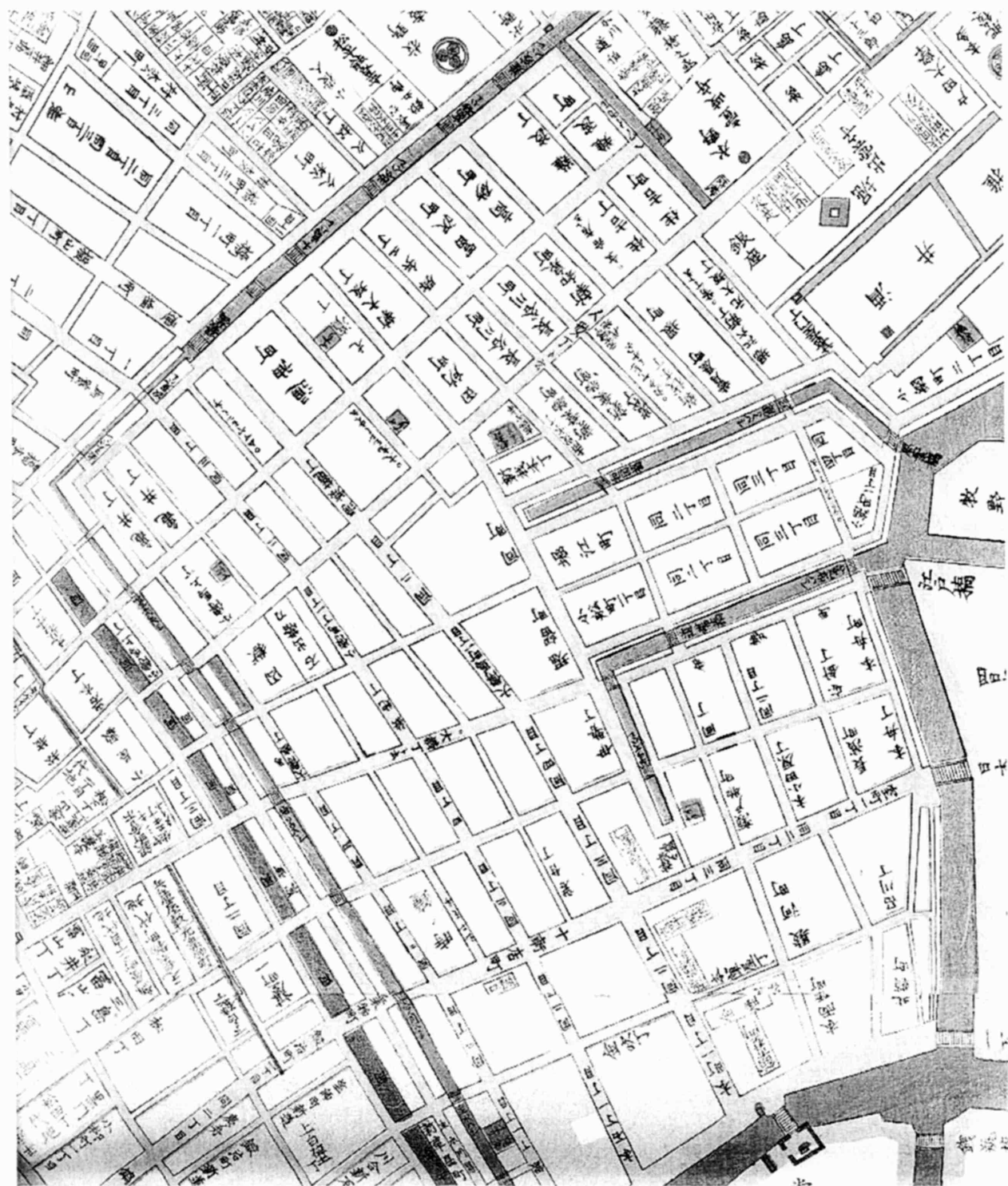


Figura 57: Mapa de época de la zona norte de Nihonbashi.



Figura 58: Mapa de época de la zona sur de Nihonbashi.

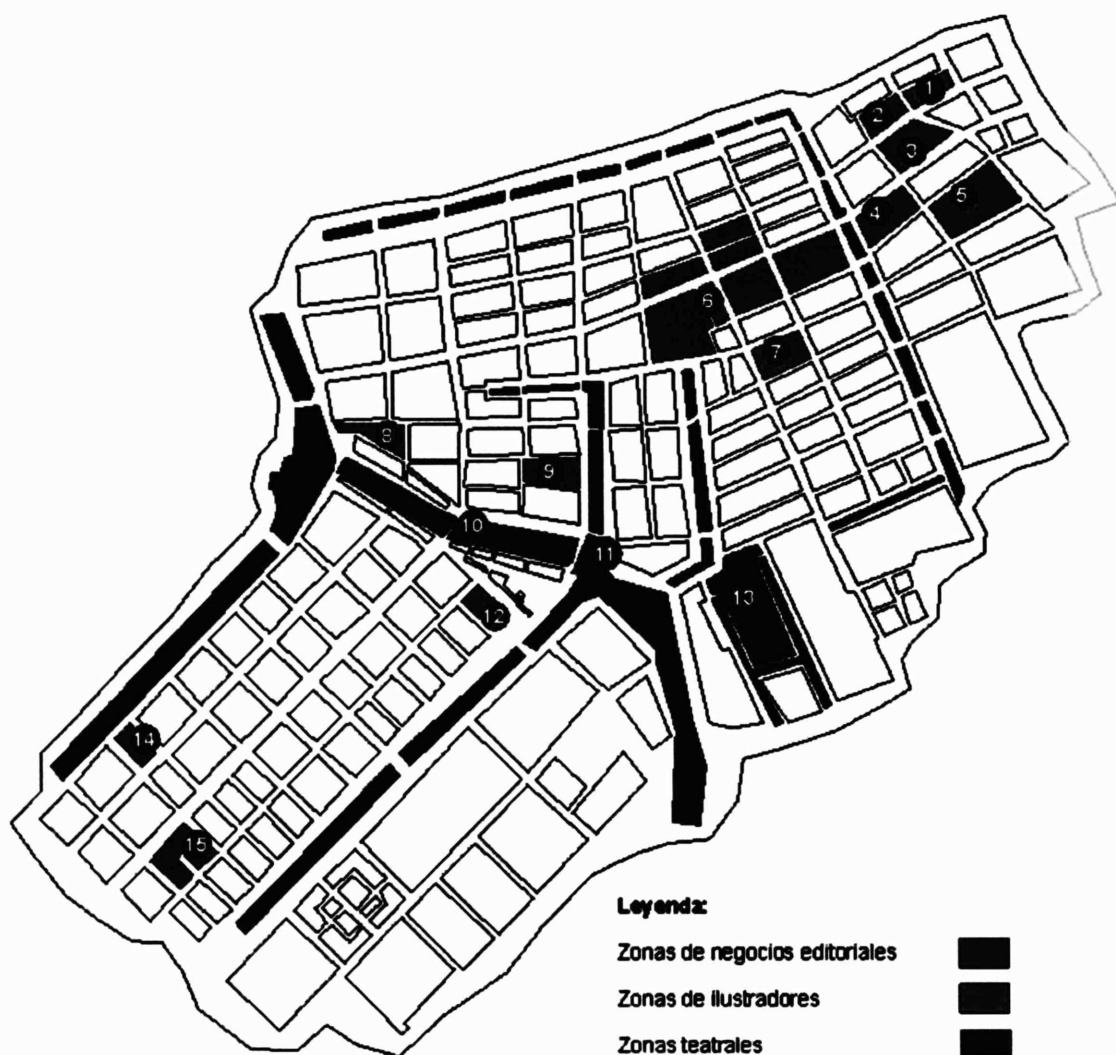


Figura 59: Reconstrucción de la zona de Nihonbashi con ubicaciones de diferentes negocios editoriales y de ilustradores. (Reconstrucción del presente autor).

- 1- Residencia de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (activo de 1775 a 1806).
- 2- Casa editorial Nishimura-ya Yohachi 西村屋与八 (activa de 1751 a 1868).
- 3- Casa editorial Tsuta-ya Jūsaburō 蔦屋重三郎 (activa de 1783 a 1833).
- 4- Residencia de Okumura Masanobu 奥村政信 (activo de 1701 a 1764).
- 5- Residencia de Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (activo de 1848 a 1893).
- 6- Casas editoriales de Tsuru-ya Kiemon 鶴屋喜右衛門 (activa de 1661 a 1868), de Urokogata-ya Magobee 鱗形屋孫兵衛 (activa de 1758 a 1804) y de Maru-ya Kuzaemon 丸屋九左衛門 (activa de 1661 a 1781).
- 7- Residencia de Katsukawa Shunshō 勝川春章 (activo de 1764 a 1792).
- 8- Tiendas de libros en prosa (Moto-ryōgae chō).
- 9- Casa editorial Daikoku-ya Kinnosuke 大黒屋金之助 (activa aproximadamente de 1800 a 1867).
- 10- Puente de Japón (Nihonbashi).
- 11- Puente de Edo (Edobashi).
- 12- Residencia de Torii Kiyonaga 鳥居清長 (activo de 1767 a 1815).
- 13- Zona de teatros Sakai-chō.
- 14- Residencia de Utagawa Toyokuni 歌川豊國 (activo de 1788 a 1824).
- 15- Residencia de Utagawa Hiroshige 歌川広重 (activo de 1818 a 1858).

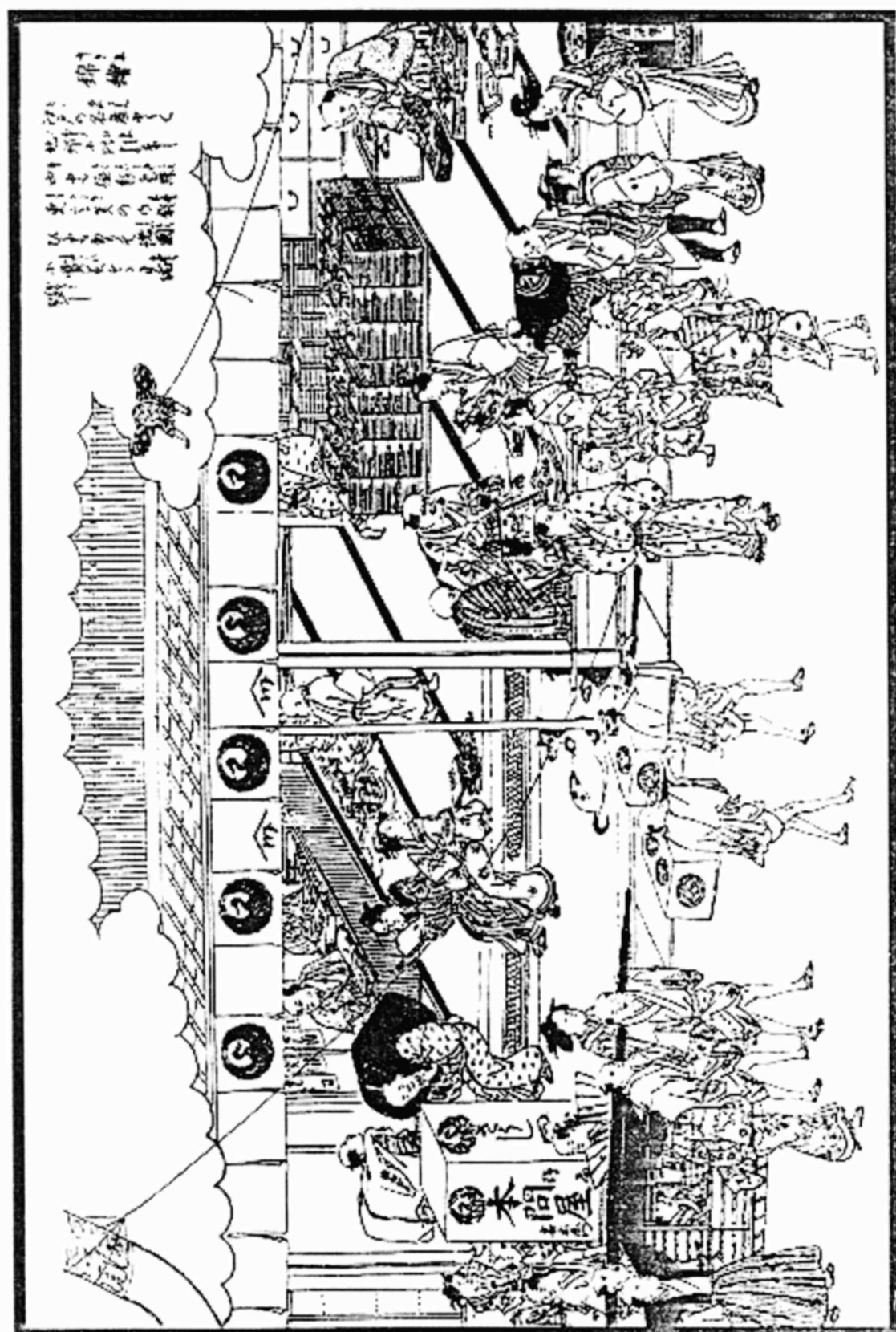


Figura 60: Tienda de Tsuruya Kiemon.



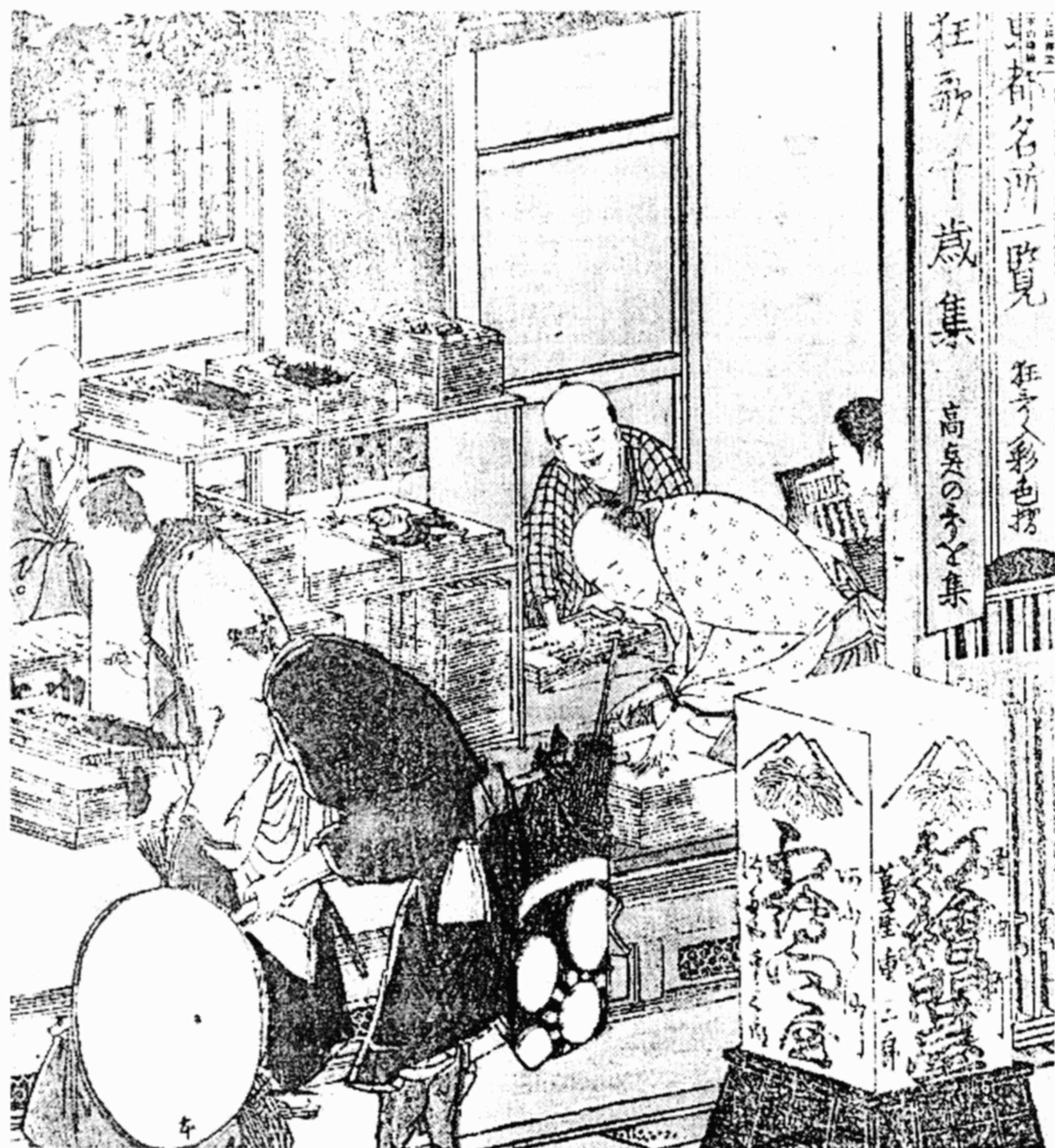


Figura 61: Tienda de Tsutaya Jūsaburō.



Figura 62: Vendedor de libros y cliente.

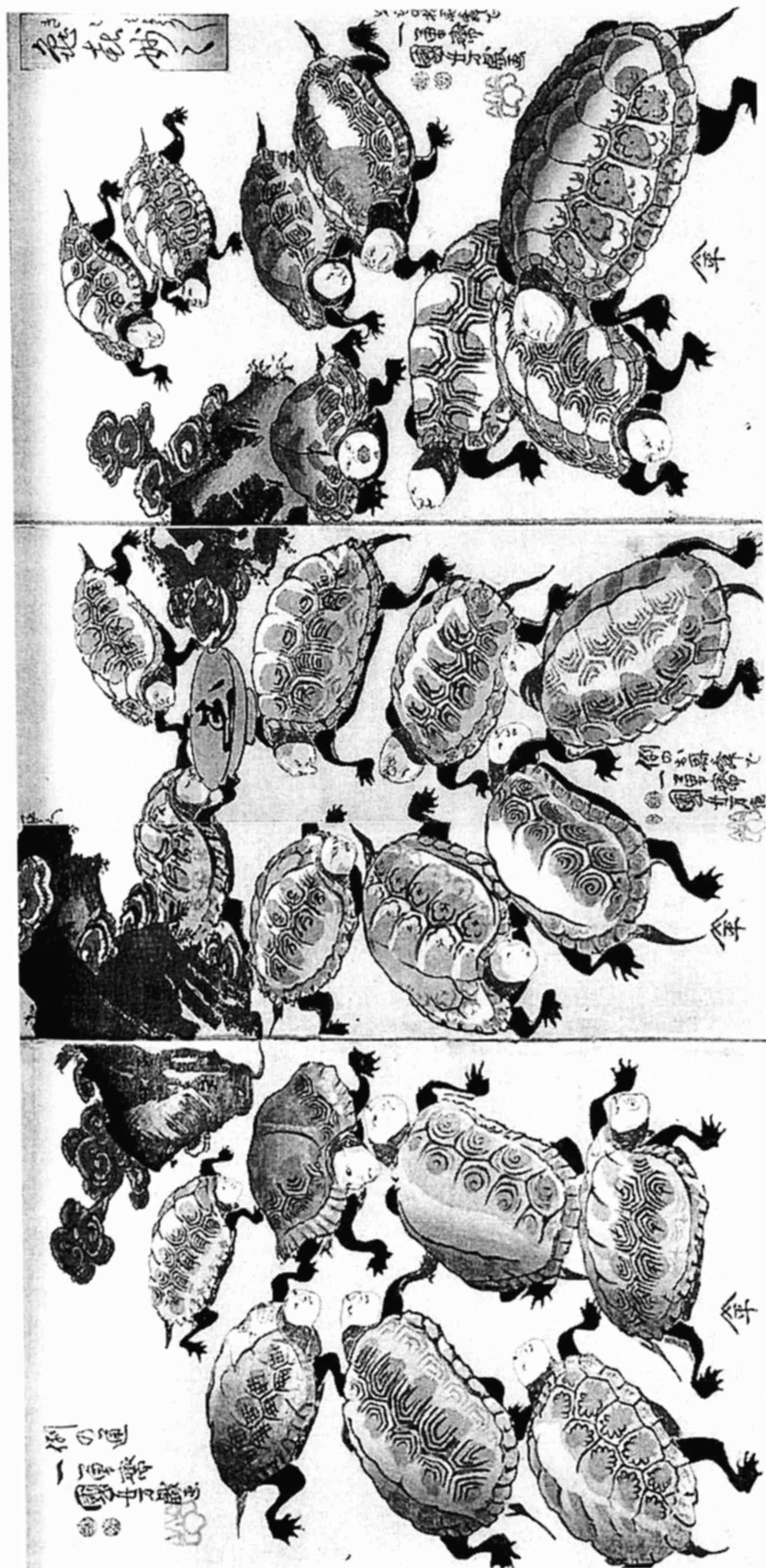


Figura 63: Utagawa Kuniyoshi. La diversión de las tortugas raras y maravillosas.



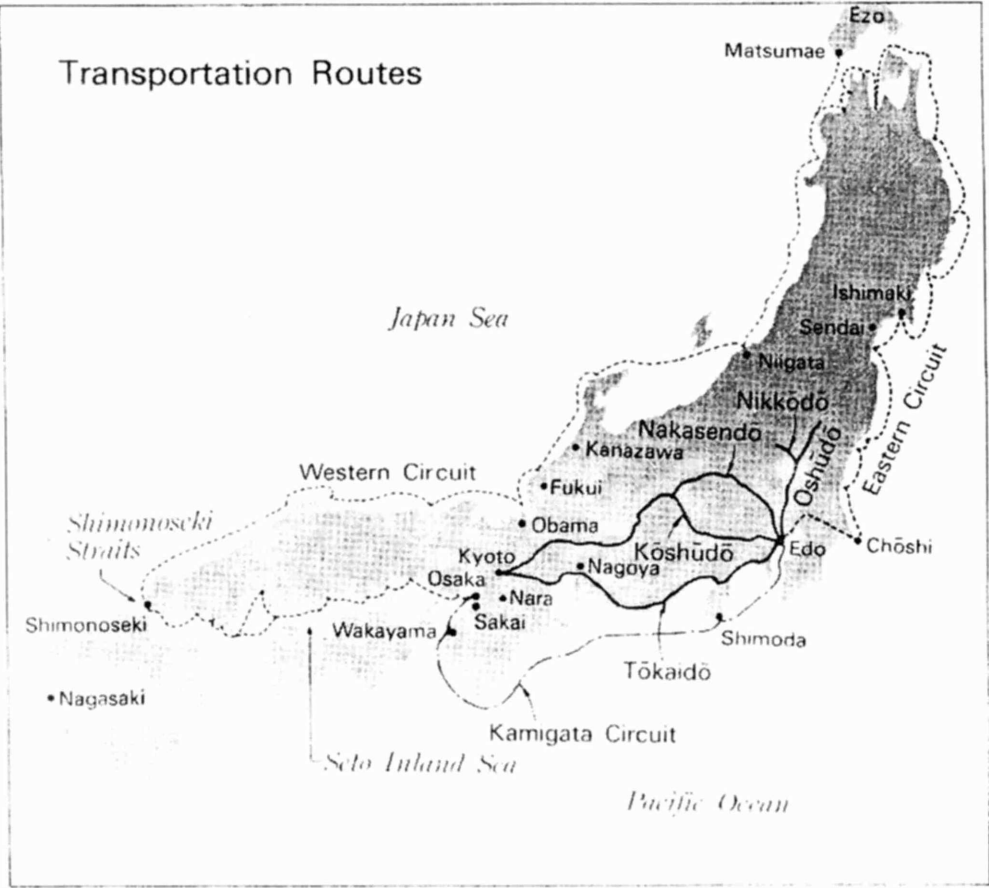


Figura 64: Rutas de transporte durante el período Edo.



Figura 65: Utawawa Hiroshige. Las 53 estaciones de la carretera de Tōkai: Sexta Estación, Fujisawa.



Figura 66: Mensajero o *hikyaku*. Detalle de la obra de Utagawa Hiroshige. *Las 53 Estaciones de la Carretera de Tōkai: Estación de Akasaka.*



Figura 67: Kitagawa Utamaro. *Mashiba Hisayoshi.*



**Figura 68:** Utagawa Kuniyoshi. *La araña de tierra genera monstruos en la mansión de Minamoto Yorimitsu.*



Figura 69: Utagawa Kuniyoshi. *El milagro de las famosas pinturas de Ukiyo Matabei.*



Figura 70: Utagawa Yoshitora. Guerreros cómicos: Masas de arroz de año nuevo por el reinado de nuestro señor.