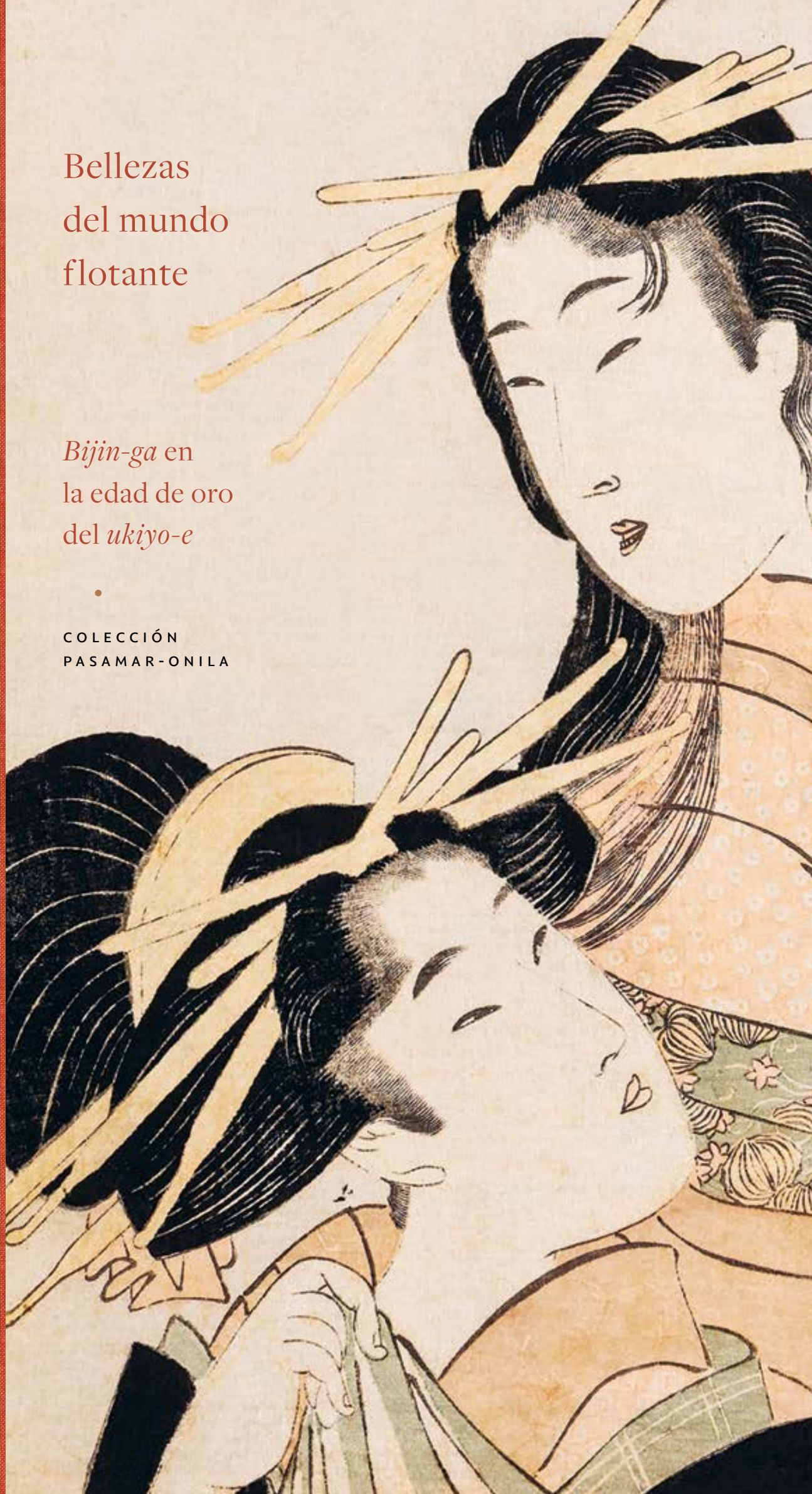


Bellezas  
del mundo  
flotante

*Bijin-ga* en  
la edad de oro  
del *ukiyo-e*

•  
COLECCIÓN  
PASAMAR-ONILA



Bellezas del mundo flotante

*Bijin-ga* en la edad de oro del *ukiyo-e*

COLECCIÓN PASAMAR-ONILA

美人の

あまの

あまの

あまの



あまの

# Bellezas del mundo flotante

*Bijin-ga* en  
la edad de oro  
del *ukiyo-e*

•  
COLECCIÓN  
PASAMAR-ONILA

Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando  
Ayuntamiento de Madrid

Madrid 2026

**REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**

Director  
**Tomás Marco Aragón**

Vicedirector-Tesorero  
**Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna**

Secretario General  
**José Ramón Encinar Martínez**

Censora  
**Begoña Lolo Herranz**

Bibliotecario  
**José María Luzón Nogué**

Delegado del Museo, Calcografía  
y Exposiciones  
**Víctor Nieto Alcaide**

Delegado del Taller de Vaciados  
y Reproducciones  
**Juan Bordes Caballero**

Adjunto al Bibliotecario  
**Antonio Almagro Gorbea**

Adjunto al Delegado del Museo,  
Calcografía y Exposiciones  
**Hernán Cortés Moreno**

Adjunto a la Dirección  
**José Luis Turina de Santos**

Subdelegado de la Calcografía Nacional  
**Javier Blas Benito**

Expresamos nuestro reconocimiento y admiración a Víctor Pasamar por formar con rigor, perseverancia, sensibilidad e inteligencia una importante colección de *ukiyo-e*. Le estamos profundamente agradecidos por su afabilidad e implicación y, especialmente, por haber prestado con inusual generosidad sus delicadas «bellezas del mundo flotante».

Hacemos extensivo el agradecimiento a Miguel Ángel Gutiérrez, leal acompañante de Víctor Pasamar en la formación de su colección y, como él, un refinado, minucioso y exquisito coleccionista de estampas japonesas.

---

La exposición *Bellezas del mundo flotante* ha sido subvencionada por la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos (Área de Gobierno de Cultura, Turismo y Deporte) del Ayuntamiento de Madrid con cargo a los presupuestos municipales del año 2026

 cultura, turismo  
y deporte | **MADRID**

---

Entidad colaboradora

 **DIPUTACIÓN  
DE ZARAGOZA**



## Presentación

Las sugerentes creaciones visuales del «mundo flotante» conforman el episodio más genuino del arte gráfico japonés. Su seducción trascendió las fronteras de la cultura nipona para instalarse en el imaginario colectivo de Occidente, a lo que contribuyó el interés que desde mediados del siglo XIX mostraron los impresionistas franceses, entusiastas coleccionistas de estampas, un interés acorde con su perseverante experimentación de los efectos de la luz en el ámbito de la representación. El vivo colorido de la estampa japonesa cautivó por su luminosidad, sensualidad y elegancia. Desde entonces y hasta el presente el *ukiyo-e*, no sólo en su estricta materialidad sino también en el poder evocador del propio vocablo, está integrado en nuestro horizonte estético hasta el punto de haberse convertido en una de las caracterizaciones tópicas del arte japonés, lo que es decir mucho si se tiene en cuenta que la cultura japonesa aporta a la percepción occidental una riqueza extraordinaria de identidades tópicas. Tanto desde una perspectiva objetual como psicológica, las estampas *ukiyo-e* resultan conmovedoramente atractivas, más que eso, fascinantes, muy seductoras. Y es curioso constatar que, como sucede en nuestros días, más allá del tiempo histórico, las distancias geográficas o los marcos culturales, justo fue esa cualidad, la seducción, la que estimuló a los productores y consumidores de imágenes en el período Edo (1615-1868). Nosotros hoy, igual que ellos entonces, experimentamos una intensa fruición estética al contemplar estas delicadas creaciones.

Aunque en el momento de plenitud de la antigua capital Heian-kyō, actual Kioto, circularon sobresalientes propuestas de *ukiyo-e*, fue a partir del establecimiento de la capital del shogunado Tokugawa en Edo, hoy Tokio, cuando las «imágenes del mundo flotante» alcanzaron su máximo esplendor. El fenómeno se desarrolló en las ciudades, particularmente en Edo, centro neurálgico de la producción y distribución de arte gráfico, impulsado por las prósperas clases comerciante y artesana

en un contexto de creciente alfabetización, cuya demanda satisficieron audaces editores que competían resueltamente por ofrecer los mejores y más bellos testimonios de estampas y libros ilustrados.

La esencia del *ukiyo-e* giró en torno al ideal de sofisticación, *iki*, como modelo de comportamiento y expresión formal. Desde esa construcción teórica, las escenas y sus protagonistas, así como las propias estructuras compositivas, responden a una concepción idealizada de lo real que se traduce en el empleo de estereotipos y sistemas de representación canónicos.

La Colección Pasamar-Onila, a la que pertenecen todas las obras de la exposición, reunida con rigor por el atento coleccionista Víctor Pasamar, es única y singular en el panorama de las colecciones de grabado japonés en España, tanto privadas como públicas, por la calidad y diversidad de estampas del género *bijin-ga*, «imágenes de mujeres bellas». En paralelo a las estampas de actores de kabuki, la representación de la mujer, *bijin*, fue el género más popular del *ukiyo-e*. Las imágenes remiten preferentemente a las cortesanas de alto rango de los barrios del placer, en particular las *oiran* del distrito de Yoshiwara en Edo, representadas solas o en compañía de sus jóvenes *kamuro*. Ahora bien, los artistas *ukiyo-e* no sólo prestaron atención a las refinadas *geishas* de Yoshiwara, además, apreciaron la belleza femenina en las escenas de género, captando la dignidad de la mujer ocupada en sus actividades cotidianas o en la privacidad de su hogar, leyendo o escribiendo poesía, y también viajando por los lugares famosos de Edo, el monte Fuji, el río Sumida, la isla Enoshima... Un mundo de sutil belleza y elegancia, la sublimación de lo efímero, cuya culminación fue el radical hedonismo manifiesto en las escenas sexualmente explícitas del género *shunga*, literalmente «imágenes de primavera». Esta especialidad la trataron todos los grandes maestros del *ukiyo-e*, como corroboran las excepcionales estampas eróticas de la Colección Pasamar-Onila. Debido a su elevado precio, las obras *shunga* se alquilaban, además de venderse, y fueron un selecto regalo, pues eran tenidas por obsequios de buen augurio. Los editores y libreros ganaron fortunas con su comercio en tiradas de decenas de miles de ejemplares. Aparte de la mayoritaria clientela masculina, está documentado su consumo por mujeres y, de hecho, la protagonista de una de las estampas de la exposición, *Bellezas chinas en un banquete* (1790) de Utamaro, se recrea contemplando una escena de *shunga*. Pese a la construcción estereotipada de las *bijin*, el estudio de sus poses o actitudes y, especialmente, de sus atuendos constituye una interesante fuente de información visual para documentar los hábitos de sociabilidad y los cambios de gusto en la moda.

Técnicamente, estas exquisitas expresiones de arte fueron realizadas por expertos artífices que cortaban tacos con cuchillas o gubias aplicando el procedimiento del grabado en madera al hilo. La identidad de muchos de aquellos virtuosos grabadores quedó oculta bajo la sombra y el inmenso prestigio de los maestros creadores de imágenes, cuyas composiciones luego transferían al taco los entalladores. A partir de la década de 1760 se impuso una modalidad genuina de estampación a color con varios tacos grabados, *nishiki-e*. Este método, del que nacían estampas elaboradas a base de colores planos perfilados con dibujos de línea gruesa, fue aumentando progresivamente su complejidad, en un alarde sensacional de virtuosismo técnico. Los artistas buscaron la variación tonal mediante la gradación de colores, *bokashi*, y la incorporación de efectos volumétricos en el papel como resultado de estampar en seco detalles escogidos.

*Bellezas del mundo flotante* reúne setenta y siete obras, entre ellas un díptico, ocho sofisticados trípticos y un excepcional políptico de seis hojas, además de un admirable conjunto temático, que componen una síntesis elocuente del género *bijin-ga* en los maestros clásicos de la edad de oro del grabado japonés, entre el tercio final del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. El punto de partida son cinco estampas de Suzuki Harunobu (1724-1770) impulsor de la técnica *nishiki-e* para crear composiciones en policromía con las que superar la práctica de iluminar a mano los diseños monocromos. La languidez formal de Harunobu fue asimilada por las delicadas figuras de Isoda Koryūsai (1735-1790), luego impugnada con la corpulencia femenina de las representaciones de Torii Kiyonaga (1752-1815), hijo de un vendedor de libros, y el estilo preciosista de Kitao Masanobu (1761-1816), pseudónimo del afamado poeta y dramaturgo Santō Kyōden.

Notables e inusuales estampas, entre ellas las insólitas *hashira-e*, «imagen de pilar o columna», creadas por Koryūsai, Kiyonaga, Katsukawa Shunchō (c. 1750-1821), Katsukawa Shun'ei (1762-1819), Tamagawa Shūchō (activo entre 1789 y 1804) y Utagawa Kuninao (1793-1854), dan continuidad a la exposición y certifican la exigencia de Víctor Pasamar para formar una colección atendiendo a la búsqueda de piezas de gran rareza, teniendo en cuenta la dificultad para hallar *hashira-e* por ser escasas las que han pervivido en un aceptable estado de conservación debido a su función y uso en espacios exteriores.

Entre todos los artistas japoneses que cultivaron la especialidad *bijin-ga*, un salto cualitativo de gran repercusión fue protagonizado por el más influyente de los maestros y el de mayor fortuna crítica en Europa durante la expansión del japonismo, Kitagawa Utamaro (c. 1753-1806). El estilo propio de Utamaro capta los delicados matices de los estados

emocionales concentrando la expresión facial de la belleza femenina en retratos de busto, *ōkubi-e*. La Colección Pasamar-Onila tiene uno de sus puntos fuertes en las composiciones de Utamaro, lo que da testimonio de la pasión del coleccionista por su obra. La exposición incluye nueve estampas de la mejor época del maestro desde su esplendor en los ochenta y noventa hasta los albores de su muerte. Destaca en concreto una soberbia escena de género resuelta en forma de tríptico, *Pesca en Iwaya, en la isla de Enoshima*, de hacia 1790. La secuela de Utamaro puede seguirse en dos hojas de un tríptico de Kitagawa Tsukimaro (c. 1794-1836), donde destaca la formidable silueta del monte Fuji, y particularmente en dos estampas de Kitagawa Utamaro II (1789-1830) que representan a cortesanías acompañadas por sus sirvientas y adornadas con impresionantes arreglos en moños de más de una decena de agujas.

La tendencia hacia la ostentación del adorno externo, exacerbando la acumulación y el atrevimiento en la apariencia con kimonos sobrecargados y tocados imposibles, iniciada por los discípulos directos de Utamaro, dejó una profunda huella en las inmediatas escuelas de artistas. Alcanzó cotas sin precedentes en las *bijin* de Kikugawa Eizan (1787-1867) y de su seguidor, Keisai Eisen (1790-1848), descendiente de una casta samurái. Las cuatro estampas de sus respectivas autorías ejemplifican bien la duradera secuela del refinamiento de Utamaro y, simultáneamente, la pulsión al exceso ornamental de las vestimentas y al amaneramiento del estilo cuando se superó el primer cuarto del siglo XIX.

Ninguna escuela de *ukiyo-e* alcanzó las dimensiones ni pudo equipararse en términos productivos a la Utagawa, cuyas imágenes llenaron el panorama del arte gráfico japonés en la etapa final del período Edo. La hegemonía de la escuela durante el siglo XIX se explica en gran medida por sus numerosas ramificaciones y por la transmisión de conocimientos a lo largo de generaciones sucesivas de maestros de maestros: Toyohiro tuvo como discípulo a Hiroshige, y Toyokuni a Kuniyoshi y Kunisada, sin citar a muchos otros grandes artistas, incluidos sus respectivos discípulos. De Utagawa Hiroshige (1797-1858), el célebre cultivador del paisajismo japonés, se han escogido diez estampas reunidas en las series *Imitaciones de cien poemas* y *Emparejamientos a lo largo de las cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō*. Otras diez obras llevan la firma de Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), entre ellas tres valiosos trípticos en los que se manifiesta el progresivo agotamiento de las imágenes de cortesanías de los barrios del placer y una preferencia cada vez más acusada por los relatos sociales propios de la temática *fūzoku-ga*. Superando en fama a los dos anteriores, Utagawa Kunisada (1786-1865) fue uno de los más prolíficos maestros del *ukiyo-e* y del género *bijin-ga*.

Antes de irrumpir la nueva sensibilidad de la era Meiji, Kunisada puso fin a la nómina de los grandes referentes de la estampa japonesa. Las composiciones con un número de hojas cada vez mayor, donde ocupan un estatus prevalente los trípticos o los dípticos verticales en formato *kakemono*, están muy presentes en Kunisada. De hecho, la exposición permite deleitarse con dos conjuntos suyos alusivos a una de las publicaciones imprescindibles de las letras niponas, *Genji monogatari*, «*La historia del príncipe Genji*», considerada la primera novela de la literatura universal. Fue escrita en torno al año 1000 por una culta mujer de la corte imperial, Murasaki Shikibu (c. 978-1025), y constituyó una fuente iconográfica habitual del *ukiyo-e*. Así lo demuestra el tríptico realizado conjuntamente por Kunisada e Hiroshige, *Recreación de «La historia de Genji», el jardín de noche*, de 1853, y el increíble políptico de seis hojas firmado en solitario por Kunisada, *La casa de baños de Akashi*, de 1847-1852, una obra monumental para cerrar la exposición.

*Bellezas del mundo flotante* es, por encima de cualquier otra consideración, el resultado de la impagable generosidad, la sensibilidad refinada, la bondad y honradez de Víctor Pasamar, una manifestación de profunda añoranza y también un sentido homenaje a la memoria de Onila. No hay palabras suficientes para agradecerle su esfuerzo continuado durante años, un empeño que aún guía sus acciones, con el fin de reunir una de las más importantes colecciones de estampa japonesa del país. En lo que respecta a la Academia el agradecimiento es enorme por habernos permitido cuidar de sus preciados tesoros durante unos meses, para deleite de quienes tengan la fortuna de contemplarlos y disfrutar de ellos. El conocimiento y aprecio cada vez más extendido que se tiene de la Colección Pasamar-Onila es, precisamente, consecuencia de una suma de gestos de elevada generosidad a favor de entidades culturales públicas, una actitud que le honra y nos infunde un gran respeto y admiración. Siempre a su lado, no queremos ni debemos olvidar el abnegado apoyo que le presta en todo momento, también en su investigación sobre grabado japonés, otro hombre bueno, su inseparable amigo y coleccionista de *ukiyo-e*, como él, Miguel Ángel Gutiérrez Pascual. Nuestra mayor gratitud a los dos.

Hace más de un cuarto de siglo que la Calcografía Nacional comparte proyectos culturales con la Diputación Provincial de Zaragoza, específicamente con el Consorcio Cultural Goya Fuendetodos, en torno al grabado y la imagen múltiple impresa. La persona fundamental de esa relación ha sido desde el principio y continúa siéndolo, Ricardo Centellas Salameo, historiador del arte, gerente del citado Consorcio, coordinador de proyectos culturales de la Diputación de Zaragoza y comisario de *La mujer en Japón: cuatro siglos de ukiyo-e y shin hanga*.

*Colección Pasamar-Onila*, celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza entre octubre de 2024 y enero de 2025. Fue precisamente con motivo de esa exposición cuando la Calcografía Nacional entró en contacto con Víctor Pasamar y su importante colección. Ricardo Centellas asume el comisariado compartido de la exposición en la Academia y, además de sus indispensables gestiones de mediación con el coleccionista, ha realizado una primera catalogación de las obras seleccionadas y aporta al catálogo una evocadora entrevista con Víctor Pasamar en la que ambos repasan cómo se fue gestando la colección, así como los principios y objetivos que la definen. Además de esbozar un expresivo retrato del coleccionista, el historiador traza el contexto del japonismo en Europa. Nuestro agradecimiento a Ricardo Centellas y a la Diputación Provincial de Zaragoza por muchas razones, entre ellas el haber establecido los vínculos que nos han traído hasta aquí.

El peso científico del proyecto ha recaído en el otro comisario compartido de la muestra, Daniel Sastre de la Vega, profesor del Centro de Estudios de Asia Oriental en la Universidad Autónoma de Madrid, máster en Estudios de Arte Japonés por la Universidad de Sophia en Tokio, uno de los máximos especialistas en la cultura japonesa, quien comisarió en la Academia las exposiciones *Fantasía en escena: Kunisada y la escuela Utagawa*, en 2014, y cuatro años más tarde, *Yōkai: iconografía de lo fantástico*. Siempre es un privilegio y un motivo de profunda satisfacción trabajar con Daniel Sastre por su extensa sabiduría sobre Japón y, sin duda, por su excelente disponibilidad, incansable entrega, afabilidad y compromiso. No ha escatimado esfuerzos y un tiempo que no tenía para proponer una selección siempre difícil cuando el fondo donde elegir es importante y está lleno de obras maestras que deben ser filtradas con criterio. A él debemos la catalogación definitiva de las estampas, el glosario que complementa el catálogo como útil itinerario de pistas y un magnífico ensayo, clarificador en su estructura, didáctico en su contenido y ameno en su lectura sobre los ejes esenciales de la exposición: el género *bijin-ga*, la técnica *nishiki-e* o el formato *hashira-e*, con ejemplos selectivos de los artistas que articulan el proyecto. Gracias, Daniel, muchas gracias por el regalo de tus conocimientos y experiencia.

La Academia comparte desde hace algunos años muchas de sus iniciativas con el Área de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Madrid: ediciones de libros, a través de los que se difunden las ricas colecciones de la Corporación, proyectos de investigación y de recuperación del patrimonio, y una parte sustancial de la programación de exposiciones que se celebran en la sede académica. Varias muestras coorganizadas con el Ayuntamiento han abierto al público tesoros artísticos que no pueden exponerse de forma habitual debido a

sus frágiles condiciones de conservación, especialmente aquellas en papel del gabinete de dibujos del Museo de la Academia o estampas de los extraordinarios fondos de la Calcografía Nacional. En apoyo de las creaciones gráficas contemporáneas, el Ayuntamiento de Madrid subvenciona desde hace tres anualidades el Premio Nacional de Arte Gráfico otorgado por la Academia, el más importante galardón de este género que se concede en España. Sabemos bien que este apoyo sostenido a dichas acciones es un ejercicio de responsabilidad hacia la ciudadanía, facilitando el acceso a excepcionales obras de arte, pero también sabemos que cumple la misión añadida de favorecer el tejido cultural de la ciudad, asumiendo la ayuda institucional con la certeza de que las entidades históricas son un bien común que nos pertenece a todos. *Bellezas del mundo flotante* se suma a esa larga lista de propuestas expositivas financiadas por el Ayuntamiento de Madrid y coorganizadas juntamente con la Academia. Sólo tenemos palabras de elogio hacia los responsables de cultura municipales y su eficiente equipo.

Nuestra gratitud y reconocimiento por una labor bien hecha a esos otros profesionales que han diseñado el catálogo de la exposición para crear un libro bello, que han coordinado y organizado cada detalle del proyecto, que han hecho lo posible para promocionarlo y difundirlo... muchísimas gracias a todos..., con una mención y agradecimiento especial al magnífico equipo de la Calcografía Nacional.

Llegados a este punto, hacemos propias las palabras y deseos de Víctor Pasamar: nos gustaría que las obras seleccionadas de su excelsa colección se descubrieran a todos, que sirvieran a todos, que abrieran los sentidos de todos a la salud y a la belleza.

TOMÁS MARCO

Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



17

Pasión y compulsión  
de un coleccionista  
Conversaciones con  
Victor Pasamar

RICARDO CENTELLAS SALAMERO

37

*Bijin-ga*

Arquetipos de belleza femenina  
en la estampa japonesa del  
período Edo

DANIEL SASTRE DE LA VEGA

67

Bellezas del mundo flotante  
Catálogo

169

Relación de obras

DANIEL SASTRE DE LA VEGA Y  
RICARDO CENTELLAS SALAMERO

175

Glosario

Títulos de obras

Personajes

Eras

DANIEL SASTRE DE LA VEGA



## Pasión y compulsión de un coleccionista

Conversaciones con  
Víctor Pasamar

RICARDO CENTELLAS SALAMERO  
Gerente del Consorcio Goya Fuendetodos  
Diputación Provincial de Zaragoza

Entre los meses de junio a noviembre de 2025 entrevisté en sucesivas ocasiones a Víctor Pasamar, propietario y fundador de la Colección Pasamar-Onila de estampa japonesa. Fueron encuentros cortos, para no fatigar a mi entrevistado, en Zaragoza. Algunos no dieron mucho para escribir, otros sí. El autor concibió un guion, pero las palabras fluyeron de manera distinta a mi plan. Escribió Walter Benjamin que «toda pasión bordea el caos; la del coleccionista, el caos de los recuerdos». Con todo este material deseaba elaborar un sucinto estudio académico para presentar la colección en este catálogo. He pensado que posee un valor documental mayor transcribir las opiniones del coleccionista limitando mi labor a la edición de las conversaciones con una explicación que las contextualice. Se reseña al principio el día del encuentro, aunque estos no se han relacionado en forma cronológica. Ilustran estas páginas las reproducciones fotográficas hechas por Javier Romeo Francés de varias estampas escogidas que complementan la oralidad del testimonio. Agradezco la ayuda cordial prestada por Miguel Ángel Gutiérrez Pascual.

## 1

MARTES, 15 DE JULIO

### El síndrome del impostor

Decía recientemente Taylor Swift que sufría el síndrome del impostor. No es la única. A Víctor Pasamar le ocurre lo mismo desde que es coleccionista de estampas japonesas y disfruta de la música de este icono estadounidense.

VP: Era la última persona que tenía posibilidades de coleccionar arte. Nací en un pueblo de la provincia de Zaragoza, Gallur, en 1961, y la profesión de mi padre de albañil alicatador no lo hacía presagiar. En este municipio no hay nada reseñable culturalmente, salvo que María Domínguez —una adelantada feminista y socialista— fue, en 1932, la primera alcaldesa de la Segunda República española. A caballo entre Gallur y Zaragoza, mi vida en el barrio obrero de San José tampoco jugaba a mi favor. Aun así, nació en mí una afición por los álbumes de cromos relacionados con el arte, álbumes en los que, por supuesto, el arte japonés estaba ausente.

Japón todavía no había penetrado en España, salvo de manera residual y minoritaria.

VP: Mi primer contacto con la cultura japonesa viene de la biblioteca escolar de Gallur. En séptimo de la EGB descubro y devoro la impresionante historia de Sadako y sus mil grullas de papel realizadas para curar la leucemia producida por la radioactividad de la bomba atómica que le causó la muerte. ¡Quién me iba a decir que acabaría viéndolo en Hiroshima!

Convertido ya en adolescente conoce la biografía de san Francisco Javier y de las misiones japonesas. Realiza una muy modesta adquisición: un jarrón que le recordaba el estilo de la cerámica japonesa *shino-yaki* que había visto en una enciclopedia por fascículos. Aquello no fue nada apreciado en el hogar familiar.

El siguiente contacto con la cultura japonesa se produce en La Seu d'Urgell durante el servicio militar en 1985-1986, en el ecuador de los acelerados años 80.

VP: Cayó en mis manos de la biblioteca del cuartel un ejemplar de *Caballos desbocados* de Mishima, traducido del japonés al alemán y de ese idioma al español —la novela se publicó en japonés en 1969—. Aun así, alguna imagen es tan poderosa que me dio la impresión de ser lo más bello que había leído jamás. La tetralogía *El mar de la fertilidad* sería la obra que me conduciría a una isla desierta, una isla de la calma, el contacto con la literatura japonesa: Mishima, Yasunari Kawabata y Junichirō Tanizaki, y el cine japonés —Kurosawa especialmente— fue crucial en mi aprendizaje.

Ha estudiado Derecho (promoción de 1979-1984) en la facultad de la Universidad de Zaragoza. Su trabajo como funcionario de carrera en la Tesorería General de la Seguridad Social le conduce a su primer destino en Barcelona en 1986, que aumenta su relación con la literatura, la cinematografía y la cultura japonesas. Regresa a Zaragoza en diciembre de 2007. Descubre que Asia colmaría todas sus expectativas como viajero.

vp: Viajé a Japón por primera vez en el año 2014. Era uno de esos *tours* organizados por agencia, un poco rollo. Me acompañaba mi amigo Miguel Ángel Gutiérrez, otro loco como yo de la estampa japonesa, pero especializado en kabuki, a quien contagié la afición. La visita a Osaka no me pareció gran cosa, pero a la entrada de un inmenso centro comercial, en una tienda que tenía un poco de todo observo algo que me llama la atención: contemplé por primera vez un *ukiyo-e* original. Estaba relacionado —creo recordar— con el kabuki. Decido reprimirme y no entrar al interior a comprarla; tenía pánico de que no llegara en buen estado a mi casa. Esa imagen me sigue persiguiendo hasta hoy. A partir de mi vuelta me intereso por la estampa japonesa y consigo alguna información básica.

Un pequeño accidente que requiere hospitalización hace recapacitar a Víctor Pasamar. Y vuelve a tener otra visión.

vp: En esas horas aburridas tirado sobre la cama, pero preocupado por mi salud, me sobreviene la anécdota de Mónica Naranjo cuando, al intentar aterrizar en Lisboa, pensó que su avión se estrellaría y decidió cumplir la ilusión de su vida si sobrevivía: hacer un disco de y con Mina. Entonces lo tengo claro —reflexioné—. Debo volver a Japón y traer conmigo una estampa japonesa —hace una pausa, está emocionado y me mira con los ojos brillantes de alegría—. Al año siguiente regreso a Japón, en concreto a Tokio, de nuevo acompañado por mi amigo Miguel Ángel y con mi sobrina Clara.

La búsqueda de la estampa perfecta es ardua y, cuando estaba a punto de abandonar, su sobrina descubre una tienda especializada en el barrio de Jimbōchō.

vp: Allí empieza la colección con *«Belleza en una barca»* de una serie realizada por Kunichika, un maestro menor Meiji [il. 1]. Estoy contento. De vuelta a casa, en Zaragoza, me informo más sobre la estampa. Llego a la conclusión de que el «mundo flotante» es amplísimo, casi inabarcable y muy complejo. Decidí centrarme en algo. Elegí la representación de la mujer (*bijin-ga*). Internet fue mi mejor aliado. Deseaba comprar con seguridad. Descubrí numerosas casas de subastas especializadas y exclusivas.



[1]

TOYOHARA KUNICHIKA  
(1835-1900)  
*Belleza en una barca.*  
Serie *«Treinta y dos fisonomías de moda»*,  
Yorozuya Magobei (ed.),  
Meiji, 1869. *Nishiki-e*  
(grabado en madera al hilo), *ōban*. Colección  
Pasamar-Onila

[2]

KOSON OHARA  
(1877-1945)  
*Nieve sobre el puente del sauce*, Watanabe  
Shōzaburō (ed.),  
*shin-hanga*, 1929-1942.  
*Nishiki-e*, *ōban*. Colección  
Pasamar-Onila

La colección se empezó a desarrollar con fluidez, diría que sola, y a cada puja que ganaba aprendía un poco más.

Creció el número de estampas, pero también llegó la organización, la búsqueda selecta y la orientación para afinar cada compra.

vp: Mi idea de una colección implica que esta posea un hilo conductor, un discurso, como se dice ahora. Que refleje la mayor cantidad posible de estilos, de artistas y de técnicas y a su vez los contextualice. Mi colección no la he limitado al estilo *ukiyo-e*, sino que la fui ampliando a otros movimientos como el *shin-hanga*, que me entusiasma por su sutilidad, su delicadeza [il. 2]. Es como la quintaesencia del *ukiyo-e*.

RC: Y todo esto fundado en el más absoluto amateurismo....

vp: Sí, sí —me interrumpe excitado—. Horas y horas de dejarme la vista en los catálogos electrónicos de las casas de subastas. Mis mejores compras han sido especialmente en Bonhams en Londres, Dorotheum en Viena, Collin en París... y también en los Estados Unidos, Fuji Arts, porque

en la costa del Pacífico y las islas de Hawái existe una verdadera pasión por el *ukiyo-e*. Toda mi colección está comprada en casas de subasta y en galerías especializadas extranjeras —Japanese Gallery de Londres, Paul Prouté de París o Mie Gallery en los Estados Unidos.

rc: ¿Y España?

vp: No he adquirido nada en España... porque no lo hay o tiene poca calidad y no saben lo que venden. En España el japonismo tuvo una intensidad débil que no se puede comparar con el impacto en Francia u Holanda o en los Estados Unidos, así que no hay colecciones para subastar ni vender. De memoria no recuerdo más colección que la del pintor Anglada Camarasa, que tuvo centenar y medio de estampas compradas en bloque por la Caixa hace unas décadas a los descendientes del artista. Últimamente ha habido un auge en el coleccionismo de estampa japonesa en España, lo que ha propiciado la existencia también de algunos marchantes.

rc: ¿Cómo puedes valorar el interés del lote sin ver el original al natural?

vp: Son muchas las horas de ojeo de fotografías digitales. El ojo se ha educado. Distingo claramente una edición original de una reedición del siglo xx, un *reprint*. El mercado está lleno de *reprints*. Hay colecciones particulares y museos donde se les han colado e incluso los han expuesto.

Víctor Pasamar se crece y continúa emocionado. Hoy es su cumpleaños.

vp: El *ukiyo-e*, las «imágenes del mundo flotante», es algo propio —enfatisa el empleo de esa palabra casi como un actor— de la cultura japonesa, en absoluto deudor de la China; nace en el siglo xvii al despuntar económicamente la clase social de los comerciantes. Es especialmente complejo de producir, aunque era muy barato, y se consideraba más bien una artesanía frente al verdadero arte de las clases altas (la pintura, los biombos, las lacas, los bronce...). El «artista» se limitaba —¡menuda limitación la suya!— a realizar el dibujo e indicar qué color debía acompañar a cada detalle representado. Un taco por cada color, y se usan hasta la etapa Meiji solo pigmentos orgánicos...

rc: Compruebo tu gran pasión —interrumpo la lección que en nada hace avanzar el objetivo de estas conversaciones—, pero de las dos etapas cruciales de la estampa, tu colección parece que se ha decantado por la Edo, la más antigua y difícil de coleccionar en nuestros días.

vp: Así es. Me apasiona. Esos grabados sobrios, solo en tinta negra de Moronobu, Hokusai..., pero mi debilidad es Utamaro [il. 3]. Una vez que

tuve claro el hilo conductor de la colección era imposible no toparse con Utamaro. Conseguir los primeros me costó tiempo y un importante desembolso económico. Es imposible de olvidar la sensación de tener tu primer Utamaro en la colección: una cortesana mirando una muñeca y yo mirándola hipnóticamente; esa mujer tiene vida, sentimientos, tiene alma. Estaba datado en 1803. La mujer en el *ukiyo-e* antes de Utamaro es un ideal, con Utamaro tiene alma, cobra vida, no solo las cortesanas, las concubinas..., también mujeres humildes. Alcanza el canon femenino nunca superado en el «mundo flotante». Pero el periodo Meiji también me seduce intensamente. Mi artista preferido es Yoshitoshi [il. 4], el último gran maestro del *ukiyo-e*. Esa presencia casi hiriente de las tintas y pigmentos rojos me recuerda siempre la sangre que fluye casi salvaje en *Ran* de Kurosawa. Es precisamente en esta última etapa cuando llega a Europa el conocimiento de su arte que causa sensación en los postimpresionistas como Monet, Degas..., que formaron su propia colección de *ukiyo-e*, como Van Gogh, que estuvo especialmente inspirado por las «imágenes del mundo flotante». ¡La de horas que he pasado disfrutando su colección, unas 700 obras, todas digitalizadas en la web del Van Gogh Museum de Ámsterdam! Por cierto, he leído que a su director lo acaban de contratar los yanquis para dirigir la Frick Collection.

rc: Mencionas a Vincent van Gogh como coleccionista de *ukiyo-e*. En la muestra del Palacio de Sástago de Zaragoza se formó un pequeño subámbito dedicado al japonismo a través de algunos grandes coleccionistas. ¿Te gusta poseer las estampas de otros expertos históricos?

vp: Con el tiempo descubrí y le concedí un valor a las marcas de coleccionista que se encontraban estampadas o daba noticia el catálogo de la subasta sobre la procedencia del lote. Hasta que un día me topé con



[3]

KITAGAWA UTAMARO

(c. 1753-1806)

Pesca con red de noche en el río Sumida, detalle de la hoja de un tríptico, Edo, 1800-1804. *Nishiki-e*, *ōban*. Colección Pasamar-Onila

[4]  
 TSUKIOKA YOSHITOSHI  
 (1839-1892)  
*Yashima okassen yo zu*  
 [La gran batalla de  
 Yashima], Funatsu Chūjirō  
 (ed.), Meiji, 1881. *Nishiki-e*,  
 ōban [tríptico]. Colección  
 Pasamar-Onila



[5]  
 ISODA KORYŪSAI  
 (1735-1790)  
*Gato jugando con carpas  
 doradas en una pecera*, Edo,  
 1770-1774. *Nishiki-e*, ōban.  
 Colección Pasamar-Onila.  
 Procede de la colección  
 de Tadamas Hayashi  
 (1853-1906) y posee su  
 sello personal

[6]  
 Sello estampado en  
 tinta roja de Tadamas  
 Hayashi [Frits Lugt. *Les  
 Marques de collections  
 de Dessins & d'Estampes*  
 L.2971, Fondation Custodia,  
 recurso electrónico], en  
 Isoda Koryūsai (1735-1790),  
*Cortesana Tsurunoo de la  
 casa Tsuruya*. Serie «Seiro  
 tokiwa nishiki Uruya»  
 [«Brocados de cuartos  
 siempre reservados»], Edo,  
 c. 1776-1781. *Nishiki-e*, ōban.  
 Colección Pasamar-Onila

Tadamas Hayashi [il. 5] y me fascinó la biografía del personaje y su colección compuesta por miles y miles, y más miles de estampas, la mayoría del periodo Edo, las mejores. He leído que importó alrededor de 166.000. Me mareo solo de pensar en el esfuerzo de adquirirlas —se sonríe por primera vez—. Su vida es una novela. Además, él fue artífice de transferencias culturales singulares. Mientras sus grabados pasaban a la burguesía y a los conocedores parisinos, Hayashi coleccionó a los postimpresionistas de su época. A su regreso a Tokio, su casa se embellecía con las obras de Degas o Monet que luego legó al museo. Japonismo en Europa e impresionismo en el imperio nipón. Tengo como una docena de estampas con su marca en tinta roja [il. 6], son pocas; algunas adquiridas sin que el subastador se apercibiese del detalle. Eso aún me divierte más.

vp: El año 2016 fue muy importante para mi colección. Presenté en el Museo de Zaragoza una selección de las obras. La respuesta fue inmediata. El director concertó una cita conmigo porque quería conocer el conjunto de estampas.

rc: Esta reunión determinó el comienzo de la visibilidad de tu colección.

vp: Cierto. Condujo muy hábilmente la conversación, una persona que demostró una gran intuición y sensibilidad hacia la estampa japonesa y que ha organizado y difundido con inteligencia la colección de arte extremo oriental del Museo. Se realiza el primer depósito, centrado en una saga de artistas —habitual en las diferentes escuelas *ukiyo-e*: Sadanobu I, II y III. Siguen más depósitos y pequeñas exposiciones organizadas con los fondos propios o con préstamos temporales: *Bonsái (el sentir de la naturaleza)*, *El otoño en el arte japonés*, *El invierno en el arte japonés*, *Somos el sol* y *Kimono (Piel de seda)*. En todas se expusieron estampas de mi colección. El cierre del Museo por obras repercutirá en un salto cualitativo en la colección.

rc: Los sucesivos depósitos acabaron en una donación en el año 2023. Un total de doscientas setenta y seis estampas más un depósito de otras ochenta y una. Te conviertes en donante de obras de arte, pasas de prestador a benefactor del Museo de Zaragoza, una figura que no abunda en España donde el ciudadano particular siempre recela de la Administración Pública y del uso posterior que hará de lo que recibe.

vp: Esta donación es mérito del entonces director Isidro Aguilera, un gestor eficaz, un gran erudito y mejor persona; siempre ha estado cuando se le necesitaba. Después de su jubilación, echo de menos personalmente su amplitud de miras para trazar vías de colaboración.

Vincent van Gogh escribió en una carta a su hermano Theo que «el arte es para consolar a aquellos que están rotos por la vida», una cita que Víctor Pasamar se sabe de memoria. La muerte prematura en 2020 de Onila, la pareja de Víctor, cambió todo y precipitó la colección de estampas.

vp: Enfermé de depresión. No hay palabras para expresar ese inmenso dolor, un dolor que no cesa y que apenas mitiga la medicación psiquiátrica. Solo deseas que el tiempo pase como sea, de la manera que sea, pero que pase. Creo que sin mis estampas *bijin-ga* —«las chicas» las llamábamos Onila y yo— jamás hubiera salido de ese pozo. Al cabo de un

año solo tenía duelo patológico. A la depresión y al trastorno de ansiedad se añadió ese inmenso dolor que te acompaña quieras o no. «Las chicas» vienen a aportar algo de esperanza. Desde entonces se denominó: Colección Pasamar-Onila. El dolor se ha transformado en otro asunto perdurable y que nos una en la posteridad.

Los científicos han demostrado los efectos beneficiosos del arte y de su contemplación en la lucha contra la enfermedad. La visita a museos es una terapia empleada por algunos psiquiatras para la mejora de la salud mental del paciente. El Museu Nacional d'Art de Catalunya ha practicado y colaborado al respecto. En el caso de Pasamar la fórmula ha funcionado.

vp: Muy a menudo me preguntaba Onila si quería más a «las chicas» o a él. Mis dos pasiones estaban por fin unidas por una colección. Onila tenía dudas acerca de la donación de estampas al Museo, pues no éramos potentados, sino hijos de obreros. Su desaparición me convenció de la necesidad de hacer de parte de la colección un legado en su memoria. Fue un medio para mitigar el dolor y para unir el nombre de tan bella persona a la belleza. Con pequeños y costosos avances ya han pasado cinco años... Sin las estampas *bijin-ga* no hubiese sido posible.

rc: ¿El arte pudo ayudar a tu salud mental?

vp: Sí. Rotundamente sí. Cuántos momentos insufribles pude superar con mis visitas al Museo de Zaragoza, clavado delante de *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta Catalina*, pintada por Francisco Pradilla, un lienzo de gran envergadura que depositó el Museo del Prado. Comprendía el sufrimiento de esta mujer, pues era también el mío. El poder de la imagen empatizaba conmigo —Víctor hace una pausa. Desea expresarse con solemnidad—. Creo que es nuestra obligación devolver algo de todo eso. Si la Colección Pasamar-Onila no reconforta, aunque solo sea un poco, a las personas rotas por la enfermedad o el dolor, parte del esfuerzo que la sustenta habrá sido baldío. El «mundo flotante» que refleja la colección también debe concienciarlos de lo efímero de la belleza —me insiste Víctor en que luego escriba Colección con la letra inicial mayúscula «como la Colección Thyssen».

Isidro Aguilera me presentó a Víctor Pasamar casi por casualidad en la primavera del año 2023. Un día por semana recogía al director del Museo en su despacho para ir a comer juntos. En aquella ocasión había unas estampas japonesas sobre la mesa de reuniones y me pidió mi opinión sobre su calidad —«Creo que son buenas... y raras»—. A continuación, me explicó que eran una donación de Víctor Pasamar, que poseía una gran colección.

La conexión con el coleccionista fue inmediata. Un breve diálogo me sirvió para conocer la importancia del fondo y que su dueño no iba de farol ni exageraba. Apenas tuve que razonarle los beneficios de presentar una selección de sus estampas más sobresalientes en el Palacio de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza. Estaba de acuerdo en todo lo que exponía.

vp: La exposición deberá estar dedicada a Onila —el propietario no pedía más.

Tuve *carte blanche* para disponer y organizar. Había muy poco tiempo, pero ya estaba acostumbrado a trabajar contra reloj. Hice mi selección personal de las entalladuras en una serie de muchas breves reuniones, la mayoría en horas intempestivas, durante el estío de 2023 que fue uno de los más cálidos de las últimas décadas a causa del cambio climático. Tuve siempre en cuenta la opinión de Pasamar, pero él dejó que tuviera la última palabra como comisario. Confió en mí y se lo agradecí.

Cerrado el Museo de Zaragoza por obras, parecía que la colección iba a dormir una temporada larga, pero por casualidad..., o quizá no, surgió la posibilidad de hacer una gran exposición organizada por la Diputación de Zaragoza. Sería desde octubre de 2024 a enero de 2025. Perfecto; la duración temporal respetaba los protocolos de conservación preventiva relativos a papel y el lugar, el palacio renacentista de los condes de Sástago, cumplía también todos los requisitos museológicos. ¡Qué más podía pedir! Recibió más de 83.000 visitantes, un récord.

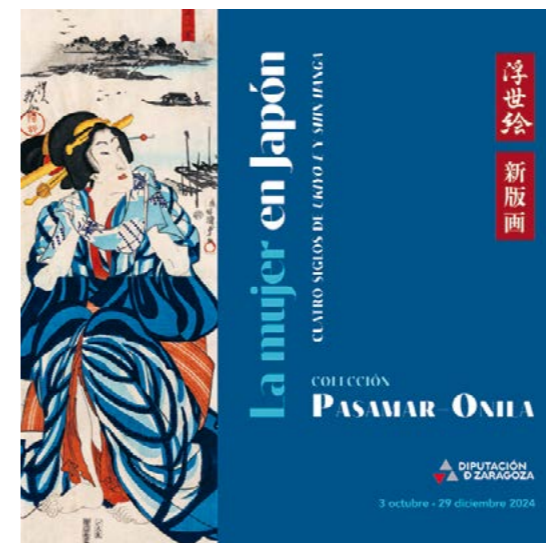
La exposición *La mujer en Japón: cuatro siglos de ukiyo-e y shin hanga*. Colección Pasamar-Onila [il. 7] se ideó en siete ámbitos: en el patio, los orígenes de la estampa japonesa; en la Sala de Arcos, una selección de lo mejor de la era Edo distribuida en tres ámbitos más, uno de ellos dedicado monográficamente a Utamaro, donde se expusieron veintiséis estampas —muchas de ellas trípticos— y dos libros ilustrados. Los restantes ámbitos se dedicaron al período Meiji, al movimiento *shin-hanga* y, por último, un espacio monográfico sobre el género

[7]

Cartel de anuncio de la exposición *La mujer en Japón: cuatro siglos de ukiyo-e y shin hanga*. Colección Pasamar-Onila en el Palacio de Sástago de Zaragoza, 2024-2025. Diseño de Daniel Ezquerro

[8]

Cartel de anuncio de la exposición *Goya y la estampa japonesa de la época* en Fuendetodos, 2025. Diseño de Daniel Ezquerro



*shunga* con un audiovisual producido por la Diputación y dirigido por el comisario que explicaba esta especialidad a través del ejemplo de la serie *Dioses del coito* de Hokusai. Se mostraron un total de ciento veintitrés estampas (dos *kakejikus*), seis libros (cuatro de ellos iluminados a mano), un rollo, dos pruebas de estado y un dibujo, copia de una estampa, que abarcaron una cronología desde el siglo xviii a la década de los 60 del siglo xx.

vp: El relevante número de obras expuestas y los cuatro siglos de representación de la mujer en el arte japonés que abarcó la exposición la convirtieron en única. Probablemente la mejor que se ha hecho en España sobre la estampa nipona. Me resultaba difícil ir a verla. A fin de cuentas, toda ella era una declaración de amor a mi pareja fallecida, Onila, una declaración de amor desde el fondo de mi corazón en el centro de la ciudad. A pesar de vivir juntos durante años nunca le declaré mi amor; hacerlo así, públicamente, fue un paso tan importante que me permitió encarar la lenta recuperación de mi depresión.

rc: Fue inusual que el propietario de toda la obra no asistiera a la inauguración ni deseara verla en privado. Pasó en torno a un mes hasta que decidiste presentarte en tu propia fiesta.

vp: Al fin superé el pánico y el consiguiente estrés, y salí de mi zona de confort. La visita me sorprendió... —se emociona su creador—, porque nunca había contemplado así mi propia colección. La admiraba siempre sentado mientras hojeaba las carpetas que la contenían. Resultó otro punto de vista muy singular. Me fascinó comprobar cómo llenaba tan bien esos salones palaciegos. No me lo podía creer. Y todavía tenía cientos de estampas guardadas que nadie había visto. Reflexioné que no me había equivocado tanto en la formación de mi colección. Además, desde el punto de vista personal, recibí tanto afecto del público con el que espontáneamente me encontraba para guiarles como de las trabajadoras y trabajadores que explicaban las historias contenidas en los grabados... Hice del Palacio de Sástago mi nueva zona de confort. Me hubiera quedado allí para siempre. A partir de ese momento visité la muestra todos los días.



La exposición demostró que la cultura japonesa podía ser apreciada por toda la gente. Y fue una terapia excepcional para mi salud. Estoy muy agradecido a la Diputación Provincial de Zaragoza.

Pero el proyecto no concluyó ahí. Ya desde el principio se concibió como una acción cultural en dos frentes: Zaragoza y Fuentetodos, la patria de Francisco de Goya. En esta última se confrontó entre enero y marzo de 2025 la obra del aragonés con la de Hokusai: *Goya y la estampa japonesa de la época* [il. 8]. ¿Conoció el autor de los *Disparates* las estampas japonesas de estilo *ukiyo-e*? La respuesta es simple y concluyente: (probablemente) no. Era otro enfoque narrativo de interculturalidad. Los aguafuertes de los *Caprichos* y de la *Tauromaquia* dialogaron con escenas de kabuki en el Museo del Grabado de Goya. Se colgó incluso un excelente *kakemono* en forma de *kakejiku* con un *oni* de Shunchō —un artista japonés coetáneo de Goya— en la alcoba donde nació el autor de los *Desastres*, en su Museo-Casa natal, todo gracias a la generosidad de Miguel Ángel Gutiérrez Pascual, que prestó parte de su excelente colección.

VP: Ha habido otras exposiciones en las que he colaborado, pero no me interesaron —contesta lacónico Pasamar, y cierra nuestra conversación de hoy, día festivo nacional.

RC: Hablamos el otro día de la pasión de Vincent van Gogh por coleccionar *ukiyo-e*. ¿Reconoces dolor en la pasión del acto de coleccionar? ¿Sientes la ansiedad de alcanzar la posesión del objeto deseado que tú mismo te has marcado y que se te pueda escapar en la puja?

VP: Sí, claro. El abismo de la puja... A muchas subastas acudo con una puja cerrada y no es inmediata la comunicación de la adjudicación. Compraba mucho al principio. Estaba formando la colección y había abundante oferta. Recuerdo cuando empecé que me enamoré de la fineza de Kawase [il. 9]. No me parecía un precio elevado en comparación con los maestros antiguos, y compré varias estampas. Un día, los medios divulgaron que era el artista favorito de Steve Jobs y el mercado se echó a perder... para mí. Después de la muerte de mi pareja reconozco que la adquisición de nuevas obras me obsesionó. Lo hacía con pasión, es decir, con dolor, el dolor del duelo. Pero no quería ya comprar cualquier pieza. Quiero decir que quería adquirir grandes obras, grandes maestros, y no me importó el periodo. Koryūsai, Yoshitoshi o Koson, por decir varios nombres de tres estilos y épocas diferentes. La falta de un patrimonio económico potente la suplí con horas y horas diarias de búsqueda en las casas de subastas

[9]

KAWASE HASUI  
(1883-1957)  
*Santuario de Kasuga en  
Nara*, Watanabe Shōzaburō  
(ed.), *shin-hanga*, 1946-1957.  
*Nishiki-e*, *ōban*. Colección  
Pasamar-Onila



de todo el mundo. Casi no dormía y, sí, era hasta dolorosa el ansia de la compra y el temor de que otro pujador me arrebatase la estampa que había escogido con pasión. Pujé con compulsión y con el terror de perder. Seguía las pujas *online* en la madrugada debido a la diferencia horaria en el caso de América. Después de casi cinco años a ese ritmo, ahora me he serenado. Ha sido la terapia del arte.

RC: El dinero... —me corta.

VP: No tener cargas familiares ni apenas gastos y vivir de una manera espartana me permiten la dedicación de la mayoría de mi dinero a las compras. Cada vez es más complicado encontrar buenas obras a precios ajustados. La compra de álbumes y de lotes —un conjunto de estampas variadas y no descritas una a una que se ofrecen en una sola puja— ha sido una buena opción en mi método de compras. Luego hay magníficas sorpresas y se cuelan obras valiosas de grandes maestros... —muestra una ingenua sonrisa de autocomplacencia—. Pese a todo, hoy tengo formado un fondo de alrededor de mil cien grabados. La colección perfecta no existe; por ello sigue creciendo. Creo que seguiré así hasta mi desaparición personal.

La parte más reconocida de la colección es la que abarca el periodo Edo, desde 1600 hasta 1868. Es el peor representado en las colecciones públicas españolas y las escasas privadas. Los autores del siglo XVIII constituyen una de sus fortalezas. La exposición del Palacio de Sástago de 2024 se hizo con fondos de la colección que no habían sido donados ni depositados. Otro tanto ocurre en la realizada en la Academia de San Fernando, donde más de la mitad de las obras no se han expuesto nunca. En ambas el periodo Edo ha sido el protagonista. Pero la vocación de la colección es generalista.

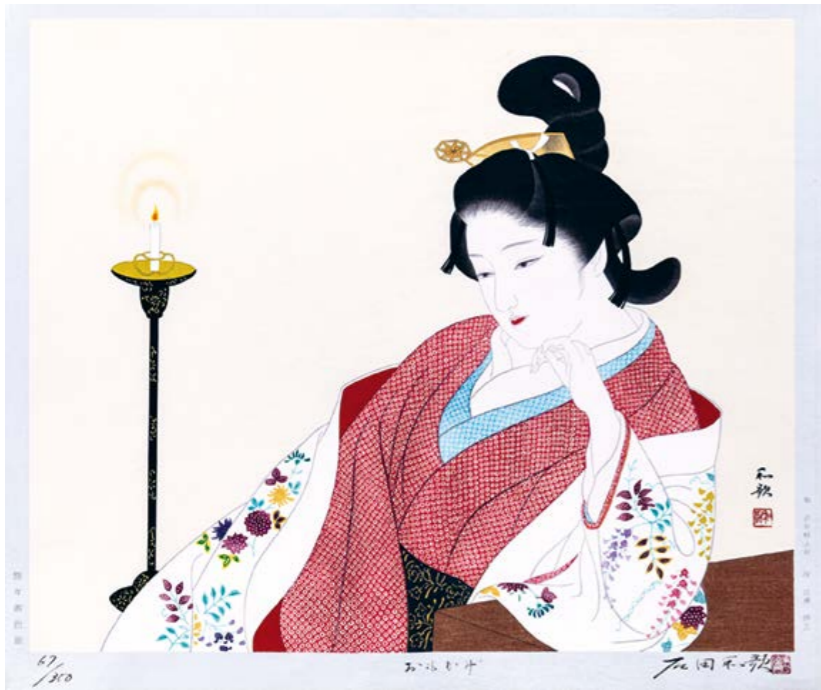
VP: Nada me complacería más que poder mostrar la parte Meiji hasta 1912, pero el siglo XX tiene también una relevante presencia, aunque con el comienzo de la centuria el *ukiyo-e* desaparece, pues, si bien la técnica es la misma, la estampa japonesa pierde el carácter popular inherente relativo al *ukiyo-e*. Itō Shinsui, Kawase Hasui y Kasamatsu Shirō representan bien el movimiento *shin-hanga*. He buscado las obras de los maestros declarados Tesoro Nacional Viviente por el emperador. Su trabajo es magnífico. Y con esa ansia de abrirme a todos los estilos también he dado cabida a un artista no japonés: el francés Paul Jacoulet [il. 10]. En la exposición del Palacio de Sástago, una estampa suya dialogó con la de un coetáneo, Ishikawa Toraji. Fue extraordinario ver el efecto [il. 11].



[ 10 ]  
PAUL JACOULET  
(1896-1960)  
*La geisha Kikoya*, Yamagishi Kazue (1891-1984) (grab.) y Maeda Kentaro (c. 1891-c. 1987) (grab.), *shin-hanga*, 1935. *Nishiki-e*, *kobōsho*. Colección Pasamar-Onila

[ 11 ]  
ISHIKAWA TORAJI  
(1875-1964)  
*Leyendo*. Serie «Diez de tipos de mujeres desnudas», Ryokuusō Gahitsu (ed.), *shin-hanga*, 1935. *Nishiki-e*, *kobōsho*. Colección Pasamar-Onila





[ 12 ]

ISHIDA WAKA  
(1922)  
*Omokage [Sombras]*, Satō  
Ritsuzō (imp.) y Yuyudo (ed.),  
*shin-hanga*, 1960. *Nishiki-e*,  
*ōbirohōsho*. Colección  
Pasamar-Onila

RC: Dentro del concepto de *bijin-ga* que te has forjado para tu colección también has sido pionero en buscar la obra de las mujeres artistas japonesas, y todo ello antes de la inmersión en el fenómeno de inclusividad que vivimos en España.

VP: Las artistas femeninas ocupan un lugar muy destacado, es difícil encontrarlas en otras colecciones españolas y europeas, no desde luego en ese número y calidad. Con motivo de la exposición *Somos el sol* regalé y deposité alrededor de cuarenta obras en el Museo de Zaragoza: desde Ike Gyokuran, del siglo XVIII, hasta la actualidad con Yayoi Kusama. Desde entonces he coleccionado otras tantas nuevas. Del periodo Edo, un *shunga* de Katsushika Ōi, ¡la hija del creador de *La gran ola*, el divino Hokusai! Del periodo Meiji hay representadas Toyohara Chikayoshi, Kawabata Gyōsui... y de las primeras décadas del siglo XX destacan Shima Seien, Uemura Shōen... pero tengo gran debilidad por las artistas anglo-norteamericanas que entre 1920 y la década de los 30 aprenden la técnica en Japón y hacen obras maravillosas como, por ejemplo, Helen Hyde, Katharine Jowett, Lilian May Miller, Elizabeth Keith, junto a Bertha Lum y sus dos hijas artistas Katherine y *Peter Boy* —Eleanora—, son mi debilidad y difíciles de ver en las colecciones ibéricas, a excepción de la de mi amigo Miguel Ángel Gutiérrez que comparte conmigo esta pasión. En la muestra del Palacio de Sástago tuvimos también una pequeña selección; recuerdo, por ejemplo, a Ishida Waka [il. 12].



La colección comporta muchos de los rasgos que definen una *special collection*, como se denomina en el mundo anglosajón, especialmente en el estadounidense, esas series de obras que entrañan una particularidad singular que las agrupa fuera de las divisiones típicas académicas de pintura, escultura, dibujo, estampa...

VP: Fue una extravagancia, lo comprendo, pero me divirtió el extraño encuadre de la composición de un grabado en forma de pilar, los llamados *hashira-e* que adquirí en una puja. Desde entonces compro todos los que puedo. Son muy raros y tengo de grandes maestros, entre ellos Utamarō [il. 13]. El formato estrecho y vertical obligaba a los artistas a ajustar de forma novedosa la composición y a buscar soluciones narrativas distintas.

Por ahora, su dueño no excluye ni descarta a nadie ni nada. Es generoso y claro nombrando a los que le ayudan como Ofer Shagan, Sam Cardoen o Roberta Ricca —entre otros— hasta el *youtuber* Richard Parr.

VP: La idea de que el visitante contemple las estampas y por un tiempo alivie su dolor o simplemente se relaje me produce una gran satisfacción. Soy solidario con la aflicción del prójimo, porque conozco por mí mismo el pesar del enfermo que no cesa y que solo se interrumpe con medicinas que me producen que no sea yo. Me gustaría que mi colección fuera pública y que aparte de su estudio erudito sirviera para atenuar esa pesadumbre y ese estrés, que se descubriera a todos, que sirviera a todos, que abriera los sentidos de todos a la salud y a la belleza.

[ 13 ]

KITAGAWA UTAMARO  
(c. 1753-1806)  
*El restaurante Komurasaki*.  
Serie «Entretenimientos  
y lugares de Edo», Edo,  
1800-1803. *Nishiki-e*,  
*hashira-e*. Colección  
Pasamar-Onila



## *Bijin-ga*

Arquetipos de  
belleza femenina  
en la estampa  
japonesa del  
período Edo

DANIEL SASTRE DE LA VEGA  
Centro de Estudios de Asia Oriental  
Universidad Autónoma de Madrid

## Introducción

Durante el período Edo (1615-1868) de la historia japonesa surge la expresión artística *ukiyo-e*, habitualmente traducida como «imágenes del mundo flotante», o en su forma plural «de los mundos flotantes», ya que el japonés no indica número directamente<sup>1</sup>. Las imágenes *ukiyo-e* representaron con gran riqueza, imaginación y estética los mundos imaginarios y reales de la sociedad japonesa a lo largo de tres siglos. Existe un destacado número de fuentes académicas que han profundizado sobre este fenómeno, por lo que no entraremos a detallar aspectos particulares al haber sido suficientemente expuestos. Tan solo queremos subrayar que la alta alfabetización de la población japonesa durante este período hizo que la demanda de libros ilustrados y estampas sostuviese un mercado que generó enormes beneficios a editores y artistas, lo que explicaría la pervivencia del fenómeno<sup>2</sup>.

La colección Pasamar-Onila reúne un conjunto de singular riqueza de la producción gráfica japonesa del Edo en toda su variedad. Dentro del *ukiyo-e* el género que contó con mayor producción fue el de los actores o *yakusha-e*, seguido del género de *bijin-ga*. Y eso teniendo en cuenta que la clasificación resulta ambigua en el sentido de que en multitud de ocasiones las dos categorías se solapan de un modo natural, como en las representaciones de los papeles más famosos de los *onnagata* del teatro kabuki, especializados en roles femeninos.

Una reflexión importante al enfrentarnos a estas imágenes debe atender al hecho de que el concepto de belleza en ellas es un constructo cultural de la sociedad japonesa del período Edo. Los elementos que la definían se basaban en las modas del momento, los rasgos físicos femeninos mejorados por medio de los cosméticos, los trajes que llevaban las mujeres, sus estilos de peinado, sus posturas o sus posesiones materiales. Dichos estereotipos estéticos se difundían por medio de la iconografía artística, así como en las novelas que un público cada vez más alfabetizado y motivado en su deseo de satisfacer su imaginación, demandaba. Pinturas, estampas, obras de teatro kabuki con actores que encarnaban una idea de feminidad exagerada, pero que a su vez retroalimentaba al circuito que la había producido... Todo este ecosistema iconográfico definió durante más de doscientos años la imagen de belleza y, especialmente, de belleza femenina, que podemos admirar en las estampas japonesas.

Es importante recordar la idea de la construcción de la belleza y el acuerdo social necesario para que se mantuviera, porque en el período Edo no todos formaban parte de ese proceso. La empresa era eminentemente masculina y podríamos decir que, en su gran mayoría, urbana, limitando de este modo el acceso a generar nuevas formas de belleza

a un sector de la población restringido: agentes del mundo cultural como fueron los editores, escritores, artistas y actores, así como aquellos miembros de la esfera económica que patrocinaban muchos de los proyectos editoriales haciéndolos viables. Todo este predominio masculino hacía que las estampas reprodujeran muchos de los patrones heteropatriarcales, confucianos, que vertebraban la pirámide social de Edo. Al mismo tiempo, el desafío que en ellas se plasma, vehiculado por medio de parodias y alternativas interpretativas al sistema, provocaba que su irreverencia fuese atractiva para un gran público, que en el mundo imaginario de las estampas podía disfrutar lo que la realidad jamás le permitiría.

Las bellezas femeninas protagonistas de las imágenes se ofrecían como objetos para una mirada de carácter erotizante. Y esa mirada ocultaba las oscuras realidades sociales que muchas mujeres, especialmente las cortesanas de los barrios del placer rebosantes de glamur en su apariencia, soportaban. Como ha señalado agudamente el profesor Timon Screech:

«[Las imágenes *ukiyo-e* y las historias *ukiyo-zōshi*<sup>3</sup>] fueron creadas para mantener una idea, no exponer los páramos de abuso, enfermedad y violación; de hecho, estaban ahí para ocultarlo. Los pintores formales no se mezclaban con los actores y las trabajadoras sexuales, de modo que estos campos de representación pudieron ser asumidos por las artes populares»<sup>4</sup>.

La omnipresencia en la producción y consumo masculinos explica porque cuantitativamente los personajes de ese género no aparecen tanto como cabría suponer. No se quiere compartir el objeto del deseo con una representación que pudiese evidenciar la distancia entre ese objeto y la realidad del espectador/consumidor. Se permite la presencia de hombres jóvenes o niños que harán las veces de servidores. Es el espacio íntimo de la representación femenina lo que el voyeur disfruta al acceder a ámbitos que le están vedados en su vida cotidiana.

El debate existe entre los historiadores del arte de Japón, que han impugnado la denominación como «cortesanas» de las mujeres que protagonizan muchas de estas imágenes. Julie Nelson afirma que perpetúa una visión orientalizante de las estampas y su mundo, ya que los términos del idioma japonés *tayū*, *oiran*, *yobidashi*, empleados para denominar a las habitantes de los barrios del placer de mayor renombre, no denotaban el prestigio por asociación con la corte imperial que el término «cortesana» sugiere. Esta especialista emplea en sus estudios el término «trabajadora sexual» para referirse a ellas, ya que rechaza la romanización de una vida dura y penosa en la que tenían mínima agencia:

<sup>1</sup> El presente estudio ha sido elaborado dentro del marco del proyecto de investigación «Recuerdo, olvido y cruce de fronteras en Asia Oriental» (PID2021-124485OB-I00) de la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

<sup>2</sup> Visiones completas del período pueden encontrarse en castellano en: GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury (2005), *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, México: Centro de Estudios de Asia y África; ALMAZÁN TOMÁS, David y BARLÉS BÁGUENA, Elena (eds.) (2007), *Estampas japonesas: historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza: Fundación CAI-ASC y Fundación Torralba-Fortún; GARCÍA JIMÉNEZ, Olga, «El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana», en GARCÍA JIMÉNEZ, Olga y SASTRE DE LA VEGA, Daniel (eds.) (2014), *Fantasía en escena. Kunisada y la escuela Utawaga*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 13-29. Sobre la técnica del grabado en madera japonés GIL ALARES, Fabiola (2023), *Mokuhanga. Manual ilustrado de xilografía japonesa*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

<sup>3</sup> Género literario narrativo de temática popular de gran éxito durante el período Edo. Todas las traducciones son del autor a no ser que especifique lo contrario.

<sup>4</sup> SCREECH, Timon (2012), *Obtaining images. Art, production and display in Edo Japan*, Londres: Reaktion Books, p. 271.

«A menudo se describe en términos que les otorgan [a las mujeres de los barrios de placer] agencia como individuos y creadores de tendencias [...]. He elegido el término «trabajadoras sexuales» en vez de «cortesanas» para describir a las mujeres empleadas en el comercio sexual. Lo hago intencionalmente, para evitar la glamurización sugerida por «cortesana» así como las potenciales asociaciones derogativas con «prostituta» y sinónimos relacionados»<sup>5</sup>.

La postura es compartida por especialistas japoneses, como demuestra la afirmación por parte de los organizadores de la popular exposición sobre el distrito de Yoshiwara en el Museo de Arte de la Universidad de Bellas Artes de Tokio, comisariada por la experta Tanaka Yūko:

«La mayoría de las cortesanas de Yoshiwara eran muchachas vendidas por familias campesinas pobres de las provincias bajo el pretexto de servidumbre por contrato. Detrás del mundo pintoresco simbolizado por las cortesanas de lujo de más alto rango se encontraba la difícil situación de aquellas que estaban obligadas a servir para saldar sus deudas»<sup>6</sup>.

El consenso generalizado es la aceptación de que la representación de las mujeres que vemos en las estampas *ukiyo-e* es idealizada y que los propios artistas trabajaban con el objetivo de crear universos alternativos. De ahí que en este texto mantengamos la traducción como «cortesanas» de los términos japoneses, aunque se utilizarán alternativamente con las denominaciones nativas en las discusiones planteadas siendo, eso sí, conscientes de la problemática que puede generar su uso.

SUZUKI HARUNOBU  
(1724-1770)  
*Lluvia nocturna en  
el aparador del té*  
(detalle cat. 2)



<sup>5</sup> NELSON DAVIS, Julie (2021), *Picturing the floating world. Ukiyo-e in context*, Honolulu: University of Hawai'i Press, p. 36-37.

<sup>6</sup> The University Art Museum, Tokyo University of Arts, *Dai Yoshiwara-ten. Yoshiwara* (2024) 『大吉原店 Yoshiwara』 [La gran exposición de Yoshiwara], Tokio: The Tokyo Shimbun y TV Asahi Corporation, prefacio, s.p.

## 1 Etimología

El término *bijin* 美人, «persona hermosa», tiene una larga historia en Japón. El *Nihon Kokugo Daijiten* [Gran Diccionario de la Lengua Japonesa] lo define del siguiente modo:

- «1. Persona hermosa. Persona cuya apariencia física destaca por su belleza. Mujer de apariencia hermosa: bella mujer, hermosa dama, cortesana distinguida. [...] También puede referirse a hombres de gran belleza: hombre bello, apuesto.
2. Un gobernante o sabio a quien se respeta profundamente; el ideal que se busca.
3. Nombre de un cargo femenino en la corte china. Existió durante la dinastía Han y ocupaba el quinto rango dentro de un total de catorce categorías.
4. Otra denominación para «arcoíris».
5. Vocablo que significa «moneda de oro»; jerga utilizada entre ladrones»<sup>7</sup>.

Es un término positivo, asociado con el poder y la reputación a lo largo del tiempo. Así se explican frases hechas como *Bijinwa iwanedo kakurenashi* [«Aunque la persona hermosa no lo diga, no se puede ocultar»] o *Bijinni toshinashi* [«La persona hermosa no cumple años»], mostrando la presencia de esa idea en la vida cotidiana de la sociedad japonesa.

La citada variedad de significados quedará reflejada, prácticamente en su totalidad, en las representaciones que conocemos como *bijin-ga* 美人画, «imágenes de gente bella», en las que se ilustra el ideal de una persona bella. La peculiaridad de la expresión japonesa es el carácter neutro del término *bijin*, carente de género, y esto hace que se use para denominar las representaciones tanto de mujeres bellas como de hombres bellos, o también de aquellos que se encuentran en un punto medio, como los *wakashū*, jóvenes varones a medio camino entre la niñez y la adultez y cuya posición liminal los hacía altamente atractivos para ambos sexos<sup>8</sup>.

Aun siendo conscientes de estos matices, la mayor parte de la producción artística japonesa agrupada en la terminología *bijin-ga* muestra a mujeres jóvenes que encarnan el ideal de belleza en las diferentes épocas de la historia del archipiélago. Desde el momento en el que su producción comenzó a despuntar cuantitativamente a mediados del siglo XVII y hasta prácticamente nuestros días, se convirtió en una de las temáticas preferidas de los artistas y el público japonés.

<sup>7</sup> Nihon Daijiten Kankō-Kai (日本大辞典刊行会) (1976), *Nihon Kokugo Daijiten. Dai jūrokkann* 『日本国語大辞典第十六巻』 [Gran Diccionario de la Lengua Japonesa], Tokio: Shogakukan, vol. 16, p. 692.

<sup>8</sup> IKEDA ASATO, «Introduction», en MOSTOW, Joshua S., IKEDA ASATO y MATSUBA RYOKO (2016), *A Third Gender: Beautiful Youths in Japanese Edo-Period Prints and Paintings (1600-1868)*, Toronto: Royal Ontario Museum, p. 11.

## El origen de la temática *bijin-ga* durante el período Edo

<sup>9</sup> Entendemos por pinturas de género aquellas cuyo tema refleja las actividades cotidianas, hábitos, festivos y otros aspectos de la gente común sin distinción de clase. ICHITARO, Kondo (1961), *Japanese Genre Painting. The Lively Art of Renaissance Japan*, Tokio: Charles E. Tuttle Company, p. 18-19. Aunque en cierta pintura de género de los períodos Heian y Kamakura pueden encontrarse representadas personas comunes en sus actividades cotidianas, siempre aparecían como un elemento secundario, una referencia anecdótica frente al tema principal, protagonizado por aristócratas o guerreros.

<sup>10</sup> Para un estudio en detalle de esta tipología de biombos: MCKELWAY, Matthew Philip (2006), *Capitalscapes. Folding screens and political imagination in Late Medieval Kyoto*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

<sup>11</sup> Los paneles de las alas de un biombo se cuentan de derecha a izquierda al modo japonés.

<sup>12</sup> WHEELWRIGHT, Carolyne (1996), «Genre Painting», en TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art. Vol. 17 Jansen to Ketel*, Nueva York y Londres: Grove-McMillan, p. 174-176.

<sup>13</sup> *Nanban*, literalmente «bárbaros del sur». Es un término de origen chino con el que se consideraba como bárbaros a todas las poblaciones no chinas. Específicamente a aquellos quienes vivían en las regiones meridionales de China, las actuales Vietnam, Laos, Camboya, así como los países más al sur. VV.AA. (1983), *Kodansha Encyclopedia of Japan. Vol.5*, Tokio: Kodansha, p. 321-322. Para un estudio del fenómeno: KAWAMURA Yayoi y ALMAZÁN, David (eds.) (2013), *Lacas nanban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichō*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones y Fundación Japón.

A finales del siglo XVI y principios del XVII, en la transición del período Momoyama (1576-1615) al Edo (1615-1868) y vinculado a la producción pictórica de las pinturas de género en diferentes formatos, se observa la progresiva independización de la figura femenina, convirtiéndose en la protagonista absoluta de la obra de arte<sup>9</sup>.

Esta independencia o singularización de lo femenino puede considerarse el resultado de un proceso de abstracción que comenzó a partir de las pinturas de género conocidas como *rakuchū rakugai-zu* [*Vistas dentro y fuera de la capital*], identificables por ofrecer una panorámica de la entonces capital (Kioto y, más tarde, Edo), repleta de figuras humanas, monumentos y puntos destacados de la ciudad [il. 1]<sup>10</sup>.

Desde aquella visión global de la ciudad se entraría en una fase transicional progresiva de destilación de temas y figuras. En ese proceso surgieron varias escenas dentro de la pintura de género. Una de ellas es constatable en las representaciones del Festival Gion. Entre los biombos de Kioto puede citarse el ejemplo del *Biombo de vistas dentro y fuera de la capital. Versión Funaki* donde uno de sus paneles, el 2 concretamente<sup>11</sup>, muestra los ruidosos desfiles del festival como una pequeña escena perdida entre los doce paneles que lo componen [il. 2]. Más adelante, esa pequeña escena aumentaría de tamaño hasta convertirse en el único tema del biombo. Es el caso del *Biombo de Festividades Anuales* del Museo Nacional de Tokio [il. 3]. Siguiendo el mismo proceso, encontramos pinturas dedicadas a diversiones al aire libre, escenas de artesanía, kabuki primitivo, etc.

La profesora Carolyne Wheelwright explicó estas obras como productos de la primera fase de la pintura de género de los períodos Momoyama e inicios de Edo<sup>12</sup>. Esta fase coincide aproximadamente con la era Keichō (1596–1615), una época de optimismo social resultado del cambio político de un país en guerra hacia un gobierno pacificado bajo una autoridad centralizada. Diversiones colectivas como los grandes pícnicos para contemplar los cerezos en flor, fastuosas fiestas del té o festividades urbanas aparecen en numerosas ocasiones en los biombos. Las diversiones de la clase militar también están bien representadas: la caza, las persecuciones de perros o las exhibiciones de cetrería fueron temas muy populares. El elemento exótico encontró igualmente su lugar en las obras que mostraban a extranjeros: de forma particular, los mercaderes y misioneros portugueses y españoles en los biombos *nanban*, donde se prestaba especial atención a su vestimenta, mercancías y a sus impresionantes barcos<sup>13</sup>.

La segunda fase de la pintura de género se superpone, en líneas generales, con las eras Genna (1615–1624) y Kan'ei (1624–1644)<sup>14</sup>. Esta fase se

caracterizó por el efecto que empezaban a tener las medidas sociales destinadas a restringir la movilidad de la población: una progresiva estratificación y estancamiento del orden social vino acompañado de un cambio en las obras artísticas hacia la representación de diversiones privadas o en pequeños grupos (sin perder por ello un ápice de su espíritu caótico o su sensualidad).

A juzgar por las piezas que han llegado hasta nuestros días, hay una tendencia progresiva a prestar mayor atención a las figuras individuales, que irán recuperándose poco a poco como tema central de diferentes obras. Pero antes de eso, se ampliaron las casas y residencias. Se añadió el elemento de una imponente mansión con su jardín y pabellones de rango noble, pero habitada no por las élites sociales del período, sino por una multitud entregada a un frenesí absoluto: cortesanas, *wakashū*, sus clientes ansiosos, monjes ebrios e incluso extranjeros exóticos. De las mansiones nobiliarias con escenas de diversiones aristocráticas se pasó al entretenimiento en residencias de los barrios del placer (aunque con la licencia artística de mostrar, en realidad, una mansión noble).

La actividad en una de estas residencias puede apreciarse en *Biombo de diversiones en una mansión*, donde somos testigos de una fiesta que se desarrolla en las estancias de la casa: personas bailando, fumando y bebiendo, riendo y jugando a las cartas, con énfasis en el detalle de la vestimenta y el mobiliario [il. 4]. Se aprecia un cambio notable en la escala de las figuras. Algo así como aplicar el *zoom* de una cámara sobre las pinturas de vistas de la capital: la imagen se expande hasta ocupar los seis paneles de la obra y muestra escenas de diversiones en el interior de la mansión. Estas imágenes constituyen un paso más en la representación, desde los espacios públicos exteriores a los interiores domésticos. Los biombos mencionados corresponden a un estado intermedio, en el que tanto la esfera pública como la doméstica poseen la misma importancia.

Finalmente, en el proceso de aislamiento de la figura como tema principal se crearon biombos en cuyos paneles tan sólo aparecían bellas mujeres bailando, vistiendo las prendas más vistosas y sofisticadas del momento<sup>15</sup>.

Llegada la era Kanbun (1661-1673) la demanda popular de este tipo de imágenes adquirió un volumen tal que se comenzaron a producir en formatos de más rápida ejecución, como la pintura o la estampa, abonando de ese modo la revolución editorial que dominaría el arte japonés en los dos siglos siguientes. En la bibliografía histórico-artística sobre

<sup>14</sup> WHEELWRIGHT, Carolyne (1996), *opus cit.*, p. 174.

<sup>15</sup> Ejemplos representativos son los biombos del Museo de Arte New Otani (Tokio), el Museo Suntory (Tokio) o el Museo Nacional de Kioto.



Japón se ha popularizado, de hecho, la expresión *Kanbun bijin*, «bellezas de la era Kanbun», para definir a estas nuevas imágenes independizadas del grupo<sup>16</sup>. Su temática marcará el punto de partida de una búsqueda de ideales de hermosura femeninos que, dependiendo de los diferentes artistas, condicionarán la moda y la imaginación de la sociedad japonesa [il. 5].

A finales del siglo XVII, en un contexto social y artístico de gran efervescencia, surge la figura de Hishikawa Moronobu (1618-1694), pintor que trabajó en la nueva capital Tokugawa de Edo y estableció un primer

[1]  
 IWASA MATABEI  
 (1578-1650)  
*Rakuchū rakugai-zu byōbu. Funaki-bon* [Biombo de vistas de dentro y fuera de la capital. Versión (de la familia de la prefectura de Shiga) Funaki], ala izquierda de un biombo de dos alas de seis paneles, pigmento sobre papel, 342,4 × 162,7 cm cada panel, Museo Nacional de Tokio, Tesoro Nacional. ColBase: Integrated Collections Database of the National Institutes for Cultural Heritage, Japan, [https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tnm/A-11168?locale=en](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-11168?locale=en)

estándar de belleza femenina, asociado con el período Genroku (1688-1704), años después de la muerte del artista. Su prolífica producción, incluida también la ilustración de libros, hizo que su estética fuese muy popular y estableciese una iconografía de mujeres voluptuosas y seductoras ampliamente demandada por la población de Edo. El modelo iría metamorfoseando a medida que los diferentes artistas fueron aportando su visión a una fórmula económicamente muy fructífera, como fue el caso de la escuela Andō dirigida por su fundador Kaigetsudō Andō (1671-1743), quien monumentalizó la figura femenina añadiéndole contornos caligráficos de gran plasticidad.

<sup>16</sup>  
 El uso del término es laxo, aplicándose a producciones que recuerdan este tipo de imágenes, pero realizadas mucho más tarde.



[ 2 ]  
 IWASA MATABEI  
 (1578-1650)  
*Rakuchū rakugai-zu byōbu.*  
*Funaki-bon*, panel 2, detalle  
 del Festival Gion



[ 3 ]  
 KANŌ MASUNOBU  
 (1625-1694)  
*Nenjū gyōjizu byōbu*  
 [Biombo de Festividades  
 Anuales], paneles 5 y 6 de  
 un biombo de seis paneles,  
 pigmento sobre papel,  
 386 × 154,6 cm cada panel,  
 Museo Nacional de Tokio.  
 ColBase: Integrated  
 Collections Database of  
 the National Institutes for  
 Cultural Heritage, Japan,  
[https://colbase.nich.go.jp/  
 collection\\_items/  
 tnm/A-12439?locale=en](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-12439?locale=en)



[ 4 ]  
*Teinai yūrakuzu byōbu*  
 [Biombo de diversiones  
 en una mansión], siglo XVII,  
 paneles 5 y 6 de un biombo  
 de seis paneles, pigmento  
 sobre papel, 56,2 × 33,8 cm  
 cada panel, Museo Nacional  
 de Tokio.  
 ColBase: Integrated  
 Collections Database of  
 the National Institutes for  
 Cultural Heritage, Japan,  
[https://colbase.nich.go.jp/  
 collection\\_items/tnm/A-  
 1303?locale=en](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-1303?locale=en)

### 3

## La llegada del *nishiki-e* y el auge de la estampa japonesa

El año 1765 es fundamental para la historia del arte gráfico japonés, ya que se populariza definitivamente la nueva invención del grabado en madera a la fibra policromo con más de cinco tacos, permitiendo crear imágenes tan bellas como si fuesen brocados en seda. Esta asociación es la que le da nombre en japonés, *nishiki-e*, «imagen brocada», que popularizó el artista Suzuki Harunobu (1724-1770), aunque el método ya había sido desarrollado un año antes<sup>17</sup>. La razón del éxito de las obras de Harunobu no radicaba exclusivamente en la técnica sino también en la exquisita languidez de las figuras, conectando profundamente con la demanda de un público cada vez más sediento de novedades y composiciones innovadoras para un mercado en expansión.

La obra *Fūryū enshoku Mane'emon* [*El elegante y amoroso Mane'emon*, 1769-1770] [cat. 1], es un álbum de estampas eróticas que narra la búsqueda del protagonista Ukiyonosuke para dominar los secretos del sexo, como explicita el texto que abre el conjunto:

«Había un hombre que amaba el sexo. Ese hombre anhelaba las flores de Edo, la capital oriental, y por virtud de rezarle a la luna, le fue concedido un regalo maravilloso de las diosas del amor permitiéndole hacer su cuerpo pequeño, tan enano como una judía. Entregando su cuerpo a esta nueva libertad, fue a lugares donde nunca había estado y presencié encuentros sexuales fuera de lo común»<sup>18</sup>.

La hoja que inicia la obra es un buen ejemplo de la belleza femenina en Harunobu, representada en las dos diosas que descienden para entregar al curioso protagonista dos regalos: una caja con *dango* hechos de barro<sup>19</sup> y otro recipiente con polvos de la inmortalidad. La diosa Tōkajo<sup>20</sup> le explica que necesita la inmortalidad para su aventura: «Incluso si tienes éxito dominando los secretos de hacer el amor, si no mantienes tu buena salud, nada vas a sacar de ello»<sup>21</sup>. Al comerse los *dango* de barro, Ukiyonosuke se transforma en Mane'emon, el hombre-judía listo para embarcarse en su aventura voyerista.

Las diosas aparecen encima de una nube con una esbeltez irreal, elegantes en sus poses y portando vestimentas comunes de mujeres comerciantes, aunque sus arreglos en el pelo denotan un carácter más sofisticado del que mostrarían esas mujeres habitualmente. La razón de ello radica en el carácter paródico de todo el álbum, que alude a dos bellezas concretas del momento en la ciudad de Edo, famosas por trabajar una en una casa de té y la otra en una tienda de productos cosméticos. Las lecturas de los nombres de las diosas jugaban con la homofonía del japonés y sus caracteres chinos, remitiendo inmediatamente a sus referentes reales para el público enterado. Es decir, las capas de lectura

17

En 1762 el artista Katsuma Ryūsui (1711-1796) publicó el libro *Umi no Sachi* [*Frutos del mar*] ilustrando poemas donde ya se podía disfrutar de esta técnica a todo color. NELSON DAVIS, Julie (2021), *opus cit.*, p. 60-61.

18

HAYAKAWA, Monta (2001), *The shunga of Suzuki Harunobu. Mitate-e and Sexuality in Edo*, Kioto: International Research Center for Japanese Studies, p. 17-18. Su nombre, por supuesto, remite al famoso Yonosuke de *Kōshoku Ichidai Otoko* [*Amores de un vividor*], 1682, de Ihara Saikaku (1642-1693).

19

Dulce tradicional japonés presentado en forma de bolitas pequeñas hechas con harina de arroz o también mezclado con arroz glutinoso en ocasiones. *Dango* hechos en barro eran una ofrenda típica a las divinidades y por eso en el relato le pide que coma algo que no era comestible.

20

Literalmente «la doncella de la flor de la glicinia».

21

HAYAKAWA, Monta (2001), *opus cit.*, p. 18.

[5]

*Ensaki bijinzu* [*Mujer bella en la terraza*], siglo xvii, rollo vertical, pigmento sobre papel, 41,8 x 19,4 cm, Museo Nacional de Tokio. ColBase: Integrated Collections Database of the National Institutes for Cultural Heritage, Japan, [https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tnm/A-821?locale=en](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-821?locale=en)



requeridas para disfrutar al máximo de esta historia paródica ilustran una vez más el grado de sofisticación de unas imágenes que sin las claves adecuadas eran completamente indescifrables<sup>22</sup>.

Además, este ejemplo sirve muy bien para revelar la inextricable naturaleza comercial de aquellos proyectos. Existían patronazgos directos de muchos establecimientos comerciales (restaurantes, casas de té, tiendas de cosméticos, ropa, etc.) que se manifestaban mediante la inclusión de sus nombres en diferentes utensilios dentro de las composiciones (en ocasiones de modo evidente, en otras con juegos de palabras mostrando tan solo un carácter chino para sugerir el resto del nombre). El papel fundamental que supuso ese componente comercial para la concepción de un gran número de estampas del período Edo no puede ser minimizado.

Sin duda, el uso del *mitate*, habitualmente traducido como «parodia» pero mejor comprendido como «reconfiguración», fue una de las herramientas utilizadas más inteligentemente por Harunobu. El artista estuvo relacionado con muchos círculos de poetas y literatos en la ciudad de Edo, para los cuales ese tipo de juegos visuales con pistas escondidas a referentes cultos era fundamental para cultivar una imagen intelectual, aunque no exenta de humor<sup>23</sup>. La estampa *Zashiki hakkei. Daisu no Yau* [*Lluvia nocturna en el aparador del té. Serie «Ocho escenas de salón»*, c. 1766] [cat. 2] es ilustrativa de ello. El título remite a un tema clásico del arte chino que se introdujo en Japón siglos antes, las famosas *Ocho vistas de Xiao y Xiang* que mostraban a estos dos ríos chinos fluyendo por diferentes paisajes. Vemos una escena doméstica donde el aparente trío abuela, madre y nieto descansa en una habitación. El nieto juega con el peinado de la abuela quien parece estar disfrutando de una breve siesta. ¿Dónde está entonces la «lluvia nocturna» del título? Alude a una de las vistas codificadas de Xiao-Xiang titulada *Lluvia nocturna en Xiao-Xiang*, que aquí se reconfigurwa con el sonido del borboteo del agua hirviendo en la tetera bajo el mueble en la esquina inferior derecha de la imagen. Es necesario destacar, sin embargo, que solamente con la imagen resulta difícil establecer la relación. La clave que ha ayudado a desentrañar esta alusión es la comparación con un libro de poemas publicado por Nagata Teiryū (1654-1734) titulado también *Zashiki hakkei*, en el que establecía una comparación entre las vistas de Xiao-Xiang y utensilios domésticos de las casas de la época<sup>24</sup>. De nuevo, observamos que las estampas demandaban del espectador una cultura popular determinada para poder disfrutar plenamente de sus contenidos.

<sup>22</sup>  
*Ibidem*, p. 21-22.

<sup>23</sup>  
*Ibidem*, p. 11-14.

<sup>24</sup>  
*Ibidem*, p. 78.

Harunobu fue un destello creativo de gran luminosidad en el siglo XVIII japonés, de hecho, su momento de mayor éxito y productividad fue reducido, tan sólo una década<sup>25</sup>. A su muerte, su impronta estética fue seguida por muchos de sus competidores, entre ellos Isoda Koryūsai (1735-1790). Como se puede apreciar en *Meichō zashiki hakkei. Kinkei yau* [*Faisán bajo la lluvia nocturna. Serie «Ocho vistas de interior de pájaros de renombre»*, c. 1774] [cat. 7], la estética femenina mantiene la delicadeza en los rasgos y volumen de los cuerpos de Harunobu e incluso replica el modelo de las reconfiguraciones de las *Ocho vistas de Xiao y Xiang*, pero en este caso incluyendo aves. La escena es la misma noche lluviosa, aunque aquí el borboteo del agua de Harunobu se sustituye por una evidente lluvia que se aprecia a través de la ventana.

No pasaría mucho tiempo hasta que Koryūsai encontrara su pulso creativo individual, que podemos ver en plenitud en la serie «*Hinagata Wakaba Hatsumoyō Kado*» [*Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como hojas tiernas*], publicada a lo largo de seis años a partir de 1776, produciendo alrededor de ciento cuarenta grabados, la serie de *bijin-ga* más extensa jamás publicada en el período Edo<sup>26</sup>. En la obra *Tamaya uchi Miyato* [(*La cortesana*) *Miyato de (la Casa) Kado Tamaya*, c. 1778-1780] de la serie mencionada [cat. 8], se revela el enorme interés por parte del público en saber el nombre de las cortesanas más deseadas de Shin-Yoshiwara, conocidas ya como *oiran* o *geisha* en la época, y no solo eso, también se refleja el nombre de sus asistentes, mencionadas con el vocablo *kamuro* en otras imágenes de la misma serie<sup>27</sup> [cat. 10]. Lo interesante en el caso de Miyato es su identificación como encarnación del ideal de mujer bella cultivada, con una caligrafía precisa y basada en el estudio de los clásicos chinos. El poema que está escribiendo pertenece a un poeta chino de la dinastía Tang, que dice: «Abandonando mi provincia por la distante Sanba, escalando la torre...», siendo ésta la parte escrita en el *tsuitate*, una mampara vertical separadora que solía ser objeto de decoración a la vez<sup>28</sup>. El mensaje también es una invitación, ya que el término para «torre» era *seirō*, procedente de la poesía clásica china, el cual traducido literalmente como «torres verdes» aludía a los barrios del placer<sup>29</sup>. El espectador que era capaz de completar mentalmente este poema forjaba una poderosa conexión con la refinada Miyato.

El mercado de la estampa continuaba demandando nuevas maneras de presentar la belleza femenina y a partir de la década de 1770 se va popularizando la idea de proponer reconfiguraciones de temas clásicos de un modo más decidido. Se han mencionado ya las de las *Ocho vistas de Xiao y Xiang* y sus adaptaciones locales japonesas, como las *Ocho vistas de Ōmi*, pero también se hará con obras populares del kabuki como *Chūshingura* [*La venganza de los cuarenta y siete rōnin*] o ilustrando los

<sup>25</sup>  
Década de 1760 a 1770. *Ibidem*, p. 10.

<sup>26</sup>  
TINIOS, Ellis (2010), *Japanese Prints*, Londres: The British Museum Press, p. 71. También continuó la serie otro artista como Torii Kiyonaga (1712-1815) quien añadió once diseños más.

<sup>27</sup>  
The University Art Museum, Tokyo University of Arts (2024), *opus cit.*, p. XVI y 208.

<sup>28</sup>  
NELSON DAVIS, Julie (2021), *opus cit.*, p. 76.

<sup>29</sup>  
*Idem*. La expresión sería recogida y promocionada por japonistas insignes, entre ellos Edmond de Goncourt (1822-1896), como símbolo de las bellezas de Yoshiwara. Su obra *L'Art japonais du XVIIIe siècle, Outamaro. Le peintre des maisons vertes* (1891) es su máximo testimonio.

meses del año. La estampa *Mitate Jōruri-hime* [Parodia de la historia de Ushiwakamaru dando una serenata a la princesa Jōruri-hime, 1785] es un ejemplo de ello [cat. 13]. Creada por Torii Kiyonaga (1752-1815) muestra el momento de una serenata romántica de una de las parejas de amantes más populares de la historia japonesa, Ushiwakamaru (el joven samurái Minamoto no Yoshitsune) y la princesa Jōruri. En la huida por Japón que emprende Ushiwakamaru para no ser asesinado por las tropas enviadas por su hermano, se detiene en el pueblo donde vive la princesa Jōruri de la que queda prendado y a la que gracias a su tenacidad logrará conquistar, siendo sus habilidades como intérprete de la flauta, como vemos en la imagen, uno de los rasgos que le ayudarán a lograrlo. Los personajes de la estampa no portan vestimentas del siglo XII japonés, del período Kamakura, como debería corresponder. Ushiwakamaru viste prendas cortesanas del período Edo y las mujeres a su alrededor, sirvientes de la princesa Jōruri, visten asimismo ropajes contemporáneos, afines a los del barrio del placer, como denotan sus elaborados peinados. La pieza forma parte de un tríptico del que faltan dos estampas, donde se recrea el fantástico palacio de la princesa y ella escucha la melodía desde su barandilla. Un elemento diferenciador de las recreaciones de Kiyonaga es el uso de los grandes espacios abiertos, en este caso un elaborado jardín señorial, que muestra el cambio producido en estos años enriqueciendo los escenarios de los grabados. Una tendencia que explicaría el dominio de las escenas de paisaje en el siglo XIX, cuando la represión política empujó a favorecer este género<sup>30</sup>.

El prototipo de belleza femenina sugerido por Kiyonaga tuvo una enorme popularidad. Sus figuras esbeltas, pero al mismo tiempo corpulentas en comparación con las anteriores de Harunobu y Koryūsai, encarnaron bien los deseos del público de su época. Su estética terminaría siendo replicada por sus contemporáneos, como se puede comprobar en el libro ilustrado *Yoshiwara keisei shin bijin awase jihitsu kagami. Hanamurasaki. Kōmurasaki* [Cortesanías de Yoshiwara: un nuevo espejo comparando la caligrafía de sus bellezas, 1784] [cat. 14] de Kitao Masanobu (1761-1816), pseudónimo artístico del gran literato Santō Kyōden<sup>31</sup>. El título de esta obra empleaba el término *keisei*, que literalmente significa «derriba castillos» y que se aplicaba para denominar a las cortesanías de alto rango de los barrios del placer<sup>32</sup>. La asociación venía seguramente de la antigua historia china de Yang Guifei (719-756), la consorte de la que se enamoró el emperador Xuanzong (685-762) y que provocó la caída del imperio Tang, singularizada en la literatura confuciana como el prototipo de mujer fatal.

La estampa de Masanobu no es tan dramática y muestra a dos célebres cortesanías de la época, Hanamurasaki y Kōmurasaki, acompañadas por sus *shinzō* (asistentes adolescentes) y *kamuro* (asistentes juveniles). Se



KITAO MASANOBU  
(1761-1816)  
Cortesanías  
de Yoshiwara  
(detalle cat. 14)

representa una escena del interior de su establecimiento, Tamaya (Kadotamaya), en la que todas examinan unos rollos de tela que acaban de llegar desde la tienda Nakaya de Tamachi, como indica la caja que los contiene en la esquina inferior derecha<sup>33</sup>.

En la parte superior de cada imagen se han grabado y estampado tal cual poemas escritos de puño y letra por las propias cortesanías, inspirados en la poesía clásica. El tema es la llegada de la primavera, *risshun*, y sus poemas aluden a ello:

«Hasta el fin del año los árboles, no dan fruto alguno pero con las joyas blancas de nieve parece levantar la calima de primavera» <sup>34</sup>	<i>Toshi no uchi wa nanomi narishiwo, aratama no  haruwo machite  tatsu kasumi kana</i>	年のうちは 名のみなりしを 新玉の  春をまちて  たつ霞哉 <sup>35</sup> 濃紫
KŌMURASAKI		

«¡Auspicioso signo de abundancia! El humo matinal del fogón popular sube al cielo de primavera»	<i>Yutaka Naru shirushi ya tamino asakefuri tatsu nohoru hatsu haru no sora</i>	豊なる しるしや民の 朝けふり 立のほる初 はるの空 花紫
HANAMURASAKI		

<sup>33</sup>  
*Ibidem*, p. 221.

<sup>34</sup>  
Agradecemos a la profesora emérita Kayoko Takagi de la Universidad Autónoma de Madrid su generosa ayuda en la traducción de estas dos composiciones, así como a la profesora Rumi Tani de la misma institución por su ayuda en la correcta distribución de la métrica de ambos poemas.

<sup>35</sup>  
Se ha dividido el poema en japonés según la rítmica poética y no como figura en la obra. La transcripción del poema se encuentra en The University Art Museum, Tokyo University of Arts (2024), *opus cit.*, p. 221.

<sup>30</sup>  
Hablamos del impacto de las reformas de 1841-1842 de la era Tenpō (1830-1844).

<sup>31</sup>  
Originalmente se publicó en hojas sueltas individuales y más tarde se encuadró en formato de álbum con prólogo a cargo del famoso literato Ōta Nanpo (1749-1823) y un epílogo de Akeru Kankō (1740-1800). The University Art Museum, Tokyo University of Arts (2024), *opus cit.*, p. 166.

<sup>32</sup>  
*Ibidem*, p. VI-VII y 9.

El formato es clásico en su disposición de competición poética, una de ellas a la izquierda y la otra a la derecha. Habitualmente había un juez que decidía la composición más ingeniosa o la más emotiva en base al tema dado, en este caso el espectador asiste a la competición asumiendo el papel de árbitro de la rivalidad.

La posibilidad de que realmente fuesen esas personas las que compusiesen los poemas es remota, del mismo modo que sus rasgos no responden a una idea de retratar con realismo a las cortesanas Hanamurasaki o Kōmurasaki. Lo que aquí se está construyendo es una idea de la cortesana cultivada, sofisticada en su ingenio poético y seductora en sus artes amorosas. La promesa de una belleza femenina completa, lista para ser consumida.

De nuevo, lo atractivo en estas recreaciones ideales de las mujeres es saberlas cultivadas y sofisticadas, la intimidad que promete leer sus poesías de su propia mano eran material de marketing comercial de primer nivel. Si a esto le sumamos el hecho de que tenga el tamaño completo de un gran *ōbōshoban* (equivalente a dos hojas de formato *ōban*) y que presente una enorme vivacidad cromática, demuestra que se trata de una obra especialmente lujosa, sin apenas parangón. La riqueza del detalle en los utensilios y vestimentas de las protagonistas evidencia uno de los rasgos de la estética de Masanobu, su amor por lo minucioso<sup>36</sup>.

El siguiente artista que conseguiría imponer su ideal de *bijin-ga*, especialmente en la década de los 90 del siglo XVIII, fue Kitagawa Utamaro (c. 1753-1806), quien supo innovar en su aproximación al retrato ideal de las bellezas por medio de un recurso como los grandes bustos, *ōkubi-e*, enfatizando de este modo la intimidad en la relación del espectador con el objeto de su mirada. En todas las historias del grabado japonés se cita este avance como uno de los pasos claves en el desarrollo del género *bijin-ga*. Recientemente, Screech ha vuelto a recordar que las primeras reacciones a estos encuadres no fueron precisamente favorables porque al mostrar tan sólo la cabeza de las figuras, sin exponer su cuerpo, daban el aspecto de ser decapitaciones y la terminología *ōkubi-e* fue, de hecho, una primera reacción sarcástica a este tipo de obras<sup>37</sup>.

Sea como fuere, la estampa *Matsubaya. Segawa. Ichikawa* [(Las cortesanas) *Segawa e Ichikawa (de la casa) Matsubaya*] [cat. 30] ejemplifica este recurso empleado de un modo muy efectivo. Como si estuviéramos manteniendo una animada conversación con ellas, observamos la boca abierta de Segawa (a la derecha) junto a Ichikawa (a la izquierda) y podemos observar en detalle los sofisticados arreglos de sus cabellos con

36

Se ha puesto en relación la producción de esta obra con la mudanza del editor, Tsutaya Jūzaburō (1750-1797), que hasta entonces tenía su librería en Yoshiwara, a Tōriaburachō, el centro de la industria editorial. Cabe pensar que la publicación tuvo igualmente un carácter conmemorativo de ese traslado. *Idem*.

37

SCREECH, Timon (2012), *opus cit.*, p. 197. El autor se lamenta en una nota al final de su libro diciendo: «Los expertos occidentales han fallado completamente en captar el humor de este término», p. 361.

numerosas *kanzashi* o agujas de pelo, habitualmente hechas de carey, pero también las hay de muchos otros materiales, y que en número de cinco o seis adornan dramáticamente sus cabezas. En el caso de Ichikawa se observa la característica forma semicircular del *kushi* o peine que sujeta parte de su elaborado moño.

La vertiginosa rapidez del consumo de modas en la ciudad de Edo, y especialmente en el concurrido mercado editorial, es un elemento fundamental para comprender la prodigiosa creatividad que se aprecia en las estampas *ukiyo-e*. Nelson Davis lo ha descrito de este modo: «*Ukiyo-e*, como otros discursos artísticos, no era simplemente algo que surgía; se producía por medio de la competición, en el mercado, en la cultura y en la práctica»<sup>38</sup>. La progresiva elaboración en vestimentas, utensilios o arreglos de pelo puede demostrarse bien si comparamos el ejemplo de Segawa e Ichikawa con la estampa de una cortesana similar a la de Utamaro, realizada tan solo unos veinte años después, *Tamayauchi Hanamurasaki Kotē Teriha* [(La cortesana) *Hanamurasaki (de la Casa) Tamaya (sus asistentes son) Kotē y Teriwa*, 1807-1815] [cat. 37], de su discípulo Kitagawa Utamaro II (1789-1830), que despliega un arreglo de pelo con nada más y nada menos que trece agujas, las cuales a su vez sustentan decoraciones florales. Su moño se abre en dos grandes partes simétricas conocidas como *Hyōgo mage*, «moño Hyōgo», favorecido desde finales del siglo XVIII en una de sus configuraciones más espectaculares como es el *Date Hyōgo mage*, «moño Date Hyōgo», asemejando las alas de una mariposa abiertas sobre la cabeza. Su *kamuro* también ostenta unas elaboradas agujas para el pelo.

La riqueza del adorno externo de las *oiran* durante el siglo XIX llegaría a sus cotas más altas, como se puede apreciar en las obras *Shin-Yoshiwara dōchū Ebiyauchi Ōi* [(La Cortesana Ōi de la casa Ebiya. Serie «Escenas de la avenida principal de Shin Yoshiwara», c. 1830] [cat. 52] y *Kyōmachi Itchōme. Tsuruya. Tachibana. Sakon. Ukon* [(La cortesana) *Tachibana (de la Casa) Tsuruya (y sus asistentes) Sakon y Ukon del primer bloque de Kyōmachi*, c. 1830] [cat. 53] de Kikukawa Eizan (1787-1867). A pesar de ser representaciones de cuerpo entero, somos incapaces de dilucidar donde pueden hallarse sus extremidades, ya que están sepultadas bajo las capas de tela de sus *uchikake*<sup>39</sup> y abultados *obi*<sup>40</sup> anudados delante, como era característico de las cortesanas. El espectáculo de su desfile por la calle principal de Shin-Yoshiwara, la conocida Naka-no-chō, famosa por sus cerezos en flor como podemos ver en las imágenes, fue exigiendo progresivamente una acumulación de riqueza externa que dotaría de carácter procesional a los desfiles, debido a que el movimiento bajo los kilos de ropa y adornos no era fácil y requería pasos cortos y precisos para desenvolverse con elegancia.

38

NELSON DAVIS, Julie (2021), *opus cit.*, p. 23.

39

Prenda ceremonial. Un kimono decorado y muy elaborado de mangas largas que se coloca encima del kimono convencional, sin ajustarse por medio del *obi* y que se despliega hasta el suelo.

40

Fajas que ajustan los kimonos.

## 4

La rica variedad  
temática de  
*bijin-ga* en el  
grabado japonés

El último giro en la representación de las *bijin-ga* asociadas con la figura de la cortesana lo patrimonializó la escuela más exitosa en la producción del grabado, la escuela Utagawa. En concreto, fue el artista Utagawa Kunisada (1786-1865) quien dominaría con su prototipo de mujer bella todo el siglo XIX. En *Meigi Sanjurokkasen. Mayuzumi. [Sanjūni] [Mayuzumi. Serie «Treinta seis cortesanas célebres selectas. Treinta y dos», 1861] [cat. 71]* puede verse claramente tal prototipo: caras más alargadas de ojos oblongos, con mayor superficie, dando una gran expresividad al puente de la nariz y a la colocación de las cejas. Podría definirse como el prototipo de *bijin-ga* que cierra el período del *ukiyo-e*.

La representación de la mujer tipificada en el género *bijin-ga* durante el período Edo tuvo como protagonistas, en una amplia mayoría, a las cortesanas de los barrios del placer. Sin embargo, también surgieron modelos femeninos alternativos, en ocasiones como una escapatoria por parte de la industria editorial para esquivar las restricciones que impuso el sogunado Tokugawa. Especialmente en dos ocasiones, a finales del siglo XVIII con las reformas Kansei y en la década de los años 40 del siglo XIX con las reformas Tenpō, se prohibió la exaltación de los actores de kabuki, así como la estimación de las cortesanas de los barrios del placer. Ante estas circunstancias, la solución escogida fue ilustrar temas más edificantes para las autoridades, como podían ser las historias ejemplares confucianas con esas mismas protagonistas. Es decir, realizar guiños por medio de la representación o textos paródicos que aludiesen a las cortesanas, pero que el editor pudiese defender fácilmente llegado el caso de una inspección sogunal.

Historias como las de mujeres guerreras fueron populares en la literatura del período Edo, ya que aportaban un punto de contraste e interés a las narraciones samurái habituales. La obra *Tomoe Gozen luchando contra Wada no Yoshimori, 1790-1800*, de Tamagawa Shūchō (activo entre 1789 y 1804)<sup>41</sup> [cat. 18], muestra a la decidida guerrera sosteniendo con un solo brazo a su poderoso enemigo y proyectándolo contra el suelo al mismo tiempo que controla la brida de su enérgico corcel. El rostro no manifiesta rastro alguno del esfuerzo sobrehumano que está realizando y reafirma su carácter casi sobrenatural que tanto se respetaba en su figura.

También las mujeres no conocidas, que solamente podían ser representadas en base a testimonios textuales de regiones lejanas, protagonizaron un considerable número de episodios en libros ilustrados y estampas durante el período Edo. Un fantástico ejemplo es la estampa

41

El ejemplar está recortado en su parte izquierda, pero en el conservado en el Worcester Art Museum se aprecia la firma de Tamagawa. <https://worchester.artmuseum.com/objects/23061/tomoe-gozen-fighting-off-wada-no-yoshimori>



KITAGAWA UTAMARO  
(c. 1753-1806)  
*Bellezas chinas  
en un banquete*  
(detalle cat. 25)

*Tōbijin Yūkyō [Bellezas chinas en un banquete, 1790]* de Kitagawa Utamarō [cat. 25]. Aunque forma parte de un tríptico del que faltan dos piezas más, en la escena vemos la característica representación de China en el imaginario japonés<sup>42</sup>. Una imagen distorsionada, basada en modelos de siglos anteriores que se fueron perpetuando y que coloca a sus protagonistas en palacios solados, con pabellones de tejados imposibles y vestimentas claramente no japonesas, ajenas a la moda china que pretendían representar. En las piezas que faltan aparece, de hecho, un personaje coreano, demostrando también la falta de claridad sobre la

42

Una copia completa puede consultarse en The Art Institute of Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/21670/chinese-beauties-at-a-banquet>

representación del otro durante el período Edo<sup>43</sup>. Se aprecia una figura femenina sentada, rodeada de sus sirvientes y tocada con un interesante peinado. Lo más sorprendente es a lo que se dedica: está disfrutando de un rollo de pintura erótica, *shunga* en su terminología japonesa, pero lo hace de un modo público durante un acto de lo que parece ser un banquete. Desde luego, no es algo socialmente aprobado y delata la insolencia de la mujer. Esto nos inclina a pensar si no será una recreación de la mujer perversa por antonomasia de la historia china, Yang Guifei. Por lo visto, la representación debió bordear el límite de lo moralmente aceptable para las autoridades sogunales, ya que en una posterior reimpresión se eliminó el contenido del rollo horizontal ilustrado y se dejó en blanco<sup>44</sup>.

También exóticas son las representaciones de las deidades en la estampa japonesa, por ejemplo, una de las divinidades más queridas, Benzaiten o Benten<sup>45</sup>, está representada en *Shichifukujin Takarabune [El barco del tesoro con los Siete Dioses de la Felicidad]* [cat. 19], atribuido a Isoda Koryūsai (1735-1790), con su vestimenta a la china. Trajes sueltos que permiten movimiento y fulares o largas mangas al viento que acentúan su liviana corporalidad. El tocado de su cabello es sorprendentemente similar al que adornaba el de la posible Yang Guifei de Utamaro.

Tuvieron su espacio en las estampas *ukiyo-e* también las mujeres que no poblaban ni los cielos, ni los palacios, ni los lejanos barrios del placer: mujeres e hijas de la clase comerciante que visitan los lugares famosos, *meisho*, de la ciudad de Edo y disfrutan de su tiempo libre. El tríptico *Ryōgoku yūsuzumi no zu [Refrescándose al atardecer en Ryōgoku, 1847-1848]* [cat. 59], de Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), ofrece la desenfadada sororidad entre mujeres de diferentes edades, según se deduce de su vestimenta. La mujer del panel central es de mediana edad como demuestra la gama cromática de su kimono, así como sus mangas cortas propias de una mujer casada, rol que evidencia llevando a su hijo a la espalda. A su derecha, la trabajadora de un puesto de comida descansa mientras espera que llegue más clientela y, en el panel izquierdo, una joven que también trabaja en el establecimiento lleva una bandeja vacía con la que continuará limpiando las mesas. La escena es nocturna, así lo certifican las sombras a sus espaldas sosteniendo linternas portátiles, y la estación veraniega, como podemos deducir por los abanicos que las sombras emplean para aliviar su calor. Las formas peculiares en el horizonte son los teatros de kabuki cuyos mástiles desnudos no muestran sus habituales banderolas anunciando las representaciones. Ryōgoku era el área donde se concentraba el mayor número de teatros de Edo y el espacio donde se celebraban parte de los famosos fuegos artificiales del río Sumida.

<sup>43</sup> ASANO Shūgō y CLARK, Timothy (1995), *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, Londres: The British Museum Press, p. 94-95.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>45</sup> Diosa budista de la música, la riqueza, la longevidad, la elocuencia, el aprendizaje y protectora frente a los desastres naturales.

Trabajadora es también la mujer del restaurante Hirase, representada en *Tōsei kaiseki zukushi. Fukagawa dobashi. Hirase [(El restaurante) Hirase en Fukagawa Dobashi (de Edo)]*. Serie «Restaurantes famosos de hoy en día», 1840-1850 [cat. 58] de Keisai Eisen (1790-1848). Incluida en un pequeño recuadro aparece una vista del barrio de Fukagawa Dobashi, donde se ubicaba el restaurante, mostrando un *uki-e*, una vista en perspectiva geométrica de influencia occidental, popularizada desde la década de 1740 en el grabado japonés<sup>46</sup>. Vemos el barrio dominado por un enorme *torii* o portal de acceso a un recinto templario y, a la izquierda, el restaurante con sus carteles anunciando estar abierto al negocio. La camarera tiene un aspecto desaliñado y lleva lo que parecen mantiles recogidos de una mesa, pero sorprende su tocado, exageradamente sofisticado para ese tipo de labor, situándonos ante una parodia de una de las cortesanas de los barrios del placer recreada como una simple camarera y su posible apariencia si tuviese que trabajar en tal oficio.

En el negocio encontramos asimismo a las habitantes de la casa de baños de Akashi en *Akashi furo [La casa de baños de Akashi]* de Utagawa Kunisada [cat. 77], un espectacular políptico de seis piezas que ilustra la sofisticación técnica, así como la audacia compositiva a la que se había llegado en el grabado japonés del siglo XIX. Enseña el interior de una casa de baños, que en ocasiones encubrían negocios de prostitución, y parece replicar poses y atuendos relacionados con las parodias del *Genji monogatari [La historia de Genji]*, tan populares en la época.

En una escena relajada pueden verse a las mujeres visitando el templo de Sensō-ji en el barrio de Asakusa de Edo en *Eishi Shunchō Nishiki-chō [Mujeres en el pabellón de los ema del templo de Asakusa en Edo. «Álbum de grabados de (Katsukawa) Shunchō y (Chobunsai) Eishi»]*, 1792-1804 [cat. 54], de Chobunsai Eishi (1756-1829). Sus estilizadas figuras ocupan el interior del pabellón donde se muestran las tablillas de ofrenda a los templos budistas conocidas como *ema*, «pinturas de caballos», y que en ocasiones suponían una oportunidad para admirar las obras de grandes artistas. Conservamos ejemplos de *ema* encargados a Hokusai o Kuniyoshi por asociaciones de comerciantes, realizados en grandes dimensiones, convertidos en atracciones por su propio mérito. De hecho, en el panel izquierdo de este tríptico están representados dos *ema* de gran y pequeño tamaño con imágenes de caballos, haciendo honor a su nombre<sup>47</sup>. También en ese panel se puede apreciar a las mujeres disfrutando de una taza de té, sentadas y conversando.

El viaje y los atuendos específicos para las mujeres llamaron la atención en múltiples ocasiones a los artistas, quienes crearon escenas espectaculares ilustrando, por ejemplo, su paso por el monte Fuji. Kitagawa

<sup>46</sup> KOBAYASHI, Tadashi (1982 [1992]), *Ukiyo-e. An Introduction to Japanese Woodblock Prints*, Tokio, Nueva York y Londres: Kodansha International, p. 21.

<sup>47</sup> Puede consultarse el ejemplar de la Biblioteca Nacional de la Dieta Japonesa. [https://jpsearch.go.jp/item/arc\\_nishikie-NDL\\_121\\_00\\_002](https://jpsearch.go.jp/item/arc_nishikie-NDL_121_00_002)



KITAGAWA TSUKIMARO  
(c. 1794-1836)  
*Parodia del viaje al Este  
de Fujiwara no Narihira en  
su paso por el monte Fuji*  
(detalle cat. 36)

Tsukimaro (c. 1794-1836) capta en *Azuma kudari yatsushi no Fuji* [Parodia del viaje al Este de Fujiwara no Narihira en su paso por el monte Fuji, c. 1790] [cat. 36] la escolta con un séquito de *bijin* de uno de los amantes por antonomasia de la poesía japonesa, Ariwara no Narihira. Desplegando sus mejores galas, tales mangas, tantas capas de ropaje, harían inviable recorrer más de un par de pasos fuera de cualquier ciudad y, sin embargo, aquí se les representa avanzando graciosamente sin mayor dificultad por delante de un imponente monte Fuji que domina el tróptico.

Las inclemencias del viaje despertaban la imaginación de los artistas. Utagawa Kunisada presenta en *Mujer en la nieve*, 1832-1844 [cat. 74], a una mujer abrigada contra el frío que camina sobre la nieve mostrando sus pies desnudos. No sabemos si la nevada, identificada por los copos en el fondo de la imagen, está comenzando o amainando, ya que su paraguas cerrado y el ademán no quedan claros.

La representación de las damas de la corte con sus atuendos nobiliarios era muy diferente a las mujeres de los barrios del placer. El espectacular busto *ōkubi-e* de posiblemente la princesa Ono, esposa del héroe Kagekiyo, ocupa la estampa *Sankai medetaizue. Jonjūroku. Tsuki wo nagametai. Hyūga shiitake* [Deseo ver la luna. Setas de (la provincia de) Hyūga. Serie «Productos célebres de las montañas y los mares. Cuarenta y seis», 1852] de Utagawa Kuniyoshi [cat. 65]. Con su cabello largo negro cayendo por sus hombros y vistiendo el característico *jūnihitoe*<sup>48</sup> de la corte, evidencia su estatus, reforzado por las cejas rapadas y pintadas en la parte superior de la frente, propias de mujeres casadas. También dentro de la estética cortesana se ubican las hermanas Giō y Gijo en *Taira Kiyomori. Hotoke Gozen. Giō. Gijo* [(El gobernante) Taira Kiyomori (y su amante, la bailarina) Hotoke Gozen. (Las hermanas bailarinas) Giō y Gijo (escriben su poema de despedida), 1847-1852] [cat. 76], de Utagawa Kunisada, donde se mezclan las vestimentas cortesanas y las del barrio del placer en un contraste visual delicioso.

Es interesante ver el diálogo que se produce ya desde finales del siglo XVIII entre las representaciones urbanitas sofisticadas y aquellas que se percibían como más folclóricas y menos refinadas, aunque relacionadas con el origen del grabado japonés. Nos referimos a la iconografía plasmada en los *ōtsu-e*, imágenes creadas en una pequeña localidad cercana a Kioto llamada Ōtsu y ubicada en la popular ruta del Tōkaidō, que unía la capital sogunal de Edo con la imperial de Kioto. *Tōkaidō Gojūsantsui, Ōtsu* [(La ciudad de) Ōtsu. Serie «Emparejamientos a lo largo de las 53 Estaciones del Tōkaidō», c. 1845] [cat. 47] de Utagawa Hiroshige (1797-1858), recrea en una gran viñeta a los protagonistas de estas

<sup>48</sup>

Prenda de varias capas, doce de acuerdo con su denominación, de gran peso y exquisita elaboración, que llevaban las damas de la corte.

pinturas formularias: el demonio *oni* con cuernos, el halconero, el guerrero Benkei o el monje ciego que recita al son de su laúd, *biwa hōshi*. En este caso, la que protagoniza la escena es la famosa doncella de la glicinia, *Fuji Musume*, quien con su atuendo viajero vende ese género de flores a los caminantes.

En la viñeta superior izquierda se ve a un pintor aparentemente desesperado leyendo un poema:

«¿Con qué Buda	Ōtsu-e no fude no	大津絵の筆の
comenzaron	Hajimewa	はじめは
las pinturas de Ōtsu?»	Nanibotoke?	何ぼとけ

El poema era un popular haiku del aclamado Matsuo Bashō (1644-1694), que parece estar planteando el dilema de cuál de estas imágenes se produjo primero ante su continua repetición<sup>49</sup>. El pintor desesperado seguramente es Iwasa Matabei (1578-1650), a quien durante el período Edo se le atribuyó la paternidad del *ukiyo-e* por la creación de las pinturas de Ōtsu. Como el contenido del poema pregunta cuál habría sido el primer *ōtsu-e* en ser pintado, lo lógico es que el supuesto autor aparezca enfrascado en este angustioso dilema.

La colección Pasamar-Onila posee un fascinante conjunto de estampas *hashira-e* 柱絵 o «pintura de pilar/columna». Dentro de la riqueza tipológica del grabado japonés destaca por ser un formato muy singular, especialmente si lo comparamos con las tradiciones gráficas de otras culturas. Sus dimensiones, como sugiere el nombre, son de una notable altura y muy poca anchura, recordando a una columna o pilar. Asimismo, el nombre deriva de su uso práctico, ya que los *hashira-e* se fijaban en los pilares de las casas japonesas con intención decorativa. Tenía un nombre alternativo, *hashira-kakushi*, «esconde pilar», que reforzaría esta interpretación<sup>50</sup>.

Ōkubo Junichi ha ordenado en tres tipos de composiciones la producción existente de *hashira-e* y ha establecido una clasificación de gran interés<sup>51</sup>:

1. COMPOSICIÓN VERTICAL DIRECTA.  
Consiste en representar un motivo de desarrollo vertical —figuras de pie u objetos altos— que se acomoda naturalmente al formato. Este es el método predominante en las obras de Okumura Masanobu (1686-1764) o Torii Kiyonaga<sup>52</sup>. La *Parodia del capítulo Wakana I (Brotos primaverales) de «La historia de Genji»*, 1780-1790 [cat. 16], así como *Chojiya Chozan, Matsubaya Matsunoi, Ogiya Hanaogi* [(Las

## 5

### Hashira-e. Un formato de gran versatilidad

<sup>49</sup> AITKEN, Robert (1978), *A Zen Wave. Bashō's Haiku and Zen*, Nueva York y Tokio: John Weatherhill, p. 179.

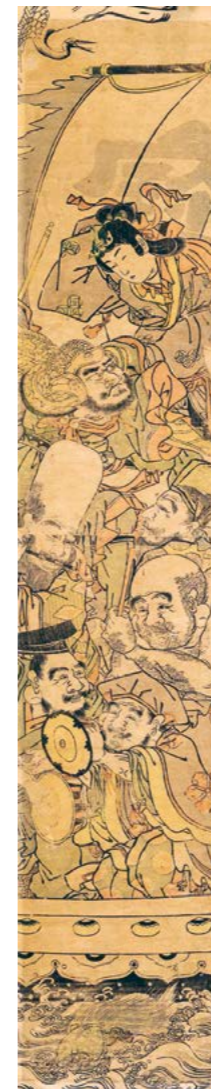
<sup>50</sup> KOBAYASHI, Tadashi (小林忠) y ŌKUBO, Junichi (大久保純一) (2000), *Ukiyo-e no kanshō kiso chishiki* 『浮世絵の鑑賞基礎知識』 [Conocimiento básico para la apreciación del ukiyo-e], Tokio: Geibundō, p. 171.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>52</sup> *Idem*.



TORII KIYONAGA (1752-1815)  
*Parodia del capítulo Wakana I de «La historia de Genji»* (detalle cat. 16)



Atribuido a ISODA KORYŪSAI (1735-1790)  
*El barco del tesoro con los Siete Dioses de la Felicidad* (detalle cat. 19)

*cortesanías*) *Chozan (de la Casa) Chojiya, Matsunoi (de la Casa) Matsubaya* y *Hanaogi (de la Casa) Ogiya*, c. 1776-1781] [cat. 20] de Isoda Koryūsai, pertenecen a esta categoría.

2. COMPOSICIÓN APILADA.  
Los distintos motivos se disponen en secuencia vertical, adaptando la composición de formatos más amplios a un espacio reducido. Por ejemplo, *Shichifukujin Takarabune [El barco del tesoro con los Siete Dioses de la Felicidad]* [cat. 19], atribuido a Isoda Koryūsai, responde bien a esta tipología. No obstante, no todas las composiciones de este tipo proceden de adaptaciones: algunas utilizan la verticalidad para representar profundidad o altura; un ejemplo magnífico es *Hatsuyume mitate. Ichi Fuji. Ni Taka. San Nasu [Primer sueño de Año Nuevo: primero el Fuji, segundo el halcón, tercero la berenjena]*, c. 1789] [cat. 17], de Katsukawa Shun'ei (1762-1819), donde podemos apreciar en la parte superior una visión enmarcada de un majestuoso Fuji con un pino; según bajamos la mirada, se abre un ámbito amplio empleando el recurso de la perspectiva geométrica, como en los *uki-e*, para expandir el espacio, y finalmente descender a un primer plano cercano con las figuras del hombre y la mujer.
3. COMPOSICIÓN RECORTADA O DE ACERCAMIENTO.  
Este método aprovecha la extrema estrechez del formato mediante un audaz recorte del motivo. Ejemplo paradigmático son las *hashira-e* de Utamaro y su círculo de discípulos, con parejas de amantes, como podemos ver en *Osome Hisamatsu [Los amantes Osome y Hisamatsu]*, c. 1830] [cat. 21], de Utagawa Kuninao (1793-1854), donde los cuerpos aparecen en primer plano, reducidos al busto, eliminando todo elemento accesorio y concentrando la tensión emocional. La relación de esta pareja de amantes terminará en un doble suicidio debido a su amor prohibido, inspirado en una obra de teatro kabuki y cuyo dramatismo refleja bien la composición. También *Matsubayauchi Ichikawa [Ichikawa de la Casa Matsubaya]*, c. 1804] [cat. 22] comparte esa composición, aunque con un efecto majestuoso de presentación de la protagonista. Cabría incluir asimismo la dramática pose, con el efecto casi de un *zoom* cinematográfico, en *Tomoe Gozen luchando contra Wada no Yoshimori*, 1790-1800 [cat. 18], de Tamagawa Shūchō.

Dentro de las severas limitaciones impuestas por un formato tan alargado, los artistas desarrollaron ingeniosas estrategias de organización visual que dieron lugar a obras de gran refinamiento. En este sentido, puede afirmarse que la *hashira-e* constituyó una auténtica piedra de toque para mostrar el talento compositivo de los grabadores de *ukiyo-e*.



KEISAI EISEN  
(1790-1848)  
*Mujer con kimono  
de motivos florales de  
lirios (detalle cat. 55)*

El momento de mayor producción de este formato fue el siglo XVIII, sin embargo, al llegar el XIX perdió popularidad. Se ha atribuido a un cambio en la representación de la figura humana promovido por la escuela Utagawa<sup>53</sup>. Desde finales de la era Bunka (1804-1818) hasta la era Bunsei (1818-1830) se impuso un tipo físico de cuello corto, espalda encorvada y proporciones compactas, que resultaba poco compatible con la verticalidad extrema de las *hashira-e*. Otro factor a considerar fue el proceso de ampliación del formato que caracteriza a los grabados de finales del período Edo. Desde comienzos del siglo XIX, tanto en los retratos de actores como en las escenas de bellezas se popularizaron las composiciones de dos o tres hojas continuas<sup>54</sup>. Esta tendencia culminó en los grandes trípticos y polípticos y, en ese contexto, los esquemas compositivos de las antiguas *hashira-e* se trasladaron al nuevo formato vertical de dos hojas, conocido como *kakemono-e* («pintura colgante»), lo que puede constatar en la obra de Keisai Eisen *Mujer con kimono de motivos florales de lirios*, 1830-1842 [cat. 55], o en *Mujer en la nieve*, 1832-1844, de Utagawa Kunisada [cat. 74]<sup>55</sup>.

<sup>53</sup>  
*Ibidem*, p. 173.

<sup>54</sup>  
*Ibidem*.

## Conclusión

La selección de estampas japonesas de la Colección Pasamar-Onila revela un mundo alternativo a la cruda realidad de la vida cotidiana del período Edo. Son imágenes que facilitaban la evasión recreando historias antiguas, reconfigurando viejos romances u ofreciendo los argumentos de las obras de teatro contemporáneo mediante la representación de bellas mujeres. Esas mujeres cubrían todo el abanico social, pero eran las cortesanas de los barrios del placer las que obsesionaron a los consumidores de *ukiyo-e*. Sus hábitos diarios, sus trajes, sus tocados, su percibida sofisticación y capacidad poética se reflejaban en obras que aún hoy sorprenden por su viveza, naturalidad, genio creativo y pulso plástico.

Son creaciones artísticas que solamente pudieron firmar los maestros del grabado, no los grandes pintores cortesanos o de la clase sogunal pertenecientes a los antiguos linajes de artistas, tales como las familias Kanō o Tosa, que no podían entretenerse con aquel tipo de temáticas. Como decía un verso de Edo en referencia a Yoshiwara:

«Ni la escuela Kanō	<i>Kano-ke nimo</i>	狩野家にも
<i>ni Tosa</i>	<i>Tosa nimo</i>	土佐にも
<i>pueden pintarlo</i>	<i>egakanu</i>	えがかぬ
<i>Naka-no-chō</i> <sup>56</sup>	<i>Naka-no-chō</i> <sup>57</sup>	中之町

Solamente alguien como Utamaro, quien vivió en la cercanía de Shin-Yoshiwara y era un profundo conocedor de sus habitantes, podía representar la fascinación que este mundo despertaba. La avenida principal de Shin-Yoshiwara, Naka-no-chō, a la que alude el poema, era la vía central del barrio del placer y, por extensión, tan solo los artistas del mundo flotante del *ukiyo-e* podían entenderlo y describirlo al resto del mundo.

La Colección Pasamar-Onila recoge las diferentes manifestaciones artísticas del *ukiyo-e* de un modo apasionado y con un entusiasmo inagotable que recompensa a quien se acerca a recorrer sus obras. La amplitud de su concepción hace que, a partir de un necesario proceso selectivo, sea posible extraer una visión significativa del género *bijin-ga* y pueda articularse una cronología clara, que además contiene la diversidad tipológica y estilística de su producción. Ante esta riqueza patrimonial solo podemos agradecer la generosidad de su dueño por compartirla con el público, sin limitaciones.

<sup>55</sup>  
*Ibidem*.

<sup>56</sup>  
SCREECH, Timon (2012), *opus cit.*, p. 271.

<sup>57</sup>  
*Ibidem*, p. 366.



Bellezas  
del mundo  
flotante

•  
Catálogo



1 · SUZUKI HARUNOBU. El elegante y amoroso Mane'emon, 1769-1770





2 · SUZUKI HARUNOBU. Lluvia nocturna en el aparador del té.  
Serie «Ocho escenas de salón», c. 1766



3 · SUZUKI HARUNOBU. Inmortales poéticos de Las cuatro estaciones  
a la moda, c. 1769



6 · ISODA KORYŪSAI. [La cortesana] Wakamatsu de la Casa de Otawara [y sus dos asistentes], Momiji y Nishiki. Serie «Comparación de las cortesanas de los Seis Ríos Cristalinos. Ide en Yamashiro», 1772





7 · ISODA KORYŪSAI. Faisán bajo la lluvia nocturna.  
Serie «Ocho vistas de interior de pájaros de renombre», c. 1774



8 · ISODA KORYŪSAI. [La cortesana] Miyato de [la Casa] Kado Tamaya.  
Serie «Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como  
hojas tiernas», c. 1778-1780



9 · ISODA KORYŪSAI. [La cortesana] Kichijūrō de [la Casa] Kage Manjiya. Serie «Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como hojas tiernas», c. 1778-1780



10 · ISODA KORYŪSAI. [La cortesana] Shirayufu de [la Casa] Wakanaya [con sus dos asistentes], Kotē y Tomegi. Serie «Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como hojas tiernas», c. 1770



11 · KATSUKAWA SHUNCHŌ. [Décimo mes]. Serie «Estampas eróticas de los doce meses», c. 1788





12 · TORII KIYONAGA. La cabezadita. Serie «Grabados de costumbres». (Lit. «Brocados del Este de Japón con escenas de costumbres»), c. 1782



13 · TORII KIYONAGA. Parodia de la historia de Ushiwakamaru dando una serenata a la princesa Jōruri-hime, 1785



14 · KITAO MASANOBU (SANTŌ KYŌDEN). Cortisanas de Yoshiwara:  
un nuevo espejo comparando la caligrafía de sus bellezas, 1784





15 · KATSUKAWA SHUNCHŌ  
*Dos bellezas de paseo, 1783-1785*

16 · TORII KIYONAGA  
*Parodia del capítulo Wakana I  
 (Brotos primaverales) de  
 «La historia de Genji», 1780-1790*



17 · KATSUKAWA SHUN'EI  
*Primer sueño de Año Nuevo:  
 primero el Fuji, segundo el  
 halcón, tercero la berenjena,  
 c. 1789*

18 · TAMAGAWA SHŪCHŌ  
*Tomoe Gozen luchando contra  
 Wada no Yoshimori, 1790-1800*





19 · ISODA KORYŪSAI [atribuido]  
*El barco del tesoro con los Siete  
Dioses de la Felicidad, 1770-1780*

20 · ISODA KORYŪSAI  
*[Las cortesanas] Chozan [de  
la Casa] Chojiya, Matsunoi  
[de la Casa] Matsubaya y  
Hanaogi [de la Casa] Ogiya,  
c. 1776-1781*



21 · UTAGAWA KUNINAO  
*Los amantes Osome y  
Hisamatsu, c. 1830*

22 · CÍRCULO DE KITAGAWA UTAMARO  
*Ichikawa de la Casa  
Matsubaya, c. 1804*



□ ■ □

23 · UTAGAWA TOYOHIRO Y UTAGAWA TOYOKUNI I.

Tríptico del séptimo mes. Serie «Doce imágenes del año, codo a codo de Toyokuni y Toyohiro», 1801

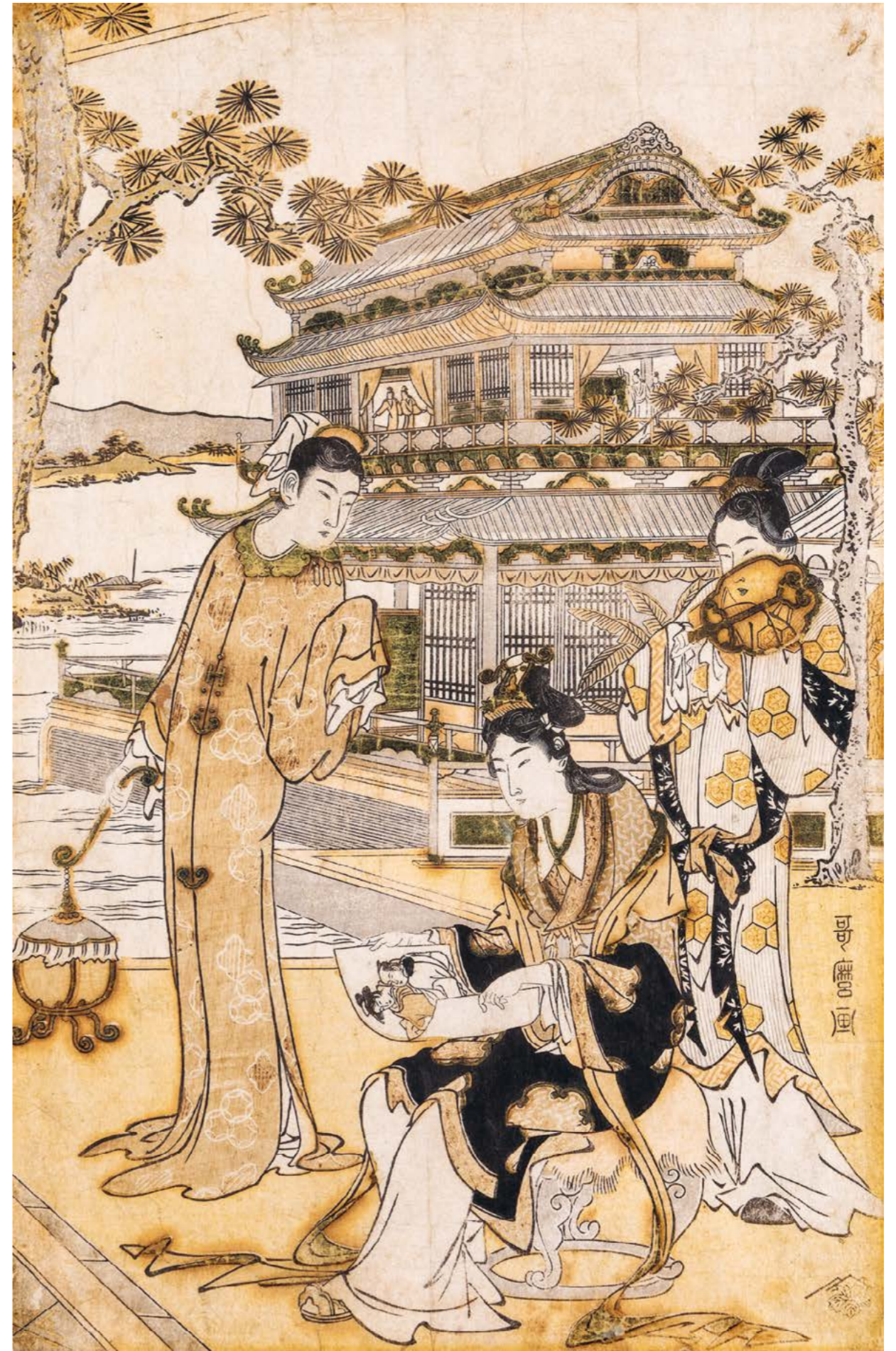




24 · UTAGAWA TOYOHIRO. Décimo mes. Libro ilustrado «Niños del Este», 1804



25 · KITAGAWA UTAMARO. Bellezas chinas en un banquete, 1790







27 · KITAGAWA UTAMARO. Hotei y la brisa de Tomaya. [Los dioses Fukuroku, Benzaiten y Hotei celebrando el Año Nuevo], c. 1795



28 · KITAGAWA UTAMARO. Festival de las muñecas, 1805



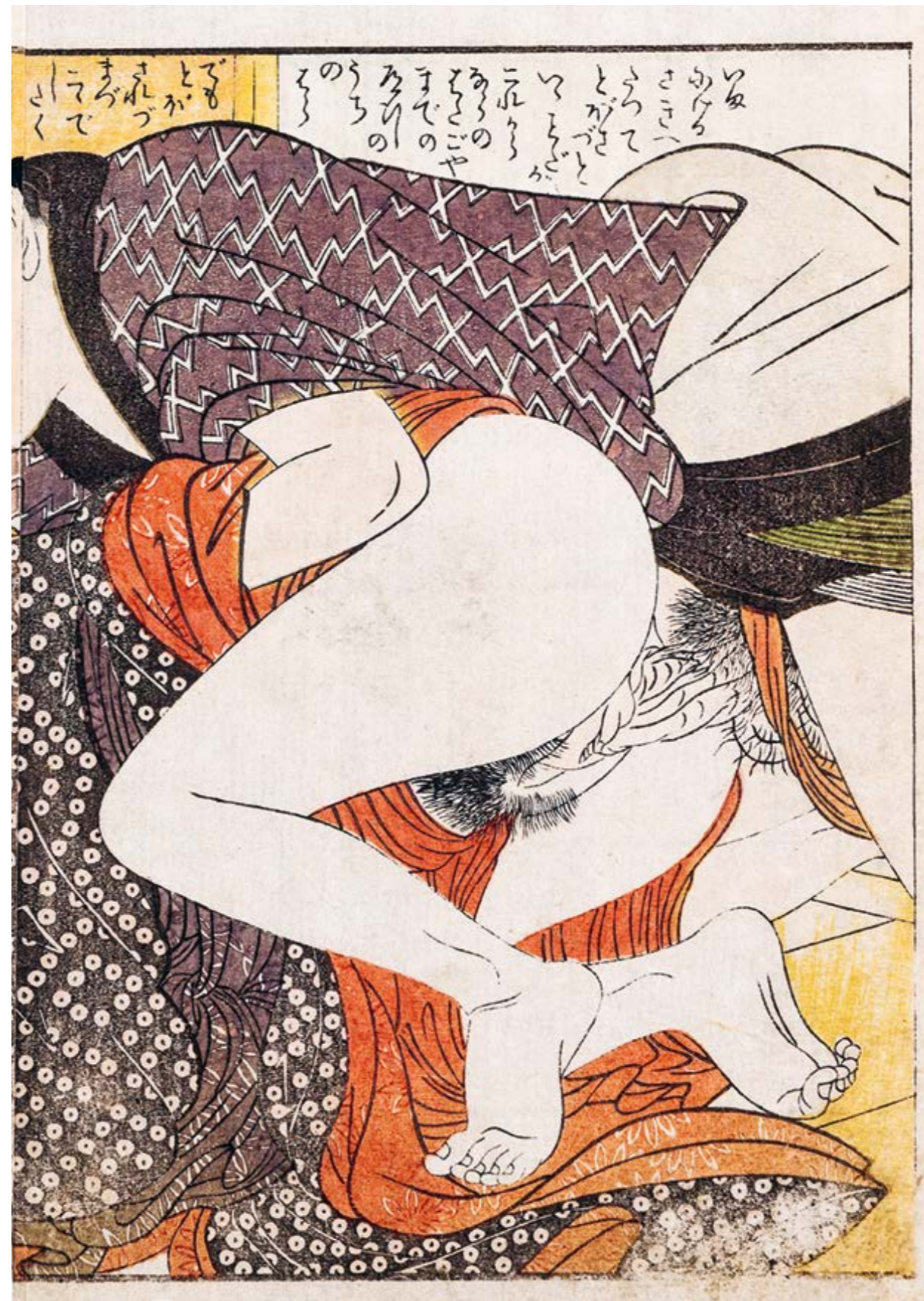
29 · KITAGAWA UTAMARO. Año Nuevo. Serie «Cinco Festivales de Deseo Mutuo», 1800-1803



30 · KITAGAWA UTAMARO. [Las cortesanas] Segawa e Ichikawa [de la Casa] Matsubaya



31 · KITAGAWA UTAMARO. [Los amantes] Umegawa y Chūbei. Libro ilustrado «En el camino: canciones de amor para el shamisen de mástil grueso», [vol. 3], 1802





32 · KITAGAWA UTAMARO. [Los amantes] Otsuma y Hachirobei. Libro ilustrado «En el camino: canciones de amor para el shamisen de mástil grueso», [vol. 3], 1802





33 · KITAGAWA UTAMARO. [Los amantes] Koharu y Kamiji. Libro ilustrado  
 «En el camino: canciones de amor para el shamisen de mástil grueso»,  
 [vol. 3], 1802





34 · UTAGAWA KUNIYOSHI [atribuido]. Brocados de Edo. Biblioteca del Este, c. 1838





35 · YANAGAWA SHIGENOBU II [atribuido]. *Afinación*. Serie «Los doce tonos del shamisen», c. 1836





36 · KITAGAWA TSUKIMARO (KIKUMARO). Parodia del viaje al Este de Fujiwara no Narihira en su paso por el monte Fuji, c. 1790



37 · KITAGAWA UTAMARO II. [La cortesana] Hanamurasaki [de la Casa] Tamaya [sus asistentes son] Koté y Teriwa, 1807-1815



38 · KITAGAWA UTAMARO II. [La cortesana] Sugatami [de la Casa] Tsuruya [con sus asistentes] Miyano y Tamichi. Serie «Recitación poética paródica de las Siete Komachi», «La Komachi del loro»



39 · UTAGAWA HIROSHIGE. El monje Jakuren. [La cortesana] Yaegiri. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848



40 · UTAGAWA HIROSHIGE. [El poeta] Fujiwara Mototoshi. Kameya Chūbē. [La cortesana] Umegawa. Magoemon. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848



41 · UTAGAWA HIROSHIGE. [La poetisa] Shikishi Naishinnō Kii. La princesa Yaegaki-hime. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848



42 · UTAGAWA HIROSHIGE. [La poetisa] Koshikibu no Naishi. [La cortesana] Hatsujo. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848





45 · UTAGAWA HIROSHIGE. [El poeta-monje] Jien [nombre poético Sōjō Henjō]. [La bailarina de] Shirabyōshi: Hotoke Gozen. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848



46 · UTAGAWA HIROSHIGE. [El poeta] Fujiwara Atsutada. [La cortesana] Kenreimon'in. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848



47 · UTAGAWA HIROSHIGE. [La ciudad de] Ōtsu. Serie «Emparejamientos a lo largo de las 53 Estaciones del Tōkaidō», c. 1845



48 · UTAGAWA HIROSHIGE. [La ciudad de] Ejiri. La bahía de Miho. La historia del pino de Hagoromo. Serie «Emparejamientos a lo largo de las 53 Estaciones del Tōkaidō», c. 1845





50 · KIKUGAWA EIZAN  
Cortesana leyendo una carta, c. 1815



51 · KIKUGAWA EIZAN. Bajo las hojas otoñales. Serie «Bellezas del Este en comparación con la historia de Genji», 1823



52 · KIKUGAWA EIZAN. La cortesana Ōi de la Casa Ebiya. Serie «Escenas de la avenida principal de Shin Yoshiwara», c. 1830



53 · KIKUGAWA EIZAN. [La cortesana] Tachibana [de la Casa] Tsuruya y [sus asistentes] Sakon y Ukon del primer bloque de Kyōmachi, c. 1830

54 · CHOBUNSAI EISHI. Mujeres en el pabellón de los Ema del templo de Asakusa en Edo. «Álbum de grabados de [Katsukawa] Shunchō y [Chobunsai] Eishi», 1792-1804





55 · KEISAI EISEN. Mujer con kimono de motivos florales de lirios, 1830-1842



56 · KEISAI EISEN. La posada de Kakegawa. [Parada] 27 [de la ruta del Tōkaidō]. Serie «Bellezas del Tōkaidō», 1842



57 · KEISAI EISEN. Una geiko de la capital oriental [Edo].  
Serie «Competición de bellezas actuales», c. 1825



58 · KEISAI EISEN. [El restaurante] Hirase en Fukagawa Dobashi [de Edo].  
Serie «Restaurantes famosos de hoy en día», 1840-1850



59 · UTAGAWA KUNIYOSHI. Refrescándose al atardecer en Ryōgoku, 1847-1848





60 · UTAGAWA KUNIYOSHI. Kumawakamaru, el hijo del Consejero Mayor de la corte  
Suketomo visita a la mujer e hija de Shinozuka Iga no Kami, 1842-1843





61 · UTAGAWA KUNIYOSHI. Vistas del río Sumida en la distancia, 1854





62 · UTAGAWA KUNIYOSHI. [La dama cortesana] Atsuta no en Uneme.  
Serie «Veinticuatro ejemplos de piedad filial de nuestra tierra», 1842-1843



63 · UTAGAWA KUNIYOSHI. [La poeta] Suō no Naishi.  
Serie «Veinticuatro ejemplos de piedad filial de nuestra tierra», 1842-1843



64 · UTAGAWA KUNIYOSHI. El arhat Inga [La santa causa y efecto]. Serie «Dieciséis bienaventuradas razones de provecho», décimo segunda, 1843-1847



65 · UTAGAWA KUNIYOSHI. Deseo ver la luna. Setas de [la provincia de] Hyūga. Serie «Productos célebres de las montañas y los mares», cuarenta y seis, 1852



66 · UTAGAWA KUNIYOSHI. [Parada] sesenta y uno. [La ciudad de] Kashiwabara. [Los amantes] Kasaya sankatsu [y Akaneya Hanshichi]. Serie «Las sesenta y nueve paradas del Kisokaidō», 1852

67 · UTAGAWA KUNIYOSHI. Lluvia nocturna en los parajes de caza. Tegoshi no Shōshō. Serie «Ocho vistas con mujeres virtuosas», 1843





68 · UTAGAWA SADAHIDE. Cortesanas de la Casa Tamaya sita en Edo-machi icchôme. [Izq.] [La cortesana] Masanagi. [Sus kamuro] Yoshino y Tatsuta. [Ctr.] [La cortesana] Shiratama. [Sus kamuro] Urano y Tamaji. [Dcha.] [La cortesana] Tamakazura. [Sus kamuro] Tamano y Katsura. Serie «Aposentos temporales de Shin Yoshiwara», 1843-1847

69 · UTAGAWA TOYOKUNI II  
[La cortesana] Utagawa del establecimiento  
Tamaya. Serie «Competición de bellezas»,  
1820-1830







72 · UTAGAWA KUNISADA. La historia de Wakamurasaki. Serie «Treinta y seis cortesanas célebres selectas», nueve, 1860-1861



73 · UTAGAWA KUNISADA. Encuentros furtivos bajo la luz de la luna, c. 1843

74 · UTAGAWA KUNISADA  
*Mujer en la nieve*, 1832-1844







76 · UTAGAWA KUNISADA. [El gobernante] Taira Kiyomori [y su amante, la bailarina] Hotoke Gozen. [Las hermanas bailarinas] Giō y Gijo [escriben su poema de despedida], 1847-1852





77 · UTAGAWA KUNISADA

La casa de baños de Akashi,  
1847-1852





## Relación de obras

DANIEL SASTRE DE LA VEGA  
RICARDO CENTELLAS SALAMERO

Con gratitud a Víctor Pasamar Gracia  
y Miguel Ángel Gutiérrez Pascual  
por su ayuda en la catalogación

## Relación de obras

<span></span>
Signo de díptico, tríptico o políptico
Número de catálogo
Autor
Título (castellano), datación
Título (rōmaji)
Título original (kanji)
Técnica, formato japonés, medidas
Género

- [1]
**SUZUKI HARUNOBU** (1724-1770)
*El elegante y amoroso Mane'emon*, 1769-1770
*Fūryū enshoku Mane'emon* 『風流艶色真似蚤もん』
Nishiki-e (grabado en madera al hilo), *chūban*, 212 × 243 mm
*Shunga* (prefacio de álbum)

- [2]
**SUZUKI HARUNOBU** (1724-1770)
*Lluvia nocturna en el aparador del té*. Serie «Ocho escenas de salón», c. 1766
*Zashiki hakkei Daisu no Yau* 『坐鋪八景』「台子の夜雨」
Nishiki-e, *chūban*, 275 × 210 mm
*Bijin-ga*

- [3]
**SUZUKI HARUNOBU** (1724-1770)
*Immortales poéticos de Las cuatro estaciones a la moda*, c. 1769
*Fūzoku Kishi Kasen. Uzuki* 『風俗四季歌仙』「卯月」
Nishiki-e, *chūban*, 279 × 208 mm
*Bijin-ga*

- [4]
**SUZUKI HARUNOBU** (1724-1770)
*[La cortesana] Michitose*. Libro ilustrado «Comparación de bellezas de los Pabellones del Placer», [vol. 2 (de 5)], 1770
*Michitose. Ehon Seiro Bijin Awase* みちとせ 『絵本青楼美人合』
Nishiki-e, *chūban*, hoja de libro, 270 × 165 mm
*Bijin-ga*

- [5]
**SUZUKI HARUNOBU** (1724-1770)
*[La cortesana] Manjiya. Mujeres bellas de Yoshiwara*. Libro ilustrado «Comparación de bellezas de los Pabellones del Placer», [vol. 3 (de 5)], 1770
*Manjiya. Ehon Seiro Bijin Awase* まんじや 『絵本青楼美人合』
Nishiki-e, *chūban*, hoja de libro, 270 × 165 mm
*Bijin-ga*

- [6]
**ISODA KORYŪSAI** (1735-1790)
*[La cortesana] Wakamatsu de la Casa de Otawara [y sus dos asistentes], Momiji y Nishiki*. Serie «Comparación de las cortesanas de los Seis Ríos Cristalinos. *Ide en Yamashiro*», 1772
*Yūkaku Kosode Mutamagawa. Yamashiro Ide. Otawaraya Wakamatsu Momiji* Nishiki 『遊郭小袖六玉川 山科井手』「大たはらや」
「わかまつ」「もみじ」「にしき」

*Nishiki-e, chūban*, 321 × 222 mm
*Bijin-ga*

- [7]
**ISODA KORYŪSAI** (1735-1790)
*Faisán bajo la lluvia nocturna*. Serie «Ocho vistas de interior de pájaros de renombre», c. 1774
*Meichō zashiki hakkei Kinkei yau* 『名鳥坐鋪八景 きんけい夜雨』
Nishiki-e, *chūban*, 253 × 186 mm
*Bijin-ga, kacho-e*

- [8]
**ISODA KORYŪSAI** (1735-1790)
*[La cortesana] Miyato de [la Casa] Kado Tamaya*. Serie «Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como hojas tiernas», c. 1778-1780
*Hinagata Wakaba Hatsumoyō Kado Tamaya uchi Miyato* 『雛形若菜初摸様』「角玉屋内」「みやと」
Nishiki-e, *ōban*, 380 × 255 mm
*Bijin-ga*

- [9]
**ISODA KORYŪSAI** (1735-1790)
*[La cortesana] Kichijūrō de [la Casa] Kage Manjiya*. Serie «Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como hojas tiernas», c. 1778-1780
*Hinagata Wakaba Hatsumoyō. Kage Manjiyauchi Kichijūrō* 『雛形若菜初摸様』「かげ まんじや内」
「吉十郎」
Nishiki-e, *ōban*, 380 × 255 mm
*Bijin-ga*

- [10]
**ISODA KORYŪSAI** (1735-1790)
*[La cortesana] Shirayufu de [la Casa] Wakanaya [con sus dos asistentes], Kotê y Tomegi*. Serie «Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como hojas tiernas», c. 1770
*Hinagata Wakaba Hatsumoyō. Wakanayauchi Shirayufu. Kotê. Tomegi* 『雛形若菜初摸様』「若なや内 しらゆふ」
「小てう」
「とめぎ」
Nishiki-e, *ōban*, 380 × 255 mm
*Bijin-ga*

- [11]
**KATSUKAWA SHUNCHŌ** (c. 1750-1821)
*[Décimo mes]*. Serie «Estampas eróticas de los doce meses», c. 1788
*Kōshoku zue jūnikō* 『好色図会十二候』
Nishiki-e, *ōban*, 251 × 367 mm
*Shunga*

- [12]
**TORII KIYONAGA** (1752-1815)
*La cabezadita*. Serie «Grabados de costumbres». (Lit. «Brocados del Este de Japón con escenas de costumbres»), c. 1782
*Fūzoku Azuma no Nishiki. Utatane* 『風俗東之錦』(「うたゝね」)
Nishiki-e, *ōban*, 367 × 251 mm
*Bijin-ga*

- [13]
**TORII KIYONAGA** (1752-1815)
*Parodia de la historia de Ushiwakamaru dando una serenata a la princesa Jōruri-hime*, 1785
*Mitate Jōruri-hime* 『見立浄瑠璃姫』
Nishiki-e, *ōban*, 360 × 255 mm
*Bijin-ga*

- [14]
**KITAO MASANOBU (SANTŌ KYŌDEN)** (1761-1816)
*Cortesanas de Yoshiwara: un nuevo espejo comparando la caligrafía de sus bellezas*, 1784
*Yoshiwara keisei shin bijin awase jihitsu kagami. Hanamurasaki Komurasaki* 『吉原傾城新美人合自筆鏡』「花紫」
「小紫」
Nishiki-e, libro ilustrado, *ōbōshoban*, 374 × 506 mm
*Bijin-ga*

- [15]
**KATSUKAWA SHUNCHŌ** (c. 1750-1821)
*Dos bellezas de paseo*, 1783-1785
*Nishiki-e, hashira-e*, 600 × 115 mm
*Bijin-ga*

- [16]
**TORII KIYONAGA** (1752-1815)
*Parodia del capítulo Wakana I (Brotes primaverales) de «La historia de Genji*», 1780-1790
*Nishiki-e, hashira-e*, 696 × 114 mm
*Bijin-ga, genji-e*

- [17]
**KATSUKAWA SHUN'Ei** (1762-1819)
*Primer sueño de Año Nuevo: primero el Fuji, segundo el halcón, tercero la berenjena*, c. 1789
*Hatsuyume mitate. Ichi Fuji. Ni Taka. San Nasu* 『初夢見立 一富士二鷹三茄子』]
Nishiki-e, *hashira-e*, 653 × 116 mm
*Bijin-ga*

- [18]
**TAMAGAWA SHŪCHŌ** (activo entre 1789 y 1804)
*Tomoe Gozen luchando contra Wada no Yoshimori*, 1790-1800
*Nishiki-e, hashira-e*, 600 × 90 mm
*Musha-e*

- [19]
**ISODA KORYŪSAI** (1735-1790)
*[atribuido]*
*El barco del tesoro con los Siete Dioses de la Felicidad*, 1770-1780
*Shichifukujin Takarabune* 『七福神 宝船』
Nishiki-e, *hashira-e*, 605 × 120 mm
*Bijin-ga*

- [20]
**ISODA KORYŪSAI** (1735-1790)
*[Las cortesanas] Chozan [de la Casa] Chojiya, Matsunoi [de la Casa] Matsubaya y Hanaogi [de la Casa] Ogiya*, c. 1776-1781
*Chojiya Chozan, Matsubaya Matsunoi, Ogiya Hanaogi* 「丁字屋 丁山」
「松葉や 松の井」
「扇や 花あふき」
Nishiki-e, *hashira-e*, 630 × 112 mm
*Bijin-ga*

- [21]
**UTAGAWA KUNINAO** (1793-1854)
*Los amantes Osome y Hisamatsu*, c. 1830
*Osome Hisamatsu* 『お染 久松』
Nishiki-e, *hashira-e*, 620 × 102 mm
*Bijin-ga*

- [22]
**CÍRCULO DE KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806)
*Ichikawa de la Casa Matsubaya*, c. 1804
*Matsubayauchi Ichikawa* 『松葉屋内 市川』
Nishiki-e, *hashira-e*, 620 × 102 mm
*Bijin-ga*

- [23]
**UTAGAWA TOYOHIRO** (1773-1828) y **UTAGAWA TOYOKUNI I** (1769-1825)
*Tríptico del séptimo mes*. Serie «Doce imágenes del año, codo a codo de Toyokuni y Toyohiro», 1801
*Toyokuni-Toyohiro ryoga juni-ko. Shichi-gatsu sanmaizuzuki* 『豊国豊広両画十二候』「七月 三枚続」

*Nishiki-e, ōban*, 360 × 250 mm
*Bijin-ga*

- [24]
**UTAGAWA TOYOHIRO** (1773-1828)
*Décimo mes*. Libro ilustrado «Niños del Este», 1804
*E-hon azuma warawa. Jūgatsu* 『絵本東わらは』「十月」
Nishiki-e, dos hojas de libro, 153 × 212 mm
*Bijin-ga, e-hon*

- [25]
**KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806)
*Bellezas chinas en un banquete*, 1790
*Tōbijin Yūkyō* 『唐美人遊興』
Nishiki-e, *ōban*, 360 × 250 mm
*Bijin-ga*

- [26]
**KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806)
*Pesca en Iwaya, en la isla de Enoshima*, c. 1790
*Enoshima. Iwaya* 『江ノ島岩尾』
Nishiki-e, *ōban*, 385 × 732 mm (385 × 244 mm + 385 × 244 mm + 385 × 244 mm)
*Bijin-ga*

- [27]
**KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806)
*Hotei y la brisa de Tomaya. [Los dioses Fukuroku, Benzaiten y Hotei celebrando el Año Nuevo]*, c. 1795
*Hotei Tomaya Meifū* 『布袋菩薩明風』
Nishiki-e, *ōban*, 360 × 250 mm
*Bijin-ga*

- [28]
**KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806)
*Festival de las muñecas*, 1805
*Hinamatsuri* 『雛祭り』
Nishiki-e, *ōban*, 360 × 245 mm
*Bijin-ga*

- [29]
**KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806)
*Año Nuevo*. Serie «Cinco Festivales de Deseo Mutuo», 1800-1803
*Aibore iro no Gosekku* 『合懋色の五節句』
Nishiki-e, *ōban*, 366 × 255 mm
*Bijin-ga*

[30] **KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806) *[Las cortesanas]* *Segawa e Ichikawa [de la Casa]* Matsubaya Matsubaya Segawa Ichikawa 「松葉屋」 「瀬川」 「市川」 *Nishiki-e, ōban*, 370 × 235 mm *Bijin-ga*

[31] **KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806) *[Los amantes]* *Umegawa y Chūbei*. Libro ilustrado «*En el camino: canciones de amor para el shamisen de mástil grueso*», [vol. 3], 1802 *Michiyuki koi no futosao. [Ge]* *Umegawa. Chūbei* 『道行 恋濃婦登佐男』 「梅川」 「忠兵衛」 [下] *Nishiki-e, shunpon*, 176 × 260 mm *Shunga*

[32] **KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806) *[Los amantes]* *Otsuma y Hachirobei*. Libro ilustrado «*En el camino: canciones de amor para el shamisen de mástil grueso*», [vol. 3], 1802 *Michiyuki koi no futosao. [Ge]* *Otsuma. Hachirobei* 『道行 恋濃婦登佐男』 「お妻」 「八郎兵衛」 [下] *Nishiki-e, shunpon*, 176 × 260 mm *Shunga*

[33] **KITAGAWA UTAMARO** (c. 1753-1806) *[Los amantes]* *Koharu y Kamiji*. Libro ilustrado «*En el camino: canciones de amor para el shamisen de mástil grueso*», [vol. 3], 1802 *Michiyuki koi no futosao. Koharu. Kamiji. [Ge]* 『道行 恋濃婦登佐男』 「小春」 「紙治」 [下] *Nishiki-e, shunpon*, 176 × 260 mm *Shunga*

[34] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) [atribuido] *Brocados de Edo. Biblioteca del Este*, c. 1838 *Edo nishiki. Azuma bunko* 『江戸錦 吾妻文庫』 *Nishiki-e, shunpon*, 255 × 305 mm *Shunga*

[35] **YANAGAWA SHIGENOBU II** (1820-1859) [atribuido] *Afinación*. Serie «*Los doce tonos del shamisen*», c. 1836 *Shamisen jūni chōshi. Hon teushi* 『三味線十二調子』 「本てうし」

*Nishiki-e, ōban*, 240 × 320 mm *Shunga*

■ ■ □ [36] **KITAGAWA TSUKIMARO (KIKUMARO)** (c. 1794-1836) *Parodia del viaje al Este de Fujiwara no Narihira en su paso por el monte Fuji*, c. 1790 *Azuma kudari yatsushi no Fuji* 『東下りやつしの富士』 *Nishiki-e, ōban*, 376 × 528 mm (376 × 264 mm + 376 × 264 mm) *Bijin-ga*

[37] **KITAGAWA UTAMARO II** (1789-1830) *[La cortesana]* *Hanamurasaki [de la Casa]* *Tamaya [sus asistentes son]* *Kotē y Teriwa, 1807-1815* *Tamayauchi Hanamurasaki Kotē Teriha* 『玉屋内 花紫 こてう てりは』 *Nishiki-e, ōban*, 360 × 255 mm *Bijin-ga*

[38] **KITAGAWA UTAMARO II** (1789-1830) *[La cortesana]* *Sugatami [de la Casa]* *Tsuruya [con sus asistentes]* *Miyano y Tamichi*. Serie «*Recitación poética paródica de las Siete Komachi*», «*La Komachi del loro*» *Nana Komachi Mitate Doku Uta. Ōmu Komachi*. *Tsuruya uchi Sugatami. Miyano. Tamichi* 『七小町見立読歌』 「鸚鵡小町」 「鶴屋内姿見」 「みやの」 「たみち」 *Nishiki-e, ōban*, 360 × 250 mm *Bijin-ga*

[39] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *El monje Jakuren. [La cortesana]* *Yaegiri*. Serie «*Ogura: imitaciones de cien poemas*», 1845-1848 *Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Jakuren hōshi. Yaegiri* 『小倉擬百人一首』 「寂蓮法師」 「八重桐」 *Nishiki-e, ōban*, 356 × 222 mm *Bijin-ga*

[40] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *[El poeta]* *Fujiwara Mototoshi. Kameya Chūbē. [La cortesana]* *Umegawa. Magoemon*. Serie «*Ogura: imitaciones de cien poemas*», 1845-1848 *Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Fujiwara Mototoshi. Kameya Chūbē. Umegawa. Magoemon*

『小倉擬百人一首』 「藤原基俊」 「亀屋忠兵衛」 「梅川」 「孫右工門」 *Nishiki-e, ōban*, 356 × 222 mm *Bijin-ga*

[41] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *[La poetisa]* *Shikishi Naishinnō Kii. La princesa Yaegaki-hime*. Serie «*Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas*», 1845-1848 *Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Shikishi Naishinnō Kii. Yaegaki-hime* 『小倉擬百人一首』 「祐子内親王家紀伊」 「八重垣姫」 *Nishiki-e, ōban*, 356 × 222 mm *Bijin-ga*

[42] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *[La poetisa]* *Koshikibu no Naishi. [La cortesana]* *Hatsujo*. Serie «*Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas*», 1845-1848 *Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Koshikibu no Naishi. Hatsujo* 『小倉擬百人一首』 「小式部内侍」 「はつ女」 *Nishiki-e, ōban*, 356 × 222 mm *Bijin-ga*

[43] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *[El poeta]* *Kanke [Sugawara no Michizane]. [La cortesana]* *Takao*. Serie «*Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas*», 1845-1848 *Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Kanke. Takao* 『小倉擬百人一首』 「菅家」 「高雄」 *Nishiki-e, ōban*, 356 × 222 mm *Bijin-ga*

[44] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *[El poeta]* *Fujiwara no Toshiyuki Ason. [La cortesana]* *Akoya*. Serie «*Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas*», 1845-1848 *Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Fujiwara Toshiyuki Ason. Akoya* 『小倉擬百人一首』 「藤原敏行朝臣」 「阿古屋」 *Nishiki-e, ōban*, 356 × 222 mm *Bijin-ga*

[45] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *[El poeta-monje]* *Jien [nombre poético Sōjō Henjō]. [La bailarina de]* *Shirabyōshi: Hotoke Gozen*. Serie «*Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas*», 1845-1848

*Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Sōjō Henjō. Shirabyōshi Hotoke Gozen* 『小倉擬百人一首』 「僧正遍照」 「白拍子佛御前」 *Nishiki-e, ōban*, 356 × 222 mm *Bijin-ga*

[46] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *[El poeta]* *Fujiwara Atsutada. [La cortesana]* *Kenreimon'in*. Serie «*Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas*», 1845-1848 *Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Chūnagon Atsutada. Kenreimonin* 『小倉擬百人一首』 「中納言敦忠」 「建礼門院」 *Nishiki-e, ōban*, 356 × 222 mm *Bijin-ga*

[47] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *[La ciudad de]* *Ōtsu*. Serie «*Emparejamientos a lo largo de las 53 Estaciones del Tōkaidō*», c. 1845 *Tōkaidō Gojūsantsui. Ōtsu* 『東海道五十三対』 「大津」 *Nishiki-e, ōban*, 360 × 230 mm *Bijin-ga, meisho-e*

[48] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) *[La ciudad de]* *Ejiri. La bahía de Miho. La historia del pino de Hagoromo*. Serie «*Emparejamientos a lo largo de las 53 Estaciones del Tōkaidō*», c. 1845 *Tōkaidō Gojūsantsui. Ejiri. Miho no ura. Hagoromo matsu no yurai* 『東海道五十三対』 「江尻 三保の浦 羽衣松の由來」 *Nishiki-e, ōban*, 340 × 245 mm *Bijin-ga, fukei-ga, meisho-e*

■ ■ ■ [49] **UTAGAWA HIROSHIGE** (1797-1858) y **UTAGAWA KUNISADA** (1786-1865) *Recreación de «La historia de Genji». El jardín de noche*, 1853 *Fūryū Genji. Yoru no niwa* 『風流源氏夜の庭』 *Nishiki-e, ōban*, 355 × 723 mm (355 × 241 mm + 355 × 241 mm + 355 × 241 mm) *Bijin-ga, genji-e*

[50] **KIKUGAWA EIZAN** (1787-1867) *Cortesana leyendo una carta*, c. 1815 *Nishiki-e, kakemono*, 749 × 229 mm *Bijin-ga*

[51] **KIKUGAWA EIZAN** (1787-1867) *Bajo las hojas otoñales*. Serie «*Bellezas del Este en comparación con la historia de Genji*», 1823 *Azuma sugata Genji awase. Momiji no ga* 『東すかた源じ合』 「紅葉賀」 *Nishiki-e, ōban*, 370 × 248 mm *Bijin-ga*

[52] **KIKUGAWA EIZAN** (1787-1867) *La cortesana Ōi de la Casa Ebiya*. Serie «*Escenas de la avenida principal de Shin Yoshiwara*», c. 1830 *Shin-Yoshiwara dōchū Ebiyauchi Ōi* 『新吉原道中圖』 「海老屋内 大井」 *Nishiki-e, ōban*, 385 × 258 mm *Bijin-ga*

[53] **KIKUGAWA EIZAN** (1787-1867) *[La cortesana]* *Tachibana [de la Casa]* *Tsuruya y [sus asistentes]* *Sakon y Ukon del primer bloque de Kyōmachi*, c. 1830 *Kyōmachi Itchōme. Tsuruya. Tachibana. Sakon. Ukon* 『京町寺丁目 鶴屋』 「たち花」 「さこん」 「うこん」 *Nishiki-e, ōban*, 375 × 255 mm *Bijin-ga*

□ □ ■ [54] **CHOBUNSAI EISHI** (1756-1829) *Mujeres en el pabellón de los Ema del templo de Asakusa en Edo. «Álbum de grabados de [Katsukawa] Shunchō y [Chobunsai] Eishi*, 1792-1804 *Eishi Shunchō Nishiki-chō [『栄之春潮錦絵帖』]* *Nishiki-e, ōban*, 360 × 240 mm *Bijin-ga, meisho-e*

[55] **KEISAI EISEN** (1790-1848) *Mujer con kimono de motivos florales de lirios*, 1830-1842 *Nishiki-e, kakemono*, 710 × 235 mm *Bijin-ga*

[56] **KEISAI EISEN** (1790-1848) *La posada de Kakegawa. [Parada] 27 [de la ruta del Tōkaidō]*. Serie «*Bellezas del Tōkaidō*», 1842 *Kakegawa juku. Nijūnana. Bijin Tōkaidō* 『掛川宿 廿七』 («*美人東海道*») *Nishiki-e, ōban*, 368 × 254 mm *Bijin-ga, meisho-e*

[57] **KEISAI EISEN** (1790-1848) *Una geiko de la capital oriental [Edo]. Serie «Competición de bellezas actuales*», c. 1825 *Jisei Bijokurabe. Tōto geiko* 『時世美女競』 「東都芸子」 *Nishiki-e, ōban*, 373 × 225 mm *Bijin-ga*

[58] **KEISAI EISEN** (1790-1848) *[El restaurante]* *Hirase en Fukagawa Dobashi [de Edo]*. Serie «*Restaurantes famosos de hoy en día*», 1840-1850 *Tōsei kaiseki zukushi. Fukagawa dobashi. Hirase* 『当世会席尽』 「深川土橋」 「平清」 *Nishiki-e, ōban*, 380 × 260 mm *Bijin-ga, meisho-e*

■ ■ ■ [59] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) *Refrescándose al atardecer en Ryōgoku, 1847-1848* *Ryōgoku yūsuzumi no zu* («*両国夕涼みの図*») *Nishiki-e, ōban*, 346 × 702 mm (346 × 235 mm + 345 × 233 mm + 346 × 234 mm) *Bijin-ga*

■ ■ ■ [60] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) *Kumawakamaru, el hijo del Consejero Mayor de la corte Suketomo visita a la mujer e hija de Shinozuka Iga no Kami*, 1842-1843 *Dainagon Suketomo-kō soku Kumawakamaru. Shinozuka Iga no Kami tsuma. Shinozuka Iga no Kami musume* 「大納言資朝公息 熊若丸」 「篠塚伊賀守妻」 「篠塚伊賀守娘」 *Nishiki-e, ōban*, 355 × 701 mm (355 × 231 mm + 354 × 233 mm + 354 × 237 mm) *Bijin-ga, musha-e*

■ ■ ■ [61] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) *Vistas del río Sumida en la distancia*, 1854 *Sumidagawa no enkei* 『隅田川遠景』 *Nishiki-e, ōban*, 345 × 704 mm (344 × 235 mm + 343 × 236 mm + 345 × 233 mm) *Bijin-ga, meisho-e*

[62] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) *[La dama cortesana]* *Atsuta no en Eneme*. Serie «*Veinticuatro ejemplos de piedad filial de nuestra tierra*», 1842-1843

*Honchō nijūshi-kō. Atsuta en Uneme* 『本朝廿四孝』「熱田縁采女」 *Nishiki-e, chūban*, 242 × 182 mm *Bijin-ga*

[63] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) *[La poeta]* *Suō no Naishi*. Serie ‹Veinticuatro ejemplos de piedad filial de nuestra tierra›, 1842-1843 *Honchō nijūshi-kō. Suō no Naishi* 『本朝廿四孝』「周防の内侍」 *Nishiki-e, chūban*, 248 × 185 mm *Bijin-ga*

[64] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) *El arhat Inga [La santa causa y efecto]*. Serie ‹*Dieciséis bienaventuradas razones de provecho*›, décimo segunda, 1843-1847 *Myōdensu jūroku-rikan. Inga sonja. Jūni* 『妙でんす十六利勘』「因果損者」「十二」 *Nishiki-e, ōban*, 363 × 243 mm *Bijin-ga*

[65] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) *Deseo ver la luna. Setas de [la provincia de] Hyūga*. Serie ‹*Productos célebres de las montañas y los mares*›, cuarenta y seis, 1852 *Sankai medetaizue. Jonjūroku. Tsuki wo nagametai. Hyūga shiitake* 『山海愛度図会』「四十六」「月をながめたい」 「日向 しいたけ」 *Nishiki-e, ōban*, 368 × 250 mm *Bijin-ga*

[66] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) *[Parada] sesenta y uno. [La ciudad de] Kashiwabara*. [Los amantes] *Kasaya sankatsu [y Akaneya Hanshichij]*. Serie ‹*Las sesenta y nueve paradas del Kisokaidō*›, 1852 *Kisokaidō rokujūkyū tsugi no uchi. Rokujūichi. Kashiwabara. Kasaya sankatsu* 『木曾街道六十九次之内』「六十一」 「柏原」 「笠屋三勝」 *Nishiki-e, ōban*, 366 × 247 mm *Bijin-ga, meisho-e*

[67] **UTAGAWA KUNIYOSHI** (1798-1861) *Lluvia nocturna en los parajes de caza. Tegoshi no Shōshō*. Serie ‹*Las vistas con mujeres virtuosas*›, 1843 *Kenjo hakkei. Kariba yau. Tegoshi no Shōshō* 『賢女八景 狩場夜雨』「手越の少将」 *Nishiki-e, chūtanzaku*, 377 × 126 mm *Bijin-ga*

■■■ [68] **UTAGAWA SADAHIDE** (1807-1873) *Cortesanas de la Casa Tamaya sita en Edo-machi icchōme*. [Izq.] *[La cortesana] Masanagi. [Sus kamuro] Yoshino y Tatsuta*. [Ctr.] *[La cortesana] Shiratama. [Sus kamuro] Urano y Tamaji*. [Dcha.] *[La cortesana] Tamakazura. [Sus kamuro] Tamano y Katsura*. Serie ‹*Aposentos temporales de Shin Yoshiwara*›, 1843-1847 *Shin Yoshiwara karitaku no zu*. [Izq.] *Edomachi icchōme. Tamayauchi. Masanagi. Yoshino. Tatsuta*. [Ctr.] *Edo machi icchōme. Tamayauchi. Shiratama. Urano. Tamaji*. [Dcha.] *Edomachi icchōme. Tamayauchi. Tamakazura. Tamano. Katsura* 『新吉原仮宅之図』[Izq.]「江戸町巷丁目 玉弥内 政那木」 「よしの たつた」 [Ctr.]「江戸町巷丁目 玉弥内 白玉」 「うらの たまじ」 [Dcha.]「江戸町巷丁目 玉弥内 玉葛」 「たまのかつら」 *Nishiki-e, ōban*, 370 × 792 mm (370 × 264 mm + 370 × 264 mm + 370 × 264 mm) *Bijin-ga*

[69] **UTAGAWA TOYOKUNI II** (1777-1835) *[La cortesana] Utagawa del establecimiento Tamaya*. Serie ‹*Competición de bellezas*›, 1820-1830 *Bijinawase. Tamaya no uchi. Utagawa* 『美人合』「玉屋内 歌川」 *Nishiki-e, ōban*, 342 × 240 mm *Bijin-ga, aizuri-e*

[70] **UTAGAWA KUNISADA** (1786-1865) *La historia de Tsutanosuke*. Serie ‹*Treinta y seis cortesanas célebres selectas*›, dieciséis, 1860-1861 *Meigi Sanjurokkasen. Tsutanosuke no hanashi. Jūroku* 『名妓三十六佳撰』「つたの助の話」 「十六」 *Nishiki-e, ōban*, 369 × 250 mm *Bijin-ga*

[71] **UTAGAWA KUNISADA** (1786-1865) *Mayuzumi*. Serie ‹*Treinta y seis cortesanas célebres selectas*›, treinta y dos, 1861 *Meigi Sanjurokkasen. Mayuzumi. [Sanjūni]* 『名妓三十六佳撰』「黛」 [三十二] *Nishiki-e, ōban*, 349 × 235 mm *Bijin-ga*

[72] **UTAGAWA KUNISADA** (1786-1865) *La historia de Wakamurasaki*. Serie ‹*Treinta y seis cortesanas célebres selectas*›, nueve, 1860-1861

*Meigi Sanjurokkasen. Wakamurasaki no hanashi. Daiku* 『名妓三十六佳撰』「わかむらさきの話」 「第九」 *Nishiki-e, ōban*, 345 × 234 mm *Bijin-ga*

[73] **UTAGAWA KUNISADA** (1786-1865) *Encuentros furtivos bajo la luz de la luna*, c. 1843 *Tsuki no kage shinobi au yo* 『月の陰忍逢ふ夜』 *Nishiki-e, ōban*, 345 × 235 mm *Bijin-ga*

[74] **UTAGAWA KUNISADA** (1786-1865) *Mujer en la nieve*, 1832-1844 *Secchū bijin* 「雪中美人」 *Nishiki-e, kakemono*, 733 × 259 mm *Bijin-ga*

■■■ [75] **UTAGAWA KUNISADA** (1786-1865) *La hora de la serpiente*. Serie ‹*Doce horas con Genji*›, 1859 *Sono yukari jūni tokei. Mi no koku* 『其由縁十二時計』「巳ノ刻」 *Nishiki-e, ōban*, 360 × 730 mm (360 × 244 mm + 345 × 244 mm + 346 × 242 mm) *Bijin-ga, genji-e*

■■■ [76] **UTAGAWA KUNISADA** (1786-1865) *[El gobernante] Taira Kiyomori [y su amante, la bailarina] Hotoke Gozen*. [Las hermanas bailarinas] *Giō y Gijo [escriben su poema de despedida]*, 1847-1852 *Taira Kiyomori. Hotoke Gozen. Giō. Gijo* 「平清盛」 「仏御前」 「祇王」 「祇女」 *Nishiki-e, ōban*, 345 × 705 mm (345 × 235 mm + 345 × 235 mm + 345 × 235 mm) *Bijin-ga*

■■■ ■■■ [77] **UTAGAWA KUNISADA** (1786-1865) *La casa de baños de Akashi*, 1847-1852 *Akashi furo* 『あかし風呂』 *Nishiki-e, ōban*, 688 × 731 mm (345 × 243 mm + 344 × 244 mm + 343 × 244 mm + 343 × 243 mm + 342 × 240 mm + 340 × 240 mm) *Bijin-ga, genji-e*

## Glosario

**DANIEL SASTRE DE LA VEGA**

<i><b>Benkei</b></i>	弁慶
<i><b>Bijin</b></i>	美人
<i><b>Bijin-ga</b></i>	美人画
<i><b>Bijinni toshinashi</b></i> <p>[La persona bella no cumple años / la belleza no tiene edad]</p>	美人に年なし
<i><b>Bijinwa iwanedo kakurenashi</b></i> <p>[Aunque la persona bella no lo diga, no se puede ocultar]</p>	美人は言わねど隠れなし
<i><b>Biwa hōshi</b></i>	琵琶法師
<i><b>Chūban</b></i>	中判
<i><b>Dango</b></i>	団子
<i><b>Fujimusume</b></i>	藤娘
<i><b>Geisha</b></i>	芸者
<i><b>Hashira-e</b></i>	柱絵
<i><b>Hashira kakushi</b></i>	柱隠し
<i><b>Jinbochō</b></i>	神保町
<i><b>Kabuki</b></i>	歌舞伎
<i><b>Takejiku</b></i>	掛け軸
<i><b>Kakemono</b></i>	掛け物
<i><b>Kamuro</b></i>	禿
<i><b>Kanbun bijin</b></i>	寛文美人
<i><b>Kanzashi</b></i>	簪
<i><b>Keisei</b></i>	傾城
<i><b>Kobōsho</b></i>	小奉書
<i><b>Kushi</b></i>	櫛
<i><b>Meisho-e</b></i>	名所絵

<i><b>Musha-e</b></i>	武者絵
<i><b>Nakano-chō</b></i>	中之町
<i><b>Nishiki-e</b></i>	錦絵
<i><b>Ōban</b></i>	大判
<i><b>Obi</b></i>	帯
<i><b>Ōbirohōsho</b></i>	大広奉書
<i><b>Ōbōshōban</b></i>	大奉書判
<i><b>Oiran</b></i>	花魁
<i><b>Ōkubi-e</b></i>	大首絵
<i><b>Oni</b></i>	鬼
<i><b>Onnagata</b></i>	女形・女方
<i><b>Ōtsu-e</b></i>	大津絵
<i><b>Seirō</b></i>	青楼
<i><b>Shin-hanga</b></i>	新版画
<i><b>Shino-yaki</b></i>	志野焼
<i><b>Shinzō</b></i>	新造
<i><b>Shunga</b></i>	春画
<i><b>Tayū</b></i>	太夫
<i><b>Tōriaburachō</b></i>	通油町
<i><b>Torii</b></i>	鳥居
<i><b>Tsuitate</b></i>	衝立
<i><b>Uchikake</b></i>	打掛
<i><b>Uki-e</b></i>	浮絵
<i><b>Ukiyo-e</b></i>	浮世絵
<i><b>Yakusha-e</b></i>	役者絵
<i><b>Yobidashi</b></i>	呼び出し
<i><b>Yoshiwara</b></i>	吉原

## Títulos de obras

<i>Aibore iro no Gosekku</i>	Año Nuevo. Serie « <i>Cinco Festivales de Deseo Mutuo</i> », 1800-1803	『合惣色の五節句』
<i>Akashi furo</i>	<i>La casa de baños de Akashi</i> , 1847-1852	『あかし風呂』
<i>Azuma kudari yatsushi no Fuji</i>	<i>Parodia del viaje al Este de Fujiwara no Narihira en su paso por el monte Fuji</i> , c. 1790	『東下りやつしの富士』
<i>Azuma sugata Genji awase. Momiji no ga</i>	<i>Bajo las hojas otoñales</i> . Serie « <i>Bellezas del Este en comparación con la historia de Genji</i> », 1823	『東すかた源じ合』　『紅葉賀』
<i>Bijinawase. Tamaya no uchi. Utagawa</i>	<i>[La cortesana] Utagawa del establecimiento Tamaya</i> . Serie « <i>Competición de bellezas</i> », 1820-1830	『美人合』「玉屋内　歌川』
<i>Chojiya Chozan, Matsubaya Matsunoi, Ogiya Hanaogi</i>	<i>[Las cortesanas] Chozan [de la Casa] Chojiya, Matsunoi [de la Casa] Matsubaya y Hanaogi [de la Casa] Ogiya</i> , c. 1776-1781	「丁字屋　丁山」『松葉や　松の井』「扇や花あふき」
<i>Dainagon Suketomo-kō soku Kumawakamaru. Shinozuka Iga no Kami tsuma. Shinozuka Iga no Kami musume</i>	<i>Kumawakamaru, el hijo del Consejero Mayor de la corte Suketomo visita a la mujer e hija de Shinozuka Iga no Kami</i> , 1842-1843	「大納言資朝公息　熊若丸」『篠塚伊賀守妻』『篠塚伊賀守娘』
<i>E-hon azuma warawa. Jūgatsu</i>	<i>Décimo mes</i> . Libro ilustrado « <i>Niños del Este</i> », 1804	『絵本東わらは』「十月」
<i>Edo meisho yuki. Yamashita no ryorike</i>	<i>El restaurante Yamashita</i> . Serie « <i>Entretenimientos y lugares de Edo</i> »	『江戸名所遊』「山下の料理家」
<i>Edo nishiki. Azuma bunko</i>	<i>Brocados de Edo</i> . Biblioteca del Este, c. 1838	『江戸錦　吾妻文庫』
<i>Eishi Shunchō Nishiki-chō</i>	<i>Mujeres en el pabellón de los Ema del templo de Asakusa en Edo</i> . «Álbum de grabados de [Katsukawa] Shunchō y [Chobunsai] Eishi», 1792-1804	『『栄之春潮錦絵帖』』
<i>Enoshima. Iwaya</i>	<i>Pesca en Iwaya, en la isla de Enoshima</i> , c. 1790	『江ノ島岩尾』
<i>Fūryū enshoku Mane'emon</i>	<i>El elegante y amoroso Mane'emon</i> , 1769-1770	『風流艶色真似柔もん』
<i>Fūryū Genji. Yoru no niwa</i>	<i>Recreación de «La historia de Genji». El jardín de noche</i> , 1853	『風流源氏夜の庭』
<i>Fūzoku Azuma no Nishiki. Utatane</i>	<i>La cabezadita</i> . Serie « <i>Grabados de costumbres</i> ». (Lit. « <i>Brocados del Este de Japón con escenas de costumbres</i> »), c. 1782	『風俗東之錦』　（「うたゝね」）
<i>Fūzoku Kishi Kasen. Uzuki</i>	<i>Inmortales poéticos de las Cuatro Estaciones a la moda</i> , c. 1769	『風俗四季歌仙』　「卯月」
<i>Hatsuyume mitate. Ichi Fuji. Ni Taka. San Nasu</i>	<i>Primer sueño de Año Nuevo: primero el Fuji, segundo el halcón, tercero la berenjena</i> , c. 1789	『『初夢見立　一富士二鷹三茄子』』

<i>Hinagata Wakaba Hatsumoyō. Kado Tamaya uchi Miyato</i>	<i>[La cortesana] Miyato de [la Casa] Kado Tamaya</i> . Serie « <i>Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como hojas tiernas</i> », c. 1778-1780	『雛形若菜初摸様』「角玉屋内」　「みやと」
<i>Hinagata Wakaba Hatsumoyō. Kage Manjiyauchi Kichijūrō</i>	<i>[La cortesana] Kichijūrō de [la Casa] Kage Manjiya</i> . Serie « <i>Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como hojas tiernas</i> », c. 1778-1780	『雛形若菜初摸様』「かげ　まんじや内」　「吉十郎」
<i>Hinagata Wakaba Hatsumoyō. Wakanayauchi Shirayufu. Kotē. Tomegi</i>	<i>[La cortesana] Shirayufu de [la Casa] Wakanaya [con sus dos asistentes], Kotē y Tomegi</i> . Serie « <i>Modelos de moda: diseños de Año Nuevo tan frescos como hojas tiernas</i> », c. 1770	『雛形若菜初摸様』　「若なや内　しらゆふ」「小てう」「とめぎ」
<i>Hinamatsuri</i>	<i>Festival de las muñecas</i> , 1805	『『雛祭り』』
<i>Hōjō no Umi</i>	<i>El mar de la fertilidad</i>	『豊饒の海』
<i>Honba</i>	<i>Caballos desbocados</i>	『奔馬』
<i>Honchō nijūshi-kō. Atsuta en Uneme</i>	<i>[La dama cortesana] Atsuta no en Uneme</i> . Serie « <i>Veinticuatro ejemplos de piedad filial de nuestra tierra</i> », 1842-1843	『本朝廿四孝』　『熱田縁采女』
<i>Honchō nijūshi-kō. Suō no Naishi</i>	<i>[La poeta] Suō no Naishi</i> . Serie « <i>Veinticuatro ejemplos de piedad filial de nuestra tierra</i> », 1842-1843	『本朝廿四孝』「周防の内侍」
<i>Hotei Tomaya Meifū</i>	<i>Hotei y la brisa de Tomaya</i> . [ <i>Los dioses Fukuroku, Benzaiten y Hotei celebrando el Año Nuevo</i> ], c. 1795	『布袋苫屋明風』
<i>Jisei Bijokurabe. Tōto geiko</i>	<i>Una geiko de la capital oriental [Edo]</i> . Serie « <i>Competición de bellezas actuales</i> », c. 1825	『時世美女競』「東都芸子」
<i>Kakegawa juku. Nijūnana. Bijin Tōkaidō</i>	<i>La posada de Kakegawa</i> . [ <i>Parada</i> ] 27 [ <i>de la ruta del Tōkaidō</i> ]. Serie « <i>Bellezas del Tōkaidō</i> », 1842	『掛川宿　廿七』（「美人東海道」）
<i>Kenjo hakkei. Kariba yau. Tegoshi no Shōshō</i>	<i>Lluvia nocturna en los parajes de caza. Tegoshi no Shōshō</i> . Serie « <i>Ocho vistas con mujeres virtuosas</i> », 1843	『賢女八景　狩場夜雨』　「手越の少将」
<i>Kisokaidō rokujūkyū tsugi no uchi. Rokujūichi. Kashiwabara. Kasaya sankatsu</i>	<i>[Parada] sesenta y uno</i> . [ <i>La ciudad de] Kashiwabara</i> . [ <i>Los amantes] Kasaya sankatsu [y Akaneya Hanshichi]</i> . Serie « <i>Las sesenta y nueve paradas del Kisokaidō</i> », 1852	『木曾街道六十九次之内』「六十一」「柏原」　「笠屋三勝」
<i>Kōshoku Ichidai Otoko</i>	<i>Amores de un vividor</i> , 1682	『好色一代男』
<i>Kōshoku zue jūnikō</i>	<i>[Décimo mes]</i> . Serie « <i>Stampas eróticas de los doce meses</i> », c. 1788	『好色図会十二候』
<i>Kyōmachi Itchōme. Tsuruya. Tachibana. Sakon. Ukon</i>	<i>[La cortesana] Tachibana [de la Casa] Tsuruya y [sus asistentes] Sakon y Ukon del primer bloque de Kyōmachi</i> , c. 1830	『京町巷丁目　鶴屋』　「たち花」　「さこん」　「うこん」
<i>Manjiya. Ehon Seiro Bijin Awase</i>	<i>[La cortesana] Manjiya. Mujeres bellas de Yoshiwara</i> . Libro « <i>Comparación de bellezas de los pabellones del placer</i> », 1770	『絵本青楼美人合』まんじや

<i>Matsubaya Segawa Ichikawa</i>	<i>[Las cortesanas] Segawa e Ichikawa [de la casa] Matsubaya</i>	『松葉屋』 『瀬川』 『市川』
<i>Matsubayauchi Ichikawa</i>	<i>Ichikawa de la Casa Matsubaya</i> , c. 1804	『松葉屋内 市川』
<i>Meichō zashiki hakkei Kinkei yau</i>	<i>Faisán bajo la lluvia nocturna. Serie «Ocho vistas de interior de pájaros de renombre», c. 1774</i>	『名鳥坐鋪八景 きんけい夜雨』
<i>Meigi Sanjurokkasen. Mayuzumi. [Sanjūni]</i>	<i>Mayuzumi. Serie «Treinta y seis cortesanas célebres selectas», treinta y dos, 1861</i>	『名妓三十六佳撰』『黛』[三十二]
<i>Meigi Sanjurokkasen. Tsutanosuke no hanashi. Jūroku</i>	<i>La historia de Tsutanosuke. Serie «Treinta y seis cortesanas célebres selectas», dieciséis, 1860-1861</i>	『名妓三十六佳撰』 『つたの助の話』「十六」
<i>Meigi Sanjurokkasen. Wakamurasaki no hanashi. Daiku</i>	<i>La historia de Wakamurasaki. Serie «Treinta y seis cortesanas célebres selectas», nueve, 1860-1861</i>	『名妓三十六佳撰』「わかむらさきの話」「第九」
<i>Michitose. Ehon Seiro Bijin Awase</i>	<i>[La cortesana] Michitose. Libro «Comparación de bellezas de los pabellones del placer», 1770</i>	『絵本青楼美人合』みちとせ
<i>Michiyuki koi no futosao. Koharu. Kamiji. [Ge]</i>	<i>[Los amantes] Koharu y Kamiji. Libro ilustrado «En el camino: canciones de amor para el shamisen de mástil grueso», 1802</i>	『道行 恋濃婦登佐男』 『小春』 『紙治』 [下]
<i>Michiyuki koi no futosao. Otsuma. Hachirobei. [Ge]</i>	<i>[Los amantes] Otsuma y Hachirobei. Libro ilustrado «En el camino: canciones de amor para el shamisen de mástil grueso», 1802</i>	『道行 恋濃婦登佐男』「お妻」「八郎兵衛」[下]
<i>Michiyuki koi no futosao. Umegawa. Chūbei. [Ge]</i>	<i>[Los amantes] Umegawa y Chūbei. Libro ilustrado «En el camino: canciones de amor para el shamisen de mástil grueso», 1802</i>	『道行 恋濃婦登佐男』「梅川」「忠兵衛」[下]
<i>Mitate Jōruri-hime</i>	<i>Parodia de la historia de Ushiwakamaru dando una serenata a la princesa Jōruri-hime, 1785</i>	『見立浄瑠璃姫』
<i>Myōdensu jūroku-rikan. Inga sonja. Jūni</i>	<i>El arhat Inga [La santa causa y efecto]. Serie «Dieciséis bienaventuradas razones de provecho», décimo segunda, 1843-1847</i>	『妙でんす十六利動』「因果損者」「十二」
<i>Nana Komachi Mitate Doku Uta. Ōmu Komachi. Tsuruya uchi Sugatami. Miyano. Tamichi</i>	<i>[La cortesana] Sugatami [de la Casa] Tsuruya [con sus asistentes] Miyano y Tamichi. Serie «Recitación poética paródica de las Siete Komachi», «La Komachi del loro»</i>	『七小町見立読歌』 『鸚鵡小町』 『鶴屋内姿見』 「みやの」 「たみち」
<i>Nara Kasuga Jinja</i>	<i>El santuario de Kasuga en Nara</i>	『奈良春日神社』
<i>Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Chūnagon Atsutada. Kenreimonin</i>	<i>[El poeta] Fujiwara Atsutada. [La cortesana] Kenreimon'in. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848</i>	『小倉擬百人一首』 「中納言敦忠」 「建礼門院」
<i>Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Fujiwara Mototoshi. Kameya Chūbē. Umegawa. Magoemon</i>	<i>[El poeta] Fujiwara Mototoshi. Kameya Chūbē. [La cortesana] Umegawa. Magoemon. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848</i>	『小倉擬百人一首』 「藤原基俊」 『龜屋忠兵衛』 「梅川」 「孫右工門」
<i>Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Fujiwara Toshiyuki Ason. Akoya</i>	<i>[El poeta] Fujiwara no Toshiyuki Ason. [La cortesana] Akoya. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848</i>	『小倉擬百人一首』 『藤原敏行朝臣』 「阿古屋」

<i>Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Jakuren hōshi. Yaegiri</i>	<i>El monje Jakuren. [La cortesana] Yaegiri. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848</i>	『小倉擬百人一首』 「寂蓮法師」 「八重桐」
<i>Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Kanke. Takao</i>	<i>[El poeta] Kanke [Sugawara no Michizane]. [La cortesana] Takao. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848</i>	『小倉擬百人一首』 「菅家」 「高雄」
<i>Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Koshikibu no Naishi. Hatsujo</i>	<i>[La poetisa] Koshikibu no Naishi. [La cortesana] Hatsujo. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848</i>	『小倉擬百人一首』 「小式部内侍」 「はつ女」
<i>Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Shikishi Naishinnō Kii. Yaegaki-hime</i>	<i>[La poetisa] Shikishi Naishinnō Kii. La princesa Yaegaki-hime. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848</i>	『小倉擬百人一首』 「祐子内親王家紀伊」 「八重垣姫」
<i>Ogura nazorae Hyakunin Isshu. Sōjō Henjō. Shirabyōshi Hotoke Gozen</i>	<i>[El poeta-monje] Jien [nombre poético Sōjō Henjō]. [La bailarina de] Shirabyōshi: Hotoke Gozen. Serie «Ogura: imitaciones de cien poemas. Cien poetas», 1845-1848</i>	『小倉擬百人一首』 「僧正遍照」 「白拍子佛御前」
<i>Omokage</i>	<i>Sombras</i>	おもかげ
<i>Osome Hisamatsu</i>	<i>Los amantes Osome y Hisamatsu</i> , c. 1830	『お染 久松』
<i>Rajo jissshu. Dokusho</i>	<i>La lectura. Serie «Diez tipos de desnudos femeninos»</i>	『裸女十種』 「読書」
<i>Ran</i>	<i>Ran</i>	『乱』
<i>Ryōgoku yūsuzumi no zu</i>	<i>Refrescándose al atardecer en Ryōgoku, 1847-1848</i>	(「两国夕涼みの図」)
<i>Sankai medetaizue. Jonjūroku. Tsuki wo nagametai. Hyūga shiitake</i>	<i>Deseo ver la luna. Setas de [la provincia de] Hyūga. Serie «Productos célebres de las montañas y los mares», cuarenta y seis, 1852</i>	『山海愛度図会』 「四十六」 「月をながめたい」 「日向 しいたけ」
<i>Secchū bijin</i>	<i>Mujer en la nieve, 1832-1844</i>	「雪中美人」
<i>Secchū no Yanagibashi</i>	<i>Nieve sobre Yanagibashi (El puente del sauce)</i>	「雪中の柳橋」
<i>Shamisen jūni chōshi. Hon teushi</i>	<i>Afinación. Serie «Los doce tonos del shamisen», c. 1836</i>	『三味線十二調子』 「本てうし」
<i>Shichifukujin Takarabune</i>	<i>El barco del tesoro con los Siete Dioses de la Felicidad, 1770-1780</i>	(『七福神 宝船』)
<i>Shin-Yoshiwara dōchū Ebiyauchi Ōi</i>	<i>La cortesana Ōi de la Casa Ebiya. Serie «Escenas de la avenida principal de Shin Yoshiwara», c. 1830</i>	『新吉原道中図』 「海老屋内 大井」
<i>Shin-Yoshiwara karitaku no zu. [Izq.] Edomachi icchōme. Tamayauchi. Masanagi. Yoshino. Tatsuta. [Ctr.] Edo machi icchōme. Tamayauchi. Shiratama. Urano. Tamaji. [Dcha.] Edomachi icchōme. Tamayauchi. Tamakazura. Tamano. Katsura</i>	<i>Cortesanas de la Casa Tamaya sita en Edo-machi icchōme. [Izq.] [La cortesana] Masanagi. [Sus kamuro] Yoshino y Tatsuta. [Ctr.] [La cortesana] Shiratama. [Sus kamuro] Urano y Tamaji. [Dcha.] [La cortesana] Tamakazura. [Sus kamuro] Tamano y Katsura. Serie «Aposentos temporales de Shin Yoshiwara», 1843-1847</i>	『新吉原仮宅之図』 [Izq.] 「江戸町寺丁目 玉弥内 政那木」 「よしの たつた」 [Ctr.] 「江戸町寺丁目 玉弥内 白玉」 「うらの たまじ」 [Dcha.] 「江戸町寺丁目 玉弥内 玉葛」 「たまの かつら」
<i>Sono yukari jūni tokei. Mi no koku</i>	<i>La hora de la serpiente. Serie «Doce horas con Genji», 1859</i>	『其由縁十二時計』 「巳ノ刻」

<i>Sumidagawa no enkei</i>	<i>Vistas del río Sumida en la distancia</i> , 1854	『隅田川遠景』
<i>Taira Kiyomori. Hotoke Gozen. Giō. Gijo</i>	<i>[El gobernante] Taira Kiyomori [y su amante, la bailarina] Hotoke Gozen. [Las hermanas bailarinas] Giō y Gijo [escriben su poema de despedida]</i> , 1847-1852	「平清盛」「仏御前」「祇王」「祇女」
<i>Tamayauchi Hanamurasaki Kotē Teriha</i>	<i>[La cortesana] Hanamurasaki [de la Casa] Tamaya [sus asistentes son] Kotē y Teriwa</i> , 1807-1815	『玉屋内　花紫　こてう　てりは』
<i>Tōbijin Yūkyō</i>	<i>Bellezas chinas en un banquete</i> , 1790	『唐美人遊興』
<i>Tōkaidō Gojūsantsui. Ejiri. Miho no ura. Hagoromo matsu no yurai</i>	<i>[La ciudad de] Ejiri. La bahía de Miho. La historia del pino de Hagoromo. Serie «Emparejamientos a lo largo de las 53 Estaciones del Tōkaidō», c. 1845</i>	『東海道五十三対』　「江尻　三保の浦　羽衣松の由来」
<i>Tōkaidō Gojūsantsui. Ōtsu</i>	<i>[La ciudad de] Ōtsu. Serie «Emparejamientos a lo largo de las 53 Estaciones del Tōkaidō», c. 1845</i>	『東海道五十三対』　「大津」
<i>Tōsei kaiseki zukushi. Fukagawa dobashi. Hirase</i>	<i>[El restaurante] Hirase en Fukagawa Dobashi [de Edo]. Serie «Restaurantes famosos de hoy en día», 1840-1850</i>	『当世会席尽』　「深川土橋」「平清」
<i>Tōsei Sanjūnisō. Funega atarisō</i>	<i>Belleza en una barca. Serie «Treinta y dos fisonomías de moda»</i>	『当勢三十二想』「舟があたり相」
<i>Toyokuni-Toyohiro ryoga juni-ko. Shichi-gatsu sanmaizuzuki</i>	<i>Tríptico del séptimo mes. Serie «Doce imágenes del año, codo a codo de Toyokuni y Toyohiro», 1801</i>	『豊国豊広両画十二候』「七月　三枚続」
<i>Tsuki no kage shinobi au yo</i>	<i>Encuentros furtivos bajo la luz de la luna</i> , c. 1843	『月の陰忍逢ふ夜』
<i>Yanebune Yotsude ami</i>	<i>Pesca con red de noche en el río Sumida</i>	屋根船四つ手網
<i>Yashima ōgassen no zu</i>	<i>[La gran batalla de Yashima]</i>	『矢島大合戦之図』
<i>Yoshiwara keisei shin bijin awase jihitsu kagami. Hanamurasaki Komurasaki</i>	<i>Cortesanas de Yoshiwara: un nuevo espejo comparando la caligrafía de sus bellezas</i> , 1784	『吉原傾城新美人合自筆鏡』　「花紫」　「小紫」
<i>Yūkaku Kosode Mutamagawa. Yamashiro Ide. Otawaraya Wakamatsu Momiji Nishiki</i>	<i>[La cortesana] Wakamatsu de la Casa de Otawara [y sus dos asistentes], Momiji y Nishiki. Serie «Comparación de las cortesanas de los Seis Ríos Cristalinos. Ide en Yamashiro», 1772-1781</i>	『遊郭小袖六玉川　山科井手』「大たはらや」「わかまつ」　「もみじ」　「にしき」
<i>Zashiki hakkei. Daisu no Yau</i>	<i>Lluvia nocturna en el aparador del té. Serie «Ocho escenas de salón», c. 1766</i>	『坐鋪八景』「台子の夜雨」

## Personajes

<b>Akera Kankō</b>	朱楽菅江	1740-1800
<b>Akira Kurosawa</b>	黒澤輝	1910-1998
<b>Ariwara no Narihira</b>	在原業平	825-880
<i><b>Benten / Benzaiten</b></i> <sup>(*)</sup>	弁天·弁財天 (弁才天)	
<b>Chobunsai Eishi</b>	鳥文齋 栄之	1756-1829
<b>Funatsu Chūjirō</b>	船津忠次郎	1868-1912
<b>Hanamurasaki</b>	花紫	
<b>Hasegawa Sadanobu I</b>	長谷川貞信 (一代目)	1809-1879
<b>Hasegawa Sadanobu II</b>	長谷川貞信 (二代目)	1848-1940
<b>Hasegawa Sadanobu III</b>	長谷川貞信 (三代目)	1881-1963
<b>Hayashi Tadamasa</b>	林忠正	1853-1906
<b>Hishikawa Moronobu</b>	菱川師宣	1618-1694
<b>Ihara Saikaku</b>	井原西鶴	1642-1693
<b>Ike Gyokuran</b>	池玉蘭	1727-1784
<b>Ishida Waka</b>	石田和香	1922
<b>Ishikawa Toraji</b>	石川寅治	1875-1964
<b>Isoda Koryūsai</b>	磯田湖竜齋	1735-1790
<b>Itō Shinsui</b>	伊東深水	1898-1972
<b>Iwasa Matabei</b>	岩佐又兵衛	1578-1620
<b>Junichirō Tanizaki</b>	谷崎潤一郎	1886-1995
<b>Kaigetsudō Andō</b>	懐月堂安度	1671-1743
<b>Kanō</b>	狩野	
<b>Kasamatsu Shirō</b>	笠松紫浪	1898-1991
<b>Katsukawa Shunchō</b>	勝川春潮	c. 1750-1821
<b>Katsukawa Shun'ei</b>	勝川春英	1762-1819
<b>Katsuma Ryūsui</b>	勝間竜水	1711-1796
<b>Katsushika Hokusai</b>	葛飾北斎	1760-1849
<b>Katsushika Ōi</b>	葛飾応為	c. 1790-c. 1866
<b>Kawanabe Gyōsui</b>	河鍋晩翠	1868-1935
<b>Kawase Hasui</b>	川瀬巴水	1883-1957
<b>Keisai Eisen</b>	溪斎英泉	1790–1848
<b>Kikukawa Eizan</b>	菊川英山	1787-1867
<b>Kitagawa Tsukimaro</b>	喜多川月麿	c. 1794-1836
<b>Kitagawa Utamaro</b>	喜多川歌麿	c. 1753-1806
<b>Kitagawa Utamaro II</b>	喜多川歌麿二代目	1789-1830
<b>Kitao Masanobu</b> (ver Santō Kyōden)	北尾政演	
<b>Kōmurasaki</b>	濃紫	
<b>Koson Ohara</b>	小原古邨	1877-1945

<sup>[\*]</sup> Personajes de ficción

Maeda Kentarō	前田拳太郎	c. 1891-c. 1987
Matsuo Bashō	松尾芭蕉	1644-1694
Nagata Teiryū	永田貞柳	1654-1734
Okumura Masanobu	奥村政信	1686-1764
Ryokuusō	緑雨荘	
Sadako (Sasaki)	(佐々木) 禎子	1943-1955
Santō Kyōden	山東京伝	1761-1816
Satō Ritsuzō	佐藤律三	
Shima Seien	島成園	1892-1970
Suzuki Harunobu	鈴木晴信	1724-1770
Tamagawa Shūchō	玉川舟調	act. 1789-1804
Torii Kiyonaga	鳥居清長	1752-1815
Tosa	土佐	
Toyohara Chikayoshi	豊原周義	act. 1870-1880
Toyohara Kunichika	豊原国周	1835-1900
Tsukioka Yoshitoshi	月岡芳年	1839-1892
Tsutaya Jūzaburō	蔦屋重三郎	1750-1797
Uemura Shōen	上村松園	1875-1949
Utagawa Hiroshige	歌川広重	1797-1858
Utagawa Kuninao	歌川国直	1793-1854
Utagawa Kunisada	歌川国貞	1786-1865
Utagawa Kunisada II	歌川国貞二代目	1823-1880
Utagawa Kuniyoshi	歌川国芳	1798-1861
Utagawa Sadahide	歌川 貞秀	1807-1873
Utagawa Toyohiro	歌川豊広	1773-1828
Utagawa Toyokuni	歌川豊國	1769-1825
Utagawa Toyokuni II	歌川 豊重	1777-1835
Watanabe Shōzaburō	渡辺庄三郎	1885-1962
Xuanzong (emperor)	Ch.唐玄宗	685-762
Yamagishi Kazue	山岸主計	1891-1984
Yanagawa Shigenobu II	柳川重信二代目	1820-1859
Yang Guifei	Ch.楊玉環	719-756
Yasunari Kawabata	川端康成	1899-1972
Yayoi Kusama	彌生草間	1929
Yonosuke <sup>(*)</sup>	与之助	
Yorozuya Magobei	万屋孫兵衛	act. 1870
Yukio Mishima	由紀夫三島	1925-1970

## Eras

Bunka	文化	1804-1818
Bunsei	文政	1818–1830
Edo	江戸	1615-1868
Genna	元和	1615-1624
Genroku	元禄	1688-1704
Kanbun	寛文	1661-1673
Kan'ei	寛永	1624-1644
Kansei	寛政	1789-1801
Keichō	慶長	1596-1614
Meiji	明治	1868-1912
Momoyama	桃山	1576-1615
Tenpō	天保	1830-1844

## EXPOSICIÓN

Exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Ayuntamiento de Madrid  
Con la colaboración de la Diputación Provincial de Zaragoza

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Alcalá 13, Madrid  
12 de febrero a 31 de mayo de 2026

Proyecto  
Calcografía Nacional

Dirección orgánica  
Victor Nieto Alcaide

Comisariado  
Daniel Sastre de la Vega  
Ricardo Centellas Salamero

Coordinación  
Javier Blas Benito

Coordinación adjunta  
Isabel Acebes Domínguez  
Alberto M. Urueña García

Taller de estampación  
Francisco Javier Blázquez Alcarazo  
Constanza López Torreblanca  
María Dones Obispo

Transporte, producción y montaje  
SIT Proyectos, Diseño y Conservación

Seguros  
Aon Iberia / Liberty Specialty Markets - Insurart

Enmarcado  
Carpentier Enmarcación

Diseño gráfico  
Isolina Dosal

Comunicación y difusión  
Marina Arroyo Fajardo  
Jaime Cazorla Sánchez  
Violeta Herranz Martínez  
Héctor López Ulloa  
Margarita Robles Bores  
Isabel Sánchez-Bella Solís

Vigilancia y atención al visitante  
Magmacultura  
Asys Asistencia Seguridad y Servicios

## CATÁLOGO

Edición  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
www.rabaf.com  
Ayuntamiento de Madrid  
www.madrid.es

Ensayos  
Ricardo Centellas Salamero  
Daniel Sastre de la Vega

Catalogación  
Daniel Sastre de la Vega  
Ricardo Centellas Salamero  
Con la contribución de  
Víctor Pasamar Gracia y  
Miguel Ángel Gutiérrez Pascual

Coordinación y edición  
Javier Blas Benito

Diseño y maquetación  
Isolina Dosal

Fotografía  
Javier Romeo Francés

Preimpresión  
Lucam

Impresión y encuadernación  
Brizzolis, Arte en Gráficas

© de la edición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

© de los textos, Ricardo Centellas y Daniel Sastre  
© de la fotografía, Javier Romeo

ISBN: 979-13-87647-15-5  
DL: M-686-2026

Cubierta:  
Kitagawa Utamaro, *[Las cortesanas] Segawa e Ichikawa [de la Casa] Matsubaya* (cat. 30)

Página 2:  
Suzuki Harunobu, *[La cortesana] Michitose* (cat. 4)

Página 6:  
Torii Kiyonaga, *Parodia de la historia de Ushiwakamaru dando una serenata a la princesa Jōruri-hime* (cat. 13)

Página 14:  
Utagawa Kunisada, *La hora de la serpiente* (cat. 75)

Página 16:  
Kitagawa Utamaro II, *[La cortesana] Hanamurasaki [de la Casa] Tamaya [sus asistentes son] Kotē y Teriwa* (cat. 37)

Página 36:  
Utagawa Hiroshige, *[La ciudad de] Ejiri. La bahía de Miho. La historia del pino de Hagoromo* (cat. 48)

Página 66:  
Isoda Koryūsai, *[La cortesana] Shirayufu de [la Casa] Wakanaya [con sus dos asistentes], Kotē y Tomegi* (cat. 10)

Página 168:  
Keisai Eisen, *La posada de Kakegawa. [Parada] 27 [de la ruta del Tōkaidō]* (cat. 56)



cultura, turismo  
y deporte

**MADRID**

Beljezas del mundo florente  
Bijim-ga em ja edad  
Boro del *mkij* 0-e