



## El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana

---

Olga García Jiménez

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

Kunisada (Toyokuni III)  
*Meshitsukai Ohatsu (por Bandō Shiuka I)*  
de la obra 'Sumidagawa Tsuinokaga-mon',  
1852 (cat. 24a)

“La mentalidad nacional estaba obligada a buscar refugio para huir de la monotonía de la existencia tanto en el estudio como en la diversión. El régimen Tokugawa había permitido que la imaginación volara en parte libremente en las direcciones del arte y la literatura, y en esas direcciones la personalidad encontró maneras en las que reafirmarse y dar rienda suelta a la creatividad. [...] Fue una época de disfrute popular, de cultura general y de refinamiento social”.

Lafcadio Hearn (1850-1904), *Japón. Un intento de interpretación*, 1904<sup>1</sup>

Con el comienzo de la era Edo se produjo un crecimiento de la industria y el comercio que repercutió directamente en un aumento de la población en los núcleos urbanos, especialmente en la capital que da nombre al período: Edo, la actual Tokio. En consonancia con la formación e incremento creciente de la clase comerciante, considerada gubernamentalmente la más baja de la sociedad pero poseedora *de facto* del poder económico, surgió una nueva clase urbana (*chōnin*) y, por ende, una cultura extravagante y refinada a la vez. La presencia de numerosos distritos de placer, teatros de kabuki o casas de té, denota una mentalidad en la que el mundo de la fantasía y los placeres efímeros (*ukiyo*) contaba intrínsecamente con la sorprendente capacidad de difuminar la configuración de la estricta jerarquía social del régimen Tokugawa, cuyas bases se asentaban en el confucianismo. Este mundo fue excepcionalmente captado por las estampas *ukiyo-e*, cuya temática aborda asuntos de la vida cotidiana, vistas de lugares famosos, guerreros o actores de kabuki, entre otros.

---

#### Edo y su contexto histórico-social

*Edo* hace alusión a Tokio, la capital japonesa, así como a un período en la historia de Japón conocido también como época Tokugawa. Se ha venido considerando el año 1603 como el inicio de la era Edo, año que coincide con el nombramiento de Tokugawa Ieyasu (1543-1616) como sogún y con el consiguiente establecimiento de la ciudad de Edo como centro militar, político y administrativo, tras la conclusión de los episodios bélicos internos y la finalización del proceso de reunificación nacional iniciado por Oda Nobunaga (1534-1582) y Toyotomi Hideyoshi (h. 1536-1598). En 1615 el primer sogún Tokugawa, Ieyasu, comenzó

---

<sup>1</sup> Lafcadio Hearn, *Japan: An Attempt at Interpretation*, Nueva York, 1904 (reed. española, *Japón. Un intento de interpretación*, Gijón, 2013, p. 267-268).

su hegemonía sobre el pueblo japonés, una vez aniquilados los ejércitos fieles a Hideyoshi, implantando así su régimen militar o shogunato.

En el lapso de tiempo que abarcó el período Edo, aproximadamente dos siglos y medio, y fruto del anhelado aislamiento oficial perseguido por el gobierno militar o *Bakufu*, Japón vivió una estabilidad política nacional sin precedentes; de ahí que esta etapa haya sido denominada “*pax Tokugawa*”<sup>2</sup>. No obstante, desde el comienzo de la era Edo el gobierno del clan Tokugawa tuvo que resolver dos asuntos cruciales que amenazaban la estabilidad política interna: el cristianismo y el comercio con el exterior, interrelacionados en muchos casos. Es por ello que el gobierno shogunal desconfiaba de países católicos como España y Portugal, en los que el desarrollo de misiones evangelizadoras iba acompañado del interés por la apertura de contactos comerciales directos<sup>3</sup>.

Sin embargo, las naciones de religión protestante, como los Países Bajos e Inglaterra, no eran consideradas una amenaza, puesto que buscaban el establecimiento de relaciones comerciales pero carecían de intenciones evangelizadoras<sup>4</sup>. De ahí que en 1639, cuando Japón blindó oficialmente sus fronteras al extranjero, consintió la presencia de comerciantes holandeses (también chinos y una minoría de coreanos) en la región de Nagasaki, ubicada casi a un millar de kilómetros de Edo. Es indiscutible que a través de Nagasaki se filtraron en el país retazos de la ciencia y cultura europeas, que fueron consiguientemente interpretadas por los japoneses movidos por un afán de curiosidad, admiración y fascinación por Occidente<sup>5</sup>.

El período comprendido entre 1688 y 1704, conocido como era Genroku, fue una época dorada que catapultó definitivamente al fenómeno social de los *chōnin*, responsables directos de que la cultura urbana comenzase a lucir con todo su esplendor. Pero desde mediados del siglo XIX el *Bakufu* fue cayendo paula-

tinamente en una situación de malestar, crisis y descontento generalizado entre la población, lo que condujo a una serie de conflictos internos que finalmente desembocaron en la apertura de Japón a Occidente en 1854<sup>6</sup>. El año 1868 marca el fin del período Edo, con la restauración del emperador Meiji, quien estableció la corte imperial en la ciudad, la cual empezó a considerarse oficialmente capital de la nación y pasó a llamarse Tokio<sup>7</sup>. A partir de entonces Japón salió de su aislamiento y entró en un proceso de *occidentalización* con el mundo que había forzado su apertura al exterior<sup>8</sup>.

## El confucianismo en la sociedad del período Edo

Confucio dijo: “Zichan tenía cuatro de las características del hombre superior: en lo que hacía para sí mismo era humilde; era respetuoso en el servicio a un superior; generoso cuando se trataba de alimentar al pueblo y justo en su administración de los súbditos”.

Libro V. Gong Ye Chang. (XV)<sup>9</sup>

Confucio dijo: “Un joven debe tener piedad filial cuando está en su casa y ser fraternal con los demás cuando está fuera, debe ser diligente y sincero, desbordar de amor por todos y amar con más dedicación a los que poseen la virtud de la benevolencia”.

Libro I. Xue Er. (VI)<sup>10</sup>

Zizhang preguntó a Confucio acerca de la benevolencia. Confucio le dijo: “Si eres capaz de poner en práctica cinco cosas, serás considerado benevolente en todo el ancho espacio bajo el Cielo”. Zizhang le rogó que le dijera en qué consistían estas cinco cosas y Confucio le respondió: “Cortesía, generosidad, sinceridad, diligencia y amabilidad. Si eres cortés no te insultarán, si eres generoso te ganarás a todos, si eres sincero los demás te darán su confianza, si eres diligente conseguirás muchas cosas y si eres amable tendrás lo que hace falta para dar encargos a las demás personas”.

Libro XVII. Yang Huo. (VI)<sup>11</sup>

2 Christine Guth, *El arte en el Japón Edo: el artista y la ciudad, 1615-1868*, Madrid, 2009, p. 9-10; Sergio Navarro Polo, “Imágenes del mundo flotante”, en *Ukiyo-e: grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*, cat. exp. (Madrid, Biblioteca Nacional, 15 diciembre 1993 - 27 febrero 1994), Madrid, 1993, p. 27.

3 Véase el caso de la Embajada Keichō a Europa (1613-1620) cuya razón de ser estaba fundamentada en objetivos comerciales y religiosos claramente definidos: por un lado, esta misión compuesta por una comitiva de más de ciento cincuenta personas, perseguía conseguir del rey de España Felipe III la apertura y el establecimiento de relaciones comerciales. Por otro lado, aspiraba a lograr el apoyo del pontífice cristiano Paulo V (1550-1621) para enviar más misioneros a Japón y poder continuar con la construcción de iglesias en el país. Manuel Alvar, “La embajada japonesa de 1614 al rey de España”, *Centro Virtual Cervantes, Thesaurus*, tomo L, 1, 2 y 3, 1995, p. 518-525; Marcos Fernández Gómez, “La misión Keichō (1613-1620): Cipango en Europa. Una embajada

japonesa en la Sevilla del siglo XVII”, *Studia Historica. Historia Moderna (Ediciones Universidad de Salamanca)*, 20 (2009) p. 269-295; Yo Kawanari y Shoji Bando, *Supein to nihonjin (España y los japoneses)*, Tokio, 2006, p. 82-91; Ramiro Planas, *Puntos de interés en las relaciones España-Japón (siglos XVI a XX inclusive)*, Madrid, 2001, p. 12; José Velázquez y Sánchez, *La embajada japonesa de 1614. Historia sevillana*, Sevilla, 1862, reed. Marcos Fernández Gómez (ed. e introducción), acompañada de un facsímil a tamaño real de la carta japonesa, Sevilla, Comisaría de la Ciudad para la Exposición de 1992, 1991, p. 14-79.

4 Agustín Kondo Hara, *Japón. Evolución histórica de un pueblo (hasta 1650)*, Guipúzcoa, 1999, p. 218-219.

5 Pilar Cabañas, “La cultura material como vía de conocimiento e inspiración artística”, en *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*, cat. exp. (Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 25 febrero - 24 mayo 2009), Madrid, 2009, p. 59.

6 *Ibidem*, p. 226.

7 Mikiso Hane, *Breve historia de Japón*, Madrid, 2003, p. 99.

8 Carmen García-Ormaechea, “Ukiyo-e hanga. Japonismo”, en *Ukiyo-e: grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*, op. cit., p. 14.

9 Joaquín Pérez Arroyo (trad.), *Confucio. Los cuatro libros*, Barcelona, 2002, p. 94.

10 *Ibidem*, p. 66; existe un *Libro de la Piedad Filial (Xiaojing)*, atribuido a Zengzi, discípulo de Confucio. Sus enseñanzas

se centran en el culto de la piedad filial de manera que resulta fundamental el respeto, obediencia y cuidado de los padres en primer lugar, para conseguir acatar después las obligaciones hacia el soberano y el resto de la sociedad. Federico Lanzaco Salafranca, *Introducción a la cultura japonesa, pensamiento y religión*, Valladolid, 2000, p. 161.

11 Joaquín Pérez Arroyo (trad.), op. cit., nota 9, p. 190-191.

Existía un modo de pensamiento que encajaba a la perfección con el modelo de gobierno que buscaba el *Bakufu*, capaz de legitimar su hegemonía basándose en un régimen militar y que permitía mantener la estabilidad nacional: el confucianismo. La carismática figura de Confucio (551-479 a.C.) representa al hombre, al pensador y a todo un fenómeno cultural: constituye una fuente de inspiración que aún hoy perdura desde hace dos milenios y medio. La ideología neo-confuciana imperante en el período Edo esgrimió un modelo social absoluto que aseguraba la lealtad y obediencia de una sociedad sometida a un rígido sistema de clases, modelo determinado por una cuestión tan sumamente básica como el nacimiento<sup>12</sup>.

Según la ética confuciana, una sociedad jerarquizada se rige por las “cinco relaciones” (*gorin*) en las cuales cada miembro debe aceptar y acatar su papel: así el hijo obedecerá a su padre, la esposa a su marido, el hermano menor al mayor, el vasallo a su señor y los amigos deberán obedecerse entre sí; y por los “tres lazos” (*sanko*) relativos a las parejas esenciales: gobernante y súbdito, padre e hijo y marido y esposa<sup>13</sup>. De las enseñanzas confucianas se infiere que el núcleo familiar constituía la base del buen funcionamiento social: una vez asentados a pequeña escala los valores de la lealtad y la piedad filial en la moral familiar, éstos podían extrapolarse a un ámbito de gran escala, la moral estatal. Japón adaptó el modelo confuciano a su idiosincrasia y tradición: invirtió la escala de valores priorizando al estado frente a la familia<sup>14</sup>. Según el pensamiento confuciano, en cualquier caso se esperaba del ciudadano lealtad y piedad filial al superior, con los sentimientos de reciprocidad y benevolencia con el prójimo como telón de fondo. De ahí que la clase dirigente abogara por una filosofía que fomentaba el propio control del gobierno, el bienestar nacional y la estabilidad social mediante una rígida jerarquía con el sogún a la cabeza. Después del sogún, los daimios (señores feudales) y los vasallos completaban la escala de la clase aristocrático-militar en orden descendente. Existían tres tipos de daimio: en primer lugar los que estaban directamente relacionados con el clan Tokugawa, a continuación

aquéllos que poseían terrenos cercanos a los Tokugawa y por último los daimios de la periferia<sup>15</sup>.

En el período Edo los órganos administrativos del régimen estaban organizados en torno a los dos ejes burocráticos dominados por la figura del sogún: la Administración central y los organismos locales. El gobierno central de Edo contaba con un Gran Consejero (*tairō*) a la cabeza, cuando se consideraba necesario; bajo la presidencia directa del sogún, actuaba permanentemente un Consejo de Ancianos (*rōchū*), al cual estaban subordinados los comisarios generales (*ōmetsuke*) que controlaban a los daimios; del Subconsejo de Ancianos (*wakadoshiyori*) dependían los vigilantes (*metsuke*); existían chambelanes (*so-bayōnin*), un Ministerio de Asuntos Religiosos (*jisha bugyō*), dos juzgados de Edo (*Edo machi bugyō*) y tesoreros (*kanjō bugyō*). Los poderosos tentáculos del control shogunal alcanzaban a los organismos locales externos a Edo, como los gobernadores de Kioto (*Kyōto shoshidai*) y Osaka (*Osaka jōdai*), los alcaldes (*bugyō*), los inspectores de distrito (*gundai*) u otros oficiales (*daikan*)<sup>16</sup>. Era de suma importancia mantener el orden y el control de la ciudad por parte del *Bakufu*, así como la supervisión del trabajo llevado a cabo por artesanos y comerciantes, e igualmente la implacable vigilancia editorial<sup>17</sup>.

Por influencia directa del dogma confuciano, la sociedad oficial de Edo se caracterizaba por su carácter patriarcal, puramente masculino: la mujer quedaba relegada al plano doméstico y familiar, al menos en teoría<sup>18</sup>. Es sabido que en épocas anteriores la mujer era algo más independiente, desde la perspectiva de género, aunque estaba sometida a la categoría de la familia en la que le había correspondido vivir<sup>19</sup>. Existía un mundo paralelo a la vida cotidiana de los habitantes de las ciudades. En los barrios de placer la vida giraba precisamente en torno a las mujeres, que llegaron a adquirir un papel decisivo en la configuración de la maquinaria empresarial subyacente a ese mundo hedonista.

Siguiendo el modelo chino de las “cuatro categorías del pueblo”, la sociedad de época Edo se estructuraba en cuatro clases fundamentales, que presentaban a

12 Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 224-225; Lucía Alonso Sánchez, “La influencia del confucianismo en la discriminación de la mujer japonesa”, *Kokoro*, 2 (2010) p. 4; Anne Cheng, “Confucio, filósofo”, en *Confucio. El nacimiento del humanismo en China*, cat. exp. (París, Musée national des Arts asiatiques-Guimet, 29 octubre 2003 - 15 marzo 2004; Barcelona, CaixaForum, Fundación “la Caixa”, 27 mayo - 29 agosto 2004), Barcelona, 2004, p. 82-91; Jacques Gernet, *El mundo chino*, Barcelona, 1999, p. 87-88; Federico Lanzaco Salafranca, *op. cit.*, nota 10, p. 92-93; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 61.

13 Isabel Cervera Fernández, *Arte y cultura en China*, Barcelona, 1997, p. 152; Hermann van Ess, “El confucianismo en la China imperial”, en *Confucio. El nacimiento del humanismo en China*, *op. cit.*, p. 109; Anne Cheng, *op. cit.*, nota 12, p. 82-91; Lucía Alonso Sánchez, *op. cit.*, nota 12, p. 2-6.

14 Federico Lanzaco Salafranca, *op. cit.*, nota 10, p. 125 y 180.

15 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 10; Mikiso Hane, *op. cit.*, nota 7, p. 60-61.

16 Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 198-201.

17 Amaury A. García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, México, 2005, p. 32-35.

18 Lucía Alonso Sánchez, *op. cit.*, nota 12, p. 6; Muriel Gómez Pradas, “Los juguetes populares y tradicionales y la construcción de género en la sociedad japonesa del período Edo”, *Kokoro*, extra 1 (2013) p. 3-6; Pilar Cabañas, “Protagonismo de la mujer”, en *Hanga. Imágenes del mundo*

*flotante: xilografías japonesas*, cat. exp. (Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, marzo - mayo 1999), Madrid, 1999, p. 43 y 47.

19 Takagi Kayoko (ed. y trad.), *El cuento del cortador de bambú*, Madrid, 2002, p. 30-31.

su vez distintos niveles dentro de cada una de ellas: guerreros o samuráis, campesinos (*nōmin*), artesanos (*kōmin*) y comerciantes (*shōmin*)<sup>20</sup>. El samurái es un personaje indisoluble de la historia de Japón y puede afirmarse que su posición privilegiada dentro de la sociedad del período Edo constituía una herencia china o una extrapolación de la figura clásica del letrado como representante de la erudición y el conocimiento. En las fuentes históricas<sup>21</sup> el samurái presentaba rasgos afines al pensamiento confuciano, con la lealtad a su señor y la piedad filial como atributos esenciales, y su vida se regía por una serie de preceptos recogidos en el código del *bushidō* o vía del guerrero, compilado en época Kamakura (1192-1333). El samurái gozaba de ciertos privilegios, como portar dos espadas, tener apellidos o llevar atuendos con materiales lujosos, seda entre otros<sup>22</sup>, pero con el gobierno de Edo esta figura cayó en decadencia, convertida en *rōnin* o samurái sin dueño, errante, sin un señor al que servir y entre cuyas funciones se incluía ahora la administración del país. El campesinado llevaba un nivel de vida miserable aunque, paradójicamente, seguía a los samuráis en importancia dentro de la jerarquía social, porque de los campesinos dependía la producción de arroz, base de la economía de la nación y moneda de cambio en los estipendios anuales que recibía la clase samurái. Los artesanos y comerciantes, a pesar de estar desplazados a la base de la pirámide social, fueron en realidad los verdaderos promotores de la economía y la cultura en Edo. El arranque de su prosperidad

económica vino determinado en gran medida por la contratación de sus servicios por parte de la clase samurái, que acabó endeudándose con ellos, hecho que repercutiría posteriormente en el aumento de impuestos al campesinado<sup>23</sup>. La categoría de *chōnin* incluye al conjunto de artesanos, comerciantes, productores de servicios en general, algunos ex campesinos y ex samuráis<sup>24</sup>. Eran los residentes por excelencia de las emergentes ciudades y su papel fue determinante en la creación y difusión de una parte crucial de la historia del arte y la cultura japoneses. Cabe señalar que al margen de esta sociedad estructurada, se encontraban en un escalafón superior la familia imperial y la nobleza, que no eran sino meros representantes de la tradición cultural nacional, y justo en el otro extremo, los parias: *burakumin*, *eta* y *hinin*, con cometidos poco ortodoxos para el común de la sociedad<sup>25</sup>.

### El desarrollo de las ciudades: la aparición de una cultura urbana

Los doscientos sesenta daimios existentes en Japón y, por extensión, el resto de la clase aristocrático-militar, residían en sus correspondientes ciudades-castillo o *jōkamachi*, caracterizadas por contener un recinto amurallado en el centro. Aunque después pasó a tener una finalidad meramente administrativa, debido a su evidente función defensiva original el castillo se edificaba en la zona más elevada de la ciudad. Además de la fortaleza, las otras edificaciones del *jōkamachi* eran las residencias de los daimios y samuráis, templos y viviendas agrupadas en barrios. Estas singulares ciudades vieron su etapa de desarrollo entre 1580 y 1610 y contaban con una población que rondaba entre los diez mil y treinta mil habitantes<sup>26</sup>. Campesinos, artesanos y comerciantes, de los cuáles dependía el suministro y distribución de bienes y alimentos, o la ejecución de los programas decorativos del castillo en el caso de los artesanos y artistas, fijaban su residencia en torno al mismo, que era a su vez una importante fuente generadora de empleo.

20 Anne Cheng, *Historia del pensamiento chino*, Barcelona, 2002, p. 125; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 61.

21 Yamamoto Yōshō, *Hagakure*, Barcelona, 2002, p. 38 y II-IV; Miyamoto Musashi, *El libro de los cinco anillos*, Madrid, 1996, p. 42-43. En el prólogo de esta edición de *Hagakure*, Carmelo Ríos explica que la obra fue concebida original y exclusivamente como un código secreto para uso del clan militar al que pertenecía su autor. Inspirada en el código *Bushido*, constituye una compilación de las palabras del samurái Yamamoto por parte de un escriba hacia la década de 1710 a 1720. Citamos un pasaje de esta obra: "La condición del Samurái. Si se debiera resumir en pocas palabras la condición del Samurái, yo diría que en primer lugar es devoción en cuerpo y alma a un amo. En segundo lugar yo diría que es necesario cultivar la inteligencia, la compasión y la valentía. La posesión de estas tres virtudes reunidas puede parecer imposible al ser común, pero es fácil. [...] Todo lo que está más allá de estas tres virtudes no es útil conocerlo. En tercer lugar, en lo que concierne al aspecto exterior, es necesario cuidar su apariencia, su manera de expresarse y perfeccionarse en caligrafía. [...] En la base de todo hace falta sentir en nosotros la presencia de una fuerza tranquila. Cuando ella haya realizado todo esto, será necesario aprender la historia de nuestra tierra y de sus costumbres. Luego podremos estudiar algunas artes recreativas. Ser un Samurái es,

a fin de cuentas, muy simple", Yamamoto Yōshō (1659-1719), *Hagakure (Oculto bajo las hojas)*, década de 1710. Citamos unos fragmentos de *El libro de los cinco anillos*: "Para las personas que quieran aprender mi ciencia militar, existen normas para el aprendizaje de este arte: 1. Considerad lo que es correcto y verdadero; 2. Practicad y cultivad la ciencia; 3. Familiarizaos con las artes; 4. Conoced los principios del oficio; 5. Entended el perjuicio y el beneficio de cada cosa; 6. Aprended a ver cada cosa con exactitud; 7. Tomad conciencia de lo que no es obvio; 8. Sed cuidadosos incluso en los asuntos pequeños; 9. No hagáis nada que sea inútil. Hablando en general, la ciencia de las artes marciales debe practicarse teniendo en cuenta estos principios en mente. [...] Ante todo, mantened las artes marciales en vuestro espíritu y trabajad diligentemente de una forma directa. [...] De la misma forma, la ciencia militar a gran escala consiste en un asunto de ganar conservando a la gente buena, empleando gran número de personas, de ganar en la actitud correcta de la conducta personal, de ganar en gobernar a las naciones, de ganar en cuidar del pueblo humilde, de ganar en el cumplimiento de las costumbres sociales", Miyamoto Musashi (1584-1645), *El libro de los cinco anillos*, 1643.

22 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 16; Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 47.

23 Guillermo Quartucci, "Yoshitoshi: el último maestro de *ukiyo-e*", *Estudios de Asia y África XXIV*, 1 (1989) p. 155-156; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 85.

24 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 13; Ricard Bru, "Estampas japonesas del Museo del Prado", en *Estampas japonesas en el Museo del Prado*, cat. exp. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 junio - 6 octubre 2013), Madrid, 2013, p. 12.

25 Dentro de estos grupos se encontraban profesiones de carácter muy heterogéneo: desde actores y prostitutas hasta curtidores

de pieles, matarifes, verdugos, enterradores y un largo etcétera. Federico Lanzaco Salafraña, *op. cit.*, nota 10, p. 179; Lafcadio Hearn, *op. cit.*, nota 1, p. 192-193.

26 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 24; Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 208.

Además de la prosperidad de las ciudades-castillo, el período Edo fue testigo de un vertiginoso crecimiento de la población, sobre todo en los núcleos urbanos. A comienzos del siglo XVII la población de Japón era de doce millones de habitantes y a mediados del XVIII había aumentado a treinta y dos millones. Ciudades como Edo y la región de Kamigata<sup>27</sup> experimentaron su correspondiente incremento demográfico: a mediados del siglo XVII vivían en Edo más de cuatrocientas mil personas; justo un siglo después la cifra aumentó hasta alcanzar el millón. La ciudad de Osaka pasó de tener doscientos mil habitantes a mediados del siglo XVII a ver duplicado el número una centuria más tarde. A principios del siglo XVIII habitaban Kioto trescientas cincuenta mil personas<sup>28</sup>.

Dos factores fueron decisivos en la configuración del entorno urbano: por un lado, el traslado de la clase gobernante a la ciudad, con puestos dentro de la Administración. Por otro, el establecimiento en 1634 del sistema de “residencia alternada” o *sankin kōtai*, que consistía básicamente en que los daimios y sus familias debían residir durante un período de tiempo en Edo y después sólo el daimio y su séquito regresaban a su feudo, dejando a las familias en la ciudad<sup>29</sup>. Para posibilitar los viajes de los daimios y sus comitivas, el gobierno perfeccionó las infraestructuras y comunicaciones terrestres y fluviales que enlazaban las tres principales ciudades de la nación con puertos marítimos y otras regiones a lo largo y ancho del país<sup>30</sup>. El fomento de estas migraciones y el comercio favorecieron, sin duda, el crecimiento económico y cultural. El hecho de que este sistema de residencia alternada impusiera que los séquitos de los daimios vivieran en la capital sin esposas ni familia, por un lado, y las ansias de libertad de una sociedad sometida a la rigidez de un sistema confuciano heredado del mundo chino, por otro, indujeron al desarrollo de una cultura urbana en general y al surgimiento de los distritos de placer en particular.

27 Actual zona de *Kinki*, que comprende las ciudades de Osaka y Kioto.

28 Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 207-211; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 64.

29 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 14; Agustín Kondo Hara, *op. cit.*, nota 4, p. 209; Pilar Cabañas, *op. cit.*, nota 18, p. 46.

30 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 14; el *Bakufu* controlaba las cinco principales vías terrestres: Tōkaidō, Kōshūdō, Nakasendō, Nikkōdō y Ōshūdō. Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 105.

## El fenómeno urbano en la configuración de las manifestaciones artísticas

La rigidez impuesta desde el *Bakufu*, impregnada de preceptos confucianos legitimadores del orden social establecido, hicieron mella en la sociedad que encontró, consciente o inconscientemente, una vía de escape a la presión a la que se veía sometida.

Los miembros de la élite gobernante encargaban los suntuosos programas constructivos y decorativos de sus castillos y mansiones a artesanos y artistas, dando lugar a un estilo oficial<sup>31</sup>. Aquellos artífices estuvieron ligados a ciudades como Edo o Kioto y pusieron su arte literalmente al servicio del poder. Cabe resaltar el protagonismo adquirido por linajes familiares, como los pintores de la escuela Kano, patrocinada por el sogún y los daimios, o los miembros de la escuela Tosa, que contaba con el mecenazgo tanto shogunal como imperial. Ambas dinastías compartieron protagonismo con una tercera, la escuela Rinpa, cuyos componentes presentaban entre sí analogías en su estilo artístico, inspirado en la tradición y las manifestaciones culturales japonesas. Otras familias de artistas oficiales materializaron importantes encargos para los sogunes y los daimios: es el caso de la dinastía Gotō que se dedicaba a proveer espadas y metalistería, o la familia Kōami con sus exquisitos trabajos en laca o *urushi*<sup>32</sup>. En el largo camino hacia la democratización del arte surge la corriente de los “pintores eruditos” (*bunjin*), heredada e inspirada en la figura del *wenren*, letrado que aparece en China a partir de mediados del siglo XI y se asienta en el XIV. Los *bunjin* se sentían fascinados por el estudio del dogma confuciano, por la teoría y práctica de la pintura y las artes caligráficas o poéticas y por la ceremonia del té (*sadō*)<sup>33</sup>.

Los avances conseguidos en la imprenta contribuyeron a forjar una elevada tasa de alfabetización<sup>34</sup> que hizo posible el surgimiento de una nueva clase

31 Laurel Glen (ed.), *The Art of Japanese Prints*, California, 1997, p. 9; Sato Mitsunobu, “Ukiyo-e. Formación e historia” en Gabriele Fahr-Becker (ed.), *Grabados japoneses*, Múnich, 2002, p. 7-8.

32 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 95; María Rosa Andrés i Graells y Kitase Akiko, *Arte y técnica de urushi*, Barcelona, 2002, p. 164.

33 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 120; Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 55-72; Isabel Cervera Fernández, *op. cit.*, nota 13, p. 144; Joan Stanley-Baker, *Arte japonés*, Barcelona, 2000, p. 171; Pierre Lavelle, *El pensamiento japonés*, Madrid, 1998, p. 43. La ceremonia del té fue establecida de forma oficial en Japón en el siglo XVI por el maestro Sen no Rikyū (1520-1590) cuyos preceptos estético-formales en el ámbito del té denotan su búsqueda constante de la perfección. Okakura Kakuzō, *El libro*

*del té*, Madrid, 2003, p. 54. La estética relacionada con el *sadō*, tradicionalmente asociada a círculos aristocráticos, fue también apreciada en las ciudades. Desde el punto de vista del observador, la ceremonia del té propiamente dicha consta de secuencias de movimientos suaves y muy definidos por parte de la persona que lo realiza, la cual se apoya en el empleo de sencillos utensilios como cucharillas y agitadores de bambú, recipientes, teteras o cuencos, normalmente elaborados por los numerosos artesanos que fueron contratados en las ciudades para la fabricación de los mismos y cuyo resultado es un baile armonioso de gestos que irradia espiritualidad e invita a la paz interior y al recogimiento personal.

34 Ichikawa Hiroaki y Ishiyama Hidekazu, *Zusetsu Edo no manabi (Aprendiendo sobre Edo a través de ilustraciones)*, Tokio, 2006, p. 10-33 y 65-87; Pierre Lavelle, *op. cit.*, nota 33, p. 40.

burguesa con un interés creciente en participar durante su tiempo libre en actividades culturales, como reuniones de pintura y caligrafía, composiciones de *haikai* o ceremonias del té, entre otras<sup>35</sup>.

Paralelamente a la cultura oficial surgió una contra-cultura civil accesible a todas las clases sociales, con un arte patrocinado por la clase comerciante: la cultura del “mundo flotante”, un lugar de evasión en el espacio y en el tiempo donde los márgenes que delimitaban la distinción de clases se desvanecían hasta desaparecer. La influencia cultural que ejerció la población *chōnin* en la sociedad, le permitió postularse como promotora principal del vertiginoso crecimiento artístico y económico experimentado por Japón durante el período Edo. Se ha destacado también la activa y creativa participación en ámbitos artísticos urbanos por parte de algunos miembros de la clase samurái<sup>36</sup>. En el entorno literario sobresalieron obras representativas del género *gōkan-mono*, colecciones de libros ilustrados de ficción o *kusa-zōshi*, como *Nise Murasaki inaka Genji* (*La falsa Murasaki y el rústico Genji*), 1829-1842, fruto del trabajo conjunto del escritor Ryūtei Tanehiko (1783-1826), nacido en el seno de una familia de samuráis de bajo rango, y el ilustrador Utagawa Kunisada (1786-1865), u obras tan populares en el ámbito de la stampa como las *Tōkaidō gojusan tsugi* (*Las cincuenta y tres paradas del Tōkaidō*), 1833-1834, del también samurái Utagawa Hiroshige (1797-1858).

El surgimiento del teatro kabuki y la proliferación de los distritos de placer se presentaban como vías de escape a la severidad vigente en la sociedad de la época y, como complemento, el consumo de estampas y literatura constituían la alternativa económica a aquéllos. En la introducción de la reedición de *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de lluvia y de luna*), cuya edición primigenia vio la luz en 1776, Sakai Kazuya explica cómo el desarrollo de la literatura japonesa en prosa en los siglos XVII y XVIII permitió una evolución de los géneros narrativos según la demanda de los lectores<sup>37</sup>: desde los *kana-zōshi* (“libros en escritura

silábica japonesa”) y los *ukiyo-zōshi* (“libros del mundo flotante”) creados por el gran novelista Ihara Saikaku (1642-1693), hasta el género fantástico y sobrenatural encarnado en la obra suprema de Ueda Akinari (1734-1809), *Ugetsu monogatari*, pasando por los volúmenes compuestos de novelas cortas o *katagi-mono* (“libros de caracteres o temperamentos”) y por una de las máximas figuras de la literatura nipona, el dramaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), que completa un elenco de grandes autores japoneses, todos ellos de Osaka, y escribió obras fundamentalmente para *jōruri* o teatro de marionetas, adaptadas en muchas ocasiones al teatro kabuki.

Los habitantes de las ciudades demandaban lugares donde soñar despiertos y poder expresarse con libertad frente a la intransigencia de leyes suntuarias promulgadas y directrices marcadas por un gobierno particularmente represivo. No obstante, tal era el control ejercido por el *Bakufu*, que ni los distritos de placer, ni el kabuki ni, por extensión, otras manifestaciones artísticas, se libraron de verse sometidos a su regulación<sup>38</sup>.

Las tres principales ciudades de Japón contaron con sus correspondientes distritos de placer: en 1589 se fundó en Kioto el barrio de Yanagimachi, posteriormente trasladado y llamado Misujimachi, el antecesor del popular distrito de Shimabara (conocido por este nombre desde 1640). La ciudad de Osaka contaba con el barrio de Shinmachi, construido entre 1615 y 1623 en la conocida zona de Dōtombori. En 1618 se creó el barrio de Yoshiwara en Edo, cerca del actual distrito de Nihonbashi<sup>39</sup>, pero debido al terrible incendio que se produjo en 1657 fue trasladado y reconstruido en la zona de Asakusa en 1659, y se le denominó popularmente Shin-Yoshiwara (el Nuevo Yoshiwara)<sup>40</sup>. Habitualmente las jóvenes llegaban a Yoshiwara vendidas por sus familias o víctimas de hambrunas y catástrofes naturales (recuérdese que el territorio de Japón está castigado constantemente por tifones y movimientos sísmicos). Una vez que en-

35 *Haikai* es lo que hoy se conoce como *haiku*: composiciones poéticas de diecisiete sílabas organizadas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. Algunas de las figuras más representativas en este campo fueron el poeta Matsuo Bashō (1643-1694), perteneciente a la clase samurái, cuyas composiciones han trascendido las fronteras del espacio y el tiempo, o Yosa Buson (1716-1783), pintor y poeta de sensibilidad exquisita. Citamos dos *haiku* de Matsuo Bashō: “Sobre la rama seca / está posado un cuervo: / tarde de otoño”, Fernando García Gutiérrez, *El zen y el arte japonés*, Sevilla, 1998, p. 18; “Ha llegado la primavera! / Monte anónimo / entre fina hierba”, Ricardo de la Fuente e Kawamoto Yutaka (trads.),

*Haijin. Antología del haiku*, Madrid, 1996, p. 26. Citamos un *haiku* de Yosa Buson: “Atardece y la brisa / sopla rizos de agua / a los pies de las garzas azules”, Jonathan Clements, *La luna en los pinos*, Madrid, 2001, p. 64; para ceremonia del té, véase nota 33.

36 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 16 y 29-30. Se ha mencionado anteriormente la pertenencia del poeta Matsuo Bashō a la clase samurái (véase nota 35).

37 Sakai Kazuya (ed.), Ueda Akinari, *Cuentos de lluvia y de luna*, Madrid, 2002, p. 14, 30-37; David Almazán Tomás, “El grabado *ukiyo-e* como reflejo de los valores de la cultura japonesa”, *Kokoro*, extra 1 (2013) p. 3; Hane Mikiso, *op. cit.*, nota 7, p. 81-82.

38 Sergio Navarro Polo, *op. cit.*, nota 2, p. 33.

39 Nihonbashi era a su vez una zona donde conocidos ilustradores habían fijado su residencia; desarrollaban también aquí su actividad una profusión de negocios editoriales e incluso el distrito contaba con la presencia de teatros. A. A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 80.

40 El denominado Gran Incendio Meireki ocasionó más de 100.000 muertes y fue el causante de que dos tercios de la ciudad quedaran reducidas a cenizas destruyendo el castillo de Edo, residencias de daimios y samuráis y arrasando barrios enteros de viviendas, entre otras lamentables pérdidas. Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 91; Satō Mitsunobu, *op. cit.*, nota 31, p. 12.

traban su única salida era esperar que algún hombre rico se enamorase de ellas y comprase su libertad<sup>41</sup>.

A estos lugares acudía un público heterogéneo, burguesía urbana y miembros de la aristocracia: desde comerciantes y samuráis hasta daimios. A pesar de que las cortesanas y los actores de teatro se encontraban al margen de la estructura social establecida por el gobierno y eran despreciados como personas, paradójicamente devinieron en genuinos ídolos de masas, protagonistas indiscutibles de mil y una historias en la mentalidad de un público que en la mayoría de los casos ni siquiera podía tener acceso directo a ellos<sup>42</sup>. Todo lo que supusiera distanciarse del sometimiento a la férrea normativa impuesta por el *Bakufu* se convertía en garantía de éxito. Los intereses de la sociedad reflejan los gustos de una época donde la anhelada libertad era constante, y prueba de ello fue el auge de fenómenos culturales de carácter inmaterial como los distritos de placer y el teatro kabuki, así como de manifestaciones artísticas tangibles en estampas y libros ilustrados, dispositivos donde la rectitud y las estrictas formalidades podían darse un pequeño respiro.

Mientras los solemnes y austeros dramas de teatro *nō* estaban directamente relacionados con la aristocracia y la rectitud formal, el melodramático teatro kabuki era demandado por la nueva clase media y la escena popular<sup>43</sup>. Lejos de todo hieratismo, se caracterizaba por la exageración en la dicción y los gestos o poses<sup>44</sup>, por el maquillaje simbólico (*kumadori*) [cat. 48], por los bailes y la gran libertad de movimientos y acrobacias permitidos gracias al empleo de nuevos tejidos de seda en las vestimentas de los actores.

El origen del teatro kabuki hay que buscarlo en las danzas que la popular Izumo no Okuni (h. 1572-?), *miko* o sacerdotisa del santuario de Izumo,

protagonizó junto a su compañía teatral en el templo Kitano Tenmangū de Kioto en torno al año 1603 [cat. 40]. Sus danzas se reproducían en la ribera seca del río Kamo, eran una parodia de la sociedad del momento y ocasionaban una gran conmoción en la audiencia, siendo causa de perturbación del orden público; las bailarinas eran, además, meretrices que ofrecían sus favores sexuales después de cada función<sup>45</sup>. En 1629 las autoridades trataron de evitar los vínculos del kabuki con la prostitución y decretaron la prohibición del *Onna kabuki* (“Kabuki de mujeres”), que era como se conocía a ese tipo de representaciones. A partir de entonces las mujeres fueron vetadas para siempre de los escenarios de kabuki y los papeles femeninos pasaron a ser interpretados por actores jóvenes masculinos dentro de lo que se conoció como *Wakashū kabuki* (“Kabuki de jóvenes”). Pero ésta no fue la solución definitiva: el problema persistió puesto que ahora los favores eran ofrecidos por los actores. Ello originó una nueva prohibición del gobierno en 1652, estableciéndose al año siguiente que hombres maduros se encargasen de representar la totalidad de los papeles en escena, incluidos los femeninos<sup>46</sup>, en lo que se llamó *Yarō kabuki* (“Kabuki de hombres”). El kabuki contemporáneo contó con detractores como Tanizaki Junichirō (1886-1965), incondicionalmente postulado a favor del teatro *nō*. Tanizaki argumentaba que los excesos de iluminación en el escenario de kabuki permitían al público visualizar a la perfección la totalidad de la escena, en detrimento de los actores masculinos especializados en papeles femeninos, pues esa luz intensa revelaba matices varoniles que tres siglos antes quedaban tamizados bajo la escasa iluminación empleada, la cual contribuía indirectamente a consolidar la verosimilitud de los roles interpretados<sup>47</sup>. Los actores se especializaban en un tipo específico de papeles: masculinos, femeninos, ancianos, jóvenes, cómicos o fantasmas, entre

41 Lesley Downer, *Geisha. The Secret History of a Vanishing World*, Londres, 2000, p. 56-60. Según el censo de 1869 en Yoshiwara existían 153 burdeles con un total de 3.289 cortesanas en activo y 394 casas de té. Nada más entrar, las jóvenes recibían un nombre nuevo y empezaban a trabajar como doncellas de alguna cortesana, que les enseñaba cómo comportarse. Las muchachas bellas recibían formación en las artes de la pintura, poesía, música, arreglo floral y ceremonia del té. Las chicas menos agraciadas tenían que valerse por sí mismas. Las doncellas recibían formación en las artes eróticas con trece o catorce años y con veintisiete ya tenían finalizada su carrera como cortesanas. Si las chicas eran excepcionalmente bellas, se las elevaba a la categoría de *tayū*, o cortesanas de alto rango, dignas de recibir un trato especial, obtener privilegios y lucir los *kimonos* más lujosos. Las *tayū* debían mantener una reputación y ser selectivas con sus clientes; antes de consumir la relación

con una *tayū*, los hombres tenían que acatar el cortejo ritual y visitarla previamente en tres ocasiones, corriendo con los gastos de comida, bebida y entretenimiento correspondientes a cada velada. Hacia el año 1750 apareció la figura de la *geisha*. Sus funciones consistían en entretener a los hombres en las cenas conversando, cantando o bailando y exclusivamente las de rango inferior ofrecían sexo a sus clientes. Laurel Glen (ed.), *op. cit.*, nota 31, p. 76 y 78-80.

42 Woldemar von Seidlitz y Dora Amsden, *Ukiyo-e, grabado japonés*, Madrid, 2008, p. 94-100 (véase nota 25).

43 *Ibidem*. El *nō* es una manifestación dramática tradicional japonesa que presenta una forma y contenido puramente clásicos, cuya creación se atribuye a Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) y a su hijo el gran dramaturgo Zeami Motokiyo (1364-1444).

44 Incluso hoy el momento álgido de la representación se anuncia con el sonido característico producido por unas tablillas llamadas *tsuke* al ser golpeadas entre sí. Acompañando a este sonido rítmico, el cuerpo del actor principal ejecuta una serie de movimientos en el escenario hasta quedar completamente paralizado en lo que se conoce como *mie* o pose previamente estudiada, a la que el público responde con fuertes exclamaciones del nombre del actor en cuestión, ensalzándolo. La combinación de varias poses de movimientos exagerados, sucediéndose rápidamente al abandonar el escenario, se conoce como *roppō*.

45 Sergio Navarro Polo, *op. cit.*, nota 2, p. 27-28; Lesley Downer, *op. cit.*, nota 41, p. 48-50; Kōno Motoaki, comentario de la obra *Okuni Kabuki*, en Nihon Keizai Shimbun (ed.), *Nihon no bi. Sanzennen no kagayaki: Nyū Yōku Baaku korekushon ten (La belleza de Japón: 3000 años de esplendor. Colección Burke de*

*Nueva York*), cat. exp. (Gifu, Museo de Bellas Artes, 5 julio - 19 agosto 2005; Hiroshima, Museo de Arte de la Prefectura de Hiroshima, 4 octubre - 11 diciembre 2005; Tokio, Museo Metropolitano de Arte de Tokio, 24 enero - 5 marzo 2006; Shiga, Museo Miho, 15 marzo - 11 junio 2006), Tokio, 2005, p. LXVI y 158-159.

46 El término *onnagata* define a los actores especializados en interpretar papeles femeninos.

47 Tanizaki Junichirō, *El elogio de la sombra*, Madrid, 2003, p. 55-65.

otros, que encandilaban al público asistente a unos espectáculos de hasta más de ocho horas de duración, donde estaba permitido hablar, comer, beber y fumar. A mediados del siglo XVIII surgieron innovaciones técnicas en la escenografía de kabuki: el escenario giratorio, la pasarela *hanamichi* que conducía a los actores desde la zona de los espectadores hasta el proscenio, el sistema para elevar a los intérpretes y las trampillas, todavía empleadas en la actualidad<sup>48</sup>.

Tanto los teatros como los distritos de placer sirvieron de inspiración a los artistas urbanos, y gracias a ellos las clases menos pudientes tuvieron la oportunidad de imaginar y soñar con esos ambientes mediante textos populares y estampas a los que tenían más fácil acceso. Aquellos eran los espacios para la fantasía y el disfrute, y junto con las casas editoriales y los talleres de grabado, tenían asignada una ubicación específica en las ciudades<sup>49</sup>, convirtiéndose en núcleos culturales donde todas las manifestaciones estaban interrelacionadas, de tal modo que numerosas representaciones del teatro kabuki se inspiraban directamente en historias ambientadas en los distritos de placer. El *ukiyo-e*, a su vez, bebía de las fuentes del kabuki. Como si de una imagen de un cuadro dentro del cuadro se tratase, por medio de las tres destacadas escuelas de *ukiyo-e*, Torii, Katsukawa y Utagawa [cat. 18a-b-c, 19a-b-c, 21a-b, 22a-b, 23a-b, 24a-b, 25a-b, 26a-b, 28a-b, 29a-b, 30a-b], numerosos ejemplos de escenas teatrales han llegado hasta nuestros días, así como retratos idealizados de cortesanas de los distritos de placer [cat. 10], todo bajo el sustrato del *ukiyo*, ese mundo de ensoñación y fantasía emancipador de la rigidez de la vida cotidiana.

Hishikawa Moronobu (1618-1694), considerado el padre del *ukiyo-e*, fue pionero en desligar e independizar las imágenes que venían acompañando a los textos de los libros ilustrados<sup>50</sup>. En un primer momento las ilustraciones estuvieron subordinadas a los textos hasta que se produjo la independencia de la imagen, que cobra protagonismo por sí misma y llega a ser producida por separado en forma de *ichimai-e* (“imagen en hoja exenta”), antecedente directo del *ukiyo-e*. Es por ello que la figura de Moronobu tuvo una notable y directa repercusión en una de las principales manifestaciones asociadas definitivamente al arte japonés:

fue el punto de partida de la popularización de la imagen múltiple impresa, hasta llegar a la estampa polícroma. El fenómeno de creación, distribución y valoración de la imagen alcanzó cotas desconocidas hasta entonces, de tal manera que las estampas *ukiyo-e* han posibilitado a los historiadores una aproximación bastante acertada a la sociedad y cultura en Edo, puesto que constituyen un buen reflejo de los gustos y hábitos de la época<sup>51</sup>.

### *Ukiyo y ukiyo-e*

“Volvemos  
mi sombra y yo  
noche de luna resplandeciente”

Yamaguchi Sodō (1642-1716)<sup>52</sup>

“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 jicara en una corriente. Esto es lo que realmente siento cuando escucho nombrar al *ukiyo*”.

Asai Ryōi (1610-1691), *Ukiyo monogatari* (Cuentos del mundo flotante), 1665<sup>53</sup>

El concepto de *ukiyo*, en las palabras de Asai Ryōi, conlleva una serie de valores asociados con lo transitorio, lo efímero, lo pasajero. Un mundo que, observado bajo el prisma de la mirada occidental, podría encontrar su paralelismo en la expresión *carpe diem* de Horacio. Lejos de ser una invención japonesa del siglo XVII, el término *ukiyo* proviene del budismo: un mismo significante, dos

48 Sergio Navarro Polo, *op. cit.*, nota 2, p. 27-32; Laurel Glen (ed.), *op. cit.*, nota 31, p. 10; María Pilar Araguás Biescas, “El teatro kabuki en la estampa japonesa”, *La Ratonera*, 31 (2011) p. 2.

49 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 80 y 121-122. En Edo, Kioto y Osaka se permitió construir un total de cuatro teatros de kabuki en cada una: en el caso de Edo fueron fundados en el siglo XVII, entre 1624 y 1642. Sergio Navarro Polo, *op. cit.*, nota 2, p. 32.

50 Christine Guth, *op. cit.*, nota 2, p. 100; Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 51.

51 Existen numerosos testimonios impresos de las diversiones y entretenimientos, como festivales y espectáculos callejeros, procesiones, desfiles de cortesanas, fuegos artificiales o regatas, que eran del gusto de la sociedad del momento. Laurel Glen (ed.), *op. cit.*, nota 31, p. 83.

52 Agradecemos la generosidad de la profesora Kayoko Takagi de la Universidad Autónoma de Madrid por la traducción de este *haiku*: es un honor haber podido contar con alguien capaz de, como ella suele decir, “adentrarse en el corazón de los poetas”. Transcribimos su lectura original en japonés: “Waretsurete / wagakage kaeru / tsukiyo kana”.

Mediante el empleo del carácter *kage* con acepciones tan sugerentes como “sombra” o “luz de la luna y las estrellas” y ambientando el breve pasaje en una “noche de luna” (*tsukiyo*) este *haiku* invita a recapacitar sobre la verdadera realidad de la existencia, donde todo es sueño y todo es sombra. Una sombra no es autónoma, siempre es accesoria; la luna tampoco emite luz propia, su luz depende del astro solar. La apariencia de las cosas que no son lo que parecen entra de pleno en sintonía con el concepto de *ukiyo*.

53 Traducción de Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 41.

filosofías. En sus orígenes budistas, cinco siglos antes, el vocablo *ukiyo* poseía un significado pesimista con connotaciones de sufrimiento y tristeza. Para subrayar la diferencia semántica entre los dos términos homófonos, en japonés se emplean caracteres diferentes en su escritura: en uno y otro caso la palabra *ukiyo* se compone de dos ideogramas *uki* (“flotante”) y *yo* (“mundo”). Este segundo ideograma, *yo*, coincide en ambas tradiciones en forma y contenido, pero la clave radica en el carácter *uki* que originalmente en el universo budista tenía un significado asociado al dolor.

*“Que uno sea de alto linaje o de origen humilde, rico o pobre, joven o anciano, ilustrado o no, todos estamos destinados a morir. Nosotros sabemos que esto es ineludible pero nos agarramos a las ramas diciéndonos que los otros morirán antes que nosotros, que seremos el último. La muerte siempre parece lejana. ¿Acaso no es esto una vista engañosa y fútil? ¿No es una ilusión, un sueño? No se deberían ver las cosas de una manera que nos indujera a la negligencia. Se debería ser valiente y actuar rápidamente ya que la muerte vendrá tarde o temprano a golpear nuestra puerta. [...] Es bueno considerar al mundo como un sueño. Cuando se tiene una pesadilla, al despertar, uno dice que sólo era un sueño. Se dice que el mundo en el cuál vivimos no es muy diferente de un sueño”.*

Yamamoto Yōshō (1659-1719), *Hagakure (Oculto bajo las hojas)*, década de 1710<sup>54</sup>

Como queda patente en estos pasajes de Yamamoto Yōshō, en el ámbito del budismo el mundo terrenal habitado por el ser humano es ilusorio y efímero, causa de su sufrimiento. En el período Edo el mundo donde vive el hombre también es transitorio y, por ello, se da rienda suelta al deleite y se valora gozar de los placeres que ofrece la vida<sup>55</sup>.

El carácter *e* añadido al término *ukiyo*, traducido como imagen o pintura, categoriza a un tipo de escenas, las “imágenes del mundo flotante”. La bibliografía aporta detalladas definiciones de *ukiyo-e*, circunscribiendo la expresión a una técnica y una etapa concretas en la historia de Japón. Según Amaury A. García Rodríguez es una “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”<sup>56</sup>. Satō Mitsunobu lo define como “una forma

artística con una historia de más de trescientos años que se desarrolló como una aportación cultural propia de la burguesía y que constituye un exponente único en todo el mundo”<sup>57</sup>. Sasaki Moritoshi califica al género como “un símbolo del período Edo” y “un tesoro del que se enorgullecen los japoneses”<sup>58</sup>. *Ukiyo-e* alude a una técnica de grabado en madera al hilo y estampación a color, genuina del arte gráfico japonés. Las estampas *ukiyo-e* tienen un sugestivo poder de evocación y están dotadas de una peculiar capacidad para recrear el imaginario de un mundo evanescente, el hedonista territorio de los sentidos.

54 Yamamoto Yōshō, *op. cit.*, nota 21, p. 40-41.

55 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 40-43; Sakai Kazuya (ed.), Ueda Akinari, *op. cit.*, nota 37, p. 32;

David Almazán Tomás, *op. cit.*, nota 37, p. 1-2; Sergio Navarro Polo, “Arte y sociedad en Japón durante el período Tokugawa”, en *Budismo, monjes, comerciantes y samuráis. 1.000 años de estampa japonesa*, cat. exp. (Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 22 enero - 31 marzo 2002; Valencia, Centre Cultural

Bancaixa, 15 abril - 2 junio 2002), Madrid, 2002, p. 41-42;

L. Glen (ed.), *op. cit.*, nota 31, p. 10.

56 Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, nota 17, p. 39.

57 Satō Mitsunobu, *op. cit.*, nota 31, p. 22.

58 Sasaki Moritoshi, “La cultura del grabado y los japoneses”, en *Budismo, monjes, comerciantes y samuráis. 1.000 años de estampa japonesa*, *op. cit.*, p. 14.