



La escuela
Utagawa,
orgullo de Edo

Daniel Sastre de la Vega

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID

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

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

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

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

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

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

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

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

4 *Kaji to kenkawa Edo no hana*.

Genealogía de una escuela

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

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

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

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

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

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

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

7 Conocidas como *yagō*.

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

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

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

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



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

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

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

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

11 Seudónimo artístico del gran dramaturgo Santō Kyōden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Epílogo

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

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

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

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

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

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

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

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

23 Masato Naitō, *ibidem*, p. 95.

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

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

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

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