



Kunisada.
El gran maestro

Ellis Tinios

UNIVERSIDAD DE LEEDS

Kunisada (Toyokuni III)
Sawai Sukebei (por Bandō Mitsuemō I) en Akasaka. Serie "Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō", 1852 (cat. 33)



1
 Ryūtei Tanehiko (texto)
 y Utagawa Kunisada
 (imágenes), *Nise
 Murasaki inaka Genji*
 [La falsa Murasaki y el
 rústico Genji], publicado
 por Tsuruya Kiemon
 (Senkakudō), Edo, 1834,
 parte 12, vol. 1, p. 8v-9r.
Gōkan, grabado en
 madera a la fibra,
 178 x 120 mm.
 Colección Ebi, cortesía
 del Art Research
 Center, Universidad de
 Ritsumeikan, Ebi1290.

Utagawa Kunisada (1786-1865) fue el artista de *ukiyo-e* más prolífico y exitoso económicamente de todo el periodo Edo. Los trabajos más tempranos bajo su firma datan de 1807, cuando tenía veintidós años de edad. Sus obras iniciales fueron un tríptico con un grupo de mujeres vestidas a la moda en la playa durante el amanecer del primer día del año e ilustraciones para la edición privada de un libro de regalo de Año Nuevo de una casa de perfumes a sus clientes¹. El talento de Kunisada como ilustrador de libros atraería la atención de un público mucho mayor al año siguiente, cuando crea las imágenes para una novela en formato *gōkan* de uno de los escritores en boga del periodo. Las novelas ilustradas se publicaban en varios volúmenes. Cada uno de ellos contenía unas veinte páginas en las que el texto y la imagen estaban estrechamente enlazados [il. 1]. Inicialmente consistían en no más de dos o tres volúmenes, los cuales se publicaban a la vez. A partir de finales de la década de los años veinte del siglo XIX los *gōkan* aumentaron a decenas de volúmenes que se iban publicando durante amplios intervalos de tiempo. Su éxito dependía de la calidad de los textos así como de las ilustraciones que los acompañaban. Las imágenes de Kunisada cosecharon una notoriedad inmediata entre el público y repentinamente se encontró con una gran demanda de trabajo. Las listas de los editores desde 1808 en adelante revelan un continuo fluir de nuevos títulos ilustrados por el joven artista. Cubrir la necesidad de ilustraciones para los *gōkan* se convertiría en una de las producciones más copiosas de su dilatada carrera. En el terrero de las estampas Kunisada fue el maestro indiscutible de los retratos de actores de kabuki. También produjo un elenco importante de estampas mostrando a bellezas femeninas dedicadas a elegantes quehaceres. Sin embargo, no pudo competir con Kuniyoshi en la producción de imágenes de guerreros o con Hokusai o Hiroshige en las escenas de paisajes. Su producción en dichos géneros

1 El tríptico se encuentra ilustrado en Shigeru Shindo, *Kunisada's Actor Portraits*, Tokio, 1993, p. 128. En relación al panfleto, véase Andrew Lawrence Markus, *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*, Cambridge, Massachusetts, 1992, p. 80.

es limitada y no especialmente destacable. Él y sus editores siempre trabajaron con un gran sentido del negocio, haciéndose fuerte en aquellas áreas en las que mantuvo una demanda popular continuada a lo largo de una carrera que se extendería durante seis décadas. Kunisada fue también un exitoso diseñador de imágenes para libros eróticos (*shunpon*), ilustrando unos cuarenta títulos entre los años 1825 y 1855. Se trataba de publicaciones de lujo que solían constar de dieciocho ilustraciones a todo color.

En la segunda mitad de la década de los años treinta del siglo XIX varias hambrunas generalizadas ocasionarían graves crisis sociales y malestar en Japón. Los oficiales del sogún –divididos por las facciones internas– fueron muy lentos en responder con iniciativas políticas positivas. Una vez puestos en acción instituyeron un programa de reformas en el año 1841 que demostró ser más eficaz en perseguir a quienes se consideraba responsables de socavar el orden establecido que en resolver los problemas fundamentales que encaraba la nación. En la primavera y verano del año 1842, figuraban entre los principales objetivos de la persecución política los actores de kabuki, los artistas de *ukiyo-e*, los autores de éxito y los editores. Kuniyoshi fue multado fuertemente por algunas de sus estampas y diseños de libros. Su amigo, la estrella de kabuki Ichikawa Danjuro VII, fue llevado ante las autoridades, que le encontraron culpable de una “impropia extravagancia” y de “rechazar insolente y descaradamente su lugar”. A Danjuro VII se le prohibió vivir o actuar dentro de un radio de cuarenta mil metros de Edo y su lujosa residencia fue demolida. El colaborador literario de Kunisada, Ryūtei Tanehiko, murió tras una serie de agresivos interrogatorios y amenazas de enjuiciamiento criminal. Se prohibió la publicación de más volúmenes de la exitosa novela *gōkan* escrita por Tanehiko e ilustrada por Kunisada, *La falsa Murasaki y el rústico Genji*, y se acosó a su editor. Aunque muchos a su alrededor sufrieron esta ola de persecuciones oficiales, tan sólo Kunisada se libró. Sin embargo, el escritor Kyokutei Bakin denunció que Kunisada era tan culpable como Kuniyoshi. Parece que las autoridades buscaron más castigos ejemplares que purgas a nivel general en orden a lograr la complicidad del resto. Su estrategia demostró ser eficaz².

2 Para un relato más detallado de estas persecuciones ver A.L. Markus, *op. cit.*, p. 183 y ss. La condena contra Ichikawa Danjuro VII es citada en parte en Roger S. Keyes y Keiko Mizushima, *The Theatrical World of Osaka Prints*, Filadelfia, 1973, p. 38-39.

Entre los objetivos declarados del programa de reformas estaban la inmoralidad y la extravagancia. A los ojos de los gobernantes, las estampas policromas ejemplificaban ambos males. Un decreto establecido en el verano de 1842 decía así:

“Producir estampas de actores de kabuki, cortesanas y geishas es perjudicial para la moral pública. A partir de ahora se prohíbe terminantemente la publicación de nuevas obras [de este tipo] así como la venta de las previamente almacenadas. En el futuro se habrá de elegir diseños que estén basados en la lealtad y la piedad filial que servirán para educar a mujeres y niños, y se habrá de asegurar que no sean lujosos”³.

Decretos posteriores limitaron el número de tacos de color que podían ser empleados en la producción de estampas a ocho, restringieron los polípticos a un máximo de tres hojas y fijaron el precio al que debían venderse. La persecución ejemplar de los artistas, editores y actores junto con estas regulaciones amenazaron directamente a la fortuna comercial y artística de Kunisada, pero los decretos oficiales no pudieron asfixiar la demanda de estampas, y la industria que surtía a dicha demanda fue lo suficientemente resistente como para encontrar vías alternativas a las restricciones que le imponían. Si el gobierno limitó los diseños a aquellos “basados en la lealtad y la piedad filial”, los editores se encargaron de que las series de bellezas femeninas fuesen identificadas como “modelos de virtud” y que los retratos de actores quedaran disfrazados como “leales héroes del pasado”. Aunque la ley permanecía vigente, su intención fue subvertida inmediatamente.

Editores y artistas sortearon los rigores de la nueva legislación no sólo proporcionando títulos a las imágenes en conformidad con los requerimientos oficiales, sino también mediante nuevas maneras de anunciarlas y distribuirlas. Con anterioridad la mayoría de las composiciones representaban a actores o a bellas mujeres. Se publicaban en series de tres, cinco, siete o diez estampas, que se podían adquirir separadamente o como dípticos, trípticos e incluso polípticos de cinco imágenes. La demanda de estampas de actores se iba renovando porque estaba conectada a las producciones de cada momento, mientras que

3 Mencionado en Tatsurō Akai, “The Common People and Painting”, en *Tokugawa Japan: the Social and Economics Antecedents of Modern Japan*, Chie Nakane and Shizaburō Ōshi (eds.), traducción editada por Conrad Totman, Tokio, 1990, p. 183.

la representación de bellezas femeninas se esperaba reflejara las modas cambiantes y los instantes fugaces de gloria de una galería de cortesanas. Ningún género podía ahora explotar tales temas de actualidad y permanecer dentro de lo que dictaba la ley. A finales de los años veinte y la década de los treinta del siglo XIX la temática de las estampas comerciales se había extendido más allá de los actores y las bellezas femeninas para incluir, además, paisajes (con Katsushika Hokusai y Ando Hiroshige a la cabeza) y guerreros (como testimonio el repertorio visual de Utagawa Kuniyoshi). Aunque ninguno de estos temas era de actualidad, los editores comenzaron a desarrollar un mercado de estampas “seriadas” de paisajes y guerreros que se ponían a la venta durante meses y años hasta formar grandes conjuntos gráficos. El tamaño de una serie estaba determinado normalmente por la demanda popular. Por ejemplo, después de ser publicadas las *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* de Hokusai, se añadieron diez imágenes a la serie. Tras 1842 los editores incrementaron la distribución seriada. En ocasiones se numeraban las estampas de una serie y se les daba un título y un índice de contenidos, publicado en hojas independientes. La comercialización de las grandes series de estampas, que podían aparecer a lo largo de un periodo de dos o tres años, tuvo como objetivo que fuesen encuadradas en álbumes, y no tanto ser pegadas en muros o biombos. Mediante la promoción de esta nueva categoría de estampas, conscientemente “coleccionables”, los editores fueron capaces de minimizar las pérdidas que hubiesen sufrido como resultado de las restricciones que se les impuso en 1842.

Kunisada respondió a las cambiantes circunstancias produciendo una serie, sin precedentes, de bellezas femeninas en cien estampas. Los diseños pasaron la censura porque cada mujer fue asociada a un poema de la antología de poesía japonesa más popular, *Cien Poemas de Cien Poetas (Hyakunin Isshu)*, de principios del siglo XIII, y porque ninguna era mostrada como una cortesana o una *geisha*. Con este ciclo gráfico, Kunisada y su editor ampliaron el alcance de las grandes series, además de los paisajes y héroes, al género de las bellezas femeninas.

Al mismo tiempo se idearon medios para comercializar en serie los retratos de actores. La necesidad de distanciarlos de las producciones del momento, para

evitar la acción punitiva de los censores, se convirtió en una virtud. Los retratos soslayaban las alusiones concretas y podían agruparse en series retrospectivas de treinta, cincuenta o incluso más estampas, representando a los principales actores del teatro de kabuki, tanto vivos como muertos, en sus papeles más memorables. Aunque la referencia concreta a un determinado actor no podía ser mencionada, sus apariencias eran tan bien conocidas que el público que compraba las estampas no tenía dificultad alguna para reconocerles. Casi sin excepción, los actores eran representados de busto.

Kunisada y sus editores exploraron un amplio abanico de encuadres y fondos para las series retrospectivas de retratos de actores con el objetivo de mantener el interés del mercado. En torno a 1847, por ejemplo, regresó al formato del espejo redondo, que ya había practicado con acierto a principios de la década de 1830 y que reutilizaría de nuevo en 1859 para producir una interesante serie de retratos [cat. 31-32]. A comienzos del decenio de 1850 situó efigies en busto ante un fondo de paisajes. El primer testimonio fue la serie de 1852 *De las Cincuenta y Tres Paradas de la Vía del Tōkaidō (Tōkaidō Gojūsan-tsugi no Uchi)*, en la cual los atrevidos retratos de actores, tanto coetáneos como anteriores, aparecen en paisajes inspirados en la innovadora serie del mismo nombre ejecutada por Hiroshige en 1833 [cat. 33-34]. La identidad de los lugares representados en los fondos y de los personajes interpretados se inscribieron en cartuchos ornamentales, pero los nombres de los actores se omitieron. La serie demostró ser un gran éxito comercial. Se llegaron a vender siete mil copias de algunos de los retratos, una cifra sin precedentes –con anterioridad las estampas de actores de prestigio no superaban las tres o cuatro mil copias vendidas–. El editor estaba tan complacido que ofreció un banquete de celebración⁴. En respuesta a la extraordinaria demanda de estas imágenes híbridas, los editores acabaron publicando repetitivamente una serie tras otra. Tan sólo en 1852 se lanzaron en rápida sucesión al menos once series con un total de casi cuatrocientas estampas con la firma de Kunisada. No todas las composiciones recurrieron a paisajes conocidos. En muchas de ellas Kunisada confió a sus discípulos la asimilación del estilo de los paisajes de Hiroshige para conseguir fondos apropiados.

⁴ Ijima Kyoshin, *Ukiyo-e shi. Utagawa Retsuden*, Tamabayashi Seirō (ed.), Tokio, 1941 (reed. 1993), p. 137.

La fama de estas estampas condujo a los artistas y sus editores a explorar el potencial comercial de nuevas combinaciones de las figuras de Kunisada con los paisajes de Hiroshige. Algunos de los resultados más impactantes son los trípticos con grupos de figuras elegantes en los estilos más recientes de Kunisada, ubicadas en paisajes panorámicos de nueva invención por Hiroshige. Un gran número de trípticos eran imágenes con temática de la *Historia de Genji*.

Hasta el final de su vida, los retratos de actores permanecieron como un rasgo singular de Kunisada incluso cuando los bustos frente a un paisaje dejaron de dominar su producción tras 1856. A finales de la década de los años cincuenta y a principios de los sesenta del siglo XIX, con la voluntad de recuperar el formato de espejo por tercera vez, concibió series en las que figuras en busto se mostraban ante un fondo fuertemente coloreado y salpicado de emblemas y cartuchos, o contra un fondo blanco decorado con estudios del natural por otros artistas, impresas delicadamente y rodeadas por extensísimos textos.

Hacia 1850 la aplicación de las restrictivas regulaciones de 1842 se había vuelto tan laxa que las imágenes ilustrando escenas de kabuki eran aprobadas sin reparos por los censores. Tan sólo la identificación de los actores seguía estando prohibida, y así permanecería durante otros siete años. De modo que en el momento en que Kunisada estaba implicado en la producción de extensas series retrospectivas de bustos de actores, también seguía proporcionando la oferta habitual de figuras de cuerpo entero y retratos de personajes de kabuki relacionados con representaciones específicas. Además, estampas celebrando las conquistas del “Genji rústico” comenzaron a ser muy demandadas. Éstas se basaban en la iconografía que Kunisada había creado para ilustrar la novela seriada *La falsa Murasaki y el rústico Genji (Nise Murasaki Inaka Genji)* de Ryūtei Tanehiko, publicada entre 1828 y 1842. La novela, junto con sus secuelas, adaptaciones teatrales e imitaciones, fue tan popular que los editores desarrollaron un mercado para ilustraciones a color de sus episodios principales, siendo las más impactantes los elaborados trípticos grabados a partir de esos episodios.

En 1850 la producción de Kunisada dominaba el mercado de la estampa, pero Kuniyoshi y Hiroshige continuaron siendo referentes importantes por derecho

propio. La industria editorial de Edo no solamente sobrevivió a las acciones judiciales y severas reformas de 1842 sino que florecería como nunca lo había hecho.

Kunisada y sus contemporáneos reconocieron la diferencia cualitativa entre las estampas de su periodo temprano y medio y sus últimas realizaciones, las cuales firmaba como “Toyokuni”. Asumió el nombre de su maestro, Toyokuni I, en 1844. Las estampas con la firma Toyokuni se correspondían con el “estilo moderno” (*imayō*) y fueron muy admiradas por ello. En general, los diseños de las estampas de Kunisada de las dos primeras décadas del siglo XIX no eran más complejos que los de Utamaro o Toyokuni I de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX. Sus obras tendieron hacia una mayor complejidad en los años treinta. A fines de la década de 1840 se había convertido en norma la compleja elaboración de sus composiciones. Esa mayor complejidad fue resultado de emplear pigmentos nuevos, más opacos, que saturaban el papel de un modo que los usados anteriormente no hacían. Los fondos sin color, o ligeramente tintados, de las estampas más tempranas dieron paso a paisajes o fondos fuertemente coloreados. De manera que para no perder en esos fondos tan densos las informaciones que debían contener las estampas comerciales –la firma del artista, el sello (o sellos) del censor, la marca del entallador, el nombre o marca del editor, el título de la serie y de la estampa–, Kunisada las ubicó en recuadros y cartuchos. Manejó con gran resolución la estructura visual resultante, garantizando que toda la información estuviera bien ordenada y fuera fácil de leer.

Las imágenes impresas de Kunisada en “estilo moderno” se diferenciaban por la brillantez técnica de su estampación, sus intensos y saturados colores, sus complejos diseños y el altísimo nivel de su acabado. La maestría de los entalladores y estampadores de Edo nunca había sido tan elevada como lo fue en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX. Sin embargo, el virtuosismo técnico que evidencian estas estampas no altera la valoración del arte de Kunisada. Todo lo contrario, la ensalza, ya que explotó las destrezas de sus grabadores en madera e impresores con grandes resultados.

Entre 1844 y su muerte a principios de 1865, Kunisada llevó a cabo una prodigiosa producción no sólo de estampas sueltas sino también de ilustraciones

para libros. En ese periodo había docenas de editores de estampas y libros ilustrados activos en Edo, y Kunisada proveyó de diseños, si no a todos, sí a la mayoría de ellos. Algunos lanzaron grandes tiradas de sus estampas y varios grupos de editores cooperaron en las series más grandes, pero en ningún momento de su carrera Kunisada trabajó con exclusividad para un solo editor o un colectivo específico. No es posible determinar la naturaleza exacta de la relación con sus editores. ¿Seguía las indicaciones que ellos le daban, respondiendo obedientemente a sus peticiones, o les empujaba a experimentar con nuevos formatos? ¿Cuánto recibía por sus diseños? ¿Qué control retenía sobre el producto final? Su experiencia e íntimo contacto con el negocio editorial se extendió durante sesenta años. Sus diseños marcaron máximos de ventas y sus composiciones para libros ilustrados siempre fueron populares. En las últimas décadas de su vida debió ser una figura muy influyente dentro del mundo editorial, y aun así, todavía desconocemos con certeza su papel en él.

La gran demanda de imágenes de Kunisada para estampas y libros ilustrados en sus últimos años de vida se canalizó a través de un estudio bien organizado que empleaba a unas sesenta personas, entre aprendices y asistentes. Supervisaba la composición de los nuevos diseños a partir de una amplia gama de fuentes, pero normalmente dejaba la elaboración y ejecución a sus discípulos. Había establecido el estilo de la casa, donde la coherencia y consistencia del diseño final estaban garantizadas.

Una importante fuente de inspiración, de la cual bebieron tanto él como sus discípulos, fueron sus propias obras tempranas. Además de recurrir a los diseños iniciales, explotaron el gran legado de ilustraciones que había producido a lo largo de los años en busca de ideas que pudiesen readaptarse al formato de trípticos. También tomaron prestadas composiciones de otros artistas. Las apropiaciones de este tipo no eran infrecuentes entre los artistas japoneses ni estaban mal vistas. Desde el comienzo de su carrera Kunisada nunca dudó en rehacer composiciones de otros, en particular de su maestro Toyokuni I pero también de Utamaro. Durante las tres décadas iniciales del siglo, de Toyokuni I se limitó apenas a transcribir sus diseños. A partir de entonces reelaboraría la

herencia del maestro en “estilo moderno”⁵. La claridad y fuerza de su estilo así como la maestría y profesionalidad con la que dirigió su estudio –combinado con la destreza técnica de los entalladores y estampadores de Edo– aseguró la transformación de sus diseños, cualquiera que fuese su origen, en nuevas estampas, excitantes e innovadoras.

Un cierto grado de repetición era inevitable al insistir una y otra vez en las mismas fórmulas. Aún así, y dado el vasto número de imágenes en formatos similares que produjo el estudio de Kunisada, es destacable cuán poderosas y sugerentes podían llegar a ser cada una de las estampas. Éste es el caso en particular de muchos retratos de actores. Las estampas que tienden a ser más decepcionantes en este periodo son los trípticos de actores interpretando diferentes escenas de kabuki. En estas composiciones las figuras, modeladas rígidamente, se presentan sobre detalladas escenografías. No hay duda de que las imágenes proporcionan registros exactos de representaciones específicas de kabuki, pero aparte de esto no son más que estampas comunes y corrientes. Tales diseños debieron tener una baja consideración dentro de la jerarquía de responsabilidades del estudio.

En muchas de sus composiciones más impresionantes, Kunisada se distanció de la especificidad en la interpretación de un papel y buscó capturar la calidad “legendaria” que había inspirado a los actores en las mejores representaciones de ese papel. Esos diseños brillan con particular intensidad, y el aporte de Kunisada es probablemente mucho mayor que en las estampas que se hacían diariamente para dar testimonio de las representaciones del momento. El interés de Kunisada en ofrecer interpretaciones “legendarias” podría reflejar su voluntad de distanciarse de la tendencia en el teatro kabuki de la época hacia la estandarización de la representación de los grandes papeles⁶.

Un conjunto de siete cartas escritas por Kunisada en 1863 arroja nueva luz sobre su personalidad y la actitud hacia su oficio. Entre los temas que comenta en ellas está su opinión sobre las diferencias entre el retrato de actores por artistas de su propia escuela Utagawa y por los artistas de Osaka. Es mordaz en su condena de estos últimos. Afirma que los retratos de la escuela de Osaka apenas

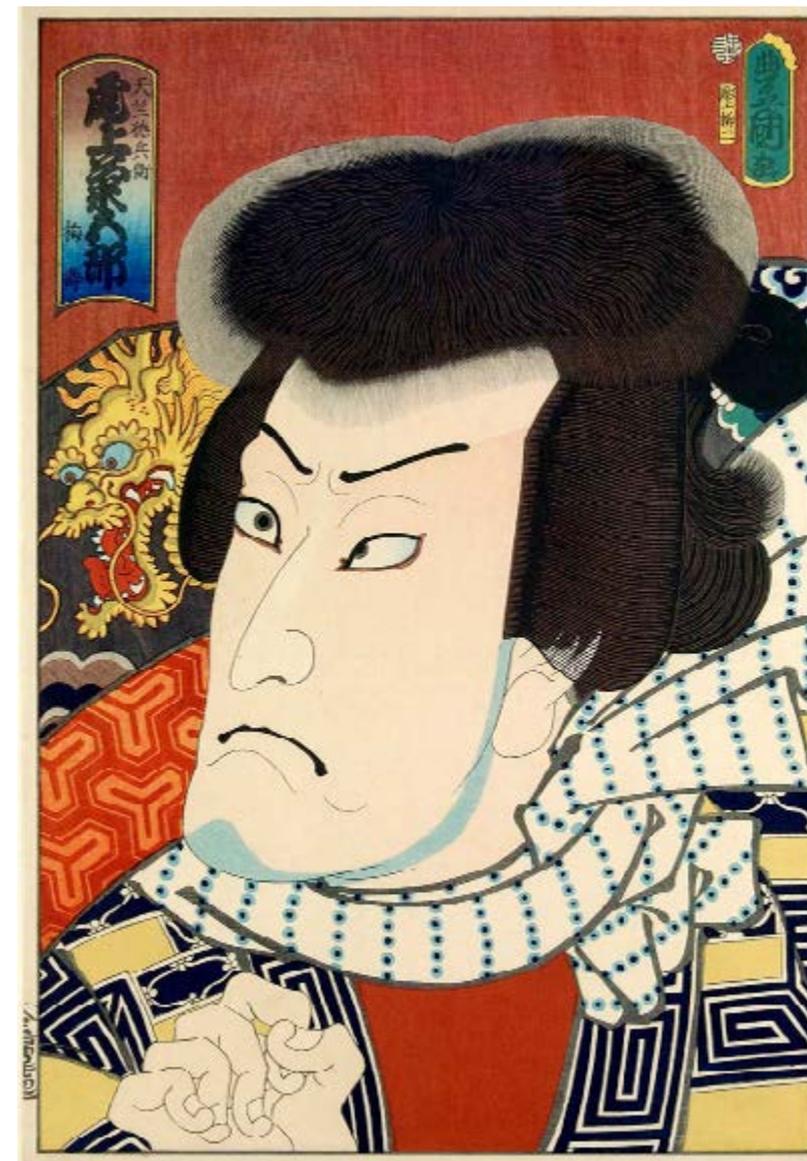
5 Para ejemplos de esas apropiaciones y transformaciones, véase Ellis Tinios, “Kunisada and the Last Flowering of Ukiyo-e”, *Print Quarterly*, VIII, 4 (diciembre 1991), ils. 197, 198, 199 y 200.

6 Este párrafo se basa en observaciones hechas por Paul Griffith en conversaciones y correspondencia.

se asemejan a sus sujetos, que los rostros no dan muestra ni de inteligencia ni de espíritu, y que son imágenes poco convincentes y aburridas [cat. 81a-82b]. En otros pasajes de las cartas discute la manera en la que pretende dibujar a ciertos actores para la serie de estampas de “cabezas grandes” (*ōkubi-e*) en la que se encontraba trabajando en ese momento [il. 2]. Comenta con gran precisión las características faciales de los retratos, incluso las de aquellos personajes que ya habían muerto tiempo atrás. Las cartas revelan algo de su atención al aspecto técnico de la producción de estampas, ya que en una de ellas expresa su molestia sobre un entallador demasiado joven –y por ello carente de los conocimientos adecuados– y que había sido autorizado a grabar el taco de uno de sus diseños. La correspondencia confirma la intuición de que Kunisada no sólo tenía muy claro lo que quería lograr con sus estampas sino que además sabía transmitirlo a sus discípulos y editores⁷.

Kunisada, Hiroshige y Kuniyoshi dominaron la producción de estampas en las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX, proporcionando al público, tanto individualmente como en proyectos de colaboración, las imágenes de actores, guerreros y paisajes que aquél solicitaba. Hiroshige, todavía en pleno control de sus capacidades, falleció durante la epidemia de cólera de 1858. Debido a su mala salud, la producción de Kuniyoshi en sus últimos cinco años de vida, antes de su muerte en 1861, “fue pequeña y, en su mayor parte, mediocre”⁸. Kunisada, sin disminuir un ápice su creatividad, terminaría siendo aclamado como el mayor creador de estampas de su época [il. 3]. En los tres años finales de su existencia decidió incorporar su edad en la firma. Hay algo exultante en ese deseo de proclamar que las imágenes son “del pincel del setenta-y-tantos Toyokuni” [cat. 35]. Acorde con la longevidad japonesa, vivió hasta setenta y nueve años. Disfrutó de buena salud hasta el final y su muerte tras una corta enfermedad sorprendió a su familia y amigos.

La última década de la vida de Kunisada coincidió con un tiempo de grandes convulsiones en Japón. La llegada de los norteamericanos en 1854, con sus demandas para que el país abriera sus puertos al comercio extranjero, sacudió a la clase política hasta sus cimientos. El sogún no tuvo más elección que acceder



2
Utagawa Kunisada
[firmado “Toyokuni
ga” (dibujado por
Toyokuni)], *El actor
Onoe Kikugorō III como
Tenjiku Tokubei*, editado
por Ebisuya Shōshichi
(Kinshōdō), Edo, 1860.
Grabado en madera a
la fibra, estampación a
color, 370 x 250 mm.
Colección Ebi, cortesía
del Art Research
Center, Universidad de
Ritsumeikan, Ebi0804.

7 Ōkubo Jun’ichi, “Sansei Toyokuni bannen no shokan to yakusha-e ōkubi-e” [“Cartas y retratos de actores de kabuki de Toyokuni III en sus años finales”], *Museum: Art Magazine* (Museo Nacional de Tokio), 478 (enero 1991), p. 25-39.

8 B. W. Robinson, *Kuniyoshi*, Londres, 1961, p. 23.



3
 Kanagaki Robun (textos),
 Toyokara Kunichika,
 Utagawa Kuniyoshi y otros
 (imágenes), *Ansei kenmonshi*
 [Registro de (el terremoto de)
Ansei] detalle, Edo, 1855,
 panorama desplegable de
 cuatro páginas del primer
 volumen. En la zona superior
 (orilla izquierda del río)
 se aprecia el gran complejo
 residencial de Utagawa
 Kunisada tras el terremoto
 Ansei de 1854. Grabado
 en madera a la fibra,
 245 x 170 mm (dimensiones
 del libro). Colección Ebi,
 cortesía del Art Research
 Center, Universidad de
 Ritsumeikan, Ebi0617.

a aquellas demandas, pero al hacerlo comprometió seriamente su legitimidad como defensor del reino. Activistas políticos desafiarían abiertamente su derecho a gobernar, demandando la restauración de la autoridad imperial y la expulsión de todos los extranjeros. Los últimos años de la década de los cincuenta y el decenio siguiente serían testigos de una considerable violencia política –purgas, asesinatos, ejecuciones, escaramuzas con fuerzas extranjeras, rebeliones y levantamientos– que culminarían en 1868 con el colapso del sogunato y el establecimiento de un nuevo régimen imperial. Nada de ello incidió directamente en el arte de Kunisada. Sus intereses permanecieron inalterados.

Kunisada fue descrito por un colaborador cercano y contemporáneo suyo como poseedor de “una naturaleza sin pretensiones, apacible”⁹. Se asoció con los principales autores, poetas y actores de su tiempo, trabajó diligentemente y nunca contrajo deudas o cayó en desgracia con las autoridades. La suya fue una vida sin sobresaltos dedicada a su arte. Su entrega condujo a la producción de varios miles de estampas policromas y decenas de miles de ilustraciones para libros. En ellas nunca falló al mostrar su dominio del diseño y la completa profesionalidad de su actitud. Conocía sus fortalezas, sabía lo que el público quería y actuó en base a dicho conocimiento. Durante más de cinco décadas nunca estuvo pasado de moda, siempre tuvo éxito comercial. Fue un exponente de una forma viva de arte que hablaba directa y efectivamente a sus contemporáneos.

Paradójicamente, Kunisada fue descrito ante una audiencia amplia de coleccionistas occidentales y conocedores de estampas japonesas con estas palabras: “Este mediocre artista fue uno de los más prolíficos de la escuela de ukiyo-e. Toda esa complejidad sin sentido del diseño, torpeza del color y descuido de la estampación, la cual asociamos a la ruina final del grabado en madera a color, encuentran su mejor expresión con él”¹⁰. Esta percepción de Kunisada surgió en parte por el hecho de que los primeros estudiosos occidentales de estampas japonesas las encararon con el bagaje crítico de la historia del arte decimonónico, definidor de ideales estéticos específicos respecto a los cuales se juzgaba toda manifestación artística y, como corolario, era denostada cualquier inevitable desviación de esos ideales¹¹. De acuerdo con esos parámetros, para uno de los primeros críticos

9 Lo dice Shikitei Sanba (1776-1882), citado en A. L. Markus, *op. cit.*, p. 80.

10 Arthur Davison Fickle, *Chats on Japanese Prints*, Londres, 1915 (reed. Tokio, 1958), p. 351-352.

11 Esta reflexión se basa en ideas establecidas por Timothy Clark en “Kunisada and Decadence: the Critical Reception of Nineteenth-century Japanese Figure Prints in the West”, en *Modern Japanese Art and the West: International Symposium*, Tokio, 1992, p. 89-100.

como Ernest Fenollosa (1853-1908), Torii Kiyonaga (1752-1815) representaba una “*absoluta altura estética*” en la historia de las estampas japonesas, “*incluso digna de comparación con [...] Rafael*”¹². Desde un pináculo tal, el declive seguro había de ser repentino y ciertamente conduciría “*a la ruina final*”.

Las estampas de Kunisada merecen mucho más que ser descritas como “*complejidad sin sentido del diseño, torpeza del color y descuido de la estampación*”. El descuido en la impresión es algo que se encuentra raramente en las estampas de Kunisada, de cualquier etapa. Incluso diseños mediocres fueron ejecutados bajo un nivel de calidad considerable. Técnicamente, las estampas de la década de 1850 están como mínimo realizadas con un esmero equiparable a las de los años ochenta del siglo XVIII, la conocida como “Edad Dorada” del arte gráfico japonés.

Definir los colores como “*torpes*” es un prejuicio subjetivo. Colores brillantes en combinaciones sorprendentes constituyeron la esencia de las estampas de todas las eras del periodo Edo. La inestabilidad de muchos de los brillantes pigmentos empleados en el siglo XVIII y principios del XIX ha escondido la “*estridencia*” de las estampas de los predecesores de Kunisada. En el curso de su dilatada carrera Kunisada empleó la gama completa de colores y escalas cromáticas que estaban a su disposición, desde los tonos graduados delicadamente a los colores primarios profundamente saturados. En todos los periodos utilizó las tintas con total confianza y con grandes resultados. Fue tan astuto en su manejo del color como cualquiera de sus precursores.

En general, los mejores diseños de Kunisada de las dos primeras décadas del siglo XIX no estaban más elaborados que los de Utamaro o Toyokuni I de fines del siglo XVIII e inicios de la centuria siguiente, pero logró una complejidad mucho mayor y más elaborada al final de su carrera. Difícilmente podría definirse como un “*sin sentido*”. Un especialista ha preferido aludir a la “*deslumbrante complejidad de diseño*” manejada con maestría por Kunisada¹³. Esta definición está mucho más cercana a la realidad.

Otros críticos han explicado las “*insuficiencias*” de las estampas de Kunisada no como resultado del deterioro inevitable de una tradición artística, sino como

consecuencia del tiempo convulso en el que tocó vivir y trabajar al artista. Los partidarios de esta corriente de opinión observan en el arte de Kunisada “*la atrofiada, deformada calidad de la cultura de los comerciantes y ciudadanos de Edo según se iba secando bajo la presión feudal, que fracasó en lograr un sano desarrollo*”¹⁴. Es injustificable afirmar que la calidad de su arte estuvo determinada por la salud política y económica de la época en que vivió. A pesar de que las últimas décadas del periodo Edo fueron años de una gran tensión –la economía fallaba, los desórdenes sociales estaban a la orden del día, el antiguo orden político se deshacía lentamente– aquellos años también vivieron “uno de los grandes florecimientos de Japón” en literatura, arte y pensamiento¹⁵.

La carrera creativa de Kunisada se extendió más de medio siglo. En todos los periodos diseñó imágenes extraordinarias así como otras menos destacables. Sus estampas merecen ser contempladas sin prejuicios dentro de su contexto histórico y cultural.

12 Ernest Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Nueva York, 1912 (reed. Nueva York, 1963), vol. 2, p. 195.

13 Timothy Clark, *op. cit.*, p. 97.

14 Seiichirō Takahashi, *Traditional Woodblock Prints*, Tokio, 1964 (1ª ed. inglesa, Tokio, 1970), p. 130.

15 Harold Bolitho, “The Tempo Crisis”, en *The Cambridge History of Japan*. Vol. 5, *The Nineteenth Century*, Cambridge, 1989, p. 116-117.