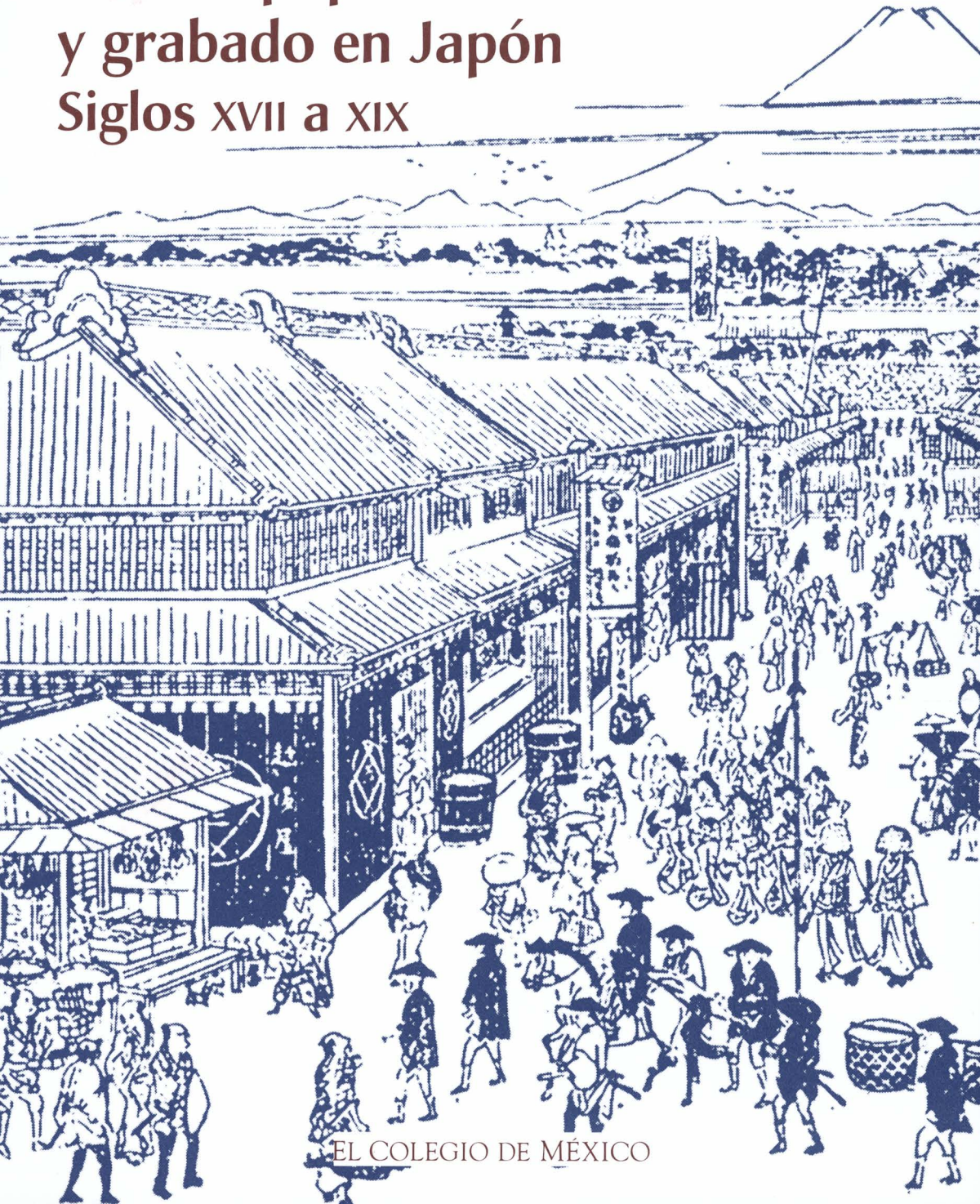
Amaury A. García Rodríguez

Cultura popular y grabado en Japón
Siglos XVII a XIX



El Colegio de México

CULTURA POPULAR Y GRABADO EN JAPÓN
SIGLOS XVII A XIX

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

CULTURA POPULAR Y GRABADO EN JAPÓN
Siglos XVII a XIX

Amaury A. García Rodríguez

EL COLEGIO DE MÉXICO

301.20952
G2168c

García Rodríguez, Amaury A.
Cultura popular y grabado en Japón : siglos XVII a XIX / Amaury A. García Rodríguez. -- México : El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2005.
145 p. : il. ; 23 cm.

ISBN 968-12-1146-4

1. Cultura popular -- Japón -- Historia -- Periodo Edo, 1600-1868. 2. Grabado -- Japón -- Historia -- Periodo Edo, 1600-1868. 3. Arte japonés -- Periodo Edo, 1600-1868.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/

Primera edición, 2005

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 968-12-1146-4

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción 9

I. *La cultura urbana de los* chōnin 13
Desarrollo del entorno urbano 13
Papel económico de los *chōnin* 16
Producción y vida material 18
Economía del placer. Los barrios 21
El control del lujo 26
Hegemonia de la cultura *chōnin*. Su alcance 28
Estructura administrativa urbana 32
Los gremios y el trabajo editorial 35

II. *La xilografía del periodo Edo* 39
¿Qué es el *ukiyo-e?* 39
El mundo del *ukiyo* 40
Proceso de manufactura y técnica 43
Breve evolución histórica de la manifestación 48
Diversidad temática y tipológica 55

III. *La sociedad y las estampas* 81
¿Quiénes son los artistas? 81
Interrelación de las manifestaciones 84
Función social de las estampas 88
Su ubicación en el contexto urbano 95
Incidencia de esta manifestación 103
Los mecanismos de control editorial 109

Consideraciones generales 119

Bibliografía 123

Listado de imágenes 129
Láminas a color 129
Figuras en blanco y negro 132

Glosario 141

INTRODUCCIÓN

Desde finales del siglo XIX, en la época en que Ernest Fenollosa realizara sus estudios pioneros sobre el arte japonés,[1] han venido apareciendo en occidente, con considerable regularidad y abundancia, los más variados textos sobre el arte de la xilografía japonesa del periodo Edo (1603-1868) que conocemos como *ukiyo-e* 浮世絵 o estampa japonesa. En un número considerable de estos trabajos se hace una descripción general de la historia y evolución de esta manifestación, o una ilustración de sus artistas más representativos, o monografías de estos creadores. Son realmente pocas las investigaciones que conectan estos grabados con el más amplio contexto social, económico y cultural en el que se desenvolvieron, aun cuando estas estampas estuvieron íntimamente relacionadas con una cultura muy peculiar que se desarrolla en Japón desde principios del siglo XVII y a la que debe su razón de ser: la cultura popular urbana de los *chōnin*.[2]

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, y apenas existen traducciones al español de textos representativos. Más aun, muchos de estos escritos igualmente son introducciones generales que restringen al lector e 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 alguna medida muchas de las propias necesidades de 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 este texto es ubicar en los contextos social y cultural a esta manifestación gráfica japonesa, y examinar cuáles factores indujeron su aparición y su vertiginoso crecimiento y popularidad. Además, profundizar en algunos elementos que contribuyan a esclarecer qué características poseía la relación de las xilografías con el entorno donde se desarrollan, y su alcance a otras zonas geográficas y sectores sociales.

[1] Ernest Fenollosa, *The masters of Ukiyoe: A complete historical description of Japanese paintings of the genre school*, 1896.

[2] Literalmente habitante de la ciudad.

Para esto he estructurado el estudio en tres capítulos. El primero, "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 de esta cultura en otros sectores sociales, y de qué forma se organizó la administración de las ciudades y el trabajo editorial.

Le sigue el capítulo "La xilografía del periodo Edo", donde se presenta, de manera general, en qué consiste esta manifestación, de dónde proviene su denominación y qué sistema de pensamiento la sustenta. Por lo tanto, se examinará 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 variedad temática y tipológica que estas piezas compartían.

Por último, en el capítulo "La sociedad y las estampas" se pretende desmenuzar algunos ingredientes que hacían viable la interacción de los materiales impresos en el ámbito social. Aspectos como el origen heterogéneo de los artistas que se dedicaban a esas 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 por medio de cuáles mecanismos de distribución cultural se dispersaron; por qué vías optó el gobierno para intentar establecer un control sobre esta producción y qué tipo de acciones represivas acontecían?, son algunos de los interrogantes que este último capítulo se plantea y que tratará de dilucidar a partir de ejemplos concretos.

Es importante señalar que, como parte de las láminas a color, se han incluido en este estudio algunas imágenes de xilografías *ukiyo-e* que forman parte de la olvidada colección de grabados japoneses de José Juan Tablada, que se conserva en la Biblioteca Nacional de la UNAM, y que por primera vez se están publicando en este trabajo. Esta colección está siendo investigada en estos momentos, y sus resultados serán publicados en un trabajo posterior. Debo agradecer muy especialmente a Esther Hernández Palacios por la gentileza de presentarme esta colección, a Vicente Quirarte y Liborio

Villagómez de la Biblioteca Nacional por facilitarme la catalogación y digitalización de estas piezas.

Para concluir estas breves notas introductorias quisiera reconocer a algunas de las tantas personas que contribuyeron a la realización de este texto. Primero, mi mayor agradecimiento a mi directora y profesora Michiko Tanaka, quien desde mis primeros pasos en El Colegio de México confió en las posibilidades del estudio de la xilografía *ukiyo-e* y en mi propio esfuerzo, me dio una increíble libertad de trabajo, y sus 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 su ayuda sigue estando presente, muy en especial la de Yoshie Awaihara, Satomi Miura y Virginia Meza. En particular, 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 primera estancia en Japón. Además, es imposible olvidar a profesores y amigos como Sarah E. Thompson, quien de una forma grandiosa estuvo pronta para 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 a El Colegio de México; Saurabh Dube, por su constante disposición y opiniones; Elisabetta Corsi, por sus comentarios y entusiasmo; Flora Botton, por su atención y consideraciones; Benjamín Preciado, por su apoyo y buena voluntad, y Gabriela Lara, por su inapreciable ayuda en la edición de este texto.

Mi estancia de investigación en Japón en 1999 fue amablemente financiada por la Fundación Japón, institución a la que le transmito también mis más sinceros agradecimientos, muy en especial a Masaru Susaki 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 equipo de profesores y personal general del Instituto de la Lengua Japonesa de la Fundación Japón en Kansai, Osaka, junto a quienes el tiempo transcurrió a una velocidad increíble por lo grato de la estancia.

Otras instituciones y personas también deben ser mencionadas por su colaboración en la realización 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 del Centro de Estudios de Asia y África y amigos han sido una de las mejores experiencias que pude haber tenido desde que vine a vivir a México en 1997. Creo que esa generación nos ha marcado a todos profundamente, y de ella han salido no sólo buenos amigos y amigas, sino hermanos y hermanas. A ellos, muchas gracias por todo lo vivido.

Finalmente nombraré a una persona sin cuyo apoyo, comprensión, paz y amor hubiera sido imposible no sólo un buen desempeño en mi vida académica, sino también este trabajo que les presento: Áurea, mi esposa. Con todo mi amor, mi mayor agradecimiento. A ella, a mis padres y a mi hijo dedico este trabajo.

I. LA CULTURA URBANA DE LOS *CHŌNIN*

DESARROLLO DEL ENTORNO URBANO

Una vez comenzada, en el siglo XVI, 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, *desde hace tiempo los estudiosos están de acuerdo en que el siglo XVII en Japón fue de un crecimiento económico sin precedentes previo a la industrialización*.[3] Este hecho está marcado por la configuración del conjunto social que conocemos con el término *chōnin* 町人, que sobre todo a partir de la era Genroku 元禄 (1688-1704) alcanza 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, 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 periodo de las guerras intestinas, la pacificación y finalmente la implantación del shogunato Tokugawa 徳川.

Aunque en numerosos trabajos históricos[4] se han detallado estas políticas que desembocan en el rápido crecimiento urbano y demográfico, y en la

[3] Susan B. Hanley, *Everyday things in premodern Japan. The hidden legacy of material culture*, Berkeley, 1997, p. 14.

[4] John W. Hall (ed.), *The Cambridge history of Japan*, vol. IV, Early modern Japan, 1989; Conrad Totman, *Early modern Japan*, 1993; Donald H. Shively, "Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1964, pp. 123-164; Constantine N. Vaporis, "To Edo and back: Alternate attendance and the Japanese culture in the early modern period", *Journal of Japanese Studies*, 1997, pp. 25-67; entre muchos otros.

consecuente acumulación de demanda por productos y servicios, que finalmente conlleva al surgimiento y expansión *chōnin*, creo 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,[5] 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 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 estatus, en la capital. Por otro lado, la 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[6] alrededor del cual van a concretarse mecanismos y estrategias económicas que si bien sostendrían la 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, fue 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 naturaleza de las políticas económicas implantadas por ellos, pero sobre todo en la falta de visión y en el ensimismamiento conservador que suponía cualquier minúsculo cambio, fuera éste económico o

[5] Gary P. Leupp, *Servants, shophands, and laborers in the cities of Tokugawa Japan*, 1992.

[6] 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, p. 11.

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 a esta nueva fuerza económica, a la población *chōnin* en general, y también a la 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 las economías mercantil, doméstica e internacional, como factores que hay que 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*.[7]

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 a partir de las reformas establecidas por Yoshimune 吉宗 (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[8] que favorecieron tanto el mejoramiento de la vida de los *chōnin* como la creación de una atmósfera intelectual con planteamientos revisionistas alrededor de la problemática económica.[9]

Sin embargo, esta situación no duró 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 antimercantiles 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 administración de Tanuma, conducen a un

[7] Tanuma ocupa el cargo de Consejero Principal de 1760-1786.

[8] John Whitney Hall, *Tanuma Okitsugu, 1719-1788. Forerunner of modern Japan*, 1955.

[9] Como pueden ser las teorías mercantiles de las escuelas empiricistas y realistas con pensadores como Dazai Shundai 太宰春台 (1680-1747) y Kaihō Seiryō 海保青陵 (1755-1817). Véase Hall, *Tanuma Okitsugu...*, 1955, pp. 60-63.

estancamiento de la dinámica económica y a la implementación de políticas restrictivas hacia las poblaciones *chōnin* y samurai.

Papel económico de los chōnin

Es en extremo conocida la cultura popular que florece y se desarrolla en el ámbito *chōnin* de este periodo. La vida cultural alcanza un grado de refinamiento tal que incluso numerosos samurai se involucran en la producción de bienes 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, decidieron dedicarse a la creación literaria popular y alcanzaron a ser considerados como paradigmáticos en su género. Esta capacidad de involucrar sectores sociales ajenos a su propio estatus en la dinámica cultural y económica puede considerarse como característica distintiva del mundo *chōnin*. Poco a poco los samurai fueron 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",[10] participando así activamente en actividades comerciales y oponiéndose a la ideología neoconfuciana que esgrimía el Bakufu como el más legítimo orden social.

Si bien es cierto que durante los años que comprenden el periodo Edo los *chōnin* nunca alcanzaron un grado 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. En consecuencia, 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 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 llevar apellidos o portar espadas,[11] prerrogativas exclusivas de los samurai.

[10] Hall, *Tanuma Okitsugu...*, 1955, p. 116.
[11] Hall, *Tanuma Okitsugu...*, 1955.

Dentro de este conjunto de comerciantes *chōnin* favorecidos, un grupo de extrema influencia sería el de 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. Aun oficiales importantes del gobierno shogunal dependían económicamente de estos comerciantes,[12] que al menos lograron por momentos, si no influencia política, sí 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 índices 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 de sus pretensiones.

Por otro lado, y como veremos en el siguiente apartado, 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 grado de producción y consumo en uno de los tan variados sectores económicos que prosperan en Edo bajo la dirección de 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 escritores e ilustradores de fama en determinado momento eran considerados algo así como 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) (figura 20 y lámina 16), 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 pue-

[12] *Ibidem*.

de ser el caso de Katsushika Hokusai 葛飾北斎, activo de 1779-1849, éste nos arrojaría un resultado aproximado de 168 series o álbumes,[13] 275 libros ilustrados[14] y 18 álbumes de erótica.[15] Si tomamos como parámetro estas cifras, el hecho de que no sea precisamente Hokusai uno de los ilustradores considerados más prolíficos,[16] 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 desarrolla a lo largo de cerca de 200 años, tendríamos sólo una vaga idea del índice de producción y consumo que la industria editorial (una de entre tantas empresas comerciales que florecen en este periodo) llega a alcanzar en esos años.

Producción y vida material

Como habíamos mencionado, a medida que se expanden los centros urbanos se configuran nuevos mercados que se encargarán 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, textiles, alimentos y sake, entre otros.[17] 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 1 y 2).

Todas estas circunstancias promovieron un incremento en los índices de consumo de la población tanto samurai como *chōnin* que redundaría en la prosperidad de los negocios y de la actividad comercial en general. Por

[13] Cada serie o álbum podía estar compuesto desde cinco hasta 28 estampas.

[14] Los libros ilustrados podían estar compuestos de varios fascículos y/o volúmenes, cada uno con un promedio de unas cinco imágenes.

[15] También integrados por varias estampas (por regla general un juego de doce). Esta estadística ha sido extraída del catálogo de obras de Hokusai compilado por Richard Lane en la monografía *Hokusai. Life and work*, 1989.

[16] Como sí es el caso de Utagawa Kunisada 歌川国貞 (Toyokuni III 三代豊国).

[17] Hall (ed.), *The Cambridge*..., vol. IV, 1989.

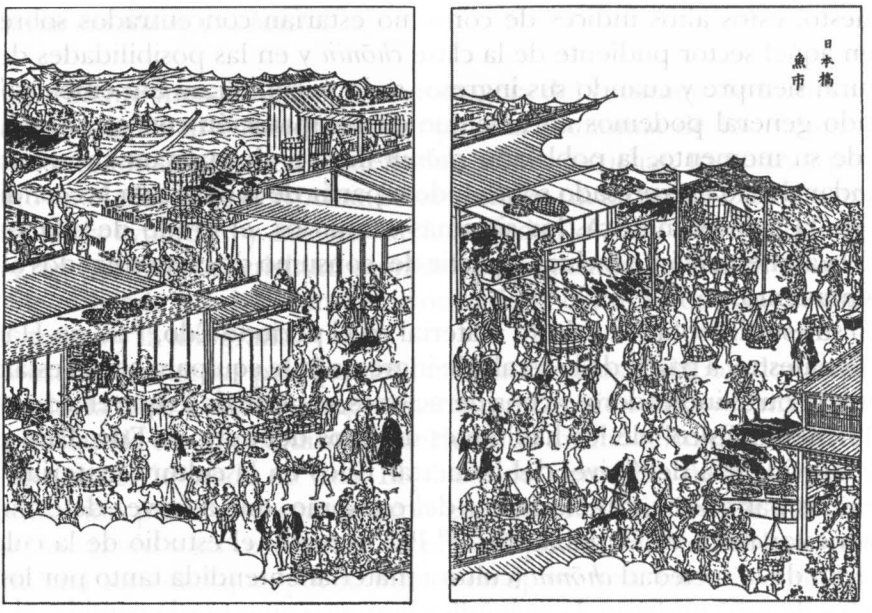


Figura 1: Mercado de pescados en Nihonbashi. *Vistas de lugares famosos de Edo.*

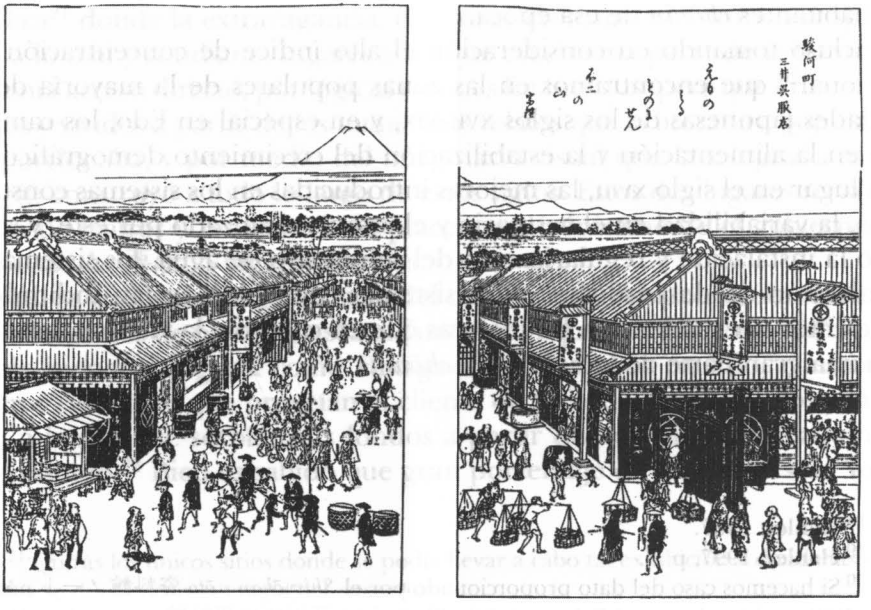


Figura 2: Casa Echigoya en Surugachō. *Vistas de lugares famosos de Edo.*

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 lo 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 grado de alfabetización, la alimentación e incluso a partir del consumo de bienes ligados al entretenimiento.

En su estudio sobre la cultura material en el periodo Edo,[18] Susan Hanley nos demuestra, a partir de la escala de ingresos (que equipara con el estándar de vida) y otros indicadores y consideraciones, el perfil de lo que ella denomina "bienestar físico" de los habitantes urbanos del periodo Edo. Para esto, basa la 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".[19] Por lo tanto, el estudio de la cultura material de la sociedad *chōnin* (cultura material entendida tanto por los artefactos de uso cotidiano, la vivienda y la ropa, como por la comida, el grado de tecnología y de confort que determinado grupo humano posea) nos aporta 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 esa época.

Incluso tomando en consideración el alto índice de concentración poblacional[20] que encontramos en las zonas populares de la mayoría de las ciudades japonesas de los siglos XVII-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 estatus alcanzado por éste, 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*.

[18] Hanley, 1997.

[19] Hanley, 1997, p. 5.

[20] Si hacemos caso del dato proporcionado por el *Shiryōkan nōto* 資料館ノート núm. 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 mencionamos la importancia del consumo de bienes y servicios vinculados al entretenimiento para la economía de los *chōnin*. Este regocijo de los sentidos en contemplar, sentir, escuchar, mostrar, y por supuesto en el placer de derrochar, sería también un factor de extrema importancia en la 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 cada vez más cambios en la búsqueda de una exquisitez en el lucir. El mismo término *sui* 粋 (refinamiento) se volvió modo de vida. El placer del derroche, 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[21] donde la extravagancia, el lujo, el erotismo y lo onírico desplazaban a lo real y 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 sorbían sus fondos a partir de una macabra maquinaria de consumo.[22] Bien es sabido que gran porcentaje de los clientes de Yoshi-

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

[22] Para un estudio detallado en inglés, sobre los barrios de placer, véase: Cecilia Segawa Seigle, *Yoshiwara. The glittering world of the Japanese courtesan*, 1993.

wara eran samurai,[23] aunque sobran también las historias de pudientes *chōnin* que fueron famosos por sus conductas ostentosas y por el derroche de que hacían gala.[24]

El primero de estos barrios fue fundado por iniciativa de Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598) en Kyoto en 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 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 trasladó de lugar en 1631 con otro nombre.[25] Por su lado, la ciudad de Edo contaba con el archifamoso Yoshiwara que se inauguró en 1618. Éste 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[26] 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 grado de exquisitez cultural de los usuarios. Yoshiwara fue trasladado y reconstruido, esta vez en la zona de Asakusa 浅草 (véase la figura 3), por cuenta de los daños, que en toda la ciudad de Edo ocasionó el Gran Fuego de Meireki 明暦大火事 en 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 íntimamente relacionado con los barrios de placer desde sus orígenes, incluso ambos universos estaban recluidos en espacios controlados: Shitamachi 下町 (o ciudad baja), en el caso de Edo. Esta forma de representación teatral poseyó una increíble popularidad durante todo el periodo Edo y sus actores funcionaban como ídolos de multitudes.

[23] Hall, *Tanuma Okitsugu...*, 1955, p. 115.

[24] 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.

[25] Teruoka Yasutaka, "The pleasure quarters and Tokugawa culture", en C. Andrew Gerstle (ed.), *18th century Japan. Culture and society*, 1989, p. 4.

[26] Cortesana de máximo rango.

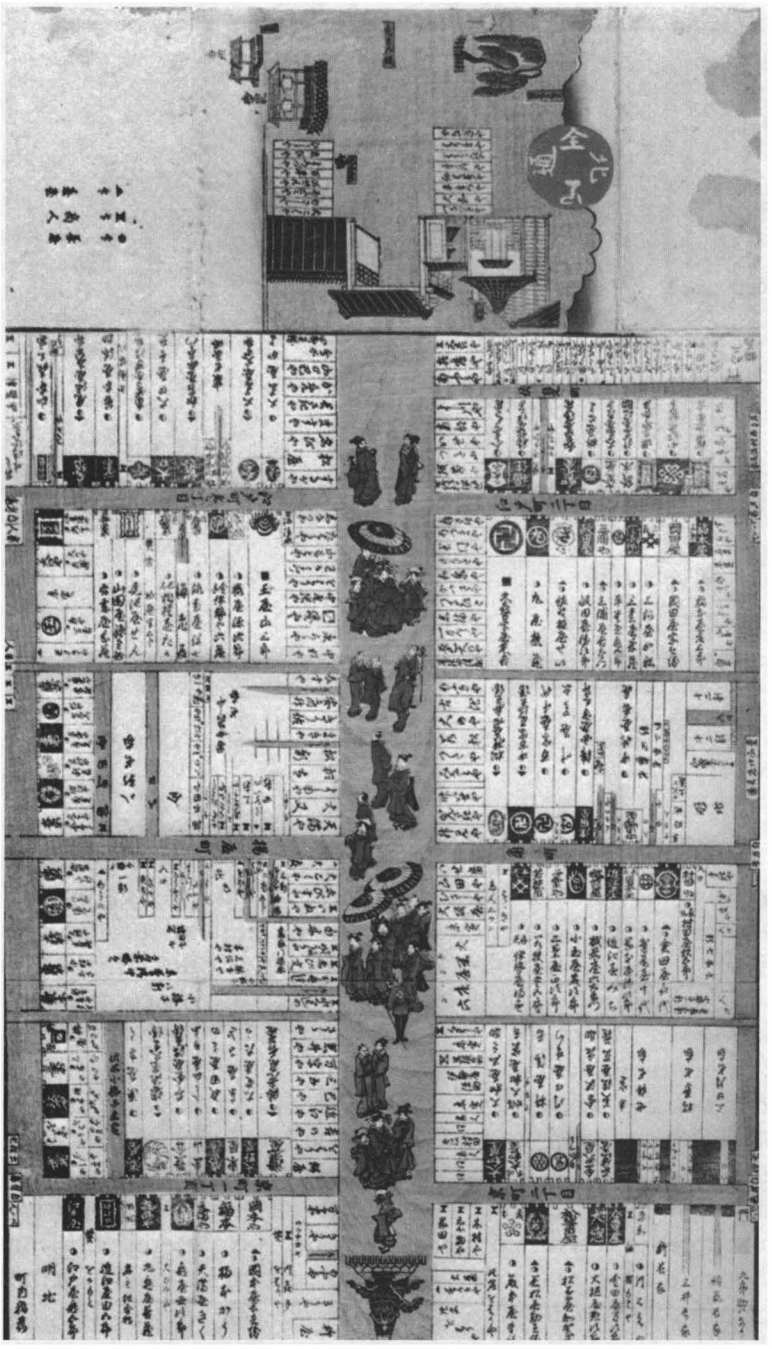


Figura 3: Keisai Eisen. *Mapa del nuevo Yoshiwara.*

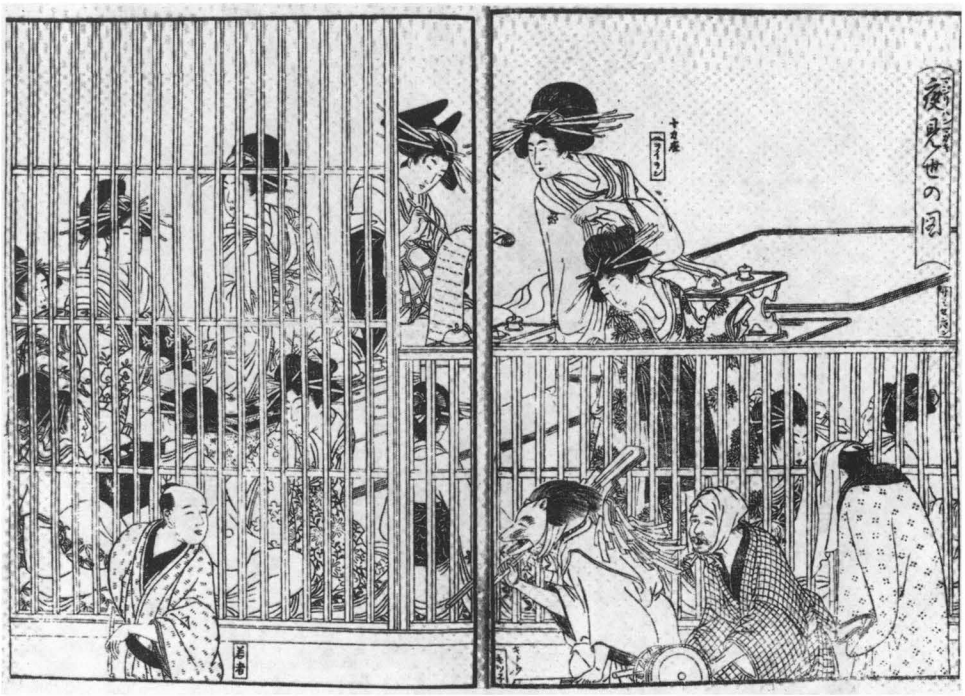


Figura 4: Imagen de uno de los burdeles de Yoshiwara. Kitagawa Utamaro y Jippensha Ikku. *Libro ilustrado de Yoshiwara.*

Como veremos en el capítulo II tanto los barrios de placer como el teatro *kabuki* fueron ampliamente representados en la xilografía *ukiyo-e* (véanse las figuras 4 y 5). También otras manifestaciones artísticas, como es el caso de la literatura, nos evidencian el grado 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

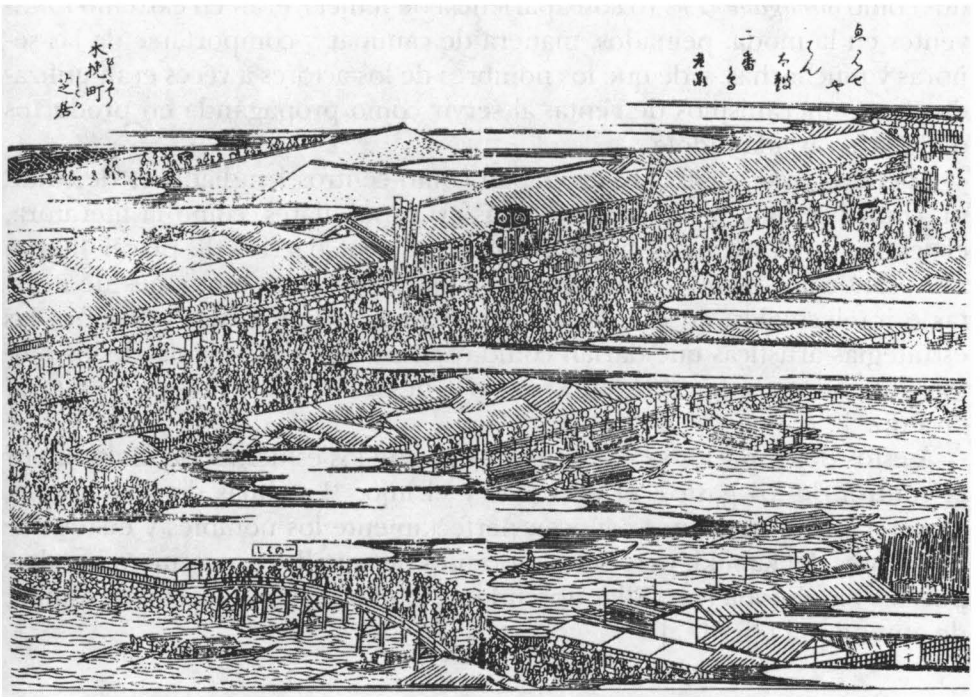


Figura 5: Distrito teatral de Kobikichō. *Vistas de lugares famosos de Edo.*

propio de los barrios, introduciendo, de esta manera, al neófito en esos ambientes.[27]

Estas formas literarias evolucionan al paso del tiempo contribuyendo con la aparición de un nuevo género literario, el *ukiyo-zōshi* 浮世草子, del que 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[28] de que los actores que interpretaban los papeles femeninos,[29] conoci-

[27] Véase la edición moderna de esta obra en *Shikidō showake. Naniwa-dora* 色道諸分。難波鉦, 1991.

[28] C. Andrew Gerstle, "Flowers of Edo: Kabuki and its patrons", en *18th century Japan. Culture and society*, 1989, pp. 33-50.

[29] Desde 1629 fue prohibida la participación de mujeres en obras de *kabuki*, pero fue a partir de 1652 que hombres maduros comenzaron a escenificar los papeles femeninos.

dos 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 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, el movimiento de los pintores literatos o *bunjin* 文人 en Kyoto, o el desarrollo de la música *Katō-bushi* en Edo.[30]

A estos dos espacios 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 [...]"[31]

El control del lujo

Antes de comenzar a analizar el comportamiento del lujo en Edo y el porqué 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 qué es lo que vamos a considerar bajo el apelativo de lujo. Para la estática visión de la sociedad que poseían muchos funcionarios de la administración Tokugawa, por supuesto que un aumento del bienestar de la población y de los índices de consumo se tomaría como un derroche que alteraría los hábitos de vida de un grupo confinado al escalón más bajo dentro de la estructura social dominante.

[30] Teruoka, 1989, p. 24.

[31] Comentario de un funcionario del gobierno shogunal citado por Lubor Hájek y Werner Forman, *Japanese woodcuts. Early periods* [s.f.], p. 45.

Entonces, ¿qué definiríamos como lujo?

Según Sombart[32] 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, con el terreno de la satisfacción de los deseos físicos, es decir, comida, ropa, casa, disfrute,[33] y debe portar un grado de refinamiento y la creencia de que brindará placer. Por lo tanto, son de suma importancia para la catalogación de algo como "lujoso", sus aspectos cualitativos y su capacidad de poder ser sustituido, al carecer los deseos de 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 concepciones sociales de las autoridades shogunales.

Ya hemos comentado acerca de los índices 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 círculo, estas características no estarían muy alejadas del despliegue que llevaban a cabo en los barrios de placer. Bien es sabido del derroche y de la vida de ostentación que caracterizaban a muchos oficiales e incluso al *shōgun*. Hall[34] nos narra numerosos incidentes de este tipo que acontecían con bastante regularidad durante el periodo 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,[35] es decir, conducta en oposición al estatus, 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 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

[32] Werner Sombart, *Lujo y capitalismo*, 1928.
[33] Christopher J. Berry, *The idea of luxury. A conceptual and historical investigation*, 1994.
[34] Hall, *Tanuma Okitsugu*, 1955.
[35] Hall, *Ibidem*, p. 112.

"afán de honores" es un factor que se debe tomar muy en cuenta cuando de derrochar se trata.

La población *chōnin*, por su parte, no se quedaría rezagada 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, que se desacredita cada vez más ante la imposibilidad de mantener una situación 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* 倹約令 o leyes suntuarias.[36]

Hegemonía de la cultura chōnin. *Su alcance*

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

Las causas más claras para este dominio cultural popular-urbano radicarían en los resultados de los cambios que implementó la política shogunal desde fines del siglo XVI y que, como 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, gracias a la sucesión de años de paz, la clase samurai empezó a cuestionar su razón de ser como clase de guerreros, que experimentaría en pérdida de valores, prepa-

[36] Para un estudio minucioso de las leyes suntuarias véase Donald H. Shively, "Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1964, pp. 123-164.

ración militar y capacidad de respuesta a partir del sistema de código militar o *bushidō* 武士道, y que finalmente redundaría 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[37] 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 蚊ほどうるさき ものはなし ぶんぶぶんぶと 夜も寝られず	No hay nada en este mundo tan molesto como el mosquito. No se puede dormir en la noche por cuenta de su zumbido.	No hay nada en este mundo tan molesto como el "entrenamiento intelectual y militar" que no deja dormir a uno por la noche.[38]

Por otro lado es innegable la vitalidad, ímpetu y atractivo que desarrolla la nueva cultura urbana, sobre todo a partir 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 muchísimos años antes. En esta transformación ocupan un lugar significativo los mecanismos culturales de distribución. Aunque no nos detendremos en esto, ya que en el capítulo III se examinarán con detalle estas estructuras tomando como ejemplo la xilografía *ukiyo-e*, es necesario destacar que las nuevas manifestaciones artísticas (literatura, teatro, xilografía, etc.) funcionaron como medios de comunicación que, unidos a la red de distribución informativa, comercial y a otros mecanismos de consumo contribuyeron a diseminar a todos los sectores de la población del país, 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

[37] Entre ellas, las conocidas reformas de Kyōhō 享保, Kansei 寛政 y Tenpō 天保.

[38] Poema de Ōta Nanpo 大田南畝 (1749-1823) donde se critica la política de Sadanobu jugando con la palabra *bunbu* (zumbido, y entrenamiento intelectual y militar). Traducción del presente autor. Citado por Iwasaki Haruko, "Portrait of a daimyo: Comical fiction by Matsudaira Sadanobu", *Monumenta Nipponica*, 1983, p. 18.

1842 por la popularidad de su obra *Nise Muraski inaka Genji* 偐紫田舎源氏 (*El falso Murasaki y el rústico Genji*, 1829-1842).[39] 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 鳥文斎栄之 (1756-1829). También el famoso artista de paisajes, entre ellos la serie *Tōkaidō gojūsan tsugi* 東海道五十三次 (*Las 53 estaciones de la carretera de Tōkai*, 1833-1834), 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.[40]

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".[41] Desde sus comienzos, los barrios de placer recibían con bastante regularidad la visita de altos samurai o *hatamono* 旗本, y *daimyō*, así como de comerciantes adinerados y aristócratas (en el caso de Shimabara en Kyoto). Gerstle[42] 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 construir en su residencia en Edo un escenario de *kabuki*,[43] 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 encargar xilografías para estos eventos.[44] Es decir que no solamente es evidente la influencia de esta cultura sobre la clase samurai, sino que aún algunas de las residencias de los *daimyō* en Edo funcionaban como centros de irradiación de las artes *chōnin*[45] 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

[39] Fue publicado en 38 volúmenes entre esas fechas. Sarah E. Thompson y H. D. Harootunian, *Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints*, 1991, p. 77.

[40] Kobayashi Tadashi, *Ukiyo-e. An introduction to Japanese woodblock prints*, 1992; Akai Tatsurō, "The common people and painting", en Nakane Chie *et al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, 1990, pp. 167-191.

[41] Vaporis, *To Edo and back...*, 1997, p. 55.

[42] C. Andrew Gerstle, "Flowers of Edo: Kabuki and its patrons", en *18th century Japan. Culture and society*, 1989, p. 39.

[43] *Ibidem*.

[44] Vaporis, 1997, p. 61.

[45] Esta idea es desarrollada en Vaporis, *ibid*.

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 común sean las que estén transfiriéndose a la elite, 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*.[46] En ocasiones, esta situación llegaba a grados de escándalos famosos, como el proceso de Ejima 絵島 en 1741 en el que una dama de alto rango de entre las concubinas del *shōgun* (Ejima, 1681-1741) fue procesada con su amante, el actor de *kabuki* Ikushima Shingorō 生島新五郎 (1671-1743), a quien introducía clandestinamente en sus aposentos.[47]

En cuanto a las zonas rurales, también hablaremos más con detalle cuando analicemos la influencia del *ukiyo-e* en la sociedad. Sin embargo, debemos 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 miembros de la comunidad o por compañías itinerantes[48] (véase la figura 6). 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".[49]

[46] Akai, "Flowers of Edo...", 1989, p. 191; Gerstle, "The common people...", 1990, p. 39.

[47] Kobayashi, *Ukiyo-e...*, 1992, p. 74.

[48] A este respecto véase el trabajo de Michiko Tanaka, *Cultura popular y Estado en Japón, 1600-1868. Organizaciones de jóvenes en el autogobierno aldeano*, 1987.

[49] Nishiyama Matsunosuke, *Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*, 1997, p. 104.

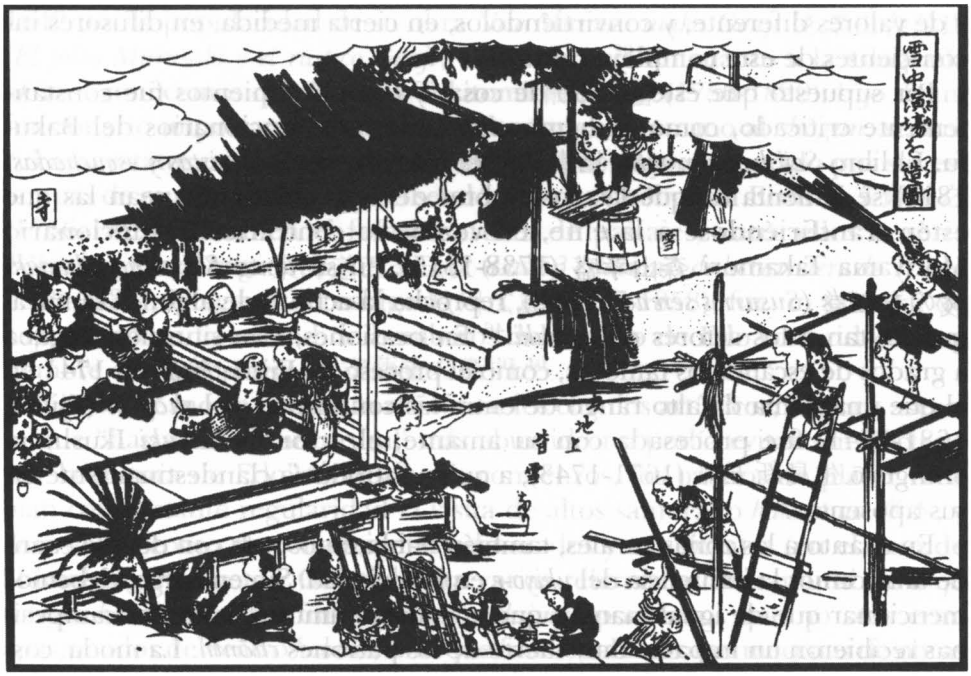


Figura 6: Preparando el escenario en la nieve (Provincia de Echigo). Álbum de las nieves de Echigo *Hokuetsu seppu*.

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,[50] también recaía en ellos su administración.

Esta modalidad de gobierno a partir de autonomías locales es una característica del sistema de administración adoptado durante todo el periodo Tokugawa. Éste dividía el control político y administrativo en manos de la clase samurai, que también ejercía la regulación de su gente por medio 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

[50] El mantenimiento de las calles, los puentes y los canales de drenaje, entre otros. Hall (ed.), *The Cambridge*..., vol. IV, 1989, p. 119.

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.[51]

Este elaborado aparato administrativo creado para regular a la población urbana, surge desde principios del siglo XVII. La instancia más importante para este control son 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,[52] 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 gran parte del periodo Edo este cargo era asignado a los samurai de rango *hatamoto*, dos de ellos compartían esta posición y se alternaban 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 lados opuestos de la ciudad debido al elevado índice demográfico que estas ciudades comprendían y al interés del Bakufu en mantener cierto grado de control en estos dos estratégicos lugares (véase la figura 7).

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 comenzó a funcionar con regularidad a partir de mediados del siglo XVII, era destinado a aquellos comerciantes que formaban parte de la elite, que poseían una actividad mercantil próspera y una buena reputación dentro del gremio, además muchas veces eran quienes tenían una relación más cercana con los samurai o más en concreto con los oficiales del *Machibugyō* y disfrutaban de cier-

[51] "Edo no shomin" es el tema del Boletín "Shiryōkan nōto". Véase la nota número 20.

[52] Hall (ed.), *The Cambridge...*, vol. IV, 1989, p. 534.

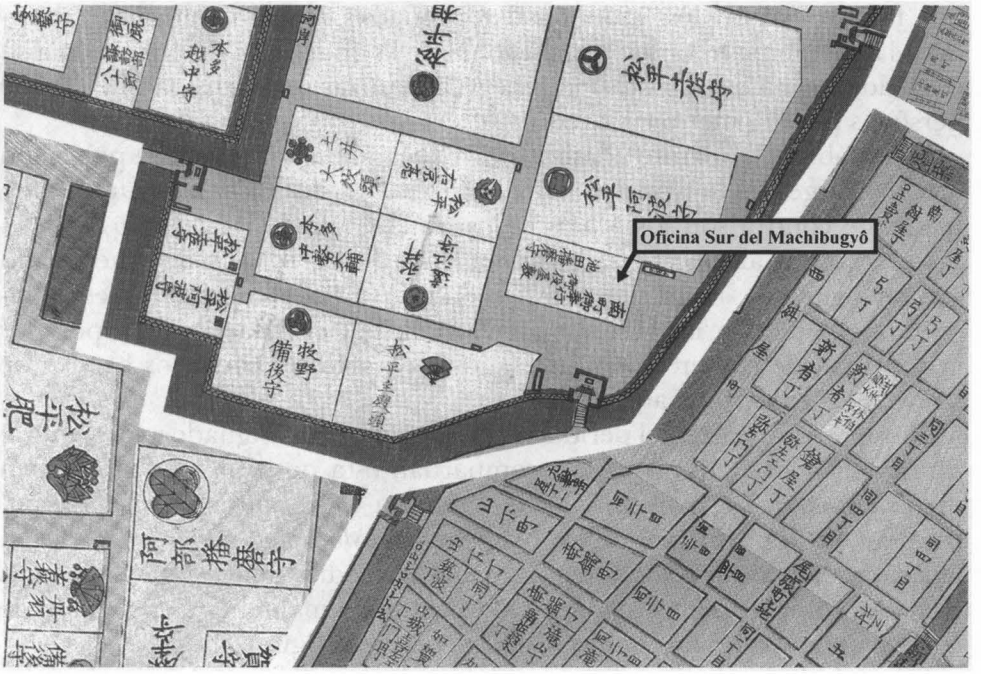


Figura 7: Mapa de la ciudad de Edo. Oficina sur del Machibugyō.

tos privilegios comerciales.[53] Este cargo poseía una dependencia directa del *Machibugyō-sho* u Oficina de los Magistrados de la Ciudad, y fue concebido 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 cometen una falta, el barrio completo podrá reclamar. Después de una investigación, el veredicto será rápidamente pronunciado.[54]

A través de estos oficiales menores se comunicaban las ordenanzas del gobierno (*machibure* 町触) y se insistía en su cumplimiento; eran ellos quie-

[53] Hall (ed.), *The Cambridge*..., vol. IV, 1989, p. 534; *Kodansha Encyclopedia of Japan*, 1983.
[54] "Regulaciones para los Residentes de Edo, 1655", en David J. Lu, *Sources of Japanese history*, 1974, p. 210.

nes 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), colectar 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.[55]

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

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"[58] 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 que se deberían 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 son entidades que surgieron 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 dominios.[59] Un fenómeno característico de Tokugawa en relación con estas asociaciones es que son autorizadas en 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

[55] Hall (ed.), *The Cambridge...*, vol. IV, 1989; *Kodansha Encyclopedia of Japan*, 1983.

[56] 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 periodo Edo.

[57] Estos jefes de barrio serían los caseros o propietarios de viviendas de la zona.

[58] Hall (ed.), *The Cambridge...*, vol. IV, 1989, p. 182.

[59] *Ibidem*, p. 570.

mercancías 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.[60]

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 estatus financiero del Bakufu, por lo que Abe Masahiro 阿部正弘 (1819-1857), en ese entonces Consejero Principal (*rōjū*) del *shōgun*, decidió volverlas a restaurar diez 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,[61] 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 el consumo, los nuevos requerimientos exigidos para los procesos de impresión y, por supuesto, el desarrollo de la industria editorial en la era Genroku.

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,[62] y los Mayoristas de Otros Impresos (*Jihon-ton'ya* 草子問屋), 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 Mayoris-

[60] *Ibidem*, p. 578.

[61] Peter F. Kornicki, *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*, 1998, p. 157.

[62] Nombre antiguo de la actual región de Kinki, que abarcaba las ciudades de Osaka y Kyoto. Es precisamente de Kamigata de donde se introducen estas características a los negocios editoriales.

tas de Otros Impresos realizaban todo el proceso que cubría la fase de creación y producción hasta la de su distribución. Para esto se creó una alianza entre diferentes editores con los negocios de talla (*hangi-ya* 板木屋) e impresión (*insatsu-ya* 印刷屋), a los que se unieron tanto los 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).[63]

[63] Nakano Mitsutoshi 中野三敏 *et al.*, *Edo no shuppan. Hanmoto, hōsei, gijutsu, ryūtsū, 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), 1996, pp. 2-25.

II. LA XILOGRAFÍA DEL PERIODO EDO

¿Qué es el *ukiyo-e*?

Desde 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?

Esta manifestación, bien conocida en occidente como "estampa japonesa", se comienza a difundir entre nosotros a partir de la influencia que tuvo sobre las escuelas impresionistas y posimpresionistas 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 (véase la lámina 1).

Esta fama de lo que se ha llamado "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 fue sino hasta la Exposición Mundial de París en 1867 cuando se dieron 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 1660-1868. Además, nos concentraremos en aquellos materiales impresos durante el periodo Edo que utilizaron la imagen como el elemento comunicativo principal (dejando a un lado aquellas publicaciones básicamente textuales).

La razón para seleccionar las fechas de 1660-1868 se debe a dos aspectos fundamentales: el primero es que hacia 1660 los diferentes elementos que conforman 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;[1] el segundo obedece 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).

El mundo del ukiyo

Como 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, en donde *ukiyo* 憂世 significa 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, 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 periodo 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 sí 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 comúnmente citada en los estudios sobre el tema y de la que este trabajo tampoco escapará: *Ukiyo monogatari*

[1] Kikuchi Sadao, *Ukiyoe*, 1992 y Lubor Hájek y Forman. *Japanese woodcuts, early periods*, sin fecha.

浮世物語 (*Cuentos de este mundo*,[2] 1665) del escritor Asai Ryōi 浅井了意 (1610-1691).

> Aunque mi cuerpo y espíritu me pertenecen, su control es ajeno a mi voluntad. Más aún, no existe nada en este mundo que me satisfaga. Es por esto que el sentido de lo que llaman *ukiyo* no lo considero correcto. A pesar de que el futuro es incierto, como vivo en este mundo, el ver y escuchar tanto cosas buenas como malas se me vuelve placentero. Cada vez que me preocupo demasiado por tonterías me vienen dolores de estómago, por lo que las echo a un lado. Me basta con mirar a la luna, la nieve, las flores de cerezo, las doradas hojas otoñales; con cantar, beber, o simplemente con el disfrute de no hacer nada. Ni siquiera sufro al quedarme sin dinero. No me sumo en depresiones, hago flotar mis ansiedades a la deriva cual jícara en una corriente. Esto es lo que realmente siento cuando escucho nombrar al *ukiyo*.[3]

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 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[4] asume que este mundo del *ukiyo* respondía más bien al alto estrato de los *chōnin*, quienes tenían las capacidades financieras concretas para llevarlo a su aspecto físico real a partir de las conductas consumistas y ostentosas que los caracterizaban. Por supuesto que no es-

[2] Aunque ha sido traducido históricamente como *Cuentos del mundo flotante*, he preferido llamarlo de esta otra manera por considerarla más cercana al espíritu con que se manejaba el término *ukiyo* en la época.

[3] Traducción del presente autor. Asai Ryōi 浅井了意. "Ukiyo monogatari 浮世物語", *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系, 1965, p. 244.

[4] Miyazawa Sei'ichi 宮沢誠一, *Chōnin bunka no keisei* 町人文化の形成, *Iwanami kōza. Nihon tsūshi* 岩波講座・日本通史, 1994, pp. 259-299.

toy 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 tenían la capacidad de alcanzar "este mundo" y muchas veces eran 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[5] y el ver lo cotidiano como ensueño,[6] es una construcción que de cierta forma rechaza la ideología neoconfuciana 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 condiciones desfavorables en que vivían las grandes mayorías de la masa urbana y campesina 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 desglosarla 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 en 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 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 época de mayor esplendor que se sitúa a partir de la era Genroku en 1688 y hasta mediados del siglo XVIII.

[5] "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 periodo Edo citada por Miyazawa Sei'ichi, 1994, p. 267.

[6] 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, 1994, p. 255.

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 traspolar 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[7]

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 solo individuo, es decir, al *e-shi* 絵師 (ilustrador, quien ejecutaba el diseño de la obra). Sin embargo, la realidad era muy distinta, ya que en la realización de estos grabados participaban, como mínimo, cuatro personas, todas ellas maestros en su especialidad y hábiles artesanos.

[7] Parte de este tema fue presentado como ponencia en el XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en noviembre de 2002.

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 una inversión inicial bastante considerable. Como hombre de negocios al fin, y tratándose de una industria con un marcado carácter comercial, era el editor quien decidía qué tipo de obra hacer, con qué formato, qué tema representar (todo esto, por supuesto, en relación con 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[8] 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*) ejecutaba un esbozo de la obra con pincel y tinta sobre papel de Mino 美濃紙[9] de alta calidad (véase la figura 8). Este esbozo se discutía con el editor, quien daba su visto bueno final. En muchos casos este esbozo llevaba anotaciones del ilustrador sobre el fondo y los colores que se deberían utilizar. Finalmente le estampaba su firma y el logotipo del editor. A continuación se realizaba 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 (véase la figura 9). Este dibujo final detallado o *hanshita-e* 版下絵 era ejecutado en tinta sobre papel delgado de Mino.

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.[10] Aprobado el dibujo, se le estampaba

[8] Especie de casa de cita, donde el cliente comía, bebía, se entretenía y se encontraba con la cortesana antes de partir al burdel.

[9] Zona de Japón famosa por la producción de papel.

[10] En el capítulo siguiente también abordaremos con detalle todo el procedimiento de censura.

Figura 8: Utagawa Kuniyoshi. Esbozo para la obra *El gran sumō rojizo.*

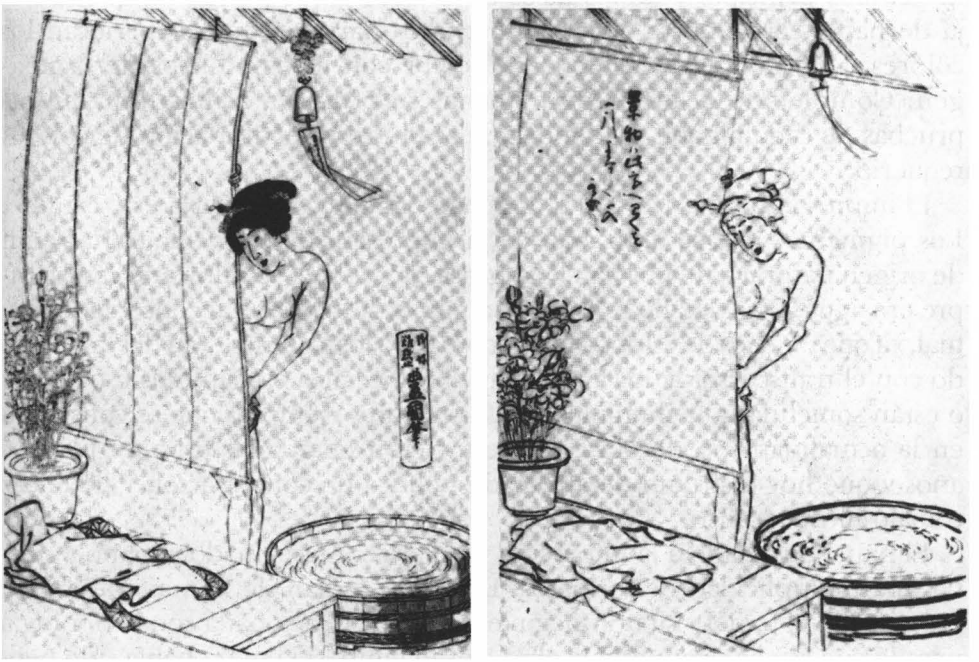


Figura 9: Utagawa Toyokuni III (Kunisada). *Hanshita-e* para la obra *Todas las bellezas de Edo. La muchacha del baño.*

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 (*hangi* 版木). Este trabajo era llevado a cabo en el taller de grabación (*hangi-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 quitaba el grueso de las capas traseras del papel pegado al bloque de madera para que se transparentara. Se procedía 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 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 era 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 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 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 casi siempre 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 durante muchos años y que hoy disfrutan de adecuada política de conservación y de eficaz trabajo museográfico.

El papel destinado a la impresión final era confeccionado a mano y existía una multiplicidad de formatos. Éstos dependían de la manera 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 (aproximadamente 26 × 19 cm); sin embargo, si se trataba de una de las populares

estampas de mujeres de Utamaro, el formato sería el *ōban* 大判 (aproximadamente 38 × 26 cm).[11] Otros formatos muy utilizados fueron el *hashira-e* 柱絵 (aproximadamente 70 × 12 cm), el *ōōban* 大々判 (aproximadamente 33 × 65 cm), el *hosoban* 細判 (aproximadamente 33 × 16 cm), y el *aiban* 間判 (aproximadamente 33 × 23 cm), entre otros.[12]

Una vez cortado el papel y seleccionado el formato, se humedecía éste con una especie de barniz llamado *dōsa* 礬水, cuya función era proporcionarle mayor resistencia y además ayudar en mejor fijación de los tintes. La aplicación de los pigmentos se realizaba con pinceles o brochas sobre las planchas según el área que se iba 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 muy explotada en las estampas de actores del *kabuki*.

A diferencia del desarrollo de la gráfica en occidente, en Japón no se utilizaba la prensa para la impresión de grabados. En su lugar se empleaba un pequeño dispositivo llamado *baren* 馬連 (véase la figura 10), 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 primero la plancha guía, es decir, la de los contornos, y 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[13] exigía gran preparación y entrega por parte del impresor (véase la lámina 2).

Además de estos procedimientos básicos de impresión, el *suri-shi* también desarrollaba lo que podemos llamar "técnicas especiales". Éstas permitían mayor cualificación de la obra, brindándole un lujo y exquisitez en la factura que muchas veces fueron también condenados por 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, atomización de los pigmentos para lograr efectos como la niebla, la nieve, el vapor o la humedad, hasta la pulverización de caolín, mica y polvos metálicos (véase la lámina 3).

[11] Este formato se popularizó y se convirtió en estándar a partir de 1780.

[12] Véase *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, 1980.

[13] Estos pedidos, por regla general, oscilaban entre los 1 000 y los 5 000 ejemplares. Sobre esto véase el capítulo siguiente.

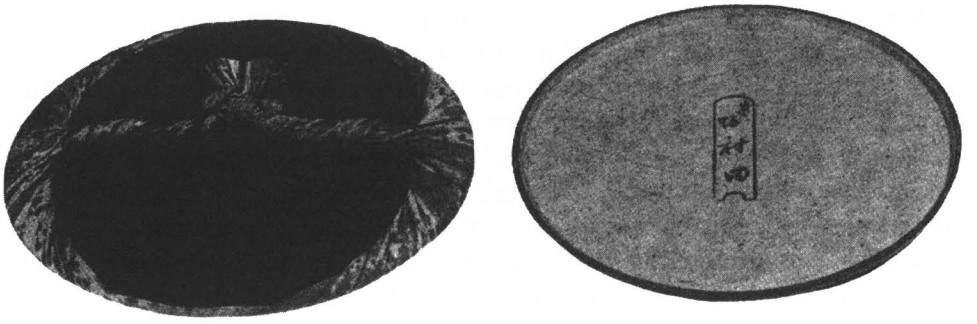


Figura 10: *Baren* a la izquierda, e interior del *baren* o *ategawa* 当て皮, a la derecha.

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 la evolución de esta manifestación.

Breve evolución histórica de la manifestación

Numerosos textos han sido escritos en lenguas occidentales[14] (sin contar por supuesto la abrumadora cantidad de éstos 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 más 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 el periodo Edo en Japón.

A pesar de que fue a partir de los comienzos de Edo cuando 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 entró a Japón hacia el periodo 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 ga-

[14] Para no hacer de esta referencia algo interminable, permítaseme citar únicamente el completísimo catálogo de estudios sobre *ukiyo-e*: William Green, *Japanese woodblock prints. A bibliography of writings from 1822-1993, entirely or partly in English text*, 1993.

nar 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 imágenes poseían un significado mágico, brindando protección y buena fortuna a todo aquel que las adquiriera.[15]

En la mayoría de la literatura especializada se comenta 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 (véase la figura 11). 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 (véase la lámina 4), poseía una distribución muy limitada al ser un producto caro debido a las características de su manufactura. Poco a poco sus temas van concentrándose en las ciudades 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) (véase la figura 12), comienzan a obtener 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 accesibles buena parte de la demanda de pinturas de este tipo. Las *shikomi-e* 仕込絵 o "pinturas ya hechas" son el primer esfuerzo por satisfacer los ánimos de consumo de 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 la cada vez mayor demanda que aumentaba desorbitadamente a la par con las mejoras en las condiciones de vida en la ciudad y el ascenso de los índices de ingreso.

Asimismo, la industria editorial iba ganando 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.

[15] Hugo Munsterberg, *The Japanese prints. A historical guide*, 2000.

Figura 11: Estampas *Ōtsu-e*. Anónimo. *Benkei espada-larga y Kintarō*.

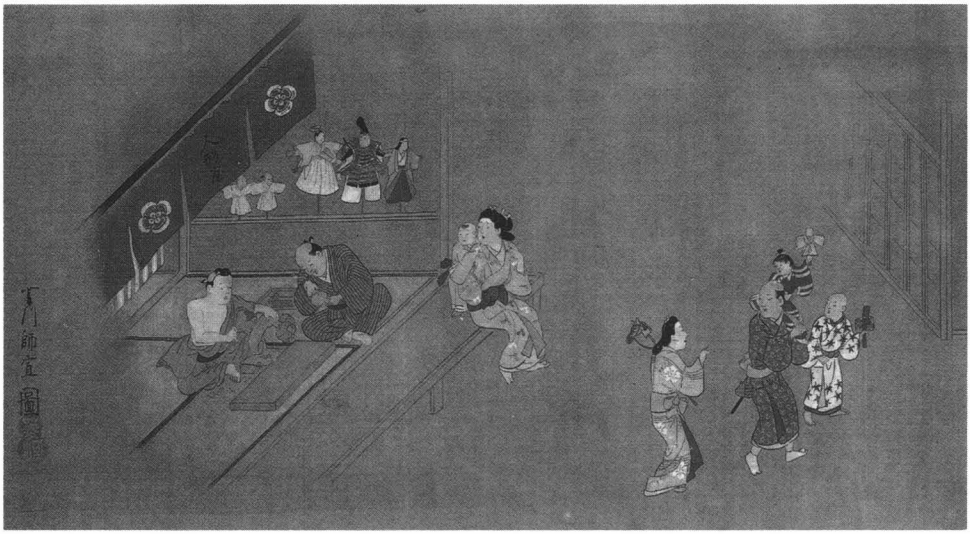


Figura 12: Hishikawa Mornonobu. *Escena de artesanos.*

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[16] 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, la independizó de los libros ilustrados y la convirtió en nuevo mecanismo narrativo.[17] Además, a Moronobu 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 veces álbumes eróticos) (véase la figura 13).

A partir de esta etapa 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. Éste es la selección

[16] Takao Katsuhiko 高尾一彦, *Kinsei no shomin bunka* 近世の庶民文化, 1975.

[17] Este papel de la imagen como recurso narrativo no es nada nuevo si recordamos un poco de qué manera se articulan muchos rollos ilustrados.

Figura 13: Hishikawa Moronobu. *Las palabras de las flores.*

del tema expuesto, o sea, los hombres y mujeres de la época como centro de interés representativo. Ellos no se sitúan como otro más de los elementos en la composición de la imagen, sino que son los que crean la imagen, 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.[18] 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 懐月堂安度 (activo aproximadamente de 1704-1716) y a los actores del *kabuki* de la escuela de los Torii 鳥居派 (véase la lámina 5).

[18] Véanse Hájek y Forman, s.f. y Kobayashi, 1992.

Desde el punto de vista técnico, la estampa monocroma o *sumizuri-e* 墨摺絵 (véase la figura 14) será el personaje principal de esta historia hasta que hacia 1710 ocurrieron importantes cambios técnicos y de contenido en las estampas. Esto puede apreciarse en mayor elaboración de la composición, la glorificación del espacio urbano y la aparición y desarrollo de nuevas técnicas. Éstas van a colocar un nuevo elemento en juego: el color. En esos años tempranos los grabados se iluminaban a mano, y se han establecido dos combinaciones: el *tan-e* 丹絵 o "estampas naranjas",[19] en donde se combinaban áreas naranjas con otras verdes o amarillas (se desarrolló durante 1710-1720) y el *beni-e* 紅絵 o "estampas rosas", que abarca de 1720-1730 y que mayoritariamente utilizaba pigmentos en la escala del rosa al rojo.

Estas técnicas evolucionaron hasta que en 1744 se comenzaron 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" (véase la lámina 5), 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 su apariencia alargada rememoraba a un pilar, aunque más bien guardaba similitud con los antiguos *kakemono* 掛物 o pinturas verticales para colgar.

Por esa época, como consecuencia de los avances técnicos que se iban implementando en la producción de estos grabados, los ilustradores fueron perfeccionando las estrategias de representación: 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 (aproximadamente 1725-1770) introdujo 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 y un desarrollo en ascenso de los grabados en madera (véase la lámina 6). 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 periodo comprendido entre finales del siglo XVIII (c. 1770) y comienzos del XIX es lo que se ha dado a conocer como "edad de oro" de la xilografía

[19] Se utilizaban pigmentos en la escala del naranja al rojo.

Figura 14: Ejemplo de la técnica *sumizuri-e*. Torii Kiyonobu. *Los actores Arashi Kiyosaburō, Ichikawa Danjurō y Sukenogawa Bankiku.*

japonesa. Es una etapa en la que se alcanza un alto índice 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 1794-1795), entre otros, que incursionan con imágenes en primer plano de los personajes representados, buscando aún mayor individualización de las fisonomías,[20] y con varias hojas impresas para lograr grandes superficies de imágenes, a partir de dípticos, trípticos y polípticos (véanse las láminas 7 y 8).

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 orígenes de la manifestación, ven así sus últimos días no sin an-

[20] Estas imágenes en primer plano son conocidas como *ōkubi-e* 大首絵 y *ōgao-e* 大顔絵.

tes burlarse de los controles publicando obras donde se "disfrazaba" la apariencia real de los actores de *kabuki* y de las mujeres (véase la figura 15). 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 ese periodo, 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 del Bakufu.

Diversidad temática y tipológica

Temas

Tres temas son los fundadores de los grabados en madera de Edo: las estampas eróticas o *makura-e* 枕絵[21] (también conocidas como *shunga* 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 aquellos experimentos 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 extendió 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 (véase la lámina 9).

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 hemos visto, se publicaban generalmente en forma de álbumes compuestos por unas 12 imágenes o en libros ilustrados. A pesar de no ser aprobados

[21] Su traducción literal sería "estampas de cabecera".

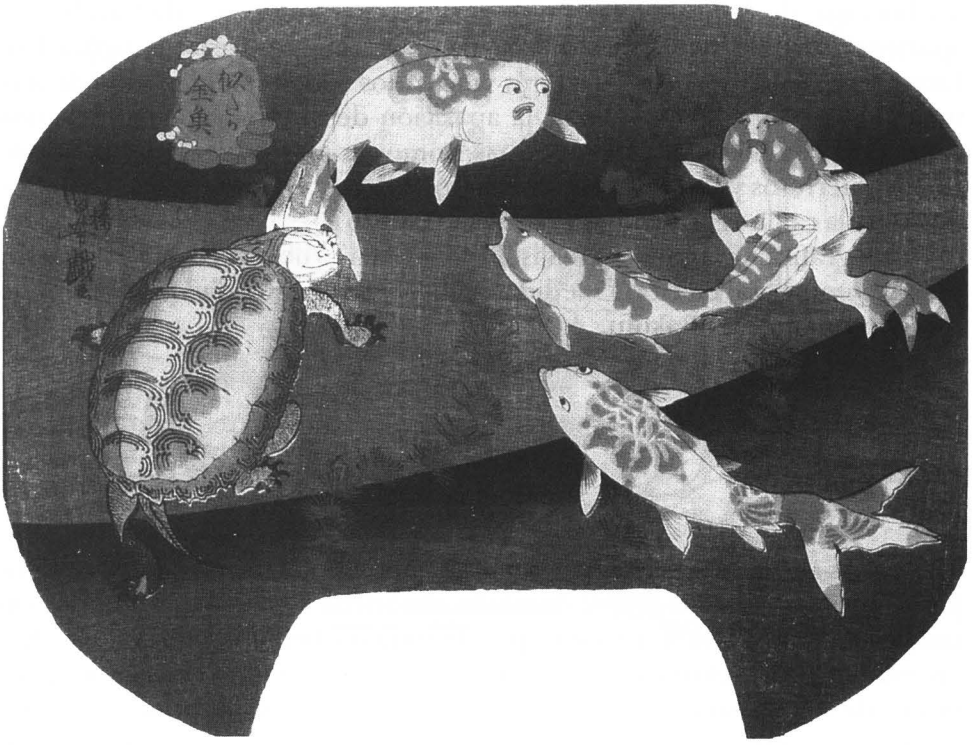


Figura 15: Utagawa Kuniyoshi. *Peces que se les parecen.*

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 (véase la lámina 10). Estas obras, donde se representan tanto genitales como actos sexualmente explícitos, evidentemente, estaban destinadas con fines de estimulación sexual,[22] aunque no se descartan otras posibles funciones.[23] 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.

[22] Este tema de las estampas con abierto contenido sexual es objeto de un extenso trabajo que actualmente estoy realizando.

[23] Véase Amaury García Rodríguez, "Desentrañando 'lo pornográfico': la xilografía makura-e", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2001, pp. 135-152.

Poco tiempo después se añade el tema del 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 aproximadamente de 1697-1722), sus primeros exponentes representativos, nos han heredado extraordinarias reproducciones 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,[24] tan característico de Edo. Poco a poco se van diversificando las escuelas y los estilos, así como el interés en la individualización de los actores y personajes escenificados. Estas 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 por estrenar (véase la lámina 7). También a partir de la técnica de impresión xilográfica se confeccionaban los programas de las obras. De igual forma, vale la pena mencionar que al mismo tiempo 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.[25]

Con estos temas iniciales encontramos un sinnúmero de contenidos que nos van a proporcionar un amplísimo panorama. Entre los segundos importantes podemos citar 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, sino hasta los primeros años del siglo XIX, cuando fueron liberadas las restricciones de viaje, como ya comentamos. 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 (véase la lámina 11). Estas imágenes eran adquiridas en muchas ocasiones como recuerdo de los lugares visitados. Por regla general mantienen muchos de los recursos representativos comunes a la pintura de paisajes, aunque fueron influidos, en cierta medida, por algunos elementos de la perspectiva europea. Los representantes paradigmáticos de esta temática son Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige, ampliamente admirados por la Europa decimonónica.

Un caso interesante fue el de las estampas de pájaros y flores (*kachō-ga* 花鳥画). A pesar de que las estampas de paisajes eran adquiridas, en algunas ocasiones, con propósitos decorativos, el *ukiyo-e* en general no puede

[24] Estilos de actuación del *kabuki*.

[25] Kamigata era el nombre de una zona geográfica que abarcaba las ciudades de Osaka y Kyoto.

considerarse como una producción cultural destinada a tales fines (véase la lámina 12). 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 delicadeza y belleza decorativa. 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 sino 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[26] 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 (véase la lámina 13). 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, ya que dotan a sus imágenes de fuerte dinamismo que las va 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, que se ajustaba perfectamente cuando se trataba de esconder mensajes referentes al presente.

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

[26] 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.

Tipologías

Una vez que comenzamos a adentrarnos en el fascinante mundo de las xilografías *ukiyo-e*, descubrimos la cantidad de variaciones tipológicas de estas impresiones. En primer lugar, y poseyendo una enorme importancia para el desarrollo posterior de la manifestación, están los libros ilustrados (*e-hon* 絵本 o *eiri-bon* 絵入本). Éstos, por supuesto, sufrieron el 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 incorporó la policromía impresa.

Según el tipo de libro, las imágenes podían ser apoyo visual del texto o constituirse en el foco central de atención, relegando el texto a segundo plano, particularidad que prevaleció a medida que se popularizaron entre las capas más amplias de la población (véase la figura 16). 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.

Como ya vimos también, el éxito de los libros ilustrados y la demanda de éstos por parte del pueblo, paralelo a la importancia que va tomando en sí misma la imagen y al papel desempeñado por Hishikawa Moronobu, llevó 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 tenían varios formatos de acuerdo con 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*.[27] Éstos eran pequeños grabados (aproximadamente de 20 × 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 (véase la lámina 14).

Los calendarios pictóricos o *e-goyomi* 絵暦, igualmente, tienen una presencia de peso en los avatares de la xilografía en Edo. Durante estos años sólo once casas editoriales especialmente comisionadas por la administra-

[27] Literalmente "cosa impresa".

Figura 16: Ejemplos de libros ilustrados. De arriba hacia abajo: Hishikawa Moronobu, *Kiyashiya otoko nasake no yūjo*; Anónimo, *Setsukiyō karukaya* y Torii Kiyomitsu, *Washi gendan*.

Figura 17: Kawanabe Gyōsai. Calendario para el año del conejo, 1880.

ción shogunal estaban autorizadas a imprimir calendarios, para lo cual seguían las instrucciones del Buró Astronómico del Bakufu (véase la figura 17). Cualquier otra publicación caléndarica 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 la constante desobediencia de esta prohibición a partir de las numerosas regulaciones dirigidas a los gremios y que abundan durante todo el periodo, sino que además prolifera una nueva variedad de calendario que escondería en su 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, y en su elaboración participaron incluso muchos de aquellos diseñadores de fama y prestigio, como pueden ser Suzuki Harunobu o Katsushika Hokusai. En el ejemplo que podemos apreciar en la figura 18, resalta el recurso conocido como *moji-e* 文字絵, en donde los

Figura 18: Atribuido a Shigenobu. Calendario clandestino del año 1729.

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 (véanse las figuras 19a y 19b).

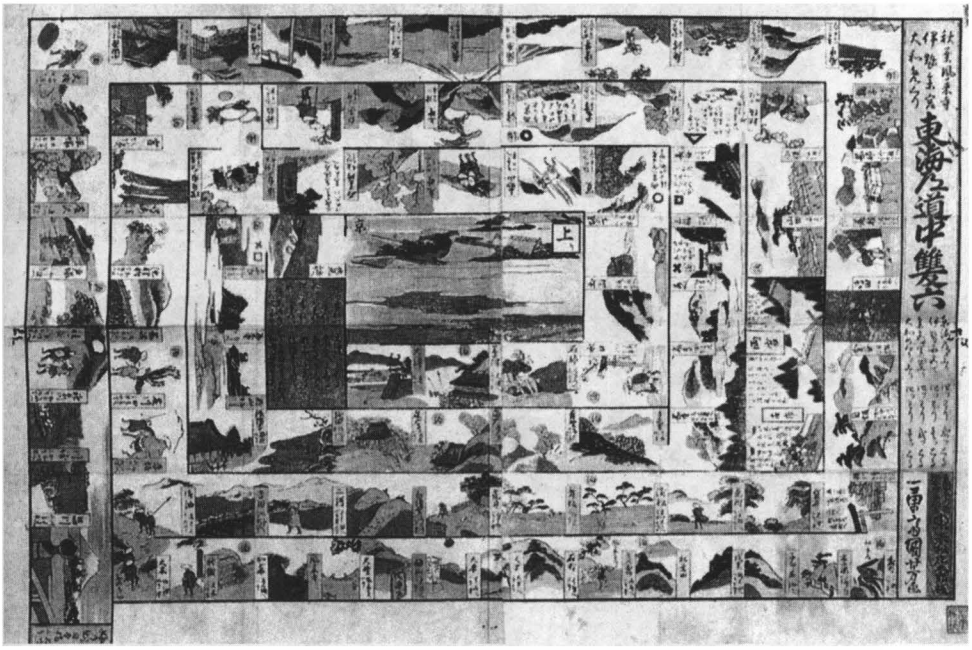


Figura 19a: Ejemplo de otras tipologías.

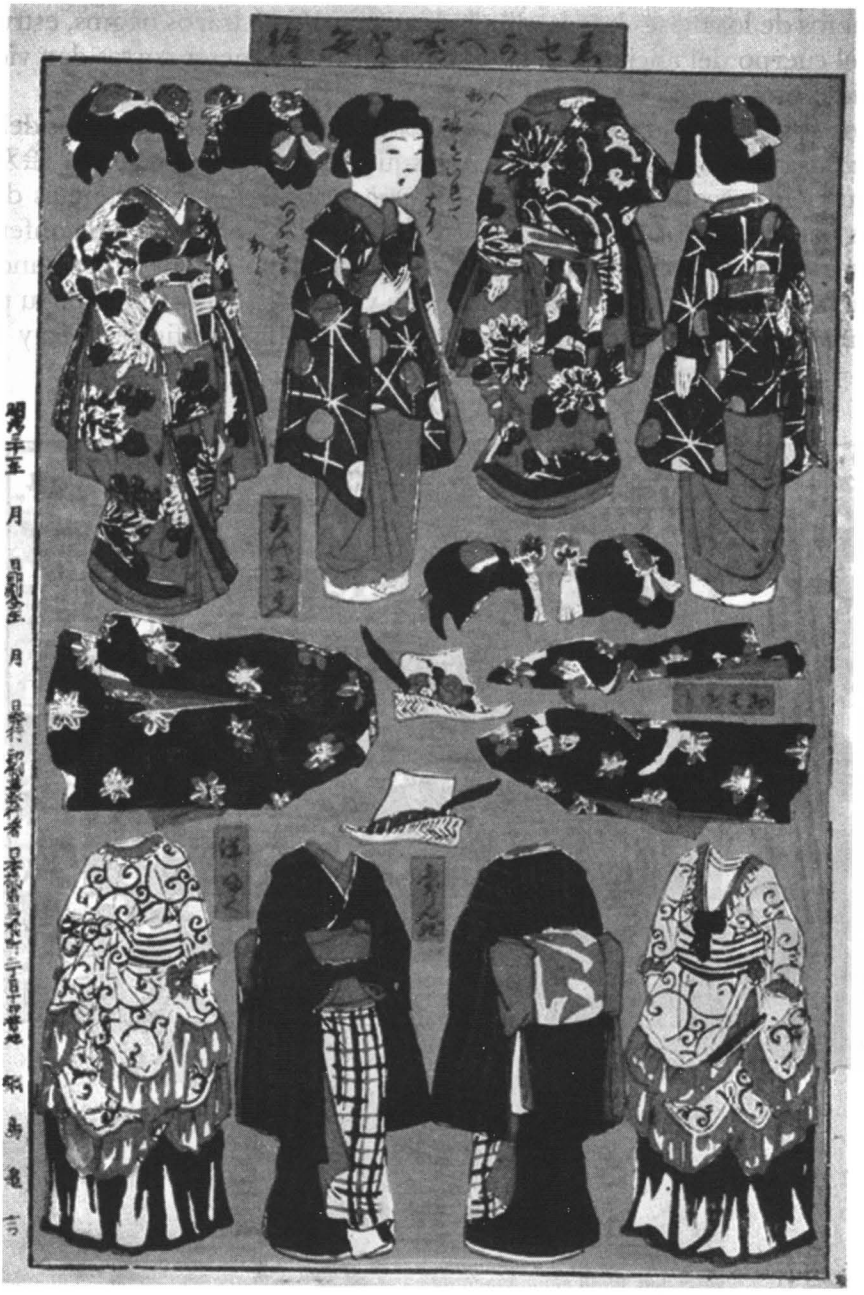


Figura 19b: Ejemplo de otras tipologías.

Lámina 1: Vincent van Gogh,[1] *Fantasía japonesa: ciruelo en flor* (según xilografía de Hiroshige), 1887, Óleo sobre lienzo, 55 × 46 cm., Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, en Ingo F. Walther, *Vincent van Gogh, 1853-1890. Visión y realidad*, Benedikt Taschen, Köln, 1990, p. 25.

[1] La presentación de todas las especificaciones y detalles de las imágenes dependerá de que aparezcan en las fuentes de donde se obtuvieron las ilustraciones.

Lámina 2: Ejemplos de los procesos de preparación y talla de los tacos, y de impresión y venta de las xilografías, Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿. *a)* 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, Tsuruya Kiemon (ed.), tríptico ōban nishiki-e, The Art Institute of Chicago, en Timothy Clark y Shūgō Asano. *The passionate art of Kitagawa Utamaro*, vol. II, British Museum Press, Londres, 1995, núm. 425, *b)* 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, misesaki, shinpan-kubari* 江戸名物錦画耕作：摺工・店先・ 新板くばり, 1803, Tsuruya Kiemon (ed.), tríptico ōban nishiki-e, The British Museum, Londres, en Timothy Clark y Shūgō Asano, *The passionate art of Kitagawa Utamaro*, vol. II, British Museum Press, Londres, 1995, núm. 426.

Lámina 3: Ejemplo de las técnicas de barniz laqueado, y de relieves o marcas de agua. Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳, sin título, siglo XIX. Ōban nishiki-e, Colección Biblioteca Nacional, UNAM.

Lámina 4: Anónimo, Vistas de la capital y alrededores, *Rakuchū rakugai zu* 洛中洛外圖 (detalle), siglo XVII. Biombo de seis paneles, tinta y color sobre pan de oro, 160 × 34 cm. Museo Nacional de Tokyo, en Guth Christine. *Arto f Edo Japan. The artist and the city, 1615-1868*, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1996, p. 45.

Lámina 5: Ejemplo de la técnica *benizuri-e*. Escuela de los Torii 鳥居派. El actor Nakamura, *Nakamura Tomijurō*, siglo XVIII. Hosoban benizuri-e, Colección Biblioteca Nacional, UNAM.

Lámina 6: Ejemplo de la técnica *nishiki-e*. Suzuki Harunobu 鈴木春信. Las aguas largas, *Nagamizu* 長水, copia del siglo XIX. Ōban nishiki-e. Colección Biblioteca Nacional, UNAM.

Lámina 7: Ejemplo de primer plano y de *yakusha-e*. Toyohara Kunichika 豊原國周. El actor Nakamura Shikan en el papel de Ishikawa Goemon, *Ishikawa Goemon no Nakamura Shikan* 石川五右門の中村芝翫, 1868. Ōban nishiki-e, Colección Biblioteca Nacional, UNAM.

Lámina 8: Ejemplo de tríptico. Utagawa Kunisada II 二代歌川國貞. Conjunto de cerezos en las afueras de la ciudad, 1864. Ōban sanmaitsuzuki nishiki-e, Colección Biblioteca Nacional, UNAM.

Lámina 9: Ejemplo de *bijin-ga*. Toyohara Kunichika 豊原國周. *Yoshiwara* 吉原, de la serie Ocho vistas de Edo, *Edo hakkei no uchi* 江戸八景之内, 1867. Ōban nishiki-e, Colección Biblioteca Nacional, UNAM.

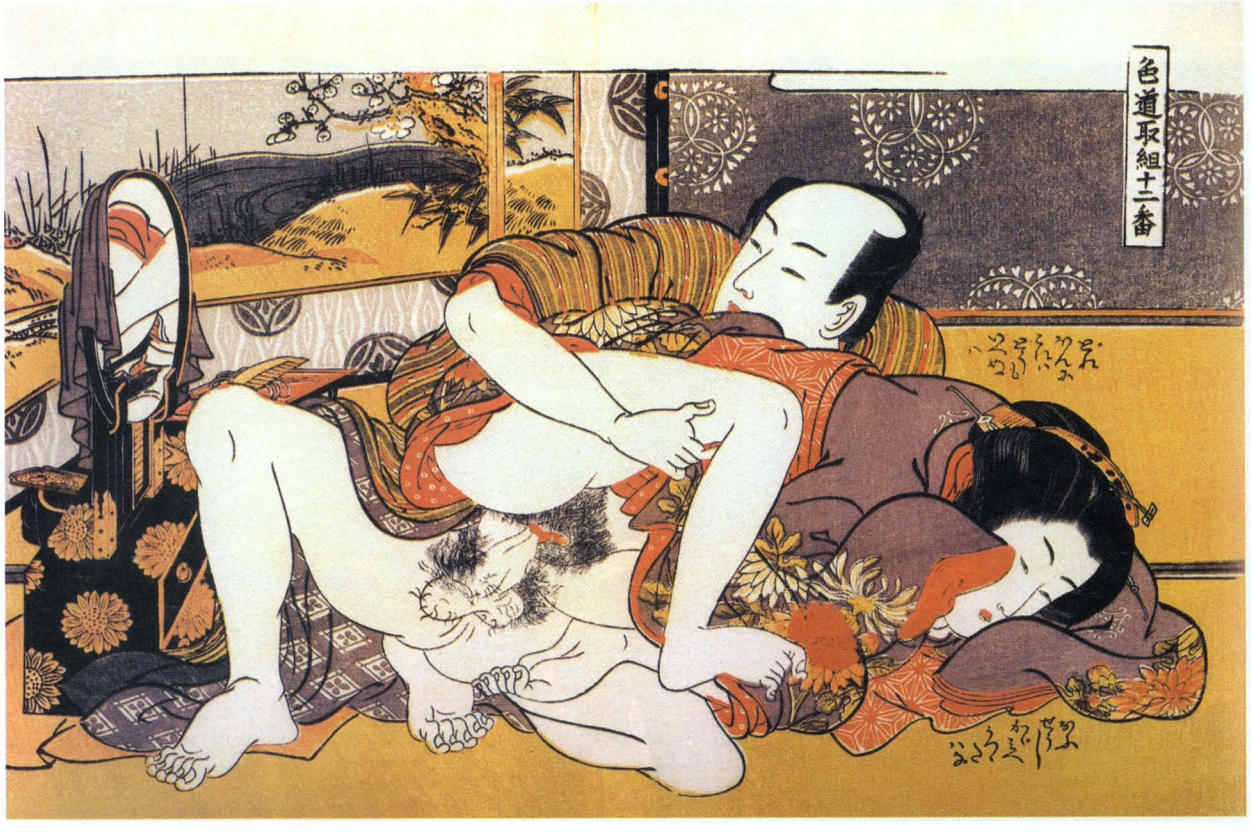


Lámina 10: Ejemplo de *makura-e*. Isoda Koryūsai 礒田湖龍斎. Pieza núm. 4 de la serie Los doce encuentros amorosos, *Shikidō torikumi jūniban* 色道取組十二番, 1777. Ōban nishiki-e. Ubicación sin identificar, en Asano Shūgō 浅野秀剛. *Ukiyo-e soroi mono: Makura-e* 浮世絵揃物：枕絵, vol. II. Gakkei, Tokyo, 1996, p. 29.

Lámina 11: Ejemplo de *fūkei-ga*. Katsushika Hokusai 葛飾北斎. *Tenchi-tennō* 天地てんのう, de la serie Los cien poemas explicados por la enfermera, *Hyakunin isshu uba-ga-etoki* 百人一首うばがゑとき, 1835-1836. Ōban nishiki-e. Colección Biblioteca Nacional, UNAM.

Lámina 12: Ejemplo de *kachō-ga*. Utagawa Hiroshige 歌川廣重. El martín pescador hacia la hortensia, *Ajisai ni hisui* 紫陽花に翡翠, siglo XIX. Ōtanzaku nishiki-e. Ubicación sin identificar, en *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 30.

Lámina 13: Ejemplo de *musha-e*. Utagawa Hiroshige 歌川廣重. La vendetta por la lealtad y la piedad filial, *Chūkō adauchi zue* 忠孝仇討圖會, 1843. Ōban nishiki-e. Colección Biblioteca Nacional, UNAM.

Lámina 14: Ejemplo de la tipología *surimono*. Toyota Hokkei 豊田北渓. *Chidorigai* 千鳥貝, de la serie Conjunto de conchas, *Kaitsukushi* 貝つくし, 1821. Shikishiban nishiki-e. Rijksmuseum, Amsterdam, en Charlotte van Rappard-Boon, *Surimono. Poetry & image in Japanese prints*, Hotei Publishing, Leiden, 2000, p. 105.

Lámina 15: Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿. Mujer lavándose el rostro, c. 1800, rollo plegable, tinta y color sobre seda, 39.4 × 54.9 cm. The British Museum, Londres, en Timothy Clark, *Ukiyo-e paintings in the British Museum*, British Museum Press, Londres, 1992, p. 119.

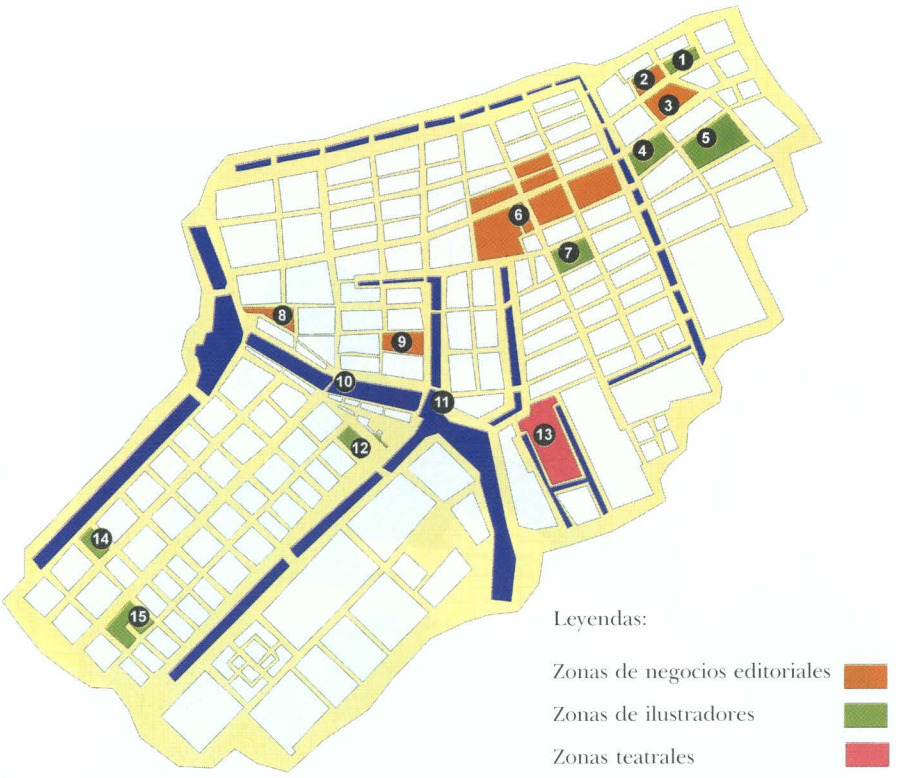


Lámina 16: Reconstrucción de la zona de Nihonbashi con ubicaciones de diferentes negocios editoriales y de ilustradores. Reconstrucción del presente autor.

1. Residencia de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (activo de 1775 a 1806).
2. Casa editorial Nishimura-ya Yohachi 西邨屋与八 (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 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 歌川廣重 (activo de 1818 a 1858).

III. LA SOCIEDAD Y LAS ESTAMPAS

¿Quiénes son los artistas?

Como 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, además, se articulaba 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 (véase la lámina 16), lo que no hace difícil imaginarnos el grado de ebullición cultural que circulaba por sus callejuelas en los momentos de mayor efervescencia (véase la figura 20). Por lo tanto, el trabajo de estos artistas era una influencia constante en la gente que frecuentemente consumía sus creaciones y compartía el espacio público con ellos. Entonces, es de esperar que muchos escritores e ilustradores fueran 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;[1] el escritor 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 aproximadamente de 1834-1852), propietario adinerado del distrito de Senba en Osaka

[1] Literalmente "libros de sentimientos humanos"; ficción de estilo melodramático, popular en Edo hacia finales del siglo XVIII.

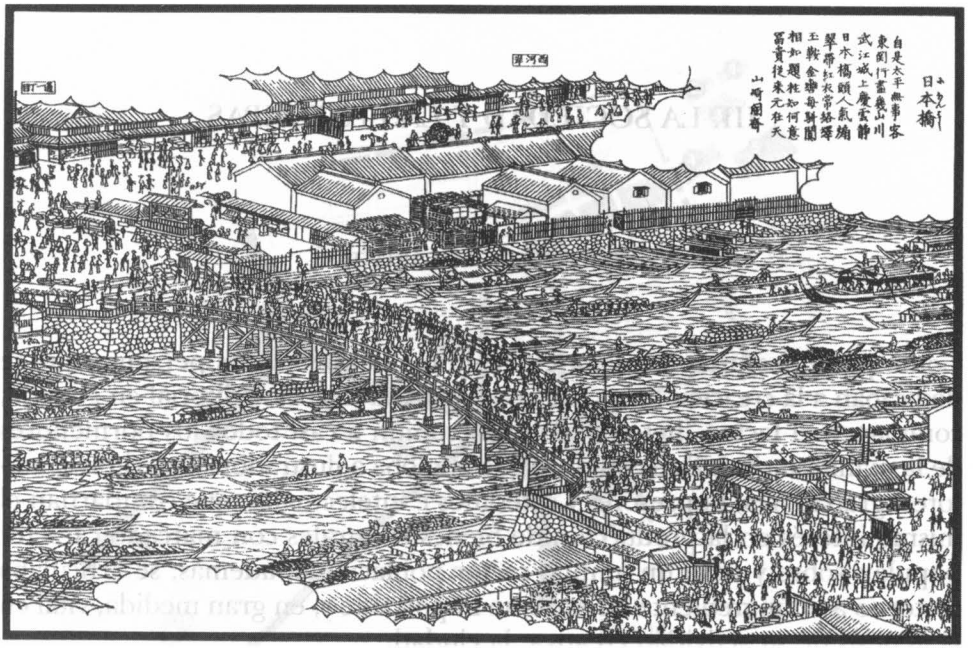


Figura 20: Cruce de Nihonbashi. *Vistas de lugares famosos de Edo.*

y diseñador de estampas del *kabuki* de estilo Kamigata, y tantos otros como los conocidos Harunobu, Utamaro y Hokusai.[2]

Los vínculos de muchos de estos maestros con escuelas de pintura y talleres también van a incidir en su desarrollo, interviniendo en su formación y propiciando, en ocasiones, el surgimiento de nuevos estilos y escuelas. 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 *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 (1735-1815), se mudó a Edo después de concluir sus estudios en la escuela Kanō de Kyoto, y estableció su escuela, o sea la Utagawa,

[2] Para fechas y detalles de artistas en adelante véanse *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 2, 1980 y Nakada Katsunosuke (ed.), 仲田勝之助編校. *Ukiyo-e ruikō* 浮世繪類考, 1952.

de la que tantos célebres discípulos derivan. Otro *edokko*,[3] Kitao Shigemasa 北尾重政 (1739-1820), hijo de una familia dedicada al negocio editorial, también fundó su escuela, la Kitao, en la que el rebelde Keisai Eisen 渓斎英泉 (1791-1848), hijo de un artista menor de la escuela Kanō, estudiaba y comenzaba sus colaboraciones en la ilustración de novelas populares con Tamenaga Shunsui.[4]

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. Sabemos que Isoda Koryūsai 礒田湖龍斎 (activo aproximadamente de 1764 a 1789), y cuyo nombre verdadero fue Isoda Shōbei Masakatsu 礒田庄兵衛正勝, desempeñó su trabajo durante la época de Harunobu y es muy conocido por sus estampas de mujeres. Este artista, de origen samurai, estudió también bajo los preceptos de la escuela Kanō y emigra a Edo al convertirse en *rōnin* 浪人 (o samurai errante) por causa de la muerte de su señor. Durante los últimos años de su vida se dedicó a la pintura y recibió el honor de ser nombrado *hokkyō* 法橋, título otorgado por la comunidad budista por sus esfuerzos creativos y rara deferencia para un artista de *ukiyo-e*. Además de Koryūsai, el ilustrador Yanagawa Shigenobu II 二代柳川重信 (activo aproximadamente de 1830 a 1860), que desarrolló 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 periodo, que proviniendo de estirpe samurai se dedicaban a estas empresas. Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831), 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 periodo 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

[3] Gentilicio de Edo.

[4] 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：渓斎英泉, p. 257.

Kyōden, Utamaro, Chōki y Nanpo, entre otros, que después triunfarían en el quehacer artístico.[5]

Los círculos de intelectuales, que funcionaban en muchas ocasiones en diferentes escuelas de *ukiyo-e*, pero sobre todo alrededor de talleres editoriales, 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 novelas,[6] y más adelante con Shikitei Sanba y Jippensha Ikku volcándose a experimentos similares[7] (véase la figura 21), nos muestran lo dinámico que resultaban los nexos entre los varios 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 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 ganan cada vez más un 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.

Además, muchas veces estos artistas participaban de otras manifestaciones culturales, como Santō Kyōden, que produjo durante un tiempo xilografías *ukiyo-e*. Kaigetsudō Ando, Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai, entre otros tantos diseñadores de estampas, tienen una obra pictórica de importancia (véase la lámina 15) que realizaban paralelamente a su trabajo de ilustradores, incluso uno de ellos, Isoda Koryūsai, obtuvo un título honorario precisamente por sus pinturas.

[5] 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, 1996, p. 206.

[6] Howard S. Hibbett, "The role of the ukiyo-zoshi illustrator", *Monumenta Nipponica*, 1957, pp. 67-82.

[7] Robert W. Leutner, *Shikitei Sanba and the comic tradition in Edo fiction*, 1985, p. 11.

Figura 21: Shikitei Sanba. Ilustración para la publicación original de *Ukiyo-buro*.

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 los experimentos 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 (rangaku). Sujetos como Maruyama Ōkyo 円山応挙 (1733-1795) y Kawanabe Gyōsai 河鍋暁斎 (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 periodo Edo, sino japonesas en general, plasmaron en buena parte de su obra sus ensayos de tales principios. No serían ellos los únicos en esto, ya que por ejemplo la perspectiva lineal y el uso de sombras estarán presentes en las estampas de Toyoharu, Hiroshige y Kuniyoshi, por nombrar sólo algunos (véase la figura 22).

Nishiyama Matsunosuke nos muestra de qué manera se estructuraban, en ocasiones, estas colaboraciones.

Figura 22: Okumura Masanobu. *Vista en perspectiva de una caravana coreana.*

Un ejemplo famoso del esfuerzo de colaboración entre tales individuos es el libro *Kaitai Shinsho*[8] 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 por medio 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 qué fue lo que realmente sucedió, sin embargo, editores, escritores e ilustradores se mantenían en estrecho contacto[9] (véase la figura 23).

Esta interrelación de artistas no se circunscribía únicamente a las artes plásticas, ya que muchos ilustradores eran también poetas, y el famoso

[8] Sugita Genpaku 杉田玄白 (1737-1817) publicó el libro *Kaitai Shinsho* 解体新書 (*Nuevo tratado de anatomía*) en 1774.

[9] Nishiyama Matsunosuke, *Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*, 1997, p. 70.

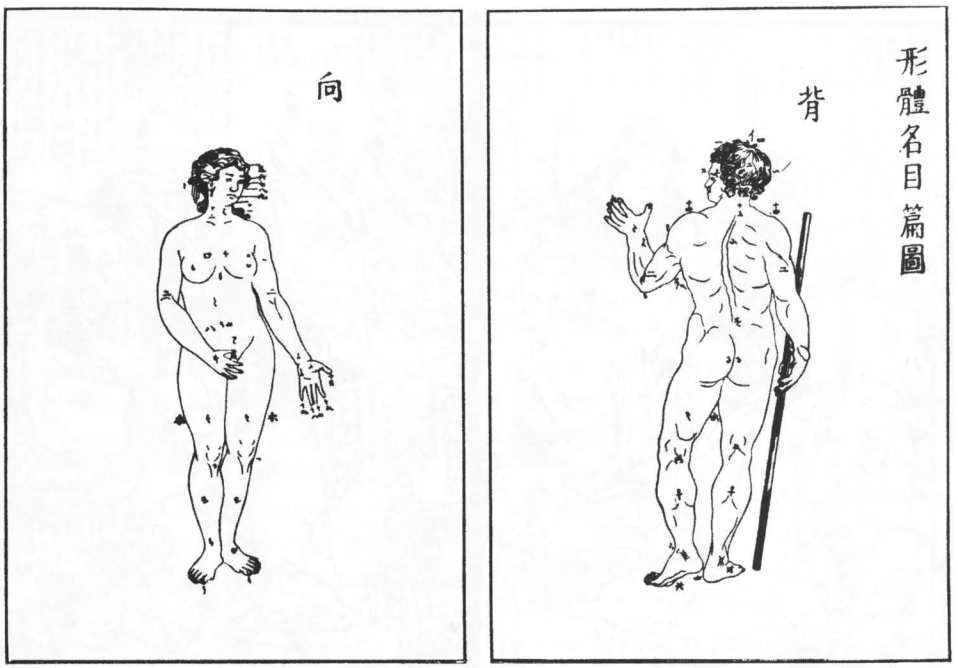


Figura 23: Odano Naotake. Ilustración del manual anatómico *Kaitai shinsho.*

actor del teatro *kabuki* Ichikawa Danjurō V 五代市川団十郎 (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 época.

Los círculos y reuniones culturales necesitan ser destacados como catalizadores de muchas cooperaciones y aportadores de ideas para presentes y futuros proyectos creativos (véase la figura 24), 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 Bunzaemon, quien se rodeaba de estrellas como el poeta de *haiku* 俳句 Kikaku 其角 (1661-1707), el calígrafo Sasaki Bunzan 佐々木文山 (1651-1727) y el pintor Hanabusa Icchō 英一蝶 (1653-1724).[10] Suzuki Harunobu debe mucho a estas reuniones para el surgimiento de la técnica de policromía impresa o *nishiki-e*.[11]

[10] Teruoka Yasutaka, 1989, p. 21.
[11] Nishiyama Matsunosuke, p. 70.

Figura 24: Grabado de una de tantas reuniones. Aquí están representados, entre otros, Tsutaya Jūsaburō y Ōta Nanpo. Ilustración de Koikawa Harumachi, *Los grandes conocedores de Yoshiwara.*

Función social de las estampas

Es muy difícil determinar con exactitud cuáles pudieron haber sido las funciones que los grabados *ukiyo-e* desempeñaron en el contexto social en que circularon. Sin embargo, podemos esbozar algunas opiniones basándonos en las características y datos que nos aportan las estampas japonesas y en estudios comparativos de otras regiones y épocas. 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 en que no existían todavía los impresos 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 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 25 acerca de una erupción del volcán Asama en 1783),[12] 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 que pudiéramos pensar[13] (véase la figura 26). Con todo, no son únicamente los *kawaraban* los impresos destinados a la propagación de información; 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 acerca de sus gobernantes o la vida social y política del país.

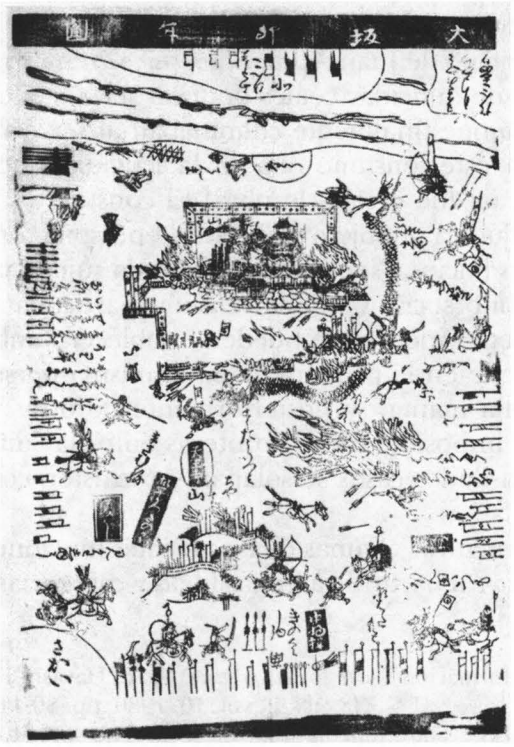
Revisamos el trabajo de Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*,[14] con el objetivo de tratar de dilucidar cuáles podrían ser aquellos posibles *caminos sociales del producto* que finalmente culminaban al ser consumidas estas xilografías. Primero, este consumo va a ser la actividad que culminará con el proceso para el cual fue creada la obra. El consumo y las funciones que el consumidor adjudica al objeto variarán de persona a persona, y estarán permeadas por los juicios y sentimientos de cada sujeto, por los valores que operen en el ámbito social y por la relación particular que se establezca entre objeto y sujeto. Además, se pueden establecer también varios rangos de funciones, ya que en la primera etapa la misma persona puede consumir la obra de una manera y posteriormente de otra muy 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,

[12] 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, 1980, pp. 89-114.

[13] Peter F. Kornicki, "The Enmeiin affair of 1803: The spread of information in the Tokugawa period", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1982, p. 531.

[14] Juan Acha, 1988.



Figuras 25 y 26: Dos ejemplos de *kawaraban* que muestran noticias de desastres y de revueltas.

otras que he tomado de Chartier,[15] más ciertas consideraciones y recombinaciones propias. Por demás está decir que esta aproximación dista mucho de ser concluyente 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*.[16]

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 tienen como propósito la transmisión de noticias, sí 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. Las estampas de pájaros y flores, por cuenta del naturalismo de su representación, podían ser perfectamente recibidas no sólo al considerar 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 (véase la lámina 12). 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 el cotejo de éstos con su 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 a cabo por esta misma época muy posiblemente redundaron en el deseo del disfrute de imágenes que facilitarían a un sector determinado precisamente aquel blanco de su atención (véase la figura 27).

Consecuente con la exposición del cuerpo estaría la función *eróticolúdica*, 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 autopropiciada 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 (véase la figura 28). 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, 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 entrete-

[15] Roger Chartier, *The cultural uses of print in early modern France*, 1987.
[16] Juan Acha, 1988, p. 93.

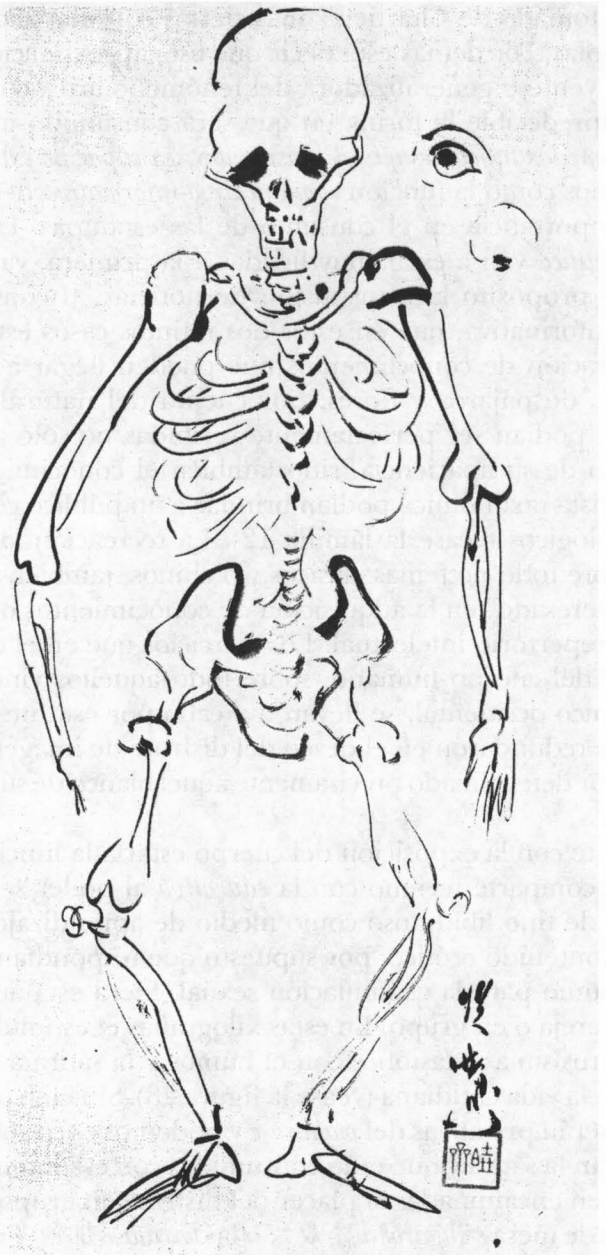


Figura 27: Kawanabe Gyōsai. *Esqueleto femenino.*

Figura 28: Utagawa Kuniyoshi. *Encuentro de placer en extremo sincero.*

nimiento 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 (véanse las figuras 19a y 19b).

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, en zonas no urbanas, constituía en sí una manera "nostálgica" de rememorar instantes y lugares que correspondían a un mundo no cotidiano, y que interesaba preservar. En la figura 29, vemos de qué manera en una de las paradas rurales de la carretera de Tōkai, se

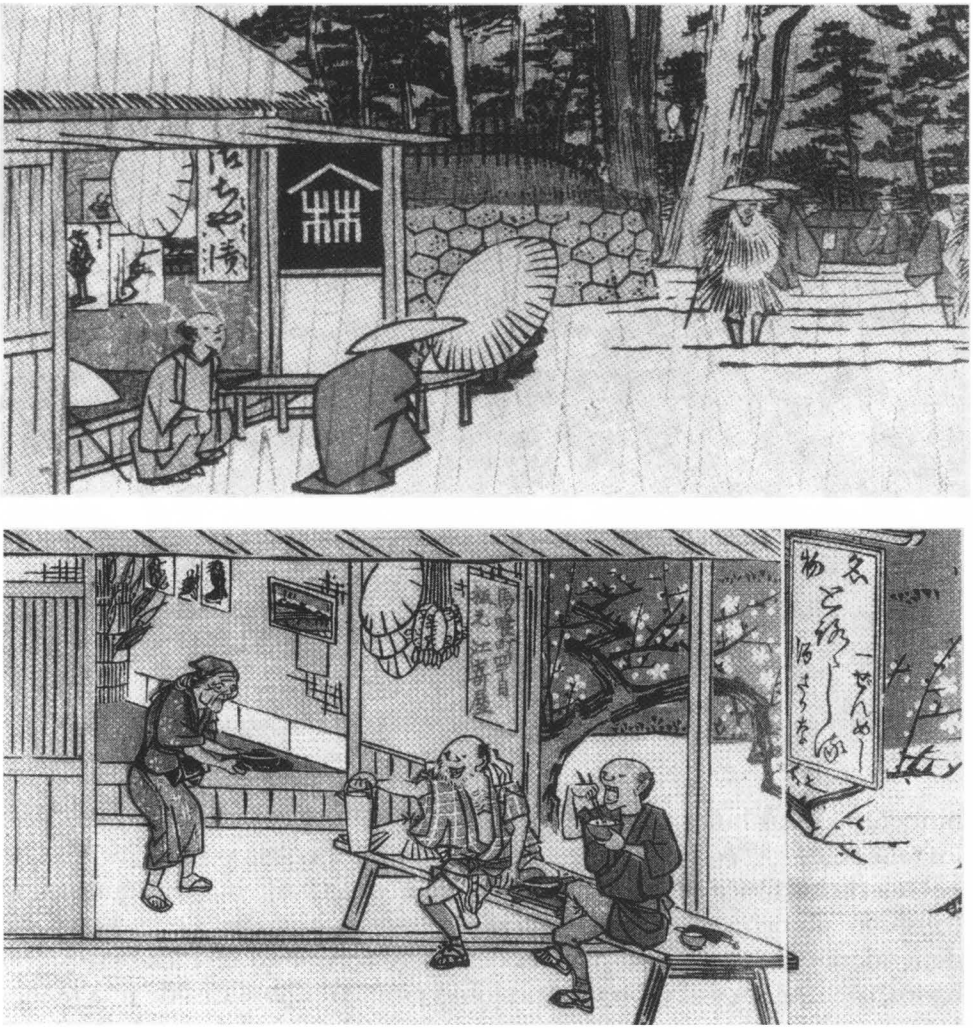


Figura 29: Detalles de xilografías de Utagawa Hiroshige donde se puede apreciar la decoración con estampas.

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 sitios y llevados de vuelta a casa, entregadas como regalos, o coleccionadas por apasionados del *kabuki*. También, en cuanto a la función *práctico utilitaria*, muchos comerciantes las consumían con el objetivo de incremen-

tar sus 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,[17] 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 mediante cuáles mecanismos llegaban las xilografías *ukiyo-e* a la gente.

Casi todo el siglo XVII se mantuvo con el monopolio de Kansai[18] como centro 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[19] aglutinaba a la gran mayoría de los negocios de la industria editorial y a aquellas personas relacionadas con ello (véanse los mapas de Nihonbashi de las figuras 30 y 31). Nishiyama Matsunosuke[20] hace toda una detallada relación de la ubicación exacta dentro de este barrio de los talleres más importantes, las tiendas por categorías, y hasta las casas de algunos artistas e intelectuales relevantes. En la lámina 16[21] hemos marcado algunas de estas zonas para que se pueda tener idea del grado 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[22] pertenecían al Gremio de Mayoristas de Otros Impresos (*Jihon Ton'ya* 地本問屋), y muchos de los locales más importantes se ubicaban 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 xilografías podemos reconstruir la imagen de estas tiendas y la forma en que eran vendidas al público las estampas.[23] Primero, estas tiendas se encontraban en las calles principales de la zona, de manera

[17] Trataremos el alcance de las librerías de préstamo en el apartado "Incidencia de esta manifestación".

[18] Zona geográfica que abarca las ciudades de Kyoto y Osaka.

[19] Véase la figura 17, en donde se aprecia el bullicio de la zona de Nihonbashi.

[20] Nishiyama Matsunosuke, 1997, p. 65.

[21] Mapa de la zona reconstruido por el presente autor.

[22] Se les denominaba "tiendas de *e-zōshi*" 絵草子屋.

[23] Ōkubo Jun'ichi realiza un ejercicio similar en: Kobayashi Tadashi 小林忠 y Ōkubo Jun'ichi 大久保純一, 1996, pp. 213-215.

Figura 30: Mapa de la zona norte de Nihonbashi.

Figura 31: Mapa de la zona sur de Nihonbashi.

que cualquier persona que pasara podía ver los grabados. Como observamos en la figura 32, donde se representa la casa editorial Tsuruya Kiemon 鶴屋喜右衛門 (activa desde 1661 hasta comienzos del periodo 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 anuncio en forma de cubo[24] (que seguramente en la noche se iluminaba con una vela en su interior) 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 33, que muestra la tienda del conocido Tsutaya Jūsaburō, comparte características similares aunque apreciamos 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 (véase la figura 32), a la derecha, observamos cómo desempaca un empleado las estampas que apila en el suelo o guarda en los cajones que tiene a su espalda.

En cuanto a los clientes, vemos personas del común revisando las obras (véanse las figuras 32, 33 y 34, y lámina 2), 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 Tsutaya.

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 lámina 2 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 qué 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 pie-

[24] Como también se aprecia en la figura 33.

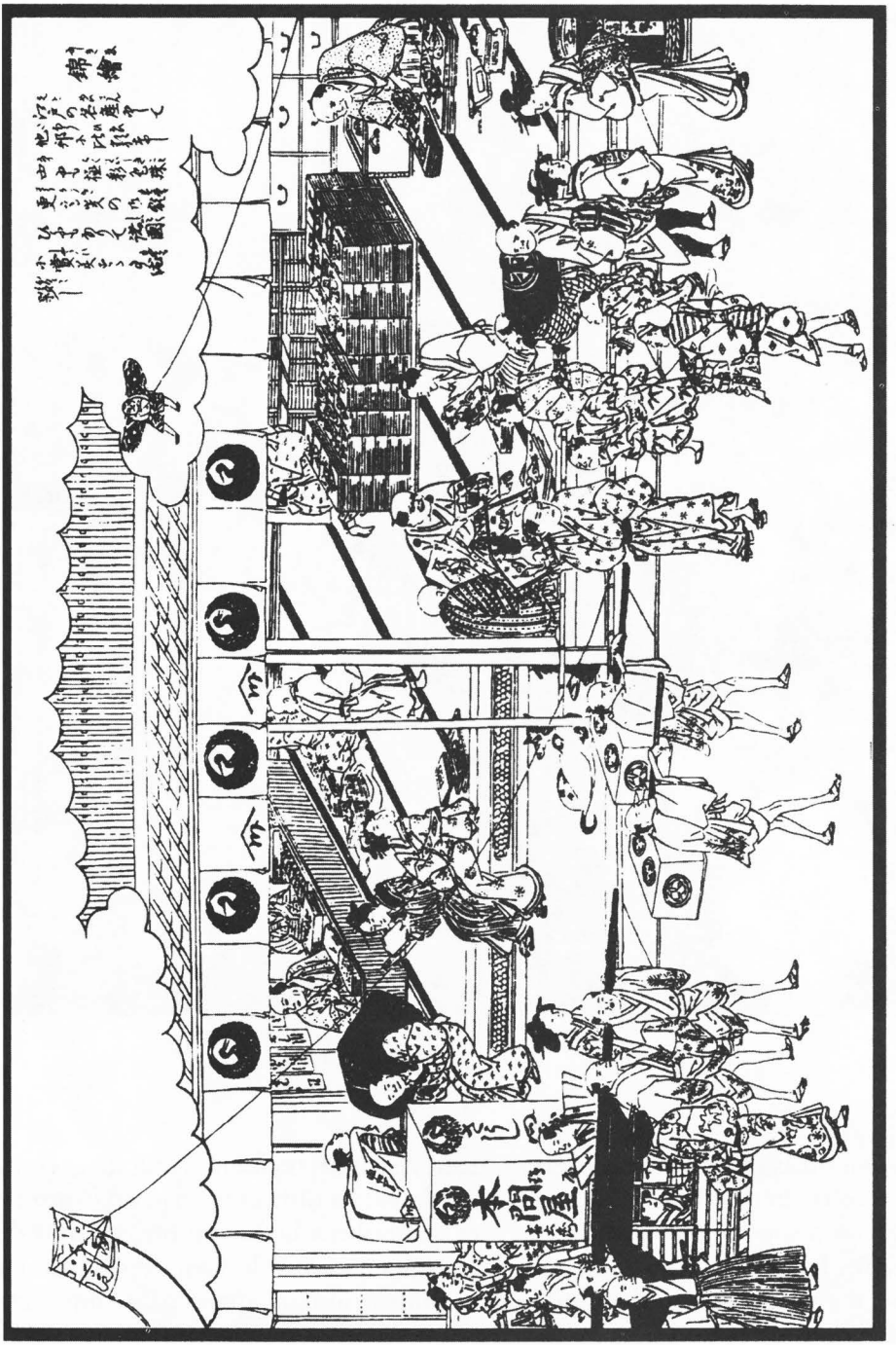


Figura 32: Tienda de Tsuruya Kiemon.

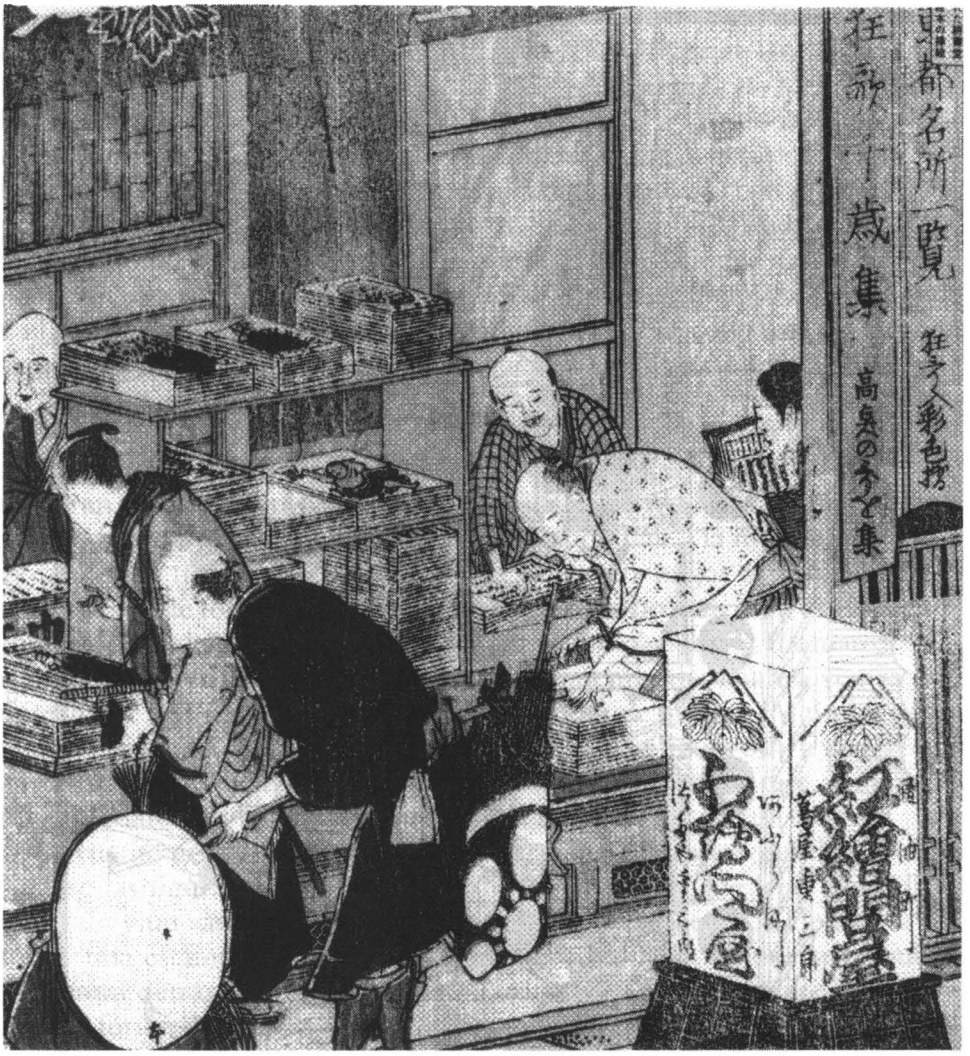


Figura 33: Tienda de Tsutaya Jūsaburō.

zas, 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.

Figura 34: Vendedor de libros y cliente.

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 serían otro modo muy común, pero hay otros dos que considero necesario destacar. El primero será el comercio móvil. De hecho, en la figura 32 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 en su espalda. 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 aprecia a estos vendedores con varios grabados colgados sobre ellos, exhibiéndolos. Un problema para el Bakufu lo eran aquellos ambulantes que vendían impresos prohibidos o mercancías clandestinas (como podían ser las estampas *makura-e*). En virtud 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 se encontraban debajo de los puentes. El otro medio serán las *kashihon'ya* o librerías de préstamo que gozaban de una popularidad y alcance extraordinarios, pero sobre las que no me detendré más, ya que en el siguiente apartado 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[25] indican que este dato más bien corresponde a la primera mitad del siglo XIX, cuando 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 lógico que intentaran recuperarlo. Matthi Forrer[26] plantea que si tomamos como ejemplo la novela *Kōshoku ichidai otoko* de Saikaku publicada en 1682, ésta podía ser adquirida por un valor de cinco *momme* 匁, que equivaldría a lo que actualmente son 4 000 o 5 000 yenes (o sea aproximadamente 40 dólares), precio que quizás si no prohibitivo por lo menos era elevado para el estándar de vida de una persona común. Por supuesto que las xilografías policromadas de una sola hoja (*ichimai nishiki-e* 一枚錦絵) se comercializaban a precios más accesibles. Ōkubo,[27] 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 al de 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 el *Fujiokaya nikki* 藤岡屋日記 (*Diario de Fujioka-ya*, 1804-1866),[28] donde hay una entrada de 1848 acerca de que el tríptico de Kuniyoshi *Kikimyōmyō* 亀々妙々 (*Tortugas*

[25] Matthi Forrer, *Eirakuya Tōshirō, publisher at Nagoya. A contribution to the history of publishing in 19th century Japan*, 1985; Kobayashi Tadashi 小林忠 y Ōkubo Jun'ichi 大久保純一, 1996.

[26] Matthi Forrer, 1985, p. 67.

[27] Jun'ichi Ōkubo, *op. cit.*, pp. 216-217.

[28] *Fujiokaya nikki* 藤岡屋日記, escrito de 1804-1866 por Sudō Yoshizō 須藤由蔵.

Figura 35: Utagawa Kuniyoshi. *La diversión de las tortugas raras y maravillosas.*

raras y maravillosas)[29] se había comenzado a vender a un precio de 60 *mon*, cantidad que sobrepasaba en 12 *mon* el límite impuesto por hojas impresas.

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.[30] 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 dependía de la demanda que tuviera la estampa

[29] *Kikimyōmyō kame no asobi* 亀々妙々亀の遊 (*La diversión de las tortugas raras y maravillosas*). Véase la figura 35.

[30] Forrer, 1985.

o la serie en cuestión, y había 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.[31]

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 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".[32]

El libro *Ukiyo-buro* 浮世風呂 (*Los baños de ahora*, 1809-1813) 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,[33] 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.[34] Más adelante, en la parte dedicada al baño de las mujeres, se expresa 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.[35]

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*. Éstas funcionaban en gran escala, no sólo en las grandes ciudades, sino también en otras zonas 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

[31] Akai Tatsurō, "The common people...", 1990, p. 186.

[32] Citado por Moriya Katsuhisa, "Urban networks and information networks", en Nakane Chie *et al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, 1990, p. 116.

[33] Quien además colaborara muy frecuentemente con Shikitei en la ilustración de sus obras.

[34] Shikitei Sanba 式亭三馬, "Ukiyo-buro 浮世風呂", *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系, vol. 63 (Ukiyo-buro 浮世風呂), 1957, p. 79.

[35] Shikitei, 1957, p. 118.

manejaban una clientela de 170 a 180 usuarios cada una.[36] 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 alrededor de cinco 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.[37] Gran parte de estas librerías almacenaban colecciones de hasta 10 000 volúmenes y contaban con cerca de diez empleados a su servicio.[38]

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 en el ámbito extraurbano 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 36, detectaremos cómo a partir de los tres núcleos urbanos centrales (Edo, Osaka y Kyoto) se distribuyen varias vías de comunicación que cubrirán una escala bastante considerable del territorio del país. De estas vías de comunicación, cinco 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 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 y donde los que viajaban podían descansar y reabastecerse para el camino. Estas estaciones tan aclamadas por los diseñadores de estampas de paisajes de principios del siglo XIX (como Hokusai y Hiroshige en las se-

[36] Matthi Forrer, 1985, p. 78.
[37] Peter F. Kornicki, "The Enmeiin affair of 1803...", 1982, pp. 503-533.
[38] Moriya Katsuhisa, 1990, p. 117.

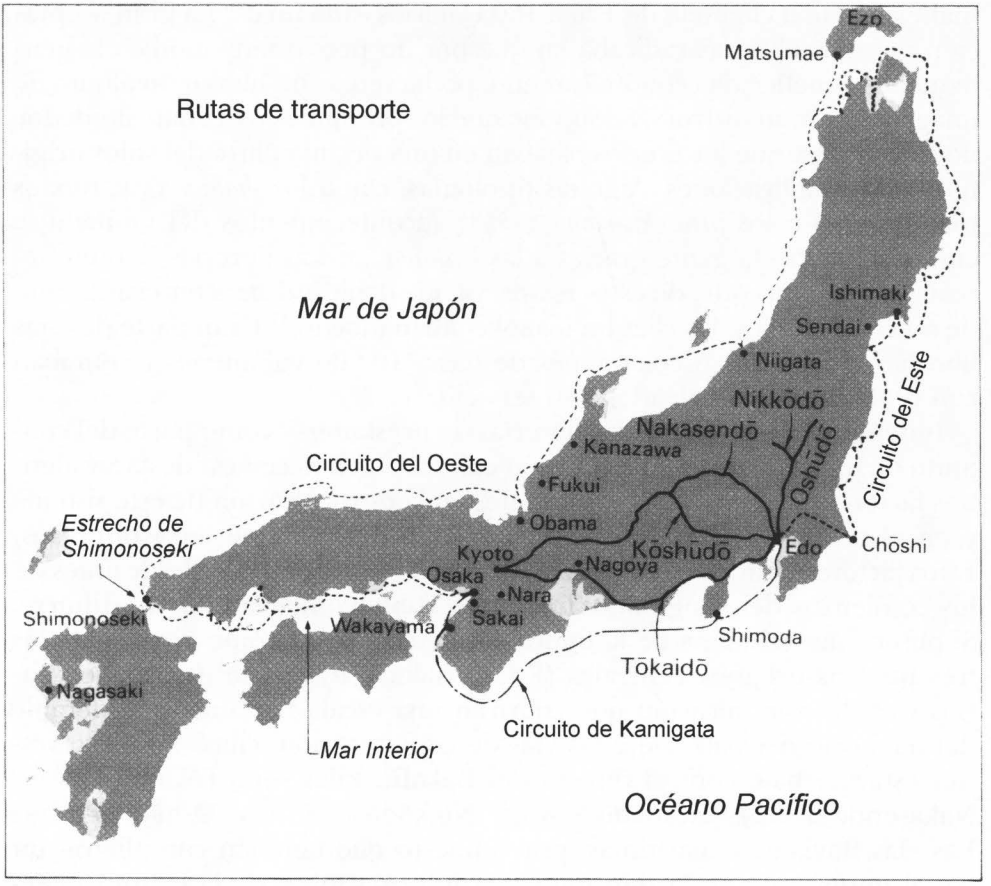


Figura 36: Rutas de transporte durante el periodo Edo.

ries de las estaciones de Tōkaido y Kisokaidō) se conectan a la red de comunicación como nuevos puntos en la circulación y distribución de impresos (figura 29).

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

Figura 37: Mensajero o *hikyaku*. Detalle de la obra de Utagawa Hiroshige. *Las 53 estaciones de la carretera de Tōkai: Estación de Akasaka.*

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[39] (figura 37). Podemos suponer que este servicio no estaba al alcance de la gente 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 a que existiera un amplio conocimiento, difusión y circulación de las xilografías *ukiyo-e* en las zonas de provincia y rurales del Japón del periodo 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 稲荷町 recibían a comerciantes de las grandes ciudades y se realizaban estos intercambios.

No conocemos a ciencia cierta cómo eran consumidas y de qué manera circulaban las estampas en las zonas rurales. Ya habíamos señalado el

[39] Moriya Katsuhisa, "Urban networks...", 1990, pp. 97-123.

ejemplo de la figura 10 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 en las zonas rurales también había una demanda que se debe tomar en consideración. Asimismo, estos materiales nos hablan del grado de alfabetismo que existía en esas zonas,[40] lo que sería índice de que otro tipo de literatura podía circular y consumirse en estas áreas perfectamente bien, más aun 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, contemporáneos con los años en que floreció también esta industria en Japón, nos proporcionan algunas otras pistas que pueden esclarecernos un poco más esta situación.[41] 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 de que los impresos no estaban escritos en chino[42] ni se necesitaba un bagaje intelectual para disfrutarlos, sino que se presentaban en el lenguaje de la gente común, que era accesible a mayor cantidad de personas. La necesidad de 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 mayor participación de la gente, detalle que si bien actualmente no tenemos forma de compararlo con Japón, sí podría darnos pie para futuras indagaciones.

No sólo los campesinos eran 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. En la otra punta de este itinerario se encontraban los dominios señoriales rurales.

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 duran-

[40] Un trabajo esclarecedor será el libro de Ronald Dore, *Education in Tokugawa Japan*, 1965.

[41] Natalie Zemon Davis, "Printing and the people", en Chandra Mukerji (ed.), *Rethinking popular culture. Contemporary perspectives in cultural studies*, 1991 y Chartier, 1987.

[42] Como antiguamente se hacía.

te su estancia en Edo.[43] En ellos encontramos que 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 7 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 tiempo después 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 dos álbumes de estampas en el mes 4 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.

Los mecanismos de control editorial

Como vimos en el capítulo I, la labor de censura editorial era llevada a cabo desde el 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 periodo específico de tiempo. Los enjuiciados eran generalmente los ilustradores, grabadores, impresores y editores, quienes eran considerados totalmente responsables de la infracción de las regulaciones.[44]

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 de cualquier libro nuevo que qui-

[43] Estos listados se encuentran recogidos en Constantine N. Vaporis, "To Edo and back...", 1997, pp. 25-67.

[44] Véase Laurence Binyon y J. J. O'Brien Sexton, *Japanese colour prints*, 1960, p. 198.

siera publicarse. Estos materiales debían pasar por su inspección y en el caso de que el *gyōji* tuviera dudas sobre la decisión que se fuera a tomar, debía consultar con el *Machidoshiyori* o con la oficina del *Machibugyō*, para que ellos dieran su aprobación o no.[45]

El sistema de control poseía un grado 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 periodo Tokugawa, que dejaba en manos de los gremios la tarea de impedir que llegaran a la luz aquellas producciones que fueran de desagrado para el gobierno. Claro que este aparente estricto sistema distaba mucho de ser lo suficientemente efectivo, y en algunas ocasiones los 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 Gakumonjo continuó con la responsabilidad del control editorial hasta el periodo Meiji 明治 (1868-1912).[46]

El procedimiento para la inspección era el siguiente: primero, 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 éste 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 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,[47] que significa "aprobado", siendo la marca representativa de la aprobación del gobierno.

[45] Según Kornicki, "...en el caso de Osaka ha sobrevivido un registro completo de solicitudes que abarca desde la era Kyōhō hasta el periodo Meiji. Para Edo el equivalente sería el Wariinchō 割印帳 que comienza a partir de 1722, pero del que sólo sobrevive el periodo de 1727 a 1815", Kornicki, 1998, p. 338.

[46] *Ibidem*, p. 343.

[47] ㊞.

Con el transcurso de los años, existió otro tipo de sello para el mismo uso (el *aratame* 改,[48] o "examinado"), que incluso se combinaba con otros sellos que consignaban la fecha de examen. Ésta era representada mediante formas abreviadas de los caracteres del zodiaco, indicando el año y el mes de su revisión.

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 clandestino.

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 y que se reforzaron a partir de las Reformas de Kansei 寛政改革 (1789-1801).

Kobayashi Tadashi 小林忠 establece ocho periodos de sellos de censura:[49]

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*.

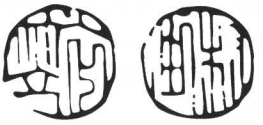
[48] 改.

[49] Kobayashi Tadashi 小林忠 y Ōkubo Jun'ichi 大久保純一, 1996, p. 219.

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).



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 referente 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 periodos en los que el gobierno mantiene un interés creciente en la regulación de la libertad de expresión. 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,[50] los periodos en los que mayor volumen de regulaciones fueron anunciadas son Kyōhō 享保 (once edictos), Kansei 寛政 (diez edictos), Kasei 化政 (cinco edictos) y Tenpō 天保 (cuatro edictos).[51]

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 periodo 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 de asuntos relacionados con la clase samurai estaba estrictamente prohibida, muy en especial toda 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 provocaran la alteración del orden (aquí entrarían, entre otros, los materiales eróticos y libidinosos) o crearan disgusto entre la población.[52]
- 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 imprimir debería tener la aprobación de los censores y por lo tanto del *Machibugyō*.

[50] *Genshoku ukiyo-e day-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 2, 1980, pp. 120-124; véase también la traducción al español del texto en Amaury García Rodríguez, "Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842", *Estudios de Asia y África*, pp. 495-523.

[51] Periodos Kyōhō (1716-1736), Kansei (1789-1801), Kasei (1804-1830) y Tenpō (1830-1844).

[52] Kornicki plantea que estas "cosas que causen problemas a la gente" se refiere a la clase samurai y no al común de la población. Kornicki, *The book in Japan...*, 1998.

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

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 clave para determinar quiénes sufrieron estas restricciones y las razones para la censura es *Hikka-shi* 筆禍史 de Miyatake Gaikotsu 宮武外骨,[53] que nos ofrece al menos una información general sobre estos casos. Fuera de esto, los casos mejor documentados son los de los escritores,[54] en detrimento de los artistas de la imagen.[55]

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* 手段詰物娼妓絹籭.
- 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.

[53] Según Kornicki, prácticamente no se han realizado estudios sobre estos temas desde la publicación de este libro en 1911.

[54] Ejemplo de esto son los libros de Leutner, 1985 y Andrew L. Markus, *The willow in autumn. Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*, 1992, que aunque trabajos generales sobre estos dos escritores exploran con detalle sus enjuiciamientos de la censura.

[55] En este apartado 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.

- 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* 偐紫田舎源氏.

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 una supuesta versión erótica en su libro *Hyakunin Jorō Shinasadame* 百人女臈品定.

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) a causa de dos estampas donde se aludía a la figura de Toyotomi Hideyoshi, y por las cuales fue confinado a 50 días de prisión domiciliaria esposado (figura 38).

Años más tarde, el ilustrador Utagawa Kuniyoshi realizó el tríptico *Minamoto no Yorimitsu kō no tachi ni tsuchigumo yōkai nasu no zu* 源頼光公館土蜘作妖怪図 (*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 durante un rato, al mismo tiempo que una monstruosa araña amenaza sus sueños causándole las más horribles pesadillas. Esta pieza, que obtuvo un éxito de venta inmediato y una gran popularidad, fue rápidamente asociada por las maliciosas mentes del periodo 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 si simplemente la gente veía lo que quería ver.

Kuniyoshi escapa en varias ocasiones al castigo del Bakufu, como 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*

Figura 38: Kitagawa Utamaro. *Mashiba Hisayoshi.*

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* Iesada 家定 (gobernó entre 1853-1858), que les costaron algunas multas tanto a su autor como al editor involucrado en su publicación.[56]

Si analizamos las razones para la censura podremos encontrar dos motivos básicos. Algunas de estas obras, como *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 aproximadamente de 1830 a 1888) (figura 39), constituyen críticas a la política del Bakufu, o desobediencias de los controles impuestos sobre las publicaciones, como es el caso de *Edo hanjōki* o el de Utamaro. Sin embargo, todo parece indicar que gran porcentaje de los procesos fueron castigos ejemplares con la intención de desmotivar la producción y disminuir el gran auge que fue adquiriendo la literatura popular y el *ukiyo-e* de la época. Estos escritores e ilustradores censurados en su mayoría eran los representantes cumbre dentro de su género, y en ocasiones muchos de ellos poseían rango de samurai, por lo que el Bakufu consideraba insolente este comportamiento.

[56] Miyatake Gaikotsu 宮武外骨, *Hikka-shi* 筆禍史, 1911.

Figura 39: Utagawa Yoshitora. *Guerreros cómicos: masas de arroz de año nuevo por el reinado de nuestro señor.*

CONSIDERACIONES GENERALES

Hemos tratado de esbozar las relaciones entre la sociedad y la producción de xilografías *ukiyo-e* a partir de su 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 ése es el carácter heterogéneo de una manifestación que precisamente responde también a la pluralidad que permeaba las estrategias sociales, económicas y culturales que se generaron en esos años que llamamos hoy periodo Edo.

De hecho en muchos estudios históricos aparecen como constantes que esa época (periodo Edo o Tokugawa) se caracterizó por un excesivo control generalizado, una fuerte seclusión 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 estos dinámicos procesos que hemos estado presentando aquí monolíticamente.

Si bien es cierto que desde principios del periodo se estableció una práctica de seclusión (sakoku 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 incluso 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 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 del 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 planificaciones. Las tácticas de los grupos de responsabilidad mutua permitirían un grado 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 de él 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 índices 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 actividades que coexistieron durante todo el largo periodo 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 dos de las escuelas pictóricas más importantes de entonces 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, 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 XVII-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 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 esta sección.

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 al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, pp. 167-191.

_____, 赤井達郎, *Ukiyo-e ni okeru Kasei: Keisai Eisen* 浮世絵における化政：渓斎英泉, en Hayashiya Tatsusaburō (ed.), 林屋辰三郎編, *Kasei bunka no kenkyū* 化政文化の研究, Iwanami Shoten, Tokyo, 1976, pp. 255-278.

Asai Ryōi 浅井了意, "Ukiyo monogatari 浮世物語", en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系, 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 y J. J. O'Brien Sexton, *Japanese colours prints*, Faber & Faber Ltd., Londres, 1960.

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

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

De Becker, Joseph E., *Yoshiwara, the nightless city*, Frederick Publications, Nueva York, 1960.

Dore, Ronald, Education in Tokugawa Japan, Routledge, Londres, 1965.

Dunn, Charles, *Everyday life in traditional Japan*, Charles E. Tuttle Co., Tokyo, 1969.

Fahr-Becker, Gabriele (ed.), *Grabados japoneses*, Benedikt Taschen, Köln, 1994.

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

Forrer, Matthi, *Eirakuya Tōshirō, publisher at Nagoya. A contribution to the history of publishing in 19th century Japan*, J. C. Gieben, Amsterdam, 1985.

García Rodríguez, Amaury (trad.), "Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842", *Estudios de Asia y África*, núm. 116, sept.-dic., 2001, pp. 495-523.

_____, "Desentrañando "lo pornográfico": la xilografía makura-e", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, núm. 79, UNAM, México, 2001, pp. 135-152.

———, *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).

———, *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.), *18th century Japan. Culture and society*, Curzon, Richmond, 1989.

———, "Flowers of Edo: Kabuki and its patrons", en *18th 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 y 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, 1989.

———, *Tanuma Okitsugu, 1719-1788. Forerunner of modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge, 1955.

——— y 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, 1991, pp. 168-258.

Hayashi Hideo 林英夫. *Zusetsu. Nihon bunka no rekishi* 図説。日本文化の歴史, vol. 10, Shōgakkan, Tokyo, 1980, pp. 89-114.

Hibbett, Howard S., "The role of the ukiyo-zoshi illustrator", *Monumenta Nipponica*, vol. 13, núm. 1-2, abr.-jul., 1957, pp. 67-82.

Hickey, Gary, *Beauty and desire in Edo period Japan*, National Gallery of Australia, Camberra, 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", *Monumenta Nipponica*, vol. 38, núm. 1, 1983, pp. 1-19.

Jansen, Marius B. (ed.), *The Cambridge history of Japan*, vol. V, The nineteenth century, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

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 Hawaii Press, Honolulu, 1999.

Kobayashi Tadashi, *Ukiyo-e. An introduction to Japanese woodblock prints*, Kodansha International, Tokyo, 1992.

_____, 小林忠 y 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 y 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", *Monumenta Nipponica*, vol. 32, núm. 2, 1977, pp. 153-188.

_____, "Provincial publishing in the Tokugawa period", *Japanese studies*, The British Library, Londres, 1990, pp. 188-197.

_____, *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the XIX century*, Brill, Leiden, 1998.

_____, "The Enmeiin affair of 1803: The spread of information in the Tokugawa period", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 42, núm. 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*, McGraw-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", *Iwanami kōza. Nihon tsūshi* 岩波講座 ·日本通史, vol. 12, núm. 2, Iwanami Shoten, Tokyo, 1994, pp. 259-299.
Moriya Katsuhisa, "Urban networks and information networks", en Nakane Chie *et al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, University of Tokyo Press, Tokyo, 1990.
Muneshige Narazaki y Sadao Kikuchi, *Utamaro*, Kodansha International Ltd., Tokyo [s.f.].
Munsterberg, Hugo, *The Japanese prints. A historical guide*, Weatherhill, Nueva York, 2000.
Nakada Katsunosuke (ed.), 仲田勝之助編校. *Ukiyo-e ruikō* 浮世繪類考, Iwanami Shoten, Tokyo, 1952.
Nakane Chie *et al.* (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.
———, 中野三敏 *et al.*, *Edo no shuppan. Hanmoto, hōsei, gijutsu, ryūtsū, 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.
Nishiyama Matsunosuke, *Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*, University of Hawaii 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.
———, *Surimono. Poetry and image in Japanese prints*, Hotei Publishing, Leiden, 2000.
Sadao, Kikuchi, *Ukiyoe*, Haikusha Publishing Co., Ltd. Osaka, 1992.
Saff, Donald y 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 Hawaii 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 taikei* 日本古典文學大系, 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.

———, *Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan*, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, núm. 25, 1964, pp. 123-164.

———, "Tokugawa plays on forbidden topics", en Brandon, James R. (ed.), *Chūshingura: Studies in kabuki and the puppet theater*, University of Hawaii 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.

Tanaka Michiko, *Cultura popular y Estado en Japón, 1600-1868. Organizaciones jóvenes en el autogobierno aldeano*, El Colegio de México, México, 1987.

Teruoka Yasutaka, "The pleasure quarters and Tokugawa culture", en Gerstle, C. Andrew (ed.), *18th century Japan. Culture and society*, Curzon, Richmond, 1989, pp. 3-32.

Thompson, Sarah E. y 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*, *Monumenta Nipponica*, vol. 44, núm. 4, 1989, pp. 461-483.

———, "To Edo and back: Alternate attendance and the Japanese culture in the early modern period", *Journal of Japanese Studies*, vol. 23, núm. 1, 1997, pp. 25-67.

Walthall, Anne, "Peripheries. Rural culture in Tokugawa Japan", *Monumenta Nipponica*, vol. 39, núm. 4, 1984, pp. 371-392.

Yayoshi, Mitsunaga, "Relations between publishers and men of letters in the Edo period", *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.

LISTADO DE IMÁGENES

Láminas a color

1. Vincent van Gogh.[1]
   Fantasía japonesa: ciruelo en flor (según xilografía de Hiroshige), 1887.
   Óleo sobre lienzo, 55 × 46 cm.
   Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.
   En Walther, Ingo F., *Vincent van Gogh, 1853-1890. Visión y realidad.* Benedikt Taschen, Köln, 1990, p. 25.
2. Ejemplos de los procesos de preparación y talla de los tacos, y de impresión y venta de las xilografías.
   Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿.
   a) 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.
   En Clark, Timothy y Shūgō Asano, *The passionate art of Kitagawa Utamaro,* vol. II, British Museum Press, Londres, 1995, núm. 425.
   b) 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.
   En Clark, Timothy y Shūgō Asano, *The passionate art of Kitagawa Utamaro*, vol. II, British Museum Press, Londres, 1995, núm. 426.

[1] La presentación de todas las especificaciones y detalles de las imágenes dependerá de que aparezcan en las fuentes de donde se obtuvieron las ilustraciones.

3. Ejemplo de las técnicas de barniz laqueado, y de relieves o marcas de agua.
   Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
   Sin título, siglo XIX.
   Ōban nishiki-e.
   Colección Biblioteca Nacional, UNAM.
4. Anónimo.
   Vistas de la capital y alrededores, *Rakuchū rakugai zu* 洛中洛外圖 (detalle), siglo XVII.
   Biombo de seis paneles, tinta y color sobre pan de oro. 160 × 34 cm.
   Museo Nacional de Tokyo.
   En Guth Christine. *Art of Edo Japan. The artist and the city, 1615-1868.* Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1996, p. 45.
5. Ejemplo de la técnica *benizuri-e*.
   Escuela de los Torii 鳥居派.
   El actor Nakamura Tomijūrō 中村富十郎, siglo XVIII.
   Hosoban benizuri-e.
   Colección Biblioteca Nacional, UNAM.
6. Ejemplo de la técnica *nishiki-e*.
   Suzuki Harunobu 鈴木春信.
   Las aguas largas, *Nagamizu* 長水, copia del siglo XIX.
   Ōban nishiki-e.
   Colección Biblioteca Nacional, UNAM.
7. Ejemplo de primer plano y de *yakusha-e*.
   Toyohara Kunichika 豊原國周.
   El actor Nakamura Shikan en el papel de Ishikawa Goemon, *Ishikawa Goemon no Nakamura Shikan* 石川五右門の中村芝翫, 1868.
   Ōban nishiki-e.
   Colección Biblioteca Nacional, UNAM.
8. Ejemplo de tríptico.
   Utagawa Kunisada II 二代歌川國貞.
   Conjunto de cerezos en las afueras de la ciudad, *Hisamori sakura naka no machigai* 久森桜仲の町外, 1864.
   Ōban sanmaitsuzuki nishiki-e.
   Colección Biblioteca Nacional, UNAM.
9. Ejemplo de *bijin-ga*.
   Toyohara Kunichika 豊原國周.
   Yoshiwara 吉原, de la serie Ocho vistas de Edo, *Edo hakkei no uchi* 江戸八景之内, 1867.
   Ōban nishiki-e.
   Colección Biblioteca Nacional, UNAM.

10. Ejemplo de *makura-e*.
Isoda Koryūsai 礒田湖龍斎.
Pieza núm. 4 de la serie Los doce encuentros amorosos, *Shikidō torikumi Jūniban* 色道取組十二番, 1777.
Ōban nishiki-e.
Ubicación sin identificar.
En Asano Shūgō 浅野秀剛. *Ukiyo-e soroi mono: Makura-e* 浮世絵揃物：枕絵, vol. II, Gakkei, Tokyo, 1996, p. 29.
11. Ejemplo de *fūkei ga*.
Katsushika Hokusai 葛飾北斎.
Tenchi-tennō 天地てんのう, de la serie Los cien poemas explicados por la enfermera, *Hyakunin isshu uba-ga-etoki* 百人一首うばがゑとき, 1835-1836.
Ōban nishiki-e.
Colección Biblioteca Nacional, UNAM.
12. Ejemplo de *kachō-ga*.
Utagawa Hiroshige 歌川廣重.
El martín pescador hacia la hortensia, *Ajisai ni hisui* 紫陽花に翡翠, siglo XIX.
Ōtanzaku nishiki-e.
Ubicación sin identificar.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 30.
13. Ejemplo de *musha-e*.
Utagawa Hiroshige 歌川廣重.
La *vendetta* por la lealtad y la piedad filial, *Chūkō adauchi zue* 忠孝仇討圖會, 1843.
Ōban nishiki-e.
Colección Biblioteca Nacional, UNAM.
14. Ejemplo de la tipología *surimono*.
Toyota Hokkei 豐田北渓.
Chidorigai 千鳥貝, de la serie Conjunto de conchas, *Kaitsukushi* 貝つくし, 1821.
Shikishiban nishiki-e.
Rijksmuseum, Amsterdam.
En Rappard-Boon, Charlotte van, *Surimono. Poetry & image in Japanese prints*, Hotei Publishing, Leiden, 2000, p. 105.
15. Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿.
Mujer lavándose el rostro, aproximadamente 1800.
Rollo plegable, tinta y color sobre seda, 39.4 × 54.9 cm.

The British Museum, Londres.
En Clark, Timothy, *Ukiyo-e paintings in the British Museum*, British Museum Press, Londres, 1992, p. 119.

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

Figuras en blanco y negro

1. Mercado de pescados en Nihonbashi.
Saitō Gesshin 斎藤月岑.
Vistas de lugares famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵, 1834-1836.
Editor: Suwaraya Ihachi.
Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokyo.
En McClain, James L. (ed.), *Edo and Paris. Urban life and the state in the early modern era*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, p. 128.
2. Casa Echigoya en Surugachō.
Saitō Gesshin 斎藤月岑.
Vistas de lugares famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵, 1834-1836.
Editor: Suwaraya Ihachi.
Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokyo.
En McClain, James L. (ed.), *Edo and Paris. Urban life and the state in the early modern era*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, p. 216.
3. Keisai Eisen 渓斎英泉.
Mapa del nuevo Yoshiwara, *Shin-Yoshiwara no zu* 新吉原の図, siglo XIX.
Ōban nishiki-e.
Ubicación sin identificar.
En Chinami Shōtarō 地波正太郎, *Edo furuchizu sanpo* 江戸古地図散歩, Heibonsha, Tokyo, 1975, p. 27.
4. Imagen de uno de los burdeles de Yoshiwara.
Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 y Jippensha Ikku 十返舎一九.
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.
En Hillier, Jack, *Utamaro. Colour prints and paintings*, Phaidon Press, Londres, 1961, p. 141.

5. Distrito teatral de Kobikichō.
Vistas de lugares famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵, 1804.
Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokyo.
En Nakane Chie *et al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p. 136.

6. Preparando el escenario en la nieve (Provincia de Echigo).
Suzuki Bokushi 鈴木牧之.
Álbum de las nieves de Echigo, *Hokuetsu seppu*, 1835-1836.
Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Central Metropolitana de Tokyo.
En Nishiyama Matsunosuke, *Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1997, p. 101.

7. Mapa de la ciudad de Edo. Oficina Sur del Machibugyō.
En Masai Yasuo 正井泰夫, *Edo Tokyo dai-chizu* 江戸東京大地図, Heibonsha, Tokyo, 1993, p. 25.

8. Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
Esbozo para la obra El gran sumō rojizo, *Aka-dakusan dai-sumō* 赤擇山大相撲, 1858.
Ōban sanmaitsuzuki shita-e.
Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 82.

9. Utagawa Toyokuni III 三代歌川豊國 (Kunisada I 初代國貞).
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, siglo XIX.
Ōban hanshita-e.
Ōta Kinen Bijutsukan, Tokyo.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 82.

10. *Baren* 馬連 a la izquierda, e interior del *baren* o *ategawa* 当て皮, a la derecha.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 87.

11. Estampas Ōtsu-e 大津絵.
Anónimo, sin fecha.

Benkei-espada larga y Kintarō, *Nagatō-Benkei to Kintarō* 長刀弁慶と金太郎.
Xilografía iluminada.
Ubicación sin identificar.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 27.

12. Hishikawa Moronobu 菱川師宣.
Escenas de artesanos, *Shokunin zukushi*, 1680.
Rollo plegable, tinta y color sobre seda, 27 × 83.3 cm.
The British Museum, Londres.
En Clark, Timothy, *Ukiyo-e paintings in the British Museum*, British Museum Press, Londres, 1992, p. 61.

13. Hishikawa Moronobu 菱川師宣.
Las palabras de las flores, *Hana no katarai* 華の語い, 1679-1680.
Libro ilustrado monocromo.
Ubicación sin identificar.
En Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 y Tanaka Yūko 田中優子, *et al.* (eds.), *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む, Chūō Koron Shinsha, Tokyo, 2000, p. 96.

14. Ejemplo de la técnica *sumizuri-e*.
Torii Kiyonobu 鳥居清信.
Los actores 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.
Colección de Uchiyama Shinshi.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 46.

15. Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
Peces que se les parecen, *Nitari kingyo* 似たり金魚, 1840.
Ōban uchiwa-e.
Museum of Fine Arts, Springfield.
En Thompson, Sarah E. y H. D. Harootunian, *Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p. 57.

16. Ejemplos de libros ilustrados.
a) Hishikawa Moronobu 菱川師宣.
Kiyashiya otoko nasake no onna 娭男なさけの遊女, siglo XVII.
Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokyo.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 20.

b) Anónimo.
Setsukiyō karukaya せつきやうかるかや, siglos XVII-XVIII.
Libro de *jōruri* ilustrado.
Biblioteca Tenri.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 20.
c) Torii Kiyomitsu 鳥居清満.
Yamato shigen sōdan 倭詞元宗談, siglo XVIII.
Libro ilustrado monocromo, aobon.
Archivo Oriental.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 13.

17. Kawanabe Gyōsai 河鍋暁斎.
Calendario para el año del conejo 1880.
Xilografía policroma.
Ubicación sin identificar.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 111.

18. Atribuido a Shigenobu 重信.
Calendario clandestino del año 1729.
Xilografía policroma.
Fogg Art Museum, Harvard University.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 110.

19. Ejemplos de otras tipologías.
a) Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
Juego de *sugoroku* sobre la carretera de Tōkai, *Tōkaidō dōchū sugoroku* 東海道道中双六, siglo XIX.
Xilografía policroma.
Museo de la Prefectura de Kanagawa.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 22.
b) Anónimo.
Figuras para cambiar de ropa, *Kisekae sugata-e* 着せかへすがた絵, siglo XIX.
Ōban nishiki-e.
Ubicación sin identificar.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 35.

20. Cruce de Nihonbashi.
Vistas de lugares famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵, 1804.

Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokyo.
En Nishiyama Matsunosuke, *Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1997, p. 65.

21. Shikitei Sanba 式亭三馬.
Ilustración para la publicación original de Los baños de ahora, *Ukiyo-buro* 浮世風呂, 1809-1813.
Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokyo.
En Shikitei Sanba 式亭三馬. *Ukiyo-buro* 浮世風呂, en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系, vol. 63 (Ukiyo-buro 浮世風呂), Iwanami Shoten, Tokyo, 1957, p. 82.

22. Okumura Masanobu 奥村政信.
Vista en perspectiva de una caravana coreana, *Chōsen-jin uki-e* 朝鮮人浮絵, siglo XVIII.
Ōban urushi-e.
Museo Nacional de Tokyo.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 17.

23. Odano Naotake 小田野直武.
Ilustración del manual anatómico Nuevo tratado de anatomía, *Kaitai Shinsho* 解体新書, 1774.
Libro ilustrado monocromo.
Ubicación sin identificar.
En Screech, Timon, *Sex and the floating world. Erotic images in Japan, 1700-1820*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, p. 99.

24. Grabado de una de tantas reuniones. Aquí están representados entre otros Tsutaya Jūsaburō 蔦屋重三郎 y Ōta Nanpo 大田南畝.
Ilustración de Koikawa Harumachi 恋川春町.
Los grandes conocedores de Yoshiwara, *Yoshiwara daitsū-e* 吉原大通絵, 1784.
Editor: Iwatoya.
Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Municipal Central de Tokyo.
En Clark, Timothy y Shūgō Asano, *The passionate art of Kitagawa Utamaro*, vol. I, British Museum Press, Londres, 1995, p. 40.

25. Mapa de la gran explosión del volcán Asama, 1783.
Anónimo.
Kawaraban monocromo *ōban*.
Ubicación sin identificar.

En 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.

26. Ejemplo de *kawaraban* que muestra noticias de revueltas.
Anónimo.
Dibujo del año del conejo en Osaka, *Ōsaka aotoshi zu* 大坂卯年図, s.f.
Kawaraban monocromo *ōban*.
Ubicación sin identificar.
En *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. 3, Daishūkan, Tokyo, 1980, p. 35.

27. Kawanabe Gyōsai 河鍋暁斎.
Esqueleto femenino, *ca.* 1870.
Rollo ilustrado, tinta sobre papel, 135 × 61 cm.
Museo de Arte de Itabashi.
En Clark, Timothy, *The art of Kawanabe Kyōsai. Demon of painting*, British Museum Press, Londres, 1993, p. 75.

28. Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
Encuentro de placer en extremo sincero, *Ōeyama* 逢悦弥誠, 1831.
Libro erótico ilustrado a color.
Ubicación sin identificar.
En Fukuda Kazuhiko 福田和彦, *Ukiyo-e giga* 浮世絵戯画, Kawade Shobo, Tokyo, 1992, p. 105.

29. Detalles de xilografías de Utagawa Hiroshige donde se puede apreciar la decoración con estampas.
Utagawa Hiroshige 歌川廣重.
a) Las 53 Estaciones de la Carretera de Tōkai: Estación de Mariko (detalle), *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi* 東海道五十三次之内, 1842-1843.
Ōban nishiki-e.
Ubicación sin identificar.
En Nakane Chie *et al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p. 187.
b) Las 69 estaciones de la carretera de Kisokai: Estación de Tarui (detalle), *Kisokaidō rokujūku tsugi no uchi* 木曾海道六十九次之内, 1830-1832.
Ōban nishiki-e.
Ubicación sin identificar.
En Nakane Chie *et al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p. 186.

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

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

31. Mapa de la zona sur de Nihonbashi, 1863.
En Masai Yasuo 正井泰夫, *Edo Tokyo dai-chizu* 江戸東京大地図, Heibonsha, Tokyo, 1993, p. 41.

32. Tienda de Tsuruya Kiemon 鶴屋喜右衛門.
Vistas de lugares famosos de Edo, *Edo meisho zue* 江戸名所図絵, 1804.
Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokyo.
En Nishiyama Matsunosuke, *Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1997, p. 69.

33. Tienda de Tsutaya Jūsaburō 蔦屋重三郎.
Katsushika Hokusai 葛飾北斎.
Libro ilustrado de las diversiones de Edo, *Ehon azuma asobi* 絵本東遊, 1800.
Libro ilustrado monocromo.
The Art Institute of Chicago.
En Nakane Chie *et al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p. 181.

34. Vendedor de libros y cliente.
Jinrin Kinmōzui 人倫訓蒙圖彙, 1690.
Libro ilustrado monocromo.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokyo.
En Nishiyama Matsunosuke, *Edo culture. Daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1997, p. 66.

35. Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
La diversión de las tortugas raras y maravillosas, *Kikimyōmyō kame no asobi* 亀々妙々亀の遊, *ca.* 1850.
Editor: Yamamotoya Heikichi.
Ōban sanmaitsuzuki nishiki-e.
Museum of Fine Arts, Springfield.
En Thompson, Sarah E. y H. D. Harootunian, *Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p. 58.

36. Rutas de transporte durante el periodo Edo.
En Nakane Chie *et al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p. 101.

37. Mensajero o *hikyaku*.
Detalle de la obra de Utagawa Hiroshige 歌川廣重.
Las 53 estaciones de la carretera de Tōkai: Estación de Akasaka, *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi: Akasaka* 東海道五十三次之内：赤坂, 1842-1843.
Ōban nishiki-e.
Ubicación sin identificar.
En Nakane Chie *et al.* (eds.), *Tokugawa Japan. The social and economic antecedents of modern Japan*, University of Tokyo Press, Tokyo, 1990, p. 107.

38. Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿.
Mashiba Hisayoshi 真柴久吉, 1803.
Editor: Moriya Jihei.
Ōban nishiki-e.
The British Museum, Londres.
En Clark, Timothy y Shūgō Asano, *The passionate art of Kitagawa Utamaro*, vol. II, British Museum Press, Londres, 1995, núm. 433.

39. Utagawa Yoshitora 歌川芳虎.
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.
En Thompson, Sarah E. y H. D. Harootunian, *Undercurrents in the floating world. Censorship and Japanese prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p. 70.

GLOSARIO

Ageya 揚屋. Especie de casa de cita, donde el cliente comía, bebía, se entretenía y se encontraba con la cortesana antes de partir al burdel.

Aiban 間判. Formato de impresión. Aproximadamente 33 × 23 cm.

Akusho 悪所. *Lugares nocivos*. Nombre que el gobierno shogunal le daba a las zonas de teatros y los barrios de placer.

Aragoto 荒事. Estilo de actuación rimbombante, típico de Edo.

Aratame-in 改印. Sello de "examinado".

Bakufu 幕府. Nombre del gobierno que mantuvo el poder político y militar de Japón de 1192 a 1867. Véase, shogunato.

Baren 馬連. Dispositivo que se utilizaba como prensa para la impresión de los grabados.

Beni-e 紅絵. Estampas rosas (coloreadas a mano).

Benizuri-e 紅摺絵. Estampas rosas impresas.

Bijin-ga 美人画. Estampas de mujeres bellas.

Bokashi ぼかし. Técnica para la gradación de colores.

Bunbu 文武. *Entrenamiento intelectual y militar*. Política implementada por Matsudaira Sadanobu en 1789, que intentaba restaurar un escenario ideal para la clase samurai a partir de un comportamiento austero y coherente con el código del *bushidō*.

Bunjinga 文人画. *Pintura de los hombres ilustrados*. También conocida como Nanga 南画 (o pintura del sur). Estilo basado en la pintura de corte individualista desarrollada en China en los siglos XVII y XVIII. Del chino *wenren-hua*.

Bushidō 武士道. Sistema de código militar.

Chabako-e 茶箱絵. Etiquetas de las cajas para té.

Chōnin 町人. *Habitantes de la ciudad*. Sector de la población urbana conformado básicamente por comerciantes, artesanos, ex campesinos, productores de servicios, y en mucha menor escala, ex samurai.

Chūban 中判. Formato de impresión. Aproximadamente 26 × 19 cm.

Daimyō 大名. Terratenientes; jefes de grandes dominios señoriales.

Daishō 大小. *Largo y corto*. Calendarios clandestinos donde se ocultaba en el diseño los meses largos y cortos del año.

Dōsa 礬水. Especie de barniz que se utilizaba para proporcionarle mayor resistencia al papel.

Dōshin 同心. Patrulla policial armada.
Edo 江戸. Nombre de la actual Tokyo.
Edokko 江戸っ子. Gentilicio de Edo.
E-goyomi 絵暦. Calendarios pictóricos.
E-hon 絵本. Libro ilustrado. También conocido como *eiri-bon* 絵入本.
E-nanushi 絵名主. Censores oficiales de impresos en turno.
E-shi 絵師. Maestro ilustrador o diseñador.
E-sugoroku 絵双六. Juego de mesa.
Fudasashi 札差. Cambistas de arroz.
Fūkei-ga 風景画. Estampas de paisajes.
Furiuri 振り売り. Vendedores ambulantes.
Gakumonjo 学問所. Academia del Bakufu.
Genroku 元禄. Era. Abarca los años de 1688 a 1704.
Gesaku 戯作. Novelas populares.
Gōkan-mono 合巻物. Volumen compuesto de varios *kusa-zōshi* (véase), muy popular durante todo el siglo XIX.
Goningumi 五人組. *Grupo de cinco hombres*. Unidades de responsabilidad mutua de las organizaciones políticas locales durante el periodo Edo.
Haiku 俳句. Forma poética japonesa formada por 17 sílabas dispuestas en versos de 5, 7 y 5 sílabas cada uno.
Hangi-ya 板木屋. Negocio de talla de las planchas de grabado.
Hanmoto 版元. Editor de impresos.
Hanshita-e 版下絵. Dibujo final detallado a partir del cual se procedía a tallar las planchas de impresión.
Hashira-e 柱絵. Formato de impresión. Aproximadamente 70 × 12 cm.
Hatamonto 旗本. Samurai de alto rango.
Heinō-bunri 兵農分離. Política de separación de los samurai del campo.
Hikyaku 飛脚. Mensajeros.
Hokkyō 法橋. *El puente de la doctrina* (budismo). Título honorario que otorgaba la comunidad budista.
Hori-shi 彫師. Maestro grabador.
Hosoban 細判. Formato de impresión. Aproximadamente 33 × 16 cm.
Hyōbanki 評判記. *Críticas*. Publicaciones que se desempeñaban como guías de los barrios. Ejemplo, *yūjo hyōbanki* 遊女評判記 (críticas de las prostitutas) y *yakusha hyōbanki* 役者評判記 (críticas de los actores).
Hyōshi-ya 表紙屋. Negocio de carátulas para libros.
Ichimai-e 一枚絵. Formato de hoja impresa independiente. También conocida como *ichimai-zuri* 一枚摺.
Iemochi 家持. Jefes de barrio. Caseros o propietarios de viviendas. También *yanushi*.

Insatsu-ya 印刷屋. Negocio de impresión de grabados.
Jihon ton'ya 草子問屋. Gremio de mayoristas de otros impresos.
Jishinban 自身番. Patrullas de los barrios. También *tsujiban*.
Jitsuroku-mono 實録物. Acontecimientos del momento.
Kabu nakama 株仲間. Comunidades gremiales.
Kabuki 歌舞伎. Teatro popular que se desarrolla durante el periodo Edo.
Kachō-ga 花鳥画. Estampas de pájaros y flores.
Kakemono 掛物. Pintura con formato columnar.
Kamigata 上方. Nombre antiguo de la actual región de Kinki, que abarca las ciudades de Osaka y Kyoto.
Kansei 寛政. Era. Abarca los años de 1789 a 1801.
Karazuri 空摺. Técnica para imprimir relieves o marcas de agua.
Karuta-e 加留多絵. Cartas; juego de mesa.
Kashihon'ya 貸本屋 . Librerías de préstamo.
Katō-bushi 河東節. Estilo musical de corte narrativo que se desarrolla durante el periodo Edo.
Kawaraban かわら版. Impresos clandestinos que divulgaban acontecimientos del momento.
Keishi-ya 経師屋. Negocio de montadores de libros.
Kentō 見当. Marcas en las planchas que sirven de guía en el proceso de impresión.
Ken'yakurei 倹約令. Leyes suntuarias.
Kisekae-e 着せ替え絵. Juego de figuritas recortables para niñas. Las "barbies" de antaño.
Kiwame-in 極印. Sello de "aprobado".
Kokkeibon 滑稽本. Literatura humorística del periodo Edo.
Kusa-zōshi 草双紙. Tipo de ficción popular del periodo Edo que se publicaba en diversas tipologías de libros (*kibyōshi, gōkan*, etc.). Básicamente libros ilustrados.
Kyōgō 校合. Primera prueba de impresión.
Kyōhō 享保. Era. Abarca los años de 1716 a 1736.
Machibugyō 町奉行. Magistrados de la ciudad.
Machibugyō-sho 町奉行所. Oficina de los magistrados de la ciudad.
Machibure 町触. Ordenanzas del gobierno.
Machidoshiyori 町年寄. *Mayores de la ciudad*. Cargo que ocupaban los altos funcionarios *chōnin* para el control de su población.
Machi eshi 町絵師. Pintores de temas urbanos.
Machi-yakunin 町役人. Funcionarios *chōnin*.
Makura-e 枕絵. *Estampas de cabecera*. Estampas con contenido erótico; también conocidas como *shunga*.

Mino-gami 美濃紙. Papel de alta calidad de la zona de Mino.
Moji-e 文字絵. Recurso gráfico con el que se diseñaba una figura a partir de caligrafías.
Musha-e 武者絵. Estampas de guerreros.
Myōgakin 冥加金. Licencias anuales.
Nikuhitsu ukiyo-e 肉筆浮世絵. *Pinturas ukiyo-e*. Variante pictórica de las estampas del mundo flotante.
Ninbetsu aratame 人別改. Censos.
Ninjōbon 人情本. Literalmente "libros de sentimientos humanos"; ficción de estilo melodramático, popular en Edo hacia finales del siglo XVIII.
Nishiki-e 錦絵. *Estampas de brocado*. Xilografías multicolores.
Ōban 大判. Formato de impresión. Aproximadamente 38 × 26 cm.
Ōgao-e 大顔絵. Estampas donde sólo se representa el rostro de la persona.
Ōkubi-e 大首絵. Estampas donde se representa a la persona desde el pecho.
Omocha-e 玩具絵. Juguetes recortables para niños.
Onnagata 女形. *Con apariencia de mujer*. Actores que interpretan los papeles femeninos en el teatro kabuki.
Ōōban 大々判. Formato de impresión. Aproximadamente 33 × 65 cm.
Ōtsu-e 大津絵. Grabados populares de la ciudad de Ōtsu.
Periodo Edo. También denominado Periodo Moderno Temprano. Abarca los años de 1603 a 1867.
Rangaku 蘭学. Estudios holandeses.
Rōjū 老中. Consejero principal del *shōgun*.
Rōnin 浪人. Samurai errante.
Sakoku 鎖国. Política de seclusión.
Sankin-kōtai 参勤交替. Sistema de residencia alternada.
Seihon-ya 製本屋. Negocio de encuadernación de libros.
Shahon 寫本. Textos manuscritos.
Shibai banzuke 芝居番付. Programas y afiches del teatro kabuki.
Shikomi-e 仕込絵. Pinturas que se realizaban "en serie" para satisfacer los ánimos de consumo por los temas urbanos.
Shōgun 将軍. Título del gobernante militar del país de 1192 a 1867.
Shogunato. Gobierno del *shōgun*; también conocido como Bakufu.
Shomotsu ton'ya 書物問屋. Gremio de mayoristas de libros.
Sui 粋. Refinamiento, elegancia.
Sumizuri-e 墨摺絵. Estampas monocromas.
Sumō 相撲. Lucha tradicional japonesa.
Shunga 春画. *Pinturas de primavera*. Estampas con contenido erótico; también conocidas como *makura-e*.
Surimono 刷物. *Cosa impresa*. Grabados lujosos hechos por encargo y utili-

zados para ocasiones especiales (como felicitaciones por el nuevo año). También se empleaban en los intercambios de poemas.

Suri-shi 摺師. Maestro impresor.

Tan-e 丹絵. Estampas naranjas (coloreadas a mano).

Tatebanko 立版古. Modelos recortables para armar.

Tayū 太夫. Cortesana de máximo rango.

Tenpō 天保. Era. Abarca los años de 1830 a 1842.

Tokugawa 徳川. Nombre del clan militar que gobierna el país durante el periodo Edo.

Tsujiban 辻番. Patrullas de los barrios. También *jishinban*.

Tsuki gyōji 月行 事. Representantes *chōnin* que eran seleccionados con una frecuencia mensual.

Uchiwa-e 団扇絵. Abanicos ilustrados.

Ukiyo 浮世. *Mundo flotante*. Cosmovisión peculiar de la sociedad *chōnin*.

Ukiyo-e 浮世絵. *Estampas del mundo flotante*. Producción xilográfica con temática urbana característica del periodo Edo.

Ukiyo-zōshi 浮世草子. Género literario con temática urbana que se desarrolla en la primera mitad del periodo Edo y cuyo máximo exponente es Ihara Saikaku.

Unjōkin 運上金. Impuestos anuales.

Urushi-e 漆絵. Estampas laqueadas.

Wagoto 和事. Estilo de actuación elegante, típico de Osaka.

Yakusha-e 役者絵. Estampas de actores del kabuki.

Yanushi 家主. Jefes de barrio. Caseros o propietarios de viviendas. También *iemochi*.

Yōfū-ga 洋風画. Pintura de estilo occidental.

Yomihon 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.

Yoriki 与力. Grupos de apoyo de la oficina del magistrado de la ciudad para mantener el orden.

Yūkaku 遊郭. Barrios de placer.

Za 座. Monopolios controlados por el bakufu.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abe Masahiro (阿部正弘), 36
Acha, Juan, 89
ageya (揚屋), 44
aiban (間判), 47
Akita, 86
akusho (悪所) (lugares nocivos), 21
Andō Jūemon (安藤重右衛門), 30
aragoto (荒事), 57
aratame (改), 111, 112
Asai Ryōi (浅井了意), 41
Asakusa (浅草), 22
Asama, 89
ategawa (当て皮), 48
Bakufu (幕府), 14, 15, 16, 17, 26, 28, 29, 31, 33, 36, 42, 55, 88, 101, 105, 110, 114, 115, 117, 119, 120
baren (馬連), 47, 48
beni-e (紅絵) (estampas rosas), 53
benizuri-e (紅摺絵) (estampas rosas impresas), 53
bijin-ga (美人画) (estampas de actores de kabuki), 55
Binyon, Laurence, 109
bokashi (ぼかし) (gradación de los colores), 47
bunbu (文武) (entrenamiento intelectual y militar), 29
bunjin (文人) (pintores literatos), 26, 120
Buró Astronómico del Bakufu, 61
bushidō (武士道) (código militar), 29
chabako-e (茶箱絵), 63
Chartier, Roger, 91, 108
Chōbunsai Eishi (鳥文斎栄之), 30, 83
Chōki, 84
chōnin (町人), 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 39, 40, 41, 42, 81, 83, 119, 120
chūban (中判), 46
daimyō (大名), 14, 16, 30, 35
daishō (大小), 61
Dazai Shundai (太宰春台), 15
Deshima (出島), 39, 85
dōsa (礬水) (barniz), 47
dōshin (同心), 33
Dōtombori (道頓堀), 22
Echigo (越後), 107
Edo (江戸), 14, 16, 17, 20, 21, 22, 26, 30, 31, 33, 34, 39, 40, 48, 55, 57, 59, 81, 82, 83, 85, 94, 95, 104, 105, 107, 108, 109, 119
Edo kitamachi bugyō (江戸北町奉行), 83
edokko, 83
e-goyomi, (絵暦) 59
e-hon (絵本), 59
eiri-bon (絵入本), 59
Ejima (絵島), 31
e-nanushi (絵名主), 44, 109, 110, 112
Escuela de los Torii, 57, 69
e-shi (絵師) (ilustrador), 43
e-sugoroku (絵双六), 63, 91
Exposición Mundial de París, 39
Ezo (蝦夷), 107, 119
Fenollosa, Ernest, 9
filosofía budista, 40
Forrer, Matthi, 102, 103
fudasashi (札差) (Cambistas de Arroz), 17
Fukagawa (深川), 21
fūkei-ga (風景画), 57
furiuri (振り売り), 101
Gakumonjo (学問所), 110
Genroku (元禄), 13, 36, 42
Gerstle, C. A., 30
gesaku (戯作), 81
gesakusha (戯作者), 83
gobierno shogunal, 16, 27, 47, 59-60
gōkan-mono (合巻物), 29
Goningumi (五人組) (grupo de cinco hombres), 35
Gran Fuego de Meireki (明暦大火事), 22
gyōji, 110, 111

haiku (俳句), 87
Hall, John Whitney, 13, 15, 16, 17, 18, 27, 32
Hanabusa Icchō (英一蝶), 87
hangi (版木) (juego de planchas), 46
hangi-ya (板木屋) (negocios de talla), 37, 46
Hanley, Susan, 13, 20
hanmoto (版元) (editor), 44
hanshita-e (版下 絵) (dibujo final detallado), 44, 110
hashira-e (柱絵) (estampa columnar), 47, 53, 100
hatamono (旗本) (samurai), 30
heinō bunri (兵農分離), 14
hikyaku (飛脚), 106, 107
Hiraga Gennai (平賀源内), 16, 83, 86
Hiroshima, 14
Hishikawa Moronobu (菱川師宣), 40, 51, 52, 55, 59, 60, 82, 115
hokkyō (法橋), 83
Horinouchi (堀之内), 107
hori-shi (彫師) (grabador), 46, 47
Hōseidō Kisanji (朋誠堂喜三二), 83, 114
hosoban (細判), 47
Hosoda Tokitomi (細田時富), 30
hyōbanki (評判記) (críticas), 24
hyōshi-ya (表紙屋) (caratulistas), 37
Hyōtanmachi (瓢箪町), 22
Ichikawa Danjurō (五代市川団十郎), 87
ichimai nishiki-e (一枚錦絵), 102
ichimai-e (一枚絵), 51, 59
ichimai-zuri (一枚摺), 51
ideología neoconfuciana, 16, 42
Iemitsu (家光), 14
iemochi (家持), 35
Iesada (家定), 117
Ihara Saikaku (井原西鶴), 25, 84, 102
Ikushima Shingorō (生島新五郎), 31
insatsu-ya (印刷屋) (negocios de impresión), 37
Isoda Koryūsai (礒田湖龍斎), 74, 83, 84
Isoda Shōbei Masakatsu (礒田庄兵衛正勝), 83
Jihon-ton'ya (草子問屋) (Mayoristas de Otros Impresos), 36
Jippensha Ikku (十返舎一九), 24, 83, 84, 114
jishinban (自身番), 35
jitsuroku-mono (實録物), 105
kabuki (歌舞伎), 22, 24, 26, 30, 31, 43, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 81, 82, 87, 89, 93, 94, 100, 104
kabunakama (株仲間) (gremios), 18, 35, 36
kacho-ga (花鳥画), 57
Kaigetsudō Ando (懐月堂安度), 52, 84
Kaihō Seiryō (海保青陵), 15
kaisho (会所) (fábricas), 18
kakemono (掛物) (pinturas verticales), 53
Kamigata (上方), 36, 82
kamigata-e (上方絵), 57
Kanazawa, 14
Kanō (狩野派), 82, 83, 120
Kansai, 95
karazuri (空摺) (marcas de agua), 47
karuta-e (加留多絵), 91
kashihon'ya (貸本屋) (tiendas de préstamos de libros), 17, 95, 102, 104, 105
Katō-bushi, 26
Katsukawa (勝川派), 53
Katsushika Hokusai (葛飾北斎), 18, 57, 61, 75, 82, 84, 105
Kawanabe Gyōsai (河鍋暁斎), 61, 85, 92
kawaraban (かわら版), 89, 90
Keisai Eisen (渓斎英泉), 23, 83
keishi-ya (経師屋) (montadores), 37
ken'yakurei (倹約令) (leyes suntuarias), 28
kentō (見当) (marcas), 46
Kikaku (其角), 87
Kinki, 36
Kinokuniya Bunzaemon (紀伊國屋文左衛門), 22, 87
kisekae-e (着せ替え絵), 93
Kisokaidō, 106
Kitagawa Utamaro (喜多川歌麿), 24, 54, 55, 66, 79, 80, 82, 84, 98, 115, 116, 117
Kitao Masanobu (北尾政演), 81, 83
Kitao Shigemasa (北尾重政), 83
kiwame (極), 110, 111
Kobayashi Tadashi (小林忠), 111
Kōchi (高知), 109
Koikawa Harumachi (戀川春町), 83, 88, 114
kokkeibon (滑稽本), 83
Kornicki, Peter, 89

Kōshūdō (甲州道), 105
kumiai (組合), 18
kusa-zōshi (草双紙) (libros ilustrados), 36, 59
kyōgō (校合) (primera prueba), 46
Kyōhō (享保), 109
Kyoto, 22, 29, 31, 36, 49, 82, 105
Lautrec, Toulouse, 39
machi eshi (町絵師) (artistas urbanos), 49
Machibugyō (町奉行) (Magistrados de la ciudad), 33, 34, 102, 110, 113
Machibugyō-sho (町奉行所) (Oficinas de los Magistrados de la Ciudad), 33, 34
machibure (町触) (ordenanzas del gobierno), 34
Machidoshiyori (町年寄) (Mayores de la Ciudad), 33, 34, 35, 110
machi-yakunin (町役人), 33
makura-e (枕絵) (estampas eróticas), 55, 91, 101, 111
Manet, Edouard, 39
Maruyama Ōkyo (円山応挙), 85
Matsudaira Munenobu (松平宗衍), 30
Matsudaira Sadanobu (松平定信), 15, 29
Matsue (松戸), 30
Matsumae (松前), 119
Meiji (明治), 98, 110, 112
mi wo wasuretaru furumai (身を忘れたる振舞), 27
Minamoto Yorimitsu (源頼光), 115
Mino, papel de, (美濃紙), 44
Misujimachi (三筋町), 22
Miyaji Umanosuke (宮地馬之助), 109
Miyatake Gaikotsu (宮武外骨), 114
Miyazawa Sei'ichi (宮沢誠一), 41, 42
Mizuno Tadakuni (水野忠邦), 110
moji-e (文字絵), 61
Mori Masana (森正名), 109
Moriyama Takamori (森山孝盛), 31
musha-e (武者絵), 58
myōgakin (冥加金) (licencias), 36
Nagasaki (長崎), 14, 39
Nagoya, 14, 103
Nakasendō (中山道), 105
Nara, periodo (奈良), 48
Nihonbashi (日本橋), 17, 81, 82, 95, 96, 97
Nikkōdō (日光道), 105
nikuhitsu ukiyo-e (肉筆浮世絵), 49
ninbetsu aratame (人別改) (censos), 35
ninjōbon (人情本), 81
Nishikawa Sukenobu (西川祐信), 82, 115
nishiki-e (錦絵) (estampas de brocado), 53, 87
Nishiyama Matsunosuke (西山松之助), 31, 85, 95
ōban (大判), 47, 98
Odano Naotake, 86, 87
ōgao-e (大顔絵), 54
Ojiya (おじや), 107
Okayama, 14
ōkubi-e (大首絵), 54
Ōkubo Jun'ichi, 102
Okumura Masanobu (奥村政信), 53, 86
omocha-e (玩具絵), 63, 93
onnagata (女形) (con apariencia de mujer), 26
ōōban (大々判), 47
Osaka, 14, 22, 36, 57, 81, 83, 104, 105
Ōshūdō (奥州道), 105
Ōta Nanpo (大田南畝), 16, 29, 83, 84, 88
Ōtsu-e (大津絵), 49, 50
rangaku (蘭学.), 85, 119
Reformas de Kansei (寛政改革), 29, 54, 111, 113, 114
Reformas de Kyōhō (享保), 29, 113
Reformas de Tenpō (天保), 29, 36, 110, 113, 115
Restauración Meiji, 40
Rinpa, escuela (琳派), 120
rōjū (老中) (Consejero Principal), 15, 36
rōnin (浪人), 83,
Ryūkyū (琉球), 119
Ryūtei Tanehiko (柳亭種彦), 16, 29, 83, 84, 115
sakoku (鎖国), 119
sankin kōtai (参勤交替), 14
Santō Kyōden (山東京傳), 81, 84, 114
Sasaki Bunzan (佐々木文山), 87
seihon-ya (製本屋) (encuadernación de libros), 37
Senba, 81
Sendai, 14
shahon (寫本), 105
Shiba Shinmei-mae (芝神明前), 95

shibai-banzuke (芝居番付), 63
Shigenobu, 62
Shikitei Sanba (式亭三馬), 81, 84, 85, 104, 114
shikomi-e (仕込絵) (pinturas ya hechas), 49
Shimabara (島原), 22
Shinmachi (新町), 22
Shitamachi (下町) (ciudad baja), 22, 81
shōgun (将軍), 14, 17, 27, 30, 31
shogunato Tokugawa (徳川), 13, 15, 26, 28, 32, 35, 43, 55, 89, 105, 110, 113, 119
shogunato, 17
Shomotsu-ton'ya (書物問屋) (Mayoristas de Libros), 36
shunga (春画) (estampas de primavera), 55, 111
Sombart, W., 27
Sudō Yoshizō (須藤由蔵), 102
Sugita Genpaku (杉田玄白), 86
sui (粋) refinamiento, 21
sumizuri-e (墨摺絵) (estampa monocroma), 53
sumō, 58, 100
surimono (刷物), 46, 58, 59, 111
suri-shi (摺師) (impresor), 46
Suwaraya Ichibee, 86
Suzuki Harunobu (鈴木春信), 53, 61, 70, 82, 83, 87
Takao Katsuhiko (高尾一彦), 51
Takizawa Bakin (滝沢馬琴), 83
Tamenaga Shunsui (爲永春水), 81, 83, 115
tan-e (丹絵) (estampas naranjas), 53
Tanuma Okitsugu (田沼意次), 15, 27
tatebanko (立版古), 93
tayū (太夫) (cortesana), 22, 24, 55
Terakado Seiken (寺門静軒), 115
Thunberg, Carl Peter, 39
Titsingh, Isaac, 39
Tōkaidō (東海道), 93, 105, 106
Tōkamachi (稲荷町), 107
Tōriabura-chō (通油町), 95
Torii (鳥居派), 52
Torii Kiyomasu (鳥居清倍), 57
Torii Kiyomitsu, 60
Torii Kiyonaga (鳥居清長), 54, 55
Torii Kiyonobu (鳥居清信), 54, 57, 115
Tosa (土佐派), 82, 109, 120
Tōshūsai Sharaku (東洲斎写楽), 54, 98
Toyohara Kunichika (豊原國周), 71, 73
Toyokuni III (三代豊国), 18
Toyota Hokkei (豊田北渓), 78
Toyotomi Hideyoshi (豊臣秀吉), 22, 115
tsujiban (辻番), 35
tsuki-gyōji (月行事) (censor oficial en turno), 35, 44, 109
Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年), 58
Tsuruya Kiemon (鶴屋喜右衛門), 98, 99, 101
Tsutaya Jūsaburō (蔦屋重三郎), 83, 84, 87, 88, 98, 100, 109
uchiwa-e (団扇絵), 63
ukiyo (浮世) (mundo flotante), 21, 40, 41, 42
ukiyo-e (浮世絵) (estampas del mundo flotante), 9, 10, 11, 21, 24, 29, 30, 31, 36, 39, 40, 41, 44, 48, 49, 51, 54, 56, 57, 59, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 95, 98, 104, 107, 109, 119
ukiyo-zōshi (浮世草子), 25, 59
unjōkin (運上金) (impuestos), 36
urushi-e (漆絵) (estampas laqueadas), 47
Utagawa Hiroshige (歌川広重), 30, 57, 76, 77, 83, 84, 85, 94, 107
Utagawa Kunimasu (歌川國升), 81
Utagawa Kunisada (歌川國貞), 18, 84
Utagawa Kunisada II (二代歌川國貞), 72, 84
Utagawa Kuniyoshi (歌川國芳), 45, 56, 58, 67, 81, 84, 85, 93, 102, 103, 115
Utagawa Toyoharu (歌川豊春), 82, 85
Utagawa Toyokuni (歌川豊國), 81, 104, 115
Utagawa Toyokuni III (Kunisada), 45
Utagawa Yoshitora (歌川芳虎), 117, 118
Van Gogh, Vincent, 39, 65
wagoto (和事), 57
yakusha hyōbanki (役者評判記) (críticas de los actores), 24
yakusha-e (役者絵), 55
Yamato Kōriyama (大和郡山), 30
Yanagawa Shigenobu II (二代柳川重信), 83
Yanagimachi (柳町), 22
yanushi (家主), 35
Yodoya (淀屋), 22
yōfū-ga (洋風画) estilo occidental, 120
yomihon (読本), 58

yoriki (与力), 33
Yoshimune (吉宗), 15
Yoshiwara (吉原), 21, 22,
yujo hyōbanki (評判記) (críticas de las prostitutas), 24
yūkaku (遊郭) (barrios de placer), 42
za (座) (monopolios), 16, 18
Zemon, Natalie, 108
Zōshi-ton'ya (草子問屋) (Mayoristas de Zōshi), 36

Cultura popular y grabado en Japón
se terminó de imprimir en enero de 2005
en los talleres de
Editorial Color, S.A. de C.V.
Naranjo 96 bis, P. B., col. Sta. María la Ribera,
06400 México, D.F.
Tipografía: Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.
Cuidó la edición la
Dirección de Publicaciones de El Colegio de México.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX no es únicamente uno de los escasos ensayos sobre el tema escritos en lengua española, sino que conforma, ante todo, una exhaustiva investigación donde se analiza la xilografía *ukiyo-e* como proceso cultural urbano, y donde, coherentemente, se rescata esta producción estético-simbólica del limitado rango de *arte* mediante el cual buena parte de Occidente aún sigue acostumbrado a valorarla. Considerada a partir de sus perspectivas de clase, de sus funciones eróticas, educativas y comunicativas, de sus implicaciones políticas, y de su complejo proceso de edición, la xilografía *ukiyo-e* aparece aquí evaluada en consonancia con los más actualizados referentes teóricos dentro de su campo de estudios, para los cuales esta investigación también resulta un significativo aporte. Estamos, por una parte, ante una nueva lectura de la xilografía *ukiyo-e* reflexionada a partir de la complejidad y multiplicidad de su entorno cultural; por otra, ante un muy minucioso cuestionamiento de obsoletas posturas homogeneizantes y generalizadoras acerca de la cultura japonesa.

Emilio García Montiel

Amaury A. García Rodríguez cursó sus estudios de licenciatura en historia del arte en la Universidad de La Habana, Ciudad de La Habana, Cuba. Realizó sus estudios de maestría en estudios de Asia y África, con especialidad en Japón, en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, asimismo, cursó el programa de doctorado en historia de Japón en la misma institución.

1964-2004
XL Aniversario del Centro de Estudios de Asia y África

ISBN 9-681-21146-4

C M EL COLEGIO DE MÉXICO