

Elia Diogène Raybaud
NIA: 159003

Tutor: Manel Ollé Rodríguez
2015-2016
Universitat Pompeu Fabra

El Mundo Fantástico de Utagawa Kuniyoshi



Índice

Introducción	4
Parte I. El contexto en que vivió Utagawa Kuniyoshi	6
A. Ukiyo-e	6
El mundo flotante del <i>ukiyo</i>	6
Inició y evolución del <i>ukiyo-e</i>	8
Técnicas de estampación	10
Patrón de la carrera de un artista de <i>ukiyo-e</i>	12
El rol del editor y el funcionamiento del sistema editorial	12
B. El contexto social	14
La situación política y social	14
Consecuencias de las restricciones sociales sobre el <i>ukiyo-e</i>	15
C. La escuela Utagawa	16
La fundación de la escuela Utagawa	16
La importancia de la escuela en el periodo Edo	17
D. Breve biografía de Kuniyoshi	18
Parte II. Lo fantástico en la obra de Kuniyoshi	21
A. Antecedentes de lo fantástico en el arte asiático	21
Los seres fantásticos en la cultura china	22
El Budismo y sus demonios	23
Antecedentes en Japón.....	24
Posibles contactos con la cultura occidental.....	26
Un punto de vista más antropológico.....	27
B. Los diferentes usos de lo fantástico en la obra de Kuniyosh	29
Los <i>yōkai</i> , derivados de mitos, leyendas y obras de teatro	30

<i>Yōkai y musha</i>	31
Los diferentes <i>mononoke</i> y sus representaciones.....	32
Demonios y seres legendarios	34
Espacios fantásticos en otros géneros	35
Animales antropomórficos; probable crítica social.....	36
Deformaciones humanas	38
Parte III. Análisis de la serie <i>Bakemono Chūshingura</i>,	
(Monstruos de Chūshingura) 1839-42	40
Resumen de la obra de teatro	41
Los personajes en las estampas de Kuniyoshi.....	43
Análisis estético de la obra de Kuniyoshi.....	44
Parte IV. Comentarios y teorías desarrolladas a partir de la observación de las obras....	50
Parte V. Las influencias que Kuniyoshi ha ejercido a lo largo del tiempo.....	54
Sus discípulos.....	54
Europa y el <i>Japonismo</i>	55
En la actualidad.....	56
Conclusiones.....	57
Bibliografía	59
ANEXO I – Imágenes y glosario	

Introducción

Penetrando en los confines de una cultura ajena a la nuestra como es la japonesa, descubrimos un arte industrial vinculado estrechamente a la población, el *ukiyo-e*. Cuando los europeos, tras la apertura al Mundo del Japón de la época Meiji en 1868, pudieron conocer y acceder a las estampas japonesas, se desarrolló una fascinación por la estética de sus obras. Fueron los europeos quienes calificaron las estampas como obras de arte, elevándolas de esa manera al mismo rango que el arte de élite japonés, cuando en Japón el *ukiyo-e* había sido considerado anteriormente como un arte popular sin gran relevancia. Los occidentales, en el estudio del arte del *ukiyo-e*, destacaron primero las figuras de unos pocos artistas como Utamaro, Hiroshige o Hokusai. Estos artistas son los más populares hoy en día, sin embargo existen otros de igual excelencia que, a mi entender, no se tienen en tan gran consideración por no haberlos suficientemente estudiado. Sería el caso de Utagawa Kuniyoshi, un artista que empieza en la actualidad a destacarse en occidente gracias a la pasión que despierta en unos pocos, como es el caso de Yuriko Iwakiri y Gaëlle Rio, comisarios que han dedicado a este gran maestro una exposición este año en el Petit Palais de París. En ella, se expusieron las obras de Kuniyoshi al lado dos artistas europeos, Francisco de Goya y Odilon Redon, teniendo como hilo unificador lo fantástico. Esta exposición, como elemento de gran divulgación, consigue el objetivo de dar a conocer la obra de Kuniyoshi, pero no constituye en sí un análisis formal. En este trabajo se desarrollará un análisis profundo ubicándolo en un contexto histórico y artístico que ayudan al entendimiento de lo fantástico en la obra de Kuniyoshi.

Entre los artistas de *ukiyo-e* previos a Kuniyoshi, encontramos pocos que traten lo fantástico con tal destreza, imaginación e intensidad. Lo fantástico es utilizado por Kuniyoshi de una manera muy peculiar, a diferencia de sus contemporáneos y de los artistas europeos.

La principal intención de este trabajo es investigar, a través de sus representaciones, el papel de lo fantástico en la obra de Kuniyoshi. Kuniyoshi explota lo fantástico mediante seres irreales, monstruos, mitológicos, tradicionales e inventados. A mi entender, casi no se dispone de investigación sobre este tema tan amplio. Como metodología, el trabajo se apoya en un análisis de diversas fuentes (bibliografía, páginas web, originales) y en un análisis personal, para investigar a Kuniyoshi a través de sus obras, y la de otros autores.. Además, este análisis permite abordar elementos adicionales fuera de lo fantástico que introducen y abren al lector el camino sobre una mejor comprensión de Kuniyoshi y del *ukiyo-e*. El trabajo se estructura en cinco partes.

La primera parte se dedicará al mundo del *ukiyo-e*. En esta parte se detallará la aparición y el desarrollo de este arte para entender mejor el contexto estético en el cual se sitúa la producción de Kuniyoshi. Se aborda todo el contexto social, tanto político como el funcionamiento de la producción del *ukiyo-e*, para conocer igualmente el ambiente en que Kuniyoshi trabajó. Otros puntos relevantes en esta primera parte son el acercamiento a la escuela Utagawa, escuela de *ukiyo-e* a la cual perteneció Kuniyoshi y que le dio su nombre, y una breve biografía del artista, breve por falta de fuentes específicas. Esta primera parte sirve para abordar al artista y entender mejor la importancia de su obra y los aspectos en los cuales se destaca de sus contemporáneos.

La segunda parte se centra en lo fantástico. Como hemos mencionado, lo fantástico en la obra de Kuniyoshi se materializa mediante los seres fantásticos que representa. En occidente, la mayoría de los seres irreales provienen de la cultura griega, muy diferentes de los de Asia. Asia ha creado a partir de sus culturas unas leyendas y unos mitos ajenos a los nuestros en los cuales aparecen seres fantásticos totalmente distintos. En un primer tiempo, el trabajo recopila varias fuentes culturales del continente asiático donde el papel de los seres irreales es relevante como influencia en Japón y en Kuniyoshi. En un segundo tiempo, se hará un recorrido y una clasificación de los seres fantásticos que aparecen en las diversas obras del artista. Como mencionamos, es un tema que ha sido poco abordado, por lo tanto la clasificación es una elección personal con un cierto grado de subjetividad.

La tercera parte se utiliza como ilustración del uso de lo fantástico en Kuniyoshi en una de sus series, *Bakemono Chushingura*. A través de esta presentación, se quiere centrar y delimitar el análisis en esta serie para entender qué aspectos en ella determinan su clasificación como obra fantástica. Se entiende igualmente que es un producto donde la imaginación de Kuniyoshi se revela con más claridad. La serie es una parodia de una obra de teatro *Bakuru*. Para entender mejor el rol que juega la imaginación en Kuniyoshi, se resumirá la obra, se identificarán los personajes y se analizará más ampliamente las estampas.

La cuarta parte está dedicada a unos comentarios y teorías que se han deducido y desarrollado respecto a lo fantástico en la obra de Kuniyoshi a partir de las fuentes utilizadas y de un análisis personal. Es una parte donde se exponen con más libertad estas hipótesis.

La quinta parte se centra en los diversos ámbitos en los que está presente la obra de Kuniyoshi. En un primer tiempo se destaca la utilización por parte de los discípulos de los aspectos fantásticos que desarrolla Kuniyoshi, como sus figuras compuestas, animales antropomórficos, etc. El segundo ámbito trata de la época del *Japonismo* en Europa en la que encontramos varias menciones a Kuniyoshi junto a sus contemporáneos. Finalmente se

abordará la influencia de Kuniyoshi en otros artistas contemporáneos, sobre todo japoneses, mostrando de esa manera la importancia que tiene aún hoy en día.

Para facilitar el análisis de lo fantástico en la obra de Kuniyoshi, el lector dispone de un glosario de los numerosos términos japoneses de obligado uso, un anexo con reproducciones de todas las imágenes analizadas en la obra, de forma a facilitar su visualización en el contexto del análisis y una cronología. Tras haber expuesto los rasgos principales del trabajo espero que disfrutéis leyéndolo y que consiga poner en valor al artista Kuniyoshi como un maestro incontestable.

Parte I. El contexto en que vivió Utagawa Kuniyoshi

El estudio de la obra fantástica de Utagawa Kuniyoshi requiere una descripción del contexto en el que vivió. Es importante explicar lo que fue el mundo flotante del *ukiyo* y el lugar que ocupaba el arte en aquella sociedad, el contexto social del periodo Edo, y en particular durante los años en los que vivió Kuniyoshi. Fue en aquella época que se desarrolló la escuela Utagawa, en la cual se formó Kuniyoshi.

A) *Ukiyo-e*

Los occidentales conocieron el *ukiyo-e*, estampas japonesas muy populares en los siglos XVIII, XIX y XX a través de los artistas europeos del siglo XIX y posteriores que se interesaron por esta estética exótica, que ha abordado temáticas muy amplias a lo largo de su historia.

El mundo flotante del ukiyo

En Japón, durante el periodo *Edo*, la era *Genroku* (1680-1709) fue un tiempo próspero donde la urbanización y el comercio permitieron enriquecerse a muchos, sobre todo a las clases bajas como los campesinos, los artesanos y los comerciantes. Un efecto importante de este enriquecimiento fue la alfabetización del pueblo, hecho que condujo a la aparición de una nueva cultura popular en contraposición con la cultura de élite, predominante en la época.¹ Por ejemplo aparecieron teatros alternativos al teatro *No* que estaba destinado a la

¹ Almezán. (2013), “El grabado Ukiyo-e como reflejo de los valores de la cultura japonesa”. *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*. Numero extra 1. p.2.

élite, a un público refinado y al que solían asistir los *samuráis* y la clase alta. La cultura popular hizo aparecer otros tipos de teatro, como el *kabuki*, mucho más burlesco,² que trataba temas muy variados despertando interés en el público de los *chōnin*.³ Entre los otros ámbitos que se desarrollaron durante la época *Edo* encontramos el mundo de la edición. Con la alfabetización, la demanda en libros creció generando una tecnificación y una especialización de las editoriales. Las casas de edición por lo tanto fueron multiplicándose. La particularidad de estos libros, destinados sobre todo a los *chōnin*, era que estaban ilustrados. Entre estos libros ilustrados una parte fue otorgando cada vez más importancia a la ilustración hasta el punto que el texto era el que se adaptaba a la imagen. El éxito de las imágenes hizo que poco a poco se “independizaron” de los libros hasta ser distribuidas como estampas sueltas.

El término *ukiyo*, se adoptó a partir del Budismo, y se refiere “al ilusorio mundo efímero que es necesario trascender para alcanzar el verdadero conocimiento”.⁴ Las nuevas clases medias enriquecidas como los *chōnin* de las ciudades de Edo, Kyoto y Osaka, entre otras, se interesaban a una cultura donde predominaban los placeres más que a una cultura orientada a una vida espiritual. El término del *ukiyo* fue adoptado para definir esta cultura centrada en este mundo efímero; el término se aplicó por extensión a las artes desarrolladas en el marco de esta esfera social⁵. Etimológicamente, la palabra *ukiyo-e* se divide en tres raíces *kanji* (caracteres): *uki* (flotante), *yo* (mundo), *e* (pintura/imagen); la palabra entera se traduce por “imagen del mundo flotante”,⁶ que justamente se refiere a esta cultura popular basada en un mundo más físico, material y efímero que trascendente.

En este contexto social, la nueva clase media, no educada con los criterios de la cultura refinada y tradicional de la élite, fue mucho más apta a acoger y reivindicar como suyo este arte alternativo.⁷ La literatura clásica constituyó una fuente de temas para el desarrollo del arte del *ukiyo*, mediante la divulgación de libros ilustrados *e-hon*, adaptando las obras con sus propios criterios, y resaltando el ocio, lo lúdico y las parodias. Estos temas adaptados dieron lugar a un enriquecimiento de la estética del *ukiyo*.⁸

El grabado o estampa japonesa, denominado *ukiyo-e* se puede analizar como un reflejo de esta cultura. Estas imágenes constituyen un testimonio de la cultura material, es decir, de

² Si es que podemos utilizar este adjetivo en este contexto.

³ Ciudadanos de clase popular como artesanos y comerciantes.

⁴ Almezán. (2013). p.1.

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Ibíd.*

⁷ Bidwell (1929), “Kuniyoshi”. *Artibus Asiae*. Vol. 3, n°2-3. p.86.

⁸ Almezán. (2013). p.4.

todos los elementos físicos que la componen: vestimenta, armas, máscaras, paisajes, etc. En cuanto a los temas tratados, las estampas recogen la cultura oral, los mitos y los temas que eran comunes como las historias populares. Pero no olvidemos que esta cultura popular se desarrolló dentro de un marco económico; fue una respuesta a la demanda, tanto de comerciantes y propietarios de teatros, que querían soportes publicitarios como los *chōnin*. Éstos, mediante las imágenes, conservaban recuerdos de sus ídolos del teatro *kabuki* o de temas muy presentes en sus vidas.⁹ Al final de la era Meiji (1868-1912), que abrió Japón al resto del mundo, los otros métodos de reproducción como los grabados con técnicas europeas, pero sobre todo la fotografía, hicieron que el *ukiyo-e* perdiera su función inicial y se redefiniere como divulgador de esta cultura y de sus valores estéticos en el mundo entero.¹⁰ El entusiasmo con el que ciertos países como Francia, España, Estados Unidos entre otros lo acogieron en aquel momento, podría considerarse como el precedente actual del interés por los mangas y los dibujos animados japoneses (animes) provenientes de Japón.¹¹

Inicio y evolución del ukiyo-e

El arte asiático tradicional, que partió de las bases del arte chino, se basaba en la síntesis de lo esencial, eliminando los detalles inútiles. La pintura era un arte asociado a la caligrafía y a la poesía, pues eran variantes del arte del pincel. Los criterios para valorar una obra eran los de *K'i-yun chen t'ong* de Sietto del siglo VI, que proponía “rendre le souffle et le mouvement même de la vie”.¹² Consistía en una búsqueda espiritual de la pintura.¹³ En Japón las escuelas de pintura más importantes eran la *Kanō* y la *Tosa*. La escuela *Kanō* era de tradición china siguiendo una estética de la simplificación de las formas. La de *Tosa*, de índole profana y que prodigaba un cierto nacionalismo, seguía una estética que acentuaba los contornos y desarrollaba el juego con los colores ricos como el estilo *Yamato-e*.¹⁴ Estas

⁹ Almezán. (2013). p.18.

¹⁰ *Ibid.* p.3.

¹¹ *Ibid.* p.4.

¹² Transmitir la esencia y el movimiento propio de la vida.

¹³ Elisseff. (1990). *L'art de l'ancien Japon* (Paris : Citadelles) p181.

¹⁴ Lambert. (2008). *Ukiyo-e, imatges d'un món efímer* (Barcelona: Caixa Forum y Caixa Catalunya) p.17. Estilo de pintura basado en la literatura nacional con colores llamativos.

escuelas antiguas continuaron vigentes en el periodo Edo. De hecho muchos de los maestros del *ukiyo-e* fueron alumnos de estas escuelas.¹⁵

La aparición del *ukiyo-e*, como vimos antes, va ligada a la publicación de libros ilustrados; los editores querían imágenes que ilustraran la narración para hacerla más atractiva.¹⁶ El primer libro de este estilo del que tenemos rastro es una edición de poemas clásicos, *Ise Monogatari*, publicado en Kyoto en el 1608.¹⁷ Unos años más tarde, fue el artista Hishikawa Moronobu (1618-1694) quien divulgó las primeras estampas sueltas, *chimai-e*. Esta separación de la ilustración del libro en un *chimai-e*, fue la forma bajo la cual el *ukiyo-e* se popularizó. Moronobu se considera como el primer artista que fundó la escuela *ukiyo-e*. Fue alumno de las escuelas de *Kanō* y *Tosa*, pero derivó de las enseñanzas de estas escuelas creando su propio estilo y adoptando la técnica de la xilografía japonesa.¹⁸ De hecho una de sus series *Yamato musha-e*, publicada en 1680, representa una serie de guerreros japoneses,¹⁹ tema justamente que Kuniyoshi recuperará posteriormente. La estética de Moronobu era muy “primitiva” pues eran figuras muy sintéticas, compuestas con pocas líneas, sin muchos detalles (FIG.1) y que nos recuerdan el arte tradicional y el estilo de la escuela *Kanō* (FIG.2). En sus imágenes, los planos posteriores eran muy escuetos, reproduciendo escenas interiores en blanco y negro.²⁰ La técnica del *ukiyo-e*, que detallaremos más adelante, desarrolló una estética que permitía incorporar cada vez más detalles. En los años 1720, las estampas entintadas con tinta china, se coloreaban a posteriori a mano.²¹ Pero la demanda por imágenes en colores creció y en 1765, Szuki Harunobu desarrolló la técnica de la estampa en color *nishiki-e* que mediante varios bloques permitía la aplicación de varios colores sobre la imagen.²² Los grabados occidentales, ilegalmente traídos desde Nagasaki a otras grandes ciudades, influenciaron a ciertos artistas que introdujeron la perspectiva y otros elementos. Marayama Okyo (1736-95) uno de ellos, se inspiró de estos grabados para hacer avanzar la estética del arte japonés.²³ Los temas iniciales tratados incluían elementos históricos, poemas conocidos y escenas eróticas.²⁴

¹⁵ Rodríguez (2006). “La obra múltiple y el productor plural: El proceso creativo del *ukiyo-e*”. *El proceso creativo, Instituto de Investigaciones Estéticas* (Universidad Nacional Autónoma de México) p.471.

¹⁶ *Ibid.* p.474.

¹⁷ Almezán (2013). p.3.

¹⁸ Rodríguez (2006). p.472.

¹⁹ Lambert (2008). p.17.

²⁰ Bidwell (1929). p.86-8.

²¹ Almezán (2013).

²² Neuer. (1979) *Ukiyo-e 250 ans d'estames Japonaise*. Traducción Catherine y Jean-François Allain (Paris : Flammarion, 1985).p.32.

²³ Rodríguez (2006). p.475.

²⁴ Neuer. (1979). p27.

Estas últimas tenían mucho éxito y perduraron hasta los finales del *ukiyo-e*. La tecnificación de la imprenta permitió crear imágenes más complejas e introducir nuevos géneros. Por ejemplo el género *bijin-e* (mujeres hermosas) en el cual se complicaban los motivos de los quimonos y se enfatizaba la composición del lugar. Otros géneros son los actores de *kabuki* (*yakusha-e*), las escenas de historias del pasado o las parodias (*mitat-e*).²⁵ Con la influencia de los grabados europeos, se creó un nuevo género, el *Fukeiga-e*, que reproducía paisajes con un estilo occidental, con una introducción de la perspectiva. Otros géneros son los *yōkai* (creaturas sobrenaturales), los *musha-e* (retratos de guerreros) o *sensoga-e* (ilustraciones de momentos de lucha de guerreros) que Kuniyoshi utilizará a menudo.

Técnicas de estampación

Una obra de *ukiyo-e* no era una obra realizada por un único artista, como tenemos en mente en el arte europeo, sino que era un trabajo de “equipo”. De costumbre, un mínimo de cuatro personas estaban implicadas en su realización. El editor, *hanmoto*, proyectaba una edición eligiendo el tema según la demanda (veremos esto más adelante). Posteriormente, el *e-shi*, ilustrador o artista, componía la imagen. El grabador, *horishi*, aplicaba el dibujo mediante una cola encima de la madera y la tallaba. En general la madera era de cerezo por ser de mejor calidad para ser manipulada, pero también se podían utilizar maderas de otros árboles frutales (más maleables). El grabado japonés, al contrario del europeo, tenía que ser recortado profundamente para que se destacaran las líneas finas y no se viese la veta de la madera.²⁶ A lo largo de los años, los *horishi* mejoraron los instrumentos y las técnicas de cortes, lo que permitió al ilustrador atreverse a componer estampas más complejas. Al principio solo se grababa una única plancha que se imprimía en blanco y negro y se coloreaba a mano, pero esto se modificó con la aparición de la técnica *nishiki-e*, que utilizaba más de una plancha. El paso siguiente era la impresión. El estampador, *surishi*, estampaba a mano (en Europa se imprimía con una prensa). Lo hacía mediante un *baren*, que consistía en un tampón circular hecho de hilo de cáñamo enrollado, cubierto de hojas de bambú (FIG.3). Se colocaba el papel de arroz sobre la madera y se apretaba con el puño sobre la superficie para transferir la imagen al papel. Con la invención del *kento* (marcas de registro en los bordes de la madera que permitían encajar perfectamente varias planchas y obtener una sincronización perfecta) se empezaron a tallar diversas planchas, una para cada

²⁵Almezán. (2013). p.4

²⁶ Aunque en las estampas de los fondos de la imagen se podía jugar con esta misma veta.

color, permitiendo hacer estampas de color aún más complejas que las iniciales. El papel utilizado de arroz, hecho a mano, era muy fino lo que permitía imprimir una estampa con facilidad. Para el negro se utilizaba tinta china, que se empleaba tradicionalmente en caligrafía. El descubrimiento de nuevos pigmentos de colores permitió variar las composiciones. Se han podido datar las estampas según los colores utilizados porque marcan una época de la xilografía. Al inicio se empleaban pigmentos vegetales, provenientes de plantas como la *Commelina* para el azul, o la *Indigófera* para el rosado. Con el mercado exterior, a partir de 1830, se incorporaron pigmentos de síntesis como el azul de Prusia.²⁷ Con el empleo de pigmentos sintéticos en las estampas se obtuvieron colores más diversos y más saturados.

El *surishi*, estampador aplicaba el pigmento mezclado con *sumi* o pasta de arroz para realizar la impresión en color. Se homogenizaba la tinta en la madera mediante un cepillo. Para los degradados que había previsto el ilustrador, se jugaba con la mezcla de colores y de tinta china con un pincel directamente sobre la madera. Eso permitía tener mucho juego porque el color no era homogéneo sino que se podían tener variaciones tonales, dando más riqueza a la imagen. Esta técnica se llamaba *Bokashi*.

Los formatos utilizados variaron también según las épocas. El más tradicional era el *ōban* (36 x 25,5 cm) pero los tamaños fueron adaptados a la imagen según su utilización; así los formatos como el *kakemono-e* estaba formado por dos *ōban* enganchados en vertical para hacer un díptico. Este formato era usualmente utilizado para ser pegado en una pared o en una columna. Los *hashira-e* (70 x 12 cm) estaban destinados a estar colocados en un pilar de la casa. Las formas por lo tanto se adaptaban al uso de las estampas pero también al tema tratado. Estos son unos pocos ejemplos pero la lista es larga y podría ser interesante ver lo que las diferentes combinaciones aportaron. Con el desarrollo de la técnica se pudieron crear fondos con laca, oro o mica. *Kirazuri* es una estampa cuyo fondo es de micacita, pigmento de una piedra rara, la mica. El gofrado *karazuri* también empezó a aparecer para crear texturas en los espacio blancos, por ejemplo para representar la nieve.

En las estampas se aplicaban los sellos del editor *kiri*, del grabador *hori*, del censor y del artista.²⁸ Esta imagen (FIG.4) es un ejemplo de estructura de estampa tradicional, que era sellada directamente. Por lo tanto el artista dejaba en la composición un espacio específico para cada sello. El título, los poemas o la firma del artista se grababan directamente en una

²⁷ Gaëlle Rio (2015). *Kuniyoshi le démon de l'estampe* (Paris : Le petit palais) p.13.

²⁸ Almazán (2014) "El grabado japonés ukiyo-e del periodo Edo (1615-1868) en la Colección de Arte Oriental de Federico Torralba del Museo de Zaragoza: el género *bijin-ga*". *Artigrama* n°29: 493-511. p.510.

plancha. Las obras de *ukiyo-e*, por la técnica de estampación a la cual se vinculaban, eran reproductibles casi hasta el infinito. El concepto de obra única no tenía lugar. Es el diseño el que nos llamará la atención, pero igualmente las técnicas desarrolladas como la talla de la madera o el colorido de la estampación. Estos tres elementos combinados forman una estampa que en su momento no tenía el valor que se le da hoy en día.

Patrón de la carrera de un artista de ukiyo-e

Muchos de los artistas de *ukiyo-e* provenían de las ciudades y de familias de clases artesanas. En algunos casos eran descendiente de *Samurais*.²⁹ En aquella época los artistas de *ukiyo-e* se formaban en varios lugares. Combinaban su tiempo entre el taller de un maestro *ukiyo-e* y escuelas de pintura como la de *Tosa* o *Kanō*. En las escuelas aprendían las técnicas y la estética tradicionales. Los talleres *ukiyo-e* disponían de un maestro con varios alumnos. Cada escuela tenía su especialidad en uno o varios géneros. Los maestros daban su nombre a la escuela, como la *Utagawa*, y cada alumno retomaba el nombre de la escuela. Con la escuela empezaban sus primeros trabajos como ayudantes del maestro. Los primeros encargos eran *e-hon*, o sea libros ilustrados. Después, sí encontraban un editor que se interesaba por su trabajo, podían sacar series de estampas que les permitían hacerse conocer por el público. Estas series eran importantes porque eran individuales y eso permitía que se desmarcasen de los otros artistas contemporáneos. Podía ocurrir que diversos artistas se reunían para hacer una serie. Si a través de los años adquirían mucho éxito, se convertían en maestros y a su vez tenían aprendices. Podían enseñar en la misma escuela en la que aprendieron o fundar su propia escuela. A nivel social, estos artistas no tenían mucho reconocimiento³⁰ porque los *chōnin* veían los *ukiyo-e* como un producto comercial y no como una obra de arte.

El rol del editor y el funcionamiento del sistema editorial

En el proceso de creación de estampas, la figura impulsora no era el artista sino el *hanmoto* (editor). De un punto de vista práctico, era la persona que financiaba el proyecto. Por lo tanto también elegía el tema y el formato de la estampa o de la serie según los criterios comerciales del momento. Elegía igualmente los otros colaboradores como el

²⁹ Rodríguez (2006). p.471.

³⁰ Almezán (2013). p.3.

horishi, el *surishi* y el artista.³¹ En general eran personas de nivel financiero elevado en la clase de los *chōnin*. Sus negocios familiares a veces les permitían tener una educación más elevada que los otros *chōnin*. Eso influyó la elección de los temas porque muchas de las obras clásicas chinas y japonesas fueron editadas por personas adineradas.³² Estos editores formaban círculos intelectuales y artísticos importantes compuestos de otros editores, escritores e ilustradores. Hacían reuniones en las que se fomentaba la cultura de la época y se tenía influencia sobre el desarrollo de los temas y sobre la técnica del *ukiyo-e*.³³ Por ejemplo fue en estas reuniones que Sumki Haninobu se inspiró para desarrollar la técnica del *nishiki-e*.³⁴ Eran reuniones amistosas donde artistas e intelectuales charlaban de temas de la época entorno al sake. Se podrían comparar al movimiento de los *Cafés* en Francia. Estas reuniones “posibilitaron una confluencia de ideas, modos expresivos y colaboraciones que desdibujarían una estructura rígida de las fronteras entre las distintas manifestaciones culturales del momento”.³⁵ Esto permitía dotar a este mercado con estampas de un nivel cultural más elevado al que el pueblo tenía acceso. Las clases modestas podían acceder a esta tradición que antes había sido un privilegio de la élite.³⁶ Por otro lado estas estampas influían en los gustos de la época mediante su estética y los temas abordados, al igual que los propios gustos influían en su realización.³⁷ Esta interacción es bastante relevante porque nos revela que podemos con cierto aspecto crítico comparar las estampas con la vida de la época.

³¹ Rodríguez (2006). p.470.

³² Almezán (2013). p.3.

³³ Rodríguez (2006). p.471.

³⁴ Rodríguez (2006). p. 477.

³⁵ Rodríguez (2006). p. 473.

³⁶ D. Almezán (2013). p.11.

³⁷ Neuer (1979). p.27.

B) El contexto social

Una vez introducido el contexto artístico entorno al *ukiyo-e*, un análisis del contexto social permitirá tener en mente las características de la época y entender como éstas pudieron influenciar el arte japonés y en particular a Kuniyoshi. Dos puntos resultan clave: el contexto político y social del *Shogunato* y el impacto de las reformas de *Tempō* en el *ukiyo-e*.

La situación política y social

El *Shogunato* de los *Tokugawa*, instaurado en 1603, duró hasta las reformas de la era *Meiji*. Fue un gobierno que unificó a Japón tras años de pequeñas guerras entre los *Daimyos*. El *shogun* era uno de los *Daimyo* que salió vencedor y dominó a los otros. Para controlar la fidelidad de los otros *Daimyos*, especies de señores feudales, se instauró un sistema, el *sankin kotai*, que les obligaba a venir un año de cada dos a vivir en la ciudad de Edo (actualmente Tokio) que el *Shogun* había transformado en capital. Esta reforma tuvo muchas consecuencias. Entre ellas, estos *Daimyos*, con su entorno, generaron un mercado de productos lujosos que permitió enriquecerse a los comerciantes y a los artesanos. Esta clase social se enriqueció tanto que llegó a ser más rica que los *samuráis* de rango inferior. Con el aumento de la riqueza, esta nueva clase social se podía permitir los lujos de la nobleza, tal como llevar ropa de seda o dar la misma educación a sus hijos. Este cambio no fue bien visto por la clase alta ni por el *Shogun* quien quería una sociedad japonesa estratificada con clases sociales muy distintas para asegurar su legitimidad en el poder. Este cambio a nivel social provocó muchas tensiones. Pero a menudo los *chōnin* ricos hacían casarse a sus hijos o hijas con *samuráis* empobrecidos para ennoblecer a su familia. Al mismo tiempo los *samuráis* más pobres, que dependían totalmente de las donaciones de su *Daimyo*, se convertían en comerciantes o artesanos para subsistir o por interés. Algunos incluso como Hiroshige, hicieron escuelas de pinturas y se orientaron hacia el arte y la estética del *ukiyo-e*. El *Shogun* para impedir una influencia exterior en los *Daimyos* y preservar su gobierno cerró las fronteras al exterior. Solo permitió a los holandeses venir al puerto de Nagasaki en la isla de Deshima,³⁸ para informarse de lo que pasaba en el mundo. Este pequeño contacto con el mundo exterior permitió en el caso del *ukiyo-e* tener acceso a libros y grabados occidentales.

³⁸ Lambert (2008). p18.

Consecuencias de las restricciones sociales sobre el ukiyo-e

Para remediar las consecuencias del alza del nivel económico de los *chōnin*, el *Shogun* inició en 1841 las reformas *Tenpō*. “Esta serie de reformas pretendía encaminar los asuntos económicos del país a partir de regulaciones y controles que supuestamente devolverían el poder económico a un estrato (el de los *samuráis*) que cada vez más perdía autoridad y legitimidad antes los ojos de la población urbana y rural”.³⁹ Para legitimar estas reformas se divulgó la figura del *Shogun* como un árbitro de la moral que establecía reglas para proteger a la población del “vicio”⁴⁰ controlando las diversiones del pueblo. Estas reformas también afectaron al mundo del *ukiyo-e*. En el verano de 1842 estas reformas atacaron a la producción de estampas.⁴¹ Se prohibió el almacenamiento y el comercio masivo de estampas *nishiki-e* (estampas de color), sobre todo las de *bijin-e* (cortesanas) y de *yakusha-e* (actores de *Kabuki*) que se consideraban perjudiciales para la moral.⁴² También se censuraron elementos estilísticos, por ejemplo cuando eran diseños complicados, de “carátulas coloridas para los libros *kibyō-shi* (libro ilustrado del periodo Edo) por ser nocivas, en cuanto carecen de sentido”.⁴³ Estas reglas imponían los temas que había que tratar y las composiciones: “deberían confeccionarse impresos sobre la lealtad, la piedad filial y la fidelidad y moralejas para los niños, así como evitar imágenes llamativas y demasiado elaboradas”.⁴⁴ El sistema de inspecciones y censura funcionaba mediante sellos que se aplicaban en las estampas permitidas.

Los sellos de la censura *kiwame*, marcaban la aprobación de las estampas en el mercado. Esta práctica ya existía desde 1790,⁴⁵ pero con las reformas *Tenpō* se hizo más restrictiva. Las protestas contra ésta reforma llegaron mediante la cultura. Estas críticas se vieron en las ediciones de estampas⁴⁶ que sutilmente aludían a esta opresión. Fue a partir de estas reformas que el incremento de la sátira se hizo presente en el *ukiyo-e*.⁴⁷ En la obra de Kuniyoshi veremos estos cambios generados por las reformas.

³⁹ Rodríguez (2010). “Itinerarios de una apropiación crítica: Raikō y la araña de tierra”. *Estudios de Asia y África*. Vol. 45, n°3:535-565 p.549.

⁴⁰ Almezán (2013). p.2.

⁴¹ Rodríguez (2010). p.550.

⁴² *Ibíd* p.551

⁴³ *Ibíd*.

⁴⁴ *Ibíd*.

⁴⁵ *Ibíd*. p.553

⁴⁶ *Ibíd*. p.549.

⁴⁷ Robinson (1956). “Censor’s Seals and the dating of Japanese Colour-prints: some further conclusions”. *The Burlington magazine*. Vol. 98, n°635: 54-55. p.185.

Posteriormente, los sellos de censura han sido utilizados en la investigación artística para datar las estampas. Los sellos dependían de los censores que iban cambiando con el tiempo. La combinación entre los sellos de la censura, los del grabador y los del editor con la firma del artista nos permiten en ciertos casos averiguar el mes exacto en el cual se emitió la estampa⁴⁸. Estas informaciones son muy útiles a la hora de clasificar las estampas de un mismo artista y estudiar su evolución.

C) La escuela Utagawa

La escuela Utagawa fue la más importante durante el periodo Edo y a ella perteneció Kuniyoshi. Conocer a los maestros de la escuela Utagawa permite identificar las influencias que tuvieron éstos sobre Kuniyoshi y las innovaciones que éste aportó al *ukiyo-e*. Trataremos de la historia de la escuela y su importancia en el periodo Edo.

La fundación de la escuela Utagawa

La escuela Utagawa fue fundada por Utagawa Toyoharu (1735-1814), previamente estudiante de la escuela *Kanō* de Kyoto de tradición china y donde se formó con el artista Tariyama Sekien.⁴⁹ En aquel tiempo era corriente que el alumno se especializara en un género en concreto. El de Utagawa fue el género de los *uki-e*, es decir vistas en perspectiva, desarrolladas a partir de grabados europeos.⁵⁰ Este afán por el arte europeo lo llevó a estudiar la geometría que aplicó en sus obras,⁵¹ mejorando los espacios y los fondos en los cuales coloca las figuras (FIG.5). A parte de desarrollar el género del *uki-e*, la perspectiva le permitió dar a otros géneros como los *bijin-e* (cortesanas) o los *yakusha-e* (actores de *Kabuki*) una nueva dimensión en la que el espacio se combinaba con el personaje.

Los alumnos de la escuela Utagawa, según la tradición, fueron adoptando el nombre de la escuela. Tras Toyoharu, fue su alumno Toyokuni quien continuó al cargo de la escuela. Éste se había especializado en el *yakusha-e*, representaciones diversas de actores de *kabuki* (FIG.6). Se destacó recuperando la representación del cuerpo entero “sin perder la

⁴⁸ *Ibíd.*p.54

⁴⁹ Neuer (1979). p.40.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ De la Vega (2014). “La escuela Utagawa, orgullo de Edo”. *Fantasia en escena. Kunisada y la escuela Utagawa*. (Universidad Autónoma de Madrid.)p.48.

intensidad psicológica de las efigies de actores en busto”.⁵² Enfatizó los rasgos de los personajes, en este caso de los actores para hacer resaltar la semejanza y las características del personaje interpretado por el actor, por ejemplo con la maldad.⁵³ Esta atención por el detalle será un elemento que destaca en todos los géneros y artistas de la escuela Utagawa. Los géneros principales que desarrolló la escuela fueron el *bijin-e* y *nigao-e* (refinamiento en la semblanza de los actores de *kabuki*).⁵⁴ Los artistas daban más realismo a las estampas siguiendo reglas propias a la escuela.⁵⁵ Los alumnos más destacados fueron Toyokuni, Kunisada, Hiroshige y Kuniyoshi entre otros. Cada uno se especializó en un género diferente pero todos incorporaron elementos de concepción occidental, como herencia de la escuela. La escuela Utagawa incorporó a la tradición oriental la occidental lo que le permitió ser la más relevante del periodo Edo. Kuniyoshi, como heredero de las enseñanzas de la escuela, aportó una particular atención al detalle, tanto de los rostros como de cualquier elemento de la composición.

La importancia de la escuela en el periodo Edo

En el siglo XVII, la escuela más importante fue la de Hishikawa Moronobu por ser la primera escuela de *ukiyo-e*. En el siglo siguiente destacaron las escuelas de Torii y Katsukawa. Pero en el siglo XIX, la escuela Utagawa fue la más famosa y prestigiosa de todas. Fue con la segunda generación de artistas que empezó a ser reconocida como tal.⁵⁶ En el siglo XIX, los artistas que llevaban el nombre de Utagawa superaron los cien, en comparación con la escuela Katsukawa que solo contaba con veinticinco en aquel momento.⁵⁷ Esta cifra nos muestra la popularidad y la influencia de la escuela en aquel siglo. Las características relevantes de sus maestros, a parte de la técnica, fueron la gran productividad de estampas y la rápida adaptación a géneros diferentes, lo que les permitió dominar el mercado del *ukiyo-e* en la ciudad de Edo.⁵⁸ Su influencia fue más allá; la escuela tuvo una sede en la zona de Kansai, zona más al sur de Edo donde se sitúan las ciudades de Kyoto y Osaka. Esta sede les permitió también ser populares en estas ciudades.⁵⁹ La escuela destacó gracias a tres grandes de sus maestros, cada uno especializado en un género en

⁵² *Ibíd.* p.48.

⁵³ *Ibíd.* p.55.

⁵⁴ *Ibíd.* p.49.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ *Ibíd.* p.47

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ *Ibíd.* p.56

⁵⁹ *Ibíd.* p.55.

concreto: Kunisada los *bijin-e* (FIG.7) o cortesanas bellas, Hiroshige los paisajes (FIG.8) y Kuniyoshi los *musha-e* (guerreros) (FIG.9).⁶⁰ Estos artistas se identificaban con la ciudad de Edo por las numerosas vistas y paisajes que habían hecho de la ciudad.⁶¹ El último maestro importante de la escuela fue Toyohara Kunichika (1835-1900), discípulo de Kunisada, en la época Meiji,⁶² mezcló varios géneros en una misma estampa (FIG.10), en la cual destacan el paisaje y actores *kabuki* representando a guerreros. En 1867, cuando Japón se abrió al mundo y participó a la exposición Universal de París, se presentaron estampas de la escuela Utagawa por ser, según las autoridades japonesas, “dignas representantes de la producción material del país”.⁶³

D) Breve biografía de Kuniyoshi.

Utagawa Kuniyoshi, también conocido como Ichiyûsai Kuniyoshi, vivió en el periodo Edo en el momento de la Edad de oro del *ukiyo-e*. Las diferentes fuentes datan el nacimiento de Kuniyoshi entre 1797 y 1798, en la ciudad de Edo. Leribault sitúa su nacimiento en Honshiroganeochô itchôme, en el barrio de Nihonbashi (FIG.11).⁶⁴ El nombre inicial de Kuniyoshi era Yoshisaburo. De origen humilde, de la clase *chônin* de artesanos, según diversas fuentes su padre era tintorero⁶⁵ y diferentes biógrafos suponen que como ayudante, el joven Kuniyoshi desarrolló la aptitud para el dibujo al participar en la composición de los motivos de las telas. Probablemente fue, durante un tiempo, alumno de Katsukawa Shunei, maestro independiente de *ukiyo-e*, antes de integrar la escuela Utagawa. Estudió además los estilos de las escuelas de pinturas tradicionales Tosa, Kanô y Maruyama.⁶⁶ Supuestamente en 1811, Toyokuni I, en esta época maestro de la escuela Utagawa, descubrió en el joven Yoshisaburo de 14 años un alumno talentoso y lo admitió en su escuela.⁶⁷ Empezó haciendo *onogata* (retratos de actores de *kabuki*).⁶⁸ Los alumnos comenzaban trabajando todos los géneros antes de especializarse en uno en concreto. Entre sus contemporáneos del momento se encontraba Kunisada, quien se especializó en las

⁶⁰ *Ibid* p.47.

⁶¹ *Ibid*.

⁶² *Ibid* p.54.

⁶³ *Ibid*. p.57.

⁶⁴ Leribault (2015). *Kuniyoshi le démon de l'estampe* (Paris : Le petit palais) p 14.

⁶⁵ Neuer (1979) p.42.

⁶⁶ Godeau (2011) *Ukiyo-e Ou les images du monde Flottant. Vente aux enchères publiques-Auction* (Paris: Pierre Bergé et Associés)

⁶⁷ Sherman (2009). “Ukiyo-e Prints in the Mike Lyon Collection”. *Figuring it out; Print and Drawings by Mike Lyon* (Manhattan, Kansas: Marianna Kistler Beach Museum of Art, Kansas State University)

⁶⁸ Leribault (2015)

estampas teatrales, lo que según Almezán⁶⁹ llevó a Kuniyoshi a dirigirse hacia la representación de héroes y leyendas, géneros que habían sido poco abordados. No obstante maestros como Moronobu (FIG.12) y Utagawa Toyoharu, el fundador de la escuela, ya habían tratado estos géneros. Es probable que mediante la cultura *ukiyo*, Kuniyoshi tuviera acceso a muchos libros, entre ellos clásicos, de los cuales se inspiró. La literatura en su caso tuvo un papel importante porque a menudo los temas que trató en sus obras hacían referencia a leyendas o mitos escritos y orales.

En el ámbito estético, con la tradicional tendencia de la escuela Utagawa por el estudio de grabados europeos, Kuniyoshi consiguió destacar, aplicándose en la perspectiva. Añadió en sus *bijin-e* sombras (FIG.13) dando más volumen y profundidad al personaje y a la composición. En los paisajes, estudió los cielos de los grabados alemanes, añadiendo unas nubes (FIG.14)⁷⁰ muy particulares, semejantes a las de Durero (FIG.15). Kuniyoshi era un artista que buscaba repetidamente estéticas y temáticas exteriores, tanto en otros artistas del *ukiyo-e* como en grabados occidentales que le venían ilegalmente de Nagasaki. Esta influencia se constata a lo largo de su vida. La constante renovación de su estilo le permitió tener una evolución en su obra que no vemos en otros artistas de su época. Además, la adaptación e incorporación de monstruos o seres fantásticos le permitió seguir produciendo en gran cantidad durante la época de censuras de *Tenpō*.

Kuniyoshi estuvo en la escuela Utagawa hasta 1814 y salió más o menos con diecisiete años de edad. Fue el momento en el que cambió su nombre por el de Kuniyoshi y se convirtió en artista independiente.⁷¹ El nombre de Kuniyoshi se compone de la última parte del nombre de su maestro «kuni» de Toyokuni y de la primera parte de su nombre «yoshi» de Yoshisaburo. Este cambio de nombre nos desvela el reconocimiento del maestro y de la escuela⁷² por parte de su alumno. Desde entonces se conoce bajo el nombre de Utagawa Kuniyoshi.

Al salir de la escuela en 1814, sus primeros encargos fueron ilustraciones de *e-hon* (libros ilustrados).⁷³ Era un paso habitual en la época antes de conseguir ser reconocido y valorado como ilustrador y artista. Se tiene poca información de su obra antes de 1827 en la que produce la serie *Los 108 héroes de Suikoden* (FIG.16),⁷⁴ y con la que consigue finalmente la notoriedad. Esta serie es importante porque hizo conocer a Kuniyoshi a la mayoría de los

⁶⁹ Almezán (2013). p.9

⁷⁰ Neuer (1979). p.329

⁷¹ Sherman (2009)

⁷² Porque también incorpora Utagawa a su nombre.

⁷³ Leribault (2015). p 14.

⁷⁴ Neuer. (1979). p329.

chōnin. Estos héroes no eran *samuráis*,⁷⁵ sino guerreros tatuados fuertes y valientes. El público de los *chōnin* los identificó como héroes que no eran de la élite y que quedarían asociados al trabajo de Kuniyoshi. Su éxito fue tal que hubieron jóvenes que pidieron a Kuniyoshi que los tatuara.⁷⁶ Los tatuajes en Asia se asocian al coraje y a la fuerza. Los miembros del clan Yakuza llevaban tatuajes para identificarse entre ellos pero también como símbolos de sus cualidades. Kuniyoshi por lo tanto utilizó estas características del tatuaje y los aplicó en esta serie y en otras de sus estampas. No obstante su carácter muy popular, también fue apreciado por los *samuráis*, porque representaban “modelos de fortaleza y rectitud”.⁷⁷ Este primer éxito le permitió seguir adelante en el mundo del *ukiyo-e* hasta tener su auge de popularidad en la década de 1840.⁷⁸ Con el reconocimiento adquirido, Kuniyoshi pudo dedicarse a otros temas como los *bijin-e*, *yakusha-e*, *fukeiga-e* (paisajes con perspectivas propias del arte occidental) entre otros. En el género de los paisajes fue muy popular debido a los elementos de estilo europeo que incorporó. Pero sobre todo se destaca por ser el maestro que consiguió, explorando y combinándolos, elevar a la categoría de géneros importantes los *musha*, *sensoga* y *yōkai* que anteriormente no estaban tan considerados en el *ukiyo-e*.⁷⁹

Kuniyoshi era un admirador y coleccionista de caricaturas y grabados occidentales, especialmente de los alemanes. Animaba a que sus alumnos consultaran su colección para poder estudiar. También apoyaba la idea de dibujar a partir de modelos humanos en vivo.⁸⁰ Vemos estos consejos y el uso de la perspectiva y las sombras en su alumno Yoshitoshi. En muchas de sus estampas, el artista disimuló críticas políticas.⁸¹ La censura que arruinó muchos de sus contemporáneos, le permitió renovar totalmente su estilo, utilizando la sátira, lo fantástico y la literatura como nadie antes lo había hecho en Japón. Estas críticas le valieron algunos problemas con la justicia.⁸² En los años 1855, su salud se degradó y paralelamente disminuyó su producción de estampas.⁸³ Finalmente, el maestro murió en marzo del 1861 a los sesenta y cuatro años.⁸⁴ Unos pocos años después, con el comienzo de

⁷⁵ No tienen los atributos del *samurái*: los *katana*s.

⁷⁶ Godeau,(2011). p. 468.

⁷⁷ De la Vega (2014) .p57.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ Sherman (2009)

⁸⁰ Gaudeková (2013). “Nuances of beauty – yoshitoshi’s concept of women as a reflection of contemporary society”. *Annals of the náprstek museum* (Praga: Náprstek museum). p.44

⁸¹ De la Vega (2014). p53.

⁸² Rodríguez (2011). p552.

⁸³ Yuriko Iwakiri (2015) p17.

⁸⁴ *Ibíd.*

la era Meiji, las reformas políticas y sociales que ponían fin al *Shogunato*⁸⁵ se construyó en 1873 un edificio de conmemoración de Kuniyoshi en el santuario de Mimeguti Inari (Sumida, en Tokyo). En la piedra encontramos inscritas las grandes etapas de su vida además de la lista de sus discípulos y los discípulos de estos, formando un total de ochenta y cuatro sucesores.⁸⁶

Parte II. Lo fantástico en la obra de Kuniyoshi.

Se entiende por fantástico la incorporación de elementos que no son ni naturales ni realistas. Suelen ser seres monstruosos provenientes de mitos y leyendas. No obstante, como veremos, Kuniyoshi también participó a la creación de nuevos monstruos. Entre las obras de Kuniyoshi, aquellas con monstruos o seres fantásticos, son las obras que considero que el artista hizo con más libertad; el éxito que tuvo con las series de *musha-e* (guerreros) le permitió hacer nuevas ediciones con una cierta libertad temática sin depender del editor. Otro aspecto que me lleva a esta conclusión es la gran variedad de representaciones, ligadas en gran parte a la imaginación del artista. Al no tratarse de elementos reales, no existían criterios preestablecidos que limitaran la estética de la obra y de esta manera, el público pudo asociar estas creaciones imaginativas con el mundo sobrenatural como las leyendas y apreciarlas aunque no siguieran los típicos temas del *ukiyo-e*. Es cierto que muchas de las representaciones que Kuniyoshi creó seguían fielmente la imagen mítica de los monstruos en cuestión, pero siempre como indicación hacia el espectador. Estos monstruos constituyen el elemento ideal para entender la gran imaginación del artista. Para contextualizar el tema de lo fantástico en la obra de Kuniyoshi se debe entender los antecedentes que provienen de la cultura oriental.

A) Antecedentes de lo fantástico en el arte asiático.

Desde tiempos antiguos el Japón ha sido influenciado por países vecinos como la China. De forma similar a la religión en Japón, que fue influenciada por el confucianismo y el budismo provenientes del continente, el arte lo fue respecto a las temáticas y la estética. Diferentes fuentes aportaron sus monstruos al arte japonés, y muy posiblemente influenciaron directamente a nuestro artista. Existen antecedentes llamativos del arte Chino.

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *Ibíd.*

El budismo, que desde el centro de Asia viajó hasta Japón, trajo consigo toda su simbología e imaginaria. Es igualmente relevante estudiar, previo al trabajo de Kuniyoshi, los antecedentes en el propio Japón y en particular a los maestros del *ukiyo-e* que utilizaron lo fantástico en sus estampas. Para destacar, abordaremos una nueva influencia que se hace sentir en aquel periodo, la de los europeos mediante el contacto con los holandeses. Entonces, los rasgos de la cultura occidental empezaron a ser conocidos. Este recorrido nos permitirá ubicarnos en el contexto en el que Kuniyoshi, heredero de esta cultura, compuso sus estampas.

Los seres fantásticos en la cultura china

La China, es el país vecino al Japón más próximo y con el que tuvo más conexión e intercambios. Ambos países han estado culturalmente muy ligados y a menudo los mitos de uno se asemejan a los del otro. En China existe un repertorio de seres fantásticos que encontramos también en Japón. En China, los seres mitológicos se identifican con un lugar en concreto. Eso implica que cada región tenía sus monstruos que se vinculaban con ideas concretas del lugar.⁸⁷ Podemos encontrar una breve descripción de estos monstruos en el *Libro de los montes y los mares*. Entre la lista de monstruos, destaca unos que Kuniyoshi utilizó como los *Changbi*, hombres brazolargos, que utilizaban esta particularidad para pescar, o los *jiaojing* hombres con piernas cruzadas que habitaban en el este de China. Los dos seres se ven en la misma estampa *Asakusa Okuyama ikiningyo* (FIG.17). Los monstruos en el libro, se asocian con la lucha por la existencia, en el sentido que desarrollan las particularidades óptimas del lugar en el que están para poder adaptarse mejor. Si partimos de esta teoría los diferentes monstruos tendrían los atributos que, en el imaginario de la gente, consideraban necesarios para sobrevivir en aquel lugar. Eso nos indica el tipo de relación e importancia que tenían los monstruos en el imaginario colectivo y el hecho de existía una necesidad en el inconsciente colectivo de la presencia de aquellos monstruos. Uno de los seres más destacados era el dragón. El dragón, por su forma y su carácter se vincula con los ríos. Aparece en pinturas como la de los *Nueve dragones*, (FIG.18) igualmente lo vemos en todo tipo de decoraciones como las escaleras de la ciudad prohibida (FIG.19). Era habitual también encontrar animales antropomórficos, como vemos en este detalle de cerámica e la época Han (FIG.20). Además se tenía la presencia de demonios o monstruos, como podemos ver en el

⁸⁷ Ning, et al. (2000) *Libro de los montes y los mares (Shanhai Jing) Cosmografía y Mitología de la China Antigua*. Introducción de Juan José Ciruela (Madrid: Miraguano S.A. Ediciones) p13.

rollo de Dai Jin (FIG.21). En el detalle expuesto, los demonios tienen rostros humanos con cuernos en la cabeza. Estos son ejemplos en los cuales vemos una transición de la cultura china a la japonesa.

El Budismo y sus demonios

El budismo se difundió a través de China y llegó hasta Japón en el siglo VI.⁸⁸ En Japón adquirió gran importancia, y se materializó en templos que en su momento fueron instituciones con mucho poder. El *Shogunato* limitó este poder y quiso controlar el budismo y las religiones locales creando una religión propia. No obstante el arte que derivó de aquellos templos budistas siguió vigente durante todo el periodo Edo. En los templos encontramos estatuas y decoraciones de divinidades u otros temas budistas que provienen directamente de la estética india. Encontramos en el budismo una serie de temas y episodios en los cuales se pueden observar seres fantásticos. Unos de los más destacados son los demonios en las representaciones budistas del infierno. No se conservan imágenes del infierno en el arte indio, solo han perdurado los escritos.⁸⁹ En las representaciones de las obras chinas, se pueden observar demonios con formas humanas, de mayor tamaño, con colores llamativos. Entre las obras chinas como *Los diez Reyes del Infierno* (FIG.22) y las japonesas como *Kalasutra* (FIG.23) vemos que la estética no varía mucho. En el infierno budista, el muerto pasa por una serie de juicios delante de diez reyes. Enma, ancestro de la humanidad, fue el primero en morir. Es conocido como el rey de los Infiernos. Es uno de los jueces más representados. Su figura suele aparecer detrás de un despacho con muchos rollos de papel. Ante él van pasando demonios que traen a los muertos.⁹⁰ En los bordes de los cuadros, o en el fondo, se ven las diferentes torturas que se infligen a los muertos. Kuniyoshi representa este infierno con todos sus detalles y con un amplio desfile de demonios (FIGS.24 y 25).

En la sala de lectura Toji, preservada aún hoy en día en Kyoto, se hallan estatuas de divinidades budistas. Las estatuas representan a Gundari Myōō, (FIG.26) dios de la cultura y Godai-myō-ō (FIG.27), dios de la sabiduría. Lo que más destaca es la presencia de varios miembros como los brazos y las cabezas. La estética de las caras nos recuerda a la de los

⁸⁸ Hirasawa (2008). *The inflatable collapsible Kingdom of retribution: a primer on Japanese hell Imagery and Imagination* (Monumenta Nipponica, Vol 63. N.1. Tokyo: Sophia University) p.5

⁸⁹ *Ibid.* p.4.

⁹⁰ *Ibid.* p.12-3.

demonios de las pinturas del infierno. Son caras con rasgos muy singulares, cejas marcadas, ojos que resaltan que hacen que el rostro un aire enfadado que provoca temor.

Antecedentes en Japón

Kuniyoshi, como miembro de la sociedad japonesa, conocía las diferentes creencias y los seres fantásticos que invocaban. Seguramente tuvo muchas ocasiones de encontrarse con animales y seres místicos en el arte y en la mitología japonesa. El primer contacto supuestamente sería a través de la tradición oral, pero otra fuente más evidente debió ser la literatura. Algunas piezas seleccionadas a continuación no resultaron tener influencia directa sobre Kuniyoshi pero son obras que reflejan los temas y las representaciones que podían ser recurrentes en la época y en la esfera social artística del Japón durante el periodo Edo y que sí pudieron influenciarle.

Los *kami* son seres venerados en el sintoísmo, religión muy presente en Japón. Hay una gran variedad de *kami*. Pueden ser divinidades de un lugar, de un arte, ancestrales o incluso extranjeras. Estos seres tienen diferentes formas de manifestarse, las más usuales son apariencias antropomórficas o zoomórficas.⁹¹ En el Kennin-ji⁹² de Kyoto, nos encontramos un biombo con unos paneles donde están representados dos *kami*, Fujin y Raijin (FIG.28). Son de origen chino y aparecen a menudo en obras de la escuela *Rimpa*.⁹³ El *kami* del viento, Fujin, lleva como atributos una bolsa de tela y el *kami* del trueno, Raijin tiene siempre un tambor.⁹⁴ Justamente Kuniyoshi representa en varias de sus estampas estos dos *kami* (FIGS. 29 y 30) entre otros.

En el templo Kozan-ji en Kyoto, se haya un rollo datado el siglo XII y atribuido a Toba Sōjō (1053-1140). *Chōjū jinbutsu giga* (FIGS. 31 y 32) es una obra compuesta de cuatro rollos, pintados con tinta china, de aproximadamente unos once metros de largo donde vemos diferentes animales actuar como humanos. En Asia los desfiles eran usuales y sus representaciones en forma de rollos también. Aquí nos encontramos con estos animales que andan y juegan. Kuniyoshi también retoma los animales como figuras protagonistas en algunas de sus estampas (FIGS. 83-5 y 88-90).

⁹¹ Caillet y Beillevaire (1991). "Dieux et lieux au Japon". *L'Homme*. Vol. 31, n°117 : 7-9. p.8.

⁹² Importante templo budista de Kyoto

⁹³ Escuela de pintura japonesa importante creada en el siglo XVII.

⁹⁴ DD.AA. (1994) *Tesoros del arte japonés : periodo Edo (1615-1868) : colección Museo Fuji, Tokyo* (Madrid : Fundación Juan March) p52.

La tradición de representar leyenda en rollos nos lleva a otras obras, *Hyakki yagyō*, el desfile nocturno de los cien demonios. Es una obra que tiene varias variantes a través de los tiempos. La primera que tenemos vigente, pero de la cual no se encuentran imágenes, es la del pintor Tosa Mitsunobu (1434-1525). Una de las versiones más reciente de este rollo es la de Itaya Keii Hironaga (FIG.43). El tema fue retomado por el artista Toriyama Sekien (1712-1788), quien hizo un libro de este desfile (FIGS.44 a 46).⁹⁵ El tema del desfile fantástico se encuentra en un anime⁹⁶ reciente, *Pompoko* (FIG.47) (1994) de Isao Takahata. Amaury, académico del colegio de México, relaciona estas fuentes con los monstruos y fantasmas que Kuniyoshi representa en las diversas versiones de Raikō o la Araña de Tierra (FIG.48).⁹⁷

En los palacios o templos encontramos decoraciones donde los *kami* y otros seres sobrenaturales disponen de un lugar relevante. En el palacio de Nobunaga, un *Daimyo* importante del siglo XVI, Kidder nos describe las decoraciones cómo “Los paisajes de templos con criaturas domésticas se transformaron en pájaros y animales salvajes y místicos, y los temas que inducían a la contemplación se convirtieron en argumentos que inspiraban a los guerreros en la batalla”.⁹⁸ Esta cita nos indica la relación de estos animales con los guerreros, elemento que vemos claramente en Kuniyoshi. Entre estas decoraciones, Kidder menciona unos leones, que describe como “rudos y caricaturescos, ni reales ni míticos” (FIG.49).⁹⁹ Estos leones se pueden comparar desde un punto de vista estético con unas estampas de Kuniyoshi donde aparecen leones (FIG.50). Si comparamos las dos figuras, vemos que los leones tienen en común su estructura. Ambos se combinan con una melena de forma ondulada en espiral, con un pelaje que contrasta entre un color uniforme con círculos de otro colorido. En el caso de Kuniyoshi, el color de uno de los leones es más sobrenatural, porque tiene tonos verdosos. Los rasgos del rostro guardan las pequeñas orejas en la parte superior de la cabeza, los ojos que sobresalen y solo el morro ha disminuido respecto a la imagen de Eitoku.

Existen antecedentes de presencia de monstruos y seres fantásticos en el arte japonés del *ukiyo-e* pero no son un género importante. En el *ukiyo-e* encontramos maestros que abordan estos temas. Entre ellos Moronobu (FIG.51), iniciador del *ukiyo-e*. En esta estampa la cabeza del demonio es introducida mediante un desfile. Otro artista que abordó estos temas

⁹⁵ Rodríguez (2016). p541.

⁹⁶ Dibujo animado japonés.

⁹⁷ *Ibid.* p541.

⁹⁸ Kidder (1985) *El Arte del Japón*. Traducción: María Luisa Rodríguez Tapia (Madrid : Catédra.) p.274.

⁹⁹ *Ibid.*

fue Tariyama Sekien (FIGS.44 a 46), mencionado anteriormente, el cual fue maestro de Utagawa Toyoharu, el fundador de la escuela Utagawa. Estos monstruos o seres fantásticos se han identificado en un género, el *yōkai*. Kuniyoshi consiguió valorar este género que había sido tratado anteriormente en menor grado por el *ukiyo-e*. Alumnos suyos y otros artistas continuaran explotando las infinitas posibilidades que aporta el género, tales como Yoshitoshi o Kyosai.

Posibles contactos con la cultura occidental

A través del puerto de Nagasaki y del contrabando, Kuniyoshi tuvo acceso a grabados europeos. Se desconoce la colección que tenía pero podemos suponer y establecer algunas relaciones entre libros importados y sus estampas de *ukiyo-e*.

La presencia de los esqueletos detallados (FIG.52), como se ven en Kuniyoshi, empiezan a aparecer representados de esa manera en el siglo XVIII. Según Bowie los artistas tuvieron esos conocimientos a través de libros de medicina traducidos del holandés.¹⁰⁰ Estos estudios del cuerpo humano sirvieron en la concepción de la anatomía de las figuras del *ukiyo-e*. Paralelamente se empieza a ver en los fantasmas o muertos otros detalles sangrientos (FIG.53) que podrían estar influenciados por el contacto con estos libros. Otro libro importante fue el de Johan Nieuhof, *Gedenkwaardige Brasiliaense Zee- en Lant-Reise und Zee- en Lant-Reize door verscheide Gewesten van Oostindien*,¹⁰¹ publicado en Ámsterdam en 1682 y traducido al japonés. Es un libro de viajes con grabados de paisajes y animales de varias partes de la India.¹⁰² Entre estos grabados encontramos uno (FIG.54) donde vemos un murciélago que tiene muchas similitudes con el de Kuniyoshi, *Miyamoto Mushaki*, de la serie *Sesentainueve estaciones de la ruta de Kisokaidō*, hecha en 1852 (FIG.55). Una tercera influencia notable es la de Giuseppe Arcimboldo,¹⁰³ en particular dos de sus obras que seguramente llegaron a Kuniyoshi en forma de grabados. Esas obras son los retratos de Eva y Adán (FIG.56 y 57), retratos compuestos por una multitud de cuerpos pequeños. Kuniyoshi hace varias composiciones (FIG.58 y 59) con estos elementos. Hoy, un artista de

¹⁰⁰ Bowie (1961). "A Note on the Skeleton in Japanese Art". *Art Journal* Vol. 21, n°1 (New York: College Art Association) p.16

¹⁰¹ *Viajes memoriales sobre mares y tierras. Paisajes más importantes de India occidental y oriental.*

¹⁰² Yuriko Iwakiri y Gaëlle Rio (2015).

¹⁰³ Ochando (2013). "Pozo de Sangre, Fantasmas del cine japonés contemporáneo". *Cuadernos de Bellas artes 21* (La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social) p.36.

Street art como Blu (FIG.60), utiliza estas mismas composiciones para hacer sus intervenciones en Berlín y en Lisboa entre otros lugares.

Éstos son unos ejemplos, pero es obvio que no nos llegaron todas las obras europeas que pudieron influenciar tanto a Kuniyoshi como a sus contemporáneos en la estética del *ukiyo-e*. Más adelante veremos varias adaptaciones que Kuniyoshi hizo con elementos de grabados occidentales.

Un punto de vista más antropológico

Si bien cabe entender la influencia de la cultura oriental y occidental sobre la representación de monstruos y seres fantásticos en la obra de Kuniyoshi, creo interesante abordar esta obra bajo una perspectiva sociológica. Regnault, antropólogo francés que vivió entre el siglo XIX y XX, se interesó por varias cuestiones, entre otras los monstruos. Regnault, identifica las razones que empujan a un pueblo o a una persona a representar monstruos y la manera en las que puede influir en su representación.

Según él, existen cuatro razonamientos que fomentan la representación de seres fantásticos. El primero es de índole religioso; los seres fantásticos son ídolos o demonios. Su representación sirve de amuleto o de ilustración de mitos y leyendas en los cuales aparecen estos seres. El segundo razonamiento, ligado a la religión sería la representación simbólica de deidades, entre las cuales podemos incorporar las que vimos en la sala Toji de Kyoto. Son entidades cuyo cuerpo o apariencia tiene los atributos que representa. Regnault nos pone como ejemplo la diosa de la fecundidad que se suele representar en varias sociedades con varios pechos. La tercera representación sería la caricatural, en la que se asocian al hombre unos atributos de animales y para mostrarlos, cambian partes del cuerpo humano por los del animal. No siempre son representaciones caricaturescas ya que se incluirían aquí a seres fantásticos como los centauros. Los dioses egipcios tienen varias formas de representaciones, pero una de ellas es con cuerpo humano y cabeza de animal que representa al dios. El último tipo de representación según Regnault es la ornamental, por lo tanto para un uso decorativo.¹⁰⁴

Regnault aborda igualmente el porqué y el cómo se componen los monstruos. Aparentemente no hay nada que el hombre se invente totalmente, sino que son imágenes de personas o animales que tiene y de forma voluntaria o inconscientemente asocia entre ellas

¹⁰⁴ Regnault (1913). “Les monstres dans l'ethnographie et dans l'art”. *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*. Vol. 4, n°3: 400-411. p.402.

creando quimeras. Esto puede relacionarse con los monstruos o seres fantásticos del *ukiyo-e*, ya que Kuniyoshi, en varias obras, explora diferentes combinaciones posibles para la representación de monstruos. Ello tiene particular relevancia cuando, tras la aparición de la censura, Kuniyoshi se dedica a hacer caricaturas con monstruos (FIG.61), que podríamos asemejar a los monstruos medievales europeos (FIG.62). Para mencionar un especialista contemporáneo, citaremos un fragmento del epílogo de libro de Barta, *El salvaje en el espejo* donde trata del salvaje. No obstante por salvaje entendemos la figura del otro y podemos poner esta figura en paralelo al monstruo.

El salvaje guarda celosamente un secreto; durante muchos siglos ha sido el guardián de arcanos desconocidos: posee las claves de la tragedia, oculta los misterios del cosmos, sabe escuchar el silencio y puede descifrar el fragor de la naturaleza. El salvaje ha sido creado para responder a las preguntas del hombre civilizado; para señalarle, en nombre de la unidad del cosmos y de la naturaleza, la sinrazón de su vida; para hacerle sentir trágicamente el terrible peso de su individualidad y de su soledad.¹⁰⁵

Roger estudia la figura del salvaje en la Europa medieval y moderna. No obstante destaca un argumento que podemos vincular con el caso que tratamos, de la figura del monstruo en Asia, particularmente en Japón. Es decir que el salvaje o los monstruos son construcciones míticas basadas en creencias del otro como ser opuesto a la civilización. En esta figura, vemos una proyección de los temores del inconsciente social. Son monstruos peligrosos, que habitan espacios propios. Tanto los *yōkai*, los *mononoke* u otros, tienen espacios atribuidos que dotan el lugar de un cierta peculiaridad, como podemos verlo en el *Shanghai Jing*, cuya estructura asocia lugares geográficos con ciertos tipos de monstruos. Kuniyoshi crea, a partir de mitos, los enfrentamientos entre el humano y el monstruo (FIGS. 63 a 66) como una oposición radical que lleva a la lucha a muerte. Es el hombre que va a matar al monstruo pero igualmente todo lo que representa, el poder, el miedo, etc. La violencia que sale del enfrentamiento es una violencia que se puede poner en paralelo con la lucha del hombre por la subsistencia en contra de la naturaleza salvaje.

Sin embargo, como veremos más adelante, Kuniyoshi no tiene únicamente esta visión del monstruo, sino que nos expone la figura de otro tipo de monstruo, esta vez como una faceta escondida de la sociedad. Es la sociedad quien creó el imaginario de los monstruos salvajes, pero paralelamente creó igualmente sus propios monstruos. Si extrapolamos este último argumento, podemos entender por monstruo una gran variedad de gente: deformados,¹⁰⁶ leprosos, que serían personas con apariencias monstruosas pero igualmente gente que es

¹⁰⁵ Barta (1992). *El salvaje en el espejo* (Barcelona: Destino, 1996) Epílogo, p.203

¹⁰⁶ Como en la película *Freaks* de Tob Browning, 1932.

mentalmente monstruosa como lo pudo ser Hitler o Charles Manson, monstruosidad revelada por los pensamientos y las acciones.

B) Los diferentes usos de lo fantástico en la obra de Kuniyoshi.

El análisis de la extensa obra que nos legó Kuniyoshi, y en particular el estudio de su aproximación a lo fantástico, requiere una organización previa de su producción. Así, podemos dividir su producción de lo fantástico en diferentes grupos. Se organizan según una lógica temática. Empezamos por los monstruos que Kuniyoshi retoma y que no inventa, los *yōkai*. Se sitúan en dos categorías, los que están en el contexto del mito o del teatro y los que se representan luchando cuerpo a cuerpo con guerreros. Estas dos situaciones están vinculadas y en las dos se representa al monstruo como bestia bélica. La segunda suele representar un momento preciso, el de la lucha. Como segundo tipo de ser fantástico relevante encontramos el fantasma, *mononoke*. En Kuniyoshi el fantasma tiene muchas connotaciones diferentes y representaciones que se detallarán intentando vincular la simbología con la apariencia. Son muertos que vuelven y por eso no todos son malvados. Estos temas anteriores entran en los ámbitos del mito y del teatro. El tema que sigue, las criaturas legendarias y los demonios, pueden ser ilustraciones de mitos, pero la mayoría aparecen como ilustraciones independientes, sin intención adicional más que el de su representación. Estos seres no son inventados sino que derivan de la estética tradicional. Kuniyoshi hace otro uso de lo fantástico; lo disimula reproduciendo elementos fantásticos en espacios dentro de la propia obra (telas de fondo, ropa, tatuajes, etc.). Estos espacios son relevantes porque encontramos en ellos ilustraciones de estampas con los diferentes monstruos que él crea. Tras estos temas, Kuniyoshi dedica series a los animales antropomórficos. Estos son relevantes porque vinculan los animales mitológicos o reales con los que Kuniyoshi empieza a inventar y que constituirá la última forma de representación de los monstruos. Éstos ya no provienen de mitos sino que son caricaturas, parodias, *mitat-e*. A través del recorrido de su obra, centrándonos en los elementos fantásticos, veremos que la mayoría de estampas de *musha-e* (guerreros) y *yōkai* (criaturas fantásticas), vinculadas con los mitos y de índole épica, se sitúan al principio de su carrera. Mientras que la mayoría de las estampas que ponen en escenas animales antropomórficos y monstruitos se ubican en las últimas décadas de su vida. Estas tienen un tono mucho más satírico donde podemos ver el desarrollo de un humor particular. Este cambio se podría explicar por varios motivos. Entre

ellos las consecuencias de la reforma *Tenpō* en 1842. Otro motivo podría depender de la evolución personal del artista.

Los yōkai, derivados de mitos, leyendas y obras de teatro

La representación de los monstruos como seres malvados es el aspecto más básico de la utilización de lo fantástico. Ese uso se encuentra tanto en el arte japonés como en el occidental. Analizamos aquí estampas que ilustran mitos conocidos de Japón, donde el monstruo es un elemento central que estructura la historia.

En la escena del mito de Minamoto Yorimitsu (FIG.67), conocido como Raikō, se encuentra un monstruo, la araña de tierra. Kuniyoshi hizo varias versiones durante su carrera. En esta escena, Raikō se defiende de la araña, que en realidad es un monje que se metamorfoseó en araña. La transformación humano-bestia se observa en la incorporación de elementos humanos en el cuerpo de la araña, como el brazo o la mano. La estampa reproduce el momento de la propia metamorfosis.

En la siguiente obra, *Minamoto no yorimasa matando el monstruo Nue* (FIG.68), vemos al guerreo principal situado a la izquierda que acaba de tirar una flecha sobre el monstruo Nue para matarlo. Este monstruo, en la leyenda y en la obra, es una combinación de varios animales; cuerpo de tigre, cara de mono y cola de serpiente. Es un monstruo mítico, al que se le asocia un humo negro que se desprende en el centro de la obra. En esta otra estampa (FIG.33), se representa únicamente al monstruo *Nue*. La combinación de trozos de seres en un mismo personaje, permite crear una variedad infinita de monstruos, algo con lo que Kuniyoshi experimentará. Esta voluntad por la experimentación queda demostrada por la variedad de estampas y refleja el interés del artista por el mundo fantástico e igualmente su voluntad de innovar provando nuevas combinaciones.

La escena de las estampas de *Ryugu Tamatori-hime no zu* (FIG.69 y 70) relata un momento del mito de Fujiwara no Kamatari. Una pescadora sustrajo la perla del reino del dragón bajo el mar para entregarla a Fujiwara. Para salvar la perla la mujer se cortó un pecho y la escondió debajo. En este tríptico se puede apreciar los diferentes peces y seres del mar, algunos vestidos como samurais persiguiendo a la joven. El dragón de la parte central aparece como una figura amenazadora y dominante. Las formas onduladas del dragón se mezclan con las ondulaciones del mar. En otras obras de Kuniyoshi, y también en la de otros artistas, el mar tiene una presencia importante. Veremos otras estampas donde el mar es un escenario mitológico. Es un espacio, como vemos aquí, que acoge a seres

sobrenaturales como *yōkai* y *mononoke*. Este aspecto se encuentra ya en la literatura y en los mitos del viejo Japón. Representamos dos variantes de la misma estampa para ver los diferentes resultados que diferentes composiciones de colores pueden dar. La elección de la coloración en el *ukiyo-e* dependía del ilustrador, en este caso del propio Kuniyoshi. Las dos tonalidades diferentes cambian permitiendo hacer de un diseño único, dos variantes con efectos diferentes. Este aspecto es otro en el cual nuestro artista experimenta mostrando su atención particular en el resultado y los posibles efectos obtenidos. Igualmente nos muestra la riqueza del *ukiyo-e* al proponer obras que aún variando las tonalidades guardan sus cualidades.

A través de estos tres mitos e ilustraciones, Kuniyoshi trata la imagen del monstruo como un ser malvado y su confrontación con los humanos. La representación de los monstruos procedentes de mitos está muy ligada a la propia historia por lo que no se podía innovar respecto al tema pero sí respecto a la estética; un ejemplo claro es la araña incorporando elementos humanos como señal de una metamorfosis. La presencia de la araña, el dragón y el *Nue* definen estas estampas como *yōkai-e*. Porque estos *yōkai* son figuras principales de la obra. Los mitos eran a menudo representados en el teatro y las máscaras eran el medio con el que se representaban los seres fantásticos (FIG.71). El *ukiyo-e* en este caso tenía muchas más posibilidades de representación y derivaba del teatro al representar directamente los espacios aludidos en las obras.

Yōkai y musha

Esta temática guerrera ligada a lo sobrenatural es un elemento que Kuniyoshi desarrolla ampliamente a lo largo de su obra. El artista centra la composición en una lucha entre el guerrero o *samurái* con bestias. Son bestias míticas o animales gigantes. El guerrero siempre está en el centro a punto de matar la bestia. En estas estampas se enfatiza la lucha entre los binomios del bien y del mal encarnados en hombre y bestia y por extensión entre cultura y naturaleza o una lejana mención al Yin y el Yang. La fuerza del guerrero se compara con la del monstruo, haciendo prevalecer el hombre por su fuerza. Son composiciones muy cargadas, donde las dos figuras ocupan la mayoría del espacio y los elementos que los entornan se relacionan con las figuras. Vemos animales míticos, como el mono blanco gigante (FIG.63), pero también animales como el murciélago (FIG.66) con tamaños gigantes. Estos combates están vinculados con mitos que se pueden identificar mediante el monstruo presente, los

atributos del guerrero o las pocas pistas que aparecían en el entorno. Los colores utilizados son siempre muy llamativos haciendo resaltar los personajes y la violencia que les une.

Los diferentes mononoke y sus representaciones

Encontramos en la obra de Kuniyoshi varios tipos de fantasmas o *mononoke*. Algunos aparecen en el contexto de leyendas o de obras de teatro *kabuki* que retoman o inventan historias populares. Las representaciones se dividen según los espacios. En un primer caso (FIG.72 y 73), Kuniyoshi crea escenas de interior, donde los fantasmas intervienen ante los hombres, los asustan, les hablan, pero se quedan entre los muros de una casa. Esto refleja un tipo de fantasma particular. En teoría, son estampas vinculadas a obras de teatro *kabuki*, donde se enfatizan más los personajes, contrariamente a las diferentes estampas que veremos a continuación centradas más en la acción.

Otro espacio donde actúan los fantasmas es el mar. Ya hemos visto anteriormente que el mar se asocia a seres fantásticos. En este caso sería el espacio propiamente dicho de los muertos porque se mueven muy fácilmente mientras que los hombres se limitan al espacio del barco. Son fantasmas más libres, poderosos y vengativos como veremos después.

En las estampas de interiores, los *mononoke* son representados como humanos pero con ciertas diferencias. Una representación del fantasma pasa por la vestimenta; llevan telas sueltas que les envuelven y adquieren la estructura de un cuerpo. Este recurso permite representar el movimiento. Son figuras que no tienen pies, flotan. Para resaltar el hecho que están muertos, se representa una parte del cuerpo sangrando, como la cabeza (FIG.72).¹⁰⁷ En esta otra estampa (FIG.73) se ve directamente un cráneo con la tela del traje flotando, que se incorpora al fondo. Estos seres que van flotando por la estampa dan profundidad con sus movimientos. En unos casos, incluso se funden con el fondo o destacan de él; es otra manera de mostrar los poderes sobrenaturales que les permiten traspasar los límites humanos como las paredes. Otros de estos *mononoke* tienen forma humana pero rostros deformados, variantes exageradas, casi caricaturescas del rostro típico del *ukiyo-e* generalmente encarnado en el héroe de la escena (FIG.72). Son fantasmas que no acaban de provocar miedo pero que hacen reír por el contexto de la escena. En este caso se puede asociar con el teatro *kabuki*, porque son escenas de interior, con personajes actuando. Como sabemos, el *ukiyo-e* fue una forma de divulgar propaganda para el teatro. La representación de escenas

¹⁰⁷ Como podemos ver en dos fantasmas de la imagen 72.

era una de las maneras de inmortalizar la pieza. Por ello, se seleccionaban momentos importantes dentro de la obra, como en este caso la confluencia del protagonista con los diversos fantasmas.

En la estampa *El poeta Dainagon Tsunenobu visitado por el fantasma de un poeta chino* (FIG.74), de la serie *Cien poemas para cien poetas* 1840-2, vemos un fantasma culto, que recita un poema chino al poeta japonés. Este intercambio ilustrado por Kuniyoshi muestra una relación entre el arte y los seres sobrenaturales. En este caso la imagen del fantasma es más positiva porque es la de un alma culta e inteligente sin cuerpo. Esta valoración del fantasma se hace mediante la poesía, pues el rostro del fantasma está deformado. Se lo representa flotando delante de la ventana como un alma errante.

En cuanto a las representaciones de los *mononokes* y del mar, Kuniyoshi hizo varias versiones del mito del ataque del barco de Yoshitsune por Taira y sus esbirros fantasmas. En estas diferentes versiones vemos diferentes representaciones de fantasmas. Los espíritus ligados al mar que suelen ser representados en grupo como en las estampas siguientes (FIGS.75 y 76). Organizados en grupo, forman una masa de la cual se desprenden cabezas y brazos. La forma se une con el mar y los fantasmas siguen los movimientos de las olas. Estas tropas de fantasmas avanzan con el agua, fundiéndose como si fueran parte del mar. Estas representaciones asocian el mundo del más allá con las profundidades del océano. Los *mononoke* son más o menos figurativos. En la estampa de la serie de *la Vida de Yoshitsune* (FIG.76), los espíritus constituyen una masa con rostros de calaveras. En esta estampa incluso aparecen los cangrejos como espíritus que tienen rostros de calaveras en sus cascaras. En la versión de 1820 (FIG.77), al contrario, el fantasma de Taira está claramente destacado y se puede identificar con el de un *samurái* que aún lleva los atributos de su rango. Lo que le diferencia como *samurái* es su rostro azulado y su posición encima del mar. Estos fantasmas tienen colores azulados y grises, lo que permite diferenciarlos de los hombres pero también del mar. Otra de las formas de representar el espíritu, aquí el de Kuwana, es mediante la sombra como vemos en la estampa *Kuwana* (FIG.78). En todos estos casos, los espíritus se asocian con una amenaza por el contexto mítico que tienen. Pero igual podríamos asociarlo a una antigua interpretación de las olas gigantes que hunden los barcos.

Una última representación de los espíritus por parte de Kuniyoshi, de tono más cómico, sería *Las historias de fantasmas de Hayashiya Shōzō: la casa encantada* (FIG.79), donde se ven fantasmas de caras y tamaños diferentes, casi monstruos, que asustan a unos pobres hombres. El tono cómico se nos comunica por las posiciones ridículas de los hombres y

ciertas expresiones de los rostros de los fantasmas que parecen reírse. Diferenciamos los espíritus de los monstruos porque visten un ropaje de tela asociado a los fantasmas, son de tonos grises azulados y no se ven los pies. Esta imagen nos muestra la variedad de registros que aborda el artista.

Demonios y seres legendarios.

Los demonios, los *kamis* y las criaturas legendarias representan en la obra de Kuniyoshi un género en sí. Pueden aparecer mezclados en escenas con otros personajes, pero en casi todas las estampas que presentaré constituyen la figura principal.

En la estampa del infierno budista (FIG.24), donde aparecen demonios (FIG.25) y muertos. Los muertos están representados como fantasmas con tonos de colores azul y gris. Los demonios tienen una apariencia parcialmente humana (dos brazos, dos piernas) pero con elementos animales. Pueden tener garras en las manos y en los pies, cuernos en la cabeza o directamente cabeza de animal. Todos tienen colores llamativos, rojo, verde, azul. Como demonios, suelen estar haciendo sufrir a las almas del infierno. Estas representaciones nos recuerdan a las que vimos anteriormente de los *kamis*, del viento y del trueno (FIG. 28). En la escena del infierno, vemos como hay una acumulación visual de elementos diferentes, demonios, humanos, paisaje, rocas, bestias, máquinas de tortura, etc. Esta acumulación de elementos está vinculada a la idea del infierno como un caos. En el centro destaca la figura de Enma, con una expresión muy marcada de furia, entorno a sus ayudantes y a otros jueces. En la estampa *Shinano kuni no Zen-no-jo* (FIG.80) se ven dos demonios. La escena se ubica igualmente en el infierno budista, pues Enma es representado al fondo con un rollo de papel. En este caso es una representación muy diferente de la de la estampa anterior, pues es una composición más espaciosa. Los dos demonios rodean al niño y le enseñan, a través del espejo, los crímenes de su padre.¹⁰⁸ Este último se estaba muriendo y mediante las suplicas de su hijo, los demonios le dejaron vivir. En esta escena, los demonios tienen un protagonismo, más que Enma. Están en primer plano, y con sus cuerpos y gestos ocupan la mayoría del espacio. Aquí por lo tanto el rol de los demonios es más positivo que el que tienen en la estampa anterior. La pasividad se ve reflejada en la supresión de un fondo figurativo, que supone un espacio abstracto pero ordenado.

¹⁰⁸ Indicaciones escritas en la estampa.

En la estampa *Watanabe Tsuna luchando con el demonio en Rashomon* (FIG.81) volvemos a encontrarnos con la figura del guerrero que va a pelear con el monstruo. Por lo tanto se retoma la referencia bélica. No obstante, este *kami* no nos parece amenazador sino pasivo, observa al hombre. Se crea un contraste entre el guerrero con su figura bélica que nos recuerda las otras estampas de *musha-e* y el *kami* que tiene un aspecto más cómico. Es de menor tamaño que las bestias que afrontan los hombres de estas otras estampas. El entorno cobra más protagonismo, pues los personajes se incorporan al espacio.

Kuniyoshi produjo una serie *Pájaros y bestias* de 1839-40 en la que hace representaciones diversas de dragones y otros animales. Anteriormente ya había hecho estampas de este género como vemos en la estampa (FIG.82) de 1831-2, en la que los protagonistas son el tigre y el dragón. En estas estampas, como también en la del monstruo *Nue* (FIG.33), los seres sobrenaturales son representados con sus atributos. Se asocia el dragón al mar, como vemos en las estampas (FIGS. 34 y 82) donde el mar aparece bajo el dragón. Esta asociación la hemos encontrado previamente con las estampas de *Ryugu Tamatori-hime no zu* (FIGS.69 y 70) donde el rey dragón aparece dominante sobre el mar. El *Nue* está rodeado por el humo negro que lo caracteriza. En la estampas del tigre y del dragón se palpa una cierta tensión, por las posiciones de los dos animales a punto de atacarse. Tal como hemos sugerido, de nuevo se observa que hay una vinculación entre la presencia de las bestias con el concepto bélico. Estos animales podrían ser alegorías como simples representaciones donde lo importante es la estética.

Espacios fantásticos en otros géneros

Antes de analizar los seres fantásticos más elaborados que creó Kuniyoshi es importante resaltar los otros espacios dentro de la propia estampa, que Kuniyoshi utiliza para representar lo sobrenatural y que confirma la importancia que le da a este tipo de representaciones. En la serie que le hizo famoso en 1827 *Tūszoku Suikoden gōketsu hyakuhachinin no hitori*, (*108 héroes de Shuihu zhuan*) Kuniyoshi propone, a través de los tatuajes en los cuerpos de los guerreros, nuevos elementos de fantasía. Constituyen una ilustración en sí dentro de la estampa. Los tatuajes se asociaban a las virtudes de los propios guerreros tales como el valor, la experiencia o la audacia. En la obra de Kuniyoshi, cuando observamos en detalle los tatuajes de sus guerreros, aparecen *kamis*, dragones, serpientes, entre otros, como podemos ver en estas estampas (FIGS. 35-37). Ello nos permite entrever el valor que la gente podía dar a estos seres fantásticos y a sus representaciones. En estas

estampas destacan igualmente otros espacios donde lo fantástico también está representado. Las telas o el ropaje, se utilizan como especies de sub-estampas (FIGS. 38 y 39), se convierten en un medio para representar una escena dentro de otra. En el caso de la estampa de las tres cortesanas (FIG.39) se ven tres tejidos diferentes por lo tanto tres motivos y seres diferentes. Se representan *kamis* y seres del mar entre otros. Otro espacio a destacar es el decorado. En la estampa *Tsuzoku Suikoden goketsu hyakuhachinin no hitori* (FIG.37), Kuniyoshi grabó en el plano trasero una cara de monstruo que parece comerse al guerrero. Este juego con la composición del espacio está lleno de sutilezas. Las encontramos en la estampa de la leyenda del gato-monstruo, donde la escena es interior, pero Kuniyoshi, en último plano, pone un gato inmenso amenazador pero que no resalta porque tiene el color gris claro del fondo. Kuniyoshi lo pone aquí para contextualizar la escena con la historia a la que pertenece, *la leyenda del gato monstruo*. Estos elementos permiten enriquecer otros géneros como el *bijin-e* o el *yakushae* y mostrar el interés de Kuniyoshi en la incorporación de un espacio para recrear lo fantástico en sus obras. Esta vinculación entre los temas y lo fantástico se convierte en un elemento de identificación de la obra de Kuniyoshi.

Animales antropomórficos; probable crítica social

Los animales antropomórficos serán para Kuniyoshi una fuente de inspiración. Los utiliza tanto en escenas de mitos y leyendas como en caricaturas. Las caricaturas son las más interesantes. Kuniyoshi pone repetidamente en escena a pulpos, gatos, murciélagos entre otros e incluso mezcla diferentes especies. Se puede suponer una relación directa entre la censura de 1842 que prohibía la representación de los géneros más utilizados en el *ukiyo-e* como el *bijin-e*, o el *yakusha-e*, incluyendo las estampas de representación de obras de teatro o de literatura. Kuniyoshi ya representaba a animales antropomórficos en su obra anterior a la reforma, pero tras ésta, se acentúan. Como alternativa a las prohibiciones, Kuniyoshi debió encontrar en los animales antropomórficos una solución y un nuevo campo en el cual desarrolló tanto su imaginación como una crítica social. En sus estampas vemos estos animales adoptando posturas, con vestimentas y atributos que los ubica en la sociedad de la época de Edo.

En la mayoría de estas estampas, al emplear estos animales antropomórficos, Kuniyoshi recrea situaciones donde se puede intuir una crítica social. En este ámbito, podemos decir que es un gran caricaturista. Por las expresiones de los animales, sus posiciones, recrea un ambiente que recuerda al *ukiyo-e* anterior a la censura, del teatro *Kabuki* por ejemplo. Sin

embargo paradójicamente, los animales que se encuentran en situaciones exageradas que podíamos encontrar en escenas del teatro *kabuki* o leyendas eluden a la censura. Recordemos que esta había prohibido estas representaciones teóricamente por no ser moralmente correctas. El humor que se desprende de sus obras nos indica que aprovechando su fama, ligada al público, explotó un sentimiento presente: la burla. A través de sus estampas, vemos caricaturas de todas las clases sociales, tanto de los *chōnin* como los *samuráis*, pues en las estampas siguientes (FIGS.41, 84 y 88-90) vemos en los animales elementos que identifican estas clases sociales; como los *katanas* en el murciélago de la serie de 1846 (FIG.40) que estaban vinculados a los *samuráis* y a las cortesanas con sus abanicos. Los *chōnin* están representados riendo, bailando y comiendo, durante una reunión de lujo que se podía permitir esta clase. Esta lectura crítica basada en la relación de los atributos de una clase con la situación en la que están estos animales nos revela una cierta implicación por la parte de Kuniyoshi en los acontecimientos sociales. No obstante no hay que olvidar que el *ukiyo-e* es un mercado que funcionaba con la demanda y puede ser que Kuniyoshi respondiera más a la demanda que a sus propios intereses.

Kuniyoshi fue famoso en muchos lugares por sus estampas de gatos. Los representa de diversas maneras, como gatos normales (FIG.42), gatos antropomórficos (FIG.84), pero añade otra dimensión a sus dibujos jugando con la forma y el lenguaje como podemos apreciar en una de sus series (FIG.83). Este juego con la forma, lo encontramos en otras estampas (FIG.85). En ella, la forma del *tanuki* se destaca del dibujo, y se convierten en dos cosas distintas, en este caso un pez. Kuniyoshi juega con las posibilidades de la sombra, *Kage-e*. Estos juegos visuales que el artista va desarrollando con un tono humorístico se encuentran también en Hiroshige pero en este caso con humanos (FIG.86). El juego con la sombra se utilizó en los abanicos. Otra función del *ukiyo-e* fue decorar los abanicos, usualmente empleados por las cortesanas. Estos abanicos estampados muestran el papel decorativo que tenía el *ukiyo-e* en aquella época. De hecho, Kuniyoshi juega con la forma del abanico para sus composiciones (FIG.87). Otros animales que destacan aparte de los gatos son los *Tanukis*, a lo cuales dedicó una serie en 1844. Estos animales reales son míticos. En la tradición japonesa, los *tanukis* tienen una sociedad propia y tienen el poder de la metamorfosis. Este poder seguramente le interesó a Kuniyoshi, pues podía combinarlo con los monstruos que realizaba. Vemos por lo tanto en su serie sobre los *Tanukis* (FIG.88-90) de 1844-6 como utiliza este poder que tienen como tema, mostrándolo en diferentes situaciones.

Deformaciones humanas

Es de interés tratar la deformación de lo humano por Kuniyoshi. En su obra vemos varios niveles de deformación. Encontramos humanos con ciertas partes deformadas, alargadas, ampliadas como nos lo muestra los *Asakusa Okuyama ikiningyo* (FIG.17). En otros casos el artista combina lo humano con lo animal; el *Shuten-dōji* (FIG.91), un ogro que de noche se convertía en demonio. Aquí Kuniyoshi ilustró el momento en el que el cuerpo del monstruo se va transformando. El tema de la metamorfosis del hombre-animal también aparece en una de las primeras versiones de *Raiko* (FIG.48). La metamorfosis que Kuniyoshi presenta es la evolución del cuerpo entre partes humanas y partes animales que se funden.

Otro tipo de monstruo es la combinación de lo humano con objetos de muchas índoles, como podemos ver en las estampas de la serie *Ryūkō dōke koma zukushi* (FIG.94). Kuniyoshi aprovecha esta combinación en una serie donde parodia muchas estampas suyas anteriores como el episodio de la pescadora con la perla y el rey dragón en el mar. Son personajes cuyas cabezas son címbalos. En estos dos tipos de estampas, lo que resalta es el humor vinculado a la parodia. El monstruo que nos expone Kuniyoshi es un personaje burlesco.

En otras ilustraciones, Kuniyoshi juega otra vez con las formas. En la estampa del abanico (FIG.87) los hombres tienen formas de animales: de cangrejo, una tortuga y un conejo. Las posiciones que adoptan son ridículas. En esta otra estampa de la serie *Ryūkō dōke koma zukushi* (FIG.95), vemos esta vez a actores de *kabuki* adoptar formas diferentes que se vinculan con posturas de animales. Otra vez aparece la noción del burlesco. En estos casos, Kuniyoshi no deforma el cuerpo sino que juega con él para crear formas atípicas y mostrar las diversas posibilidades de utilizar el cuerpo como objeto moldeable. El juego que hace con el cuerpo se encuentra en la zona específica de la cara. En la serie *Ue-shita-e* (FIG.96) son caras de humanos, pero también de monstruos que va estilizando para crear caras deformes pero que cobran sentido. Aquí juega con las características mínimas de la composición del rostro que también se utilizan en las máscaras africanas, y que permiten mediante pocos elementos reconocer un rostro.

Kuniyoshi, al igual que sus contemporáneos, produjo muchas estampas de índole pornográfica. En este género también consiguió innovar. Lo consiguió con representaciones

de sexos como seres en sí y creando una gran variedad de situaciones cómicas (FIG.97). También se ve como introduce el esqueleto humano en este género dándole un toque mórbido pero a la vez cómico, como en *Karikkotsu* (FIG.98). Kuniyoshi utilizó en este caso el mismo tono cómico de los animales antropomórficos. El humor es una base en todas estas estampas. De mezclar humor con las deformaciones humanas el resultado son unos monstruitos inventados por el artista. Se ven combinaciones de todo lo expuesto anteriormente, humanos, animales, fantasmas, *kamis*, etc. que forman seres con algunos rasgos humanos pero transformados en gente de otro universo. Esta evolución hacia un mundo propio de monstruos demuestra el interés de Kuniyoshi por los seres fantásticos y deformes. En esta estampa (FIG.99) vemos expuestos una variedad de personas y criaturas que podrían resumir los diversos monstruos que Kuniyoshi ha podido tratar a lo largo de su obra.

Con este tipo de estampa, Kuniyoshi empieza a parodiar muchas obras, incluso series que el mismo había hecho como la de los *47 Rōnin*. Aparece por lo tanto también una crítica social vinculada a la expuesta con los gatos o los *tanukis*. El mundo que se nos presenta con los monstruitos es un mundo de locura, de necios. En Europa, estos necios caricaturizados aparecieron en *La nave de los necios* de Sebastián Brant, representados como asnos. Goya también utiliza esta alusión figurativa en su serie de grabados *Los caprichos* editada en 1799. La crítica social que Kuniyoshi propone, afecta a todo el mundo, pobres, ricos, hombres, mujeres, etc. La conciencia de estar rodeados de necios en el caso de las obras europeas es muy clara y explícita. En el caso de Kuniyoshi, podemos ver en la representación de necios, un reflejo de la crítica social pero también una consecuencia de la censura. Solo podemos suponer que es una crítica social por la exageración de las escenas y de los rasgos de los personajes. Kuniyoshi utiliza el humor para resaltar un mundo absurdo. No hay que olvidar que Kuniyoshi, en tanto que artista de *Ukiyo-e*, dependía mucho de la demanda, y dado su éxito, tuvo un cierto grado de libertad.

Las teorías expuestas previamente sobre Kuniyoshi, la representación y la clasificación de sus monstruos, se construyen a partir de la observación y el análisis de sus obras. Vemos mediante esta argumentación la importancia de lo fantástico en la obra del artista. En el apartado previo se han resaltado las representaciones de monstruos imaginadas por nuestro artista. Para desarrollar mejor este último tema, analizaremos a continuación una obra de la serie *Bakemono Chushingura*, en la que aparecen personajes cuya representación viene directamente de la imaginación de Kuniyoshi.

Parte III. Análisis de la serie *Bakemono Chūshingura* (*Monstruos de Chūshingura*) 1839-42

La obra *Chūshingura* es una pieza de teatro *Bunraku* que fue adaptada al teatro *kabuki* tras su aparición. La historia es muy popular y ha sido retomada por diferentes artes a lo largo de los tiempos y recientemente en el cine con la película realizada por Carl Erik Rinsch en 2013. En el caso del *ukiyo-e*, autores como Hiroshige también la han ilustrado. El mismo Kuniyoshi le dedica varias series y estampas donde explora diferentes formas de composiciones. Entre ellas la serie más famosa *Seichu gishi den* de 1847 (FIGS. 100-102), entre otras y varios trípticos enfocados en el momento del ataque del palacio de Moronao, realizados a lo largo de su carrera.

La obra de teatro, compuesta en 1748 por Takeda Izumo, Miyoshi Shōraku y Namiki Senryū, fue escrita para el teatro *Bunraku*, que emplea marionetas y no para el teatro *kabuki*. Keene en el prefacio,¹⁰⁹ expone que los escritores preferían escribir para el teatro *Bunraku* porque los actores de *kabuki* se tomaban la libertad de modificar abiertamente los diálogos y el desarrollo de la obra, hecho que no apreciaban los autores. El teatro *Bunraku* reproducía con fidelidad la obra de los compositores de teatro.

Chūshingura se inspira en un acontecimiento ocurrido en 1703. En la historia inicial,¹¹⁰ Asano Naganoru, un *Daimyo*, vino a Edo a pedir consejos a Kira Yoshinaka, quien ocupaba un alto rango en el *Shogunato*. Kira estaba acostumbrado a que lo sobornaran. Asano no lo hizo y por ello Kira le ofendió gravemente. Asano, tras la insolencia, perdió el control y desenvainó su *katana* para matarlo. Sacar el *katana* en el castillo de Shogun era un crimen condenado a *seppuku*¹¹¹ y en consecuencia, Asano se suicidó con el *katana*. Tras la muerte de su *Daimyo*, los 47 *rōnin* de Asano consiguieron vengarse y mataron a Kira. Luego fueron a la tumba de Asano para cometer un *seppuku* colectivo. Todos fueron enterrados en Sengaku-ji.¹¹²

Esta historia fue muy popular. Dos semanas tras los acontecimientos, se hicieron tres representaciones de teatro antes de que la obra fuese censurada y la reproducción de la

¹⁰⁹ Keene (1971). Prefacio de la segunda edición, (1748). *Chūshingura: the treasury of loyal retainers* de Izumo, Takeda, et al. (New York: Columbia University Press)

¹¹⁰ *Ibid.* Introducción.

¹¹¹ El suicidio de un *samurái* mediante el *katana*

¹¹² Templo en Tokyo.

historia prohibida por el *Shogunato*. Para eludir la censura, los artistas utilizaron otros nombres y otros motivos.¹¹³ Así, por ejemplo en la obra de Takeda Izumo, Asano Naganoru y Kira Yoshinaka fueron llamados respectivamente Enya Hangan y Kō no Moronao. El relato era un ejemplo de honor y lealtad, una apoteosis del ideal *samurái*¹¹⁴ que ha perdurado como tal. No obstante, varios autores parodiaron esta historia. Uno de ellos fue Shikitei Samba, un escritor cómico de la época, que reinterpretó el rol de los personajes desde otro punto de vista¹¹⁵. En paralelo, Kuniyoshi creó la serie de estampas *Bakemono Chushingura*, objeto de mi análisis, como parodia pictórica de la obra. Recordemos que en esta obra, los hombres mencionados son todos *samuráis*, excepto Moronao, un gobernador, y el anciano, padrastro de Kampai. En la historia podemos observar la base de la piedad filial, del respeto a los estratos de la sociedad y la importancia de la lealtad incluso tras la muerte. En esta historia la lealtad y la venganza son más importantes que la vida de los personajes.

Resumen de la obra de teatro

En el palacio del *Shogun*, el gobernador de Kamakura, Kō no Moronao, se ocupaba de explicar a sus oficiales todo lo que tenían que aprender para elaborar una ceremonia. Entre ellos destacan Wakasanosuke Yasuchika y Enya Hangan Takasada.

Moronao es un personaje muy insolente con todos, y como mujeriego corteja a la mujer de Enya, Kaoyo (Acto 1).

Wakasanosuke, le explica a su criado Honzō, que quiere matar a Moronao por haberle faltado el respeto. Su criado, Honzō decide sobornar a Moronao para que se disculpe ante su maestro y de esta manera evitar que Wakasanosuke sea condenado a muerte tras su venganza (Acto 2).

Tras el encuentro de Moronao con Honzō, el primero se disculpa ante Wakasanosuke. Esta escena permite mostrarnos el temperamento de Moronao y describirlo como una figura malvada desde el principio. Moronao recibe una carta de Kaoyo rechazándole. Éste, por orgullo, habla de manera insolente a Enya, el cual es ofendido en su orgullo de *samurái* y lo quiere matar. El criado de Wakasanosuke, Honzō se lo impide, pensando que si Enya no lo mata no será condenado. El *samurái* Kampai, que acompañaba a Enya en ese momento,

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.* Prefacio.

¹¹⁵ *Ibíd.* Introducción.

estaba con su mujer, Okaru. Al enterarse de la noticia, se encuentra con el criado de Moronao, Bannai, y se pelean. Finalmente Kampai lo deja escapar siguiendo los consejos de Okaru, para que Enya consiga perdonarle por no haber estado a su lado en el momento crítico (Acto 3).

Unos días después, en la casa de Enya, vienen a visitarle dos enviados del *Shogun*, que le anuncian que tiene que abandonar todas sus pertenencias y cometer *seppuku*,¹¹⁶ dejando a todos sus *samuráis* como *rōnin*; éstos prometen vengarle, excepto Kodayū y su hijo Sadakurō (Acto 4).

Unos meses más tarde, en un camino del bosque durante la noche, un anciano camina hacia su casa. Sadakurō le interrumpe para robarle su dinero. En realidad el viejo era el suegro de Kampai, y el dinero estaba destinado a ayudar a construir un monumento conmemorativo para Enya. Al no querer dárselo, Sadakurō lo mata con su *katana*. Kampai pasa por ahí y mata a Sadakurō de dos tiros pensando que era un animal, cuando va a ver el cuerpo, recupera la bolsa de dinero pensando que es su día de suerte (Acto 5).¹¹⁷

En la casa de Kampai, están su mujer Okaru y su madre. De hecho, el dinero que llevaba el anciano, el suegro de Kampai, provenía de la venta de Okaru a una casa de placeres; su padre la había vendido para poder ayudar a Kampai. El dueño vino a recogerla, pero ellas sin noticias de su padre se asustaron. En ese momento regresa Kampai y se entera del negocio, se da cuenta que el dinero que tiene es de su suegro y que probablemente él lo mató. Al ver que tenían el dinero, Okaru se va a la casa de prostitutas, tranquilamente. Unos cazadores llevan el cuerpo del viejo hombre a la casa de Kampai, la suegra empieza a acusar a Kampai de haberlo matado teniendo como prueba el monedero. En ese momento llegan Gōemon, otro *rōnin*, antiguos *samuráis* de Enya. Kampai sigue siendo acusado y al no soportar la situación, comete *seppuku*. Antes de morir se dan cuenta de la verdad, que Kampai solo mató a Sadakurō quien había matado al padre de Okaru (Acto 6).

Yuranosuke, el *rōnin* que dirige toda la venganza para matar a Moronao, disimula bajo una actitud extravagante, con bebidas y prostitutas para que Moronao no lo considere como una amenaza. Recibe una carta de Koayo en la cual le describe los detalles importantes para el ataque del palacio de Moronao. Kodayū, que se ha incorporado al servicio de Moronao, se esconde para espiar a Yuranosuke. En el burdel en el que está reside Okaru. Los dos, Kodayū y Okaru, intentan leer la carta desde puestos distintos (Acto 7). Yuranosuke se da

¹¹⁶ Un suicidio.

¹¹⁷ En la serie, parece que Kuniyoshi ha alterado los hechos y que es el caballo quien mata a Sadakurō con dos proyectiles que salen de su trasero.

cuenta de la presencia de Okaru y le propone comprar su contrato con la casa y liberarla. Heiemon, hermano de Okaru y *rōnin*, le explica a su hermana que Yuranosuke hace esto para matarla y no comprometer el plan de venganza. Yuranosuke, entiende que los dos, Okaru y Heiemon son de confianza y los incorpora a su plan. Juntos, matan a Kudayū que seguía escondido debajo de la casa.

La hija de Honzō, Konami y la mujer, Tonase, se dirigen hacia la casa de Yuranosuke porque Konami esta prometida con su hijo, Rikiya. En el camino ven el desfile de una procesión (Acto 8).

Cuando llegan a la casa de Yuranosuke, es su mujer, Oishi, quien les recibe, anulando el matrimonio porque el padre de Konami, Honzō, fue el que detuvo a Enya para que no pudiera vengarse matando a Moronao. Tras unos momentos, reclama la cabeza de Honzō como condición para la boda. Honzō, Yuranosuke y Rikiya aparecen y se reconcilian porque Honzō entiende la situación y les ayuda dándoles el plano del castillo de Moronao. Yuranosuke, le explica una técnica que ha encontrado con el bambú para acercarse al castillo, elemento que podemos ver en la ilustración de la serie (Acto 9).

En el puerto de Sakai, el grupo de los *rōnin*, para equiparse, tuvo que pasar por Gihei, un mercante que era fiel a Enya. Para demostrar su fidelidad, los *rōnin* se hicieron pasar por la policía para ver cómo reaccionaba. Su actitud demostró que se podían fiar de él (Acto 10).

Finalmente los 46 *rōnin* con el espíritu de Kampai (por lo tanto 47) atacaron el palacio de Moronao y le cortaron la cabeza con el *katana* que Enya utilizó para cometer *seppuku*. Decidieron a su vez hacer un *seppuku* colectivo en la tumba de su *Daimyo*.

Los personajes en las estampas de Kuniyoshi (FIGS. 103-115)

A continuación aparecen destacados los personajes que se han identificado según la obra de teatro en la serie de Kuniyoshi.

Acto 1: Moronao, agarrado al árbol, cortejando a Kaoyo.

Acto 2: Se trata probablemente de Wakanosuke que le cuenta a Honzō su proyecto de matar a Moronao. Podemos suponer que el árbol se vincula con Moronao, pues en la primera escena está agarrado al árbol, y les molesta en ese momento.

Acto 3: Podemos distinguir a Kampai que tiene bajo sus pies a Bannai, y su mujer Okaru, al lado con cara de pájaro, suplicando que no lo mate para no comprometer aún más Kampai. No se ha identificado la figura del fondo.

Acto 4: En esta estampa es difícil distinguir exactamente lo que ocurre. Es posible que Enya, en primer plano, sostiene en la mano su *katana* para el *suppuku*. Al fondo los oficiales que le han entregado la orden del *shogun*, Ishidō Umanojō y Yakushiji Jirozaemon. Las otras personas son probablemente Gōemon, o Yuranosuke, o Kaoyo su mujer. Sin embargo, observamos los tres personajes del fondo parecen tocar música. No se consigue distinguir exactamente el *katana* en la mano de Enya, sino que es un objeto que alude al *katana*.

Acto 5: Sadakurō cayéndose, con la bolsa de dinero en el suelo y el viejo hombre, padre de Okaru y suegro de Kampai montado encima del animal que parece ser un caballo.

Acto 6: La suegra de Kampai, amenazándolo porque cree que ha matado a su marido, tiene el monedero en la mano. Al fondo, Gōemon y otro *rōnin*.

Acto 7: Yuranosuke, sentado en la plataforma de madera, hace caer la carta de Kaoyo. Debajo escondido Kudayū intenta recuperar la carta. Al lado, agarrada al poste, Okaru que parece lamer la cabeza de Yuranosuke.

Acto 8: Konami, prometida de Rikiya (hijo de Yuranosuke) y su madre, Tonase, mujer de Honzō. Están caminando hacia la casa de Yuranosuke, ven desfilar una procesión y el monte Fuji.

Acto 9: Los tres personajes del primer plano son Honzō (en el medio), su mujer Tonase y su hija Konami (a cada lado de Honzō). Al fondo es Oishi, la mujer de Yuranosuke. Destaca un cierta burla por parte de Oishi hacia los tres otros. Honzō parece enfadado y estar marchando, apoyándose sobre la dos mujeres.

Acto 10: Al centro de la escena, Gihei, el mercante (es el único que no tiene *katana*), y alrededor los *rōnin* disfrazados de policía para comprobar su lealtad.

Acto 11: En dos estampas.

Los *rōnin* atacando el palacio de Moronao y cortándole la cabeza.

Análisis estético de la obra de Kuniyoshi

La serie de Kuniyoshi, *Bakemono Chushingura* de 1836¹¹⁸ se conservó en su integridad. Entendemos la serie a través de la obra de teatro. Ello nos permitirá analizar como Kuniyoshi la sintetiza e ilustra los rasgos de la propia historia. Más relevante en este estudio, también nos permite establecer una hipótesis sobre el papel que los monstruos representan para Kuniyoshi en la serie. Kuniyoshi elige unas composiciones que parecen simples.

¹¹⁸ Según la web de la Princeton University Art Museum.

Detallaremos a continuación una serie de rasgos que permiten entender mejor la obra desde un punto de vista estético.

El aspecto temático se ha desarrollado anteriormente y se han identificado, cuando ha sido posible, los personajes de cada estampa. Estos personajes son representados aquí por monstruos, estilizados o imaginados por Kuniyoshi. Veremos que algunos provienen de seres que el artista hizo en otras estampas o unas combinaciones de animales y objetos. Los puntos destacados a posteriori son elementos que ayudan a crear un mundo fantástico e irreal. Se distribuyen según unas observaciones basadas en la representación de los personajes.

El personaje de Moronao aparece en la primera estampa y en la última, presentando diferencias y similitudes, rasgo que veremos más adelante. Kuniyoshi representa a Moronao con un cuello larguísimo. En la estampa del primer acto, (FIG.103) el personaje está enrollado a un árbol, dirigiéndose a Kaoyo. Su lengua sobresale como la de un reptil, el cuerpo está agarrado al árbol, se ven sus manos, con garras, alrededor del árbol y su cuerpo por los suelos. Además tiene unas marcas azules en su rostro y un tocado, señales de pertenencia a un alto rango. En la ilustración de la segunda parte del último acto (11) (FIG.114), en el que los *rōnin* han capturado a Moronao para cortarle la cabeza, éste, agarrándose a un poste, sigue teniendo el cuello larguísimo. Lo que varía es su rostro: ya no tiene las marcas azules ni el tocado, sino que ha aparecido un ojo en la frente pero sigue teniendo su lengua de reptil. Estos rasgos, lengua de reptil y cuello larguísimo se pueden asociar indirectamente con la figura de la serpiente. Lo que si destaca es el uso de este elemento. Moronao no es el único personaje con un cuello largo. En la primera parte de la última escena (FIG.113), aparece un *rōnin*¹¹⁹ con el mismo cuello y otro con una cara objeto con un cuello más pequeño pero más largo de la normal. Aparecen igualmente en la estampa del acto 8 (FIG.110), donde se ve un desfile. En este caso, la elección de los cuellos largos se puede asociar con una elección compositiva, pues permite dar más visibilidad al desfile, creando la sensación de movimiento y profundidad porque suponen que los cuerpos están en la zona que no podemos ver detrás de la colina por donde caminan las dos figuras principales. Además crean un ritmo y rompen la monotonía de las líneas del paisaje del monte Fuji. En la estampa del acto 7 (FIG.109), Okaru parece extender su cuello para leer la carta. Lo que destaca de este rasgo particular, el cuello largo, es la utilización que se hace dentro de la escena: intentar leer una carta. En cualquier caso, forma parte de la creación del

¹¹⁹ Vestidos con capas de triángulos negros y blancos, podemos ver este vestido de identificación en las otras obras donde Kuniyoshi trata el mismo tema, figuras 94 y 95.

mundo fantástico de Kuniyoshi, porque da a los personajes la posibilidad de extender el cuello.

Para destacar el mecanismo de la representación en Kuniyoshi, podemos analizar la figura de la mujer en la serie. La mayoría de las mujeres, se identifican por el peinado que llevan, pelo negro recogido con adornos, como es el caso de la escena del primer acto con Kaoyo y en la ilustración del acto 7, Okaru. Sin embargo, en las ilustraciones, la representación de un mismo personaje varía. Por ejemplo los personajes de Konami (prometida de Rikiya, hijo de Yuranosuke, organizador de la venganza de los *rōnin*) y su madre Tonase (mujer de Honzō, el que impidió que Enya matara a Moronao) están representadas en las escenas de los actos 8 y 9 (FIG.111) pero de dos maneras totalmente diferentes. En el acto 8, Tonase, vestida de azul, muestra a su hija el desfile; tiene el pelo recogido con el peinado usual de la época, pero su rostro se compone de una boca abierta y unos ojos minúsculos representados mediante puntos. Su hija, Konami, de rojo, está representada como una niña. La postura que tiene nos hace dudar. Podría ser pequeña, vestida con una ropa enorme, lo que da una sensación de ridículo o tal vez está sentada mirando a su madre. Lo que añade esta sensación de estar frente a una niña es el hecho de que Kuniyoshi la haya dotado de ojos muy grandes. Su cara se asocia más a una rana que a una cara humana. Si la comparamos con las representaciones del Acto 9, podemos ver que Tonase, a parte del hecho que haya cambiado de ropa, tiene una cara parecida a la de un cocodrilo, pero sigue teniendo el mismo peinado que el de la escena anterior. La hija Konami, se ha transformado totalmente, tiene el rostro de una niña, pero parece un fantasma, pues es de un color muy pálido y uniforme y parece que está flotando. Estas dos representaciones son muy distintas y nos indican que Kuniyoshi no sigue el mismo modelo de los personajes sino que muestra las características que tienen y lo que expresan según la escena. A lo largo de la serie encontramos estas duplicaciones de un mismo personaje, elemento que los surrealistas utilizaron en sus películas.

El personaje de la madre de Okaru, la anciana que aparece en el acto 6 (FIG.108) es interesante. Kuniyoshi la ha representado con los mismos rasgos con los que la ha representado en otras estampas, *Asajigahara hitotsuya no zu* (FIG.116) y *Hitotsuya rôba* (FIG.117). Por lo tanto podemos asociar la figura de la anciana con la leyenda de la Onibaba o Kurozuka,¹²⁰ un *yōkai* con apariencia de anciana que era caníbal y asesina. El alumno de

¹²⁰ Es un resumen del artículo de Mark Schreiber sobre la leyenda de Onibaba. En el periodo tardío de Nara, en Japón, una anciana llamada Iwate, trabajaba como enfermera para una familia aristocrática de la capital imperial. Cuando su dueña cayó gravemente enferma, se creía que unas de las maneras de curarla sería

Kuniyoshi, Yoshitoshi también representa a esta anciana con los mismos rasgos de su maestro como lo vemos en su estampa *La bruja de Adachigahara* (FIG.118). En el acto 6, Kuniyoshi a través de la figura amenazadora de la anciana, introduce indirectamente esta referencia vinculando la serie con la leyenda y la sitúa así en un ambiente mítico.

Otro punto importante en los personajes de Kuniyoshi, son los rostros. Éstos varían entre objetos, animales y deformaciones que caracterizan los personajes como totalmente irreales. Siguiendo con el acto 6, vemos reunidos un *rōnin* con cabeza de objeto, aquí su sombrero le sirve de cara. Los otros personajes tiene la cara deformada. Kampai, que está frente a la anciana, tiene los elementos de la cara intercambiados; así su boca se encuentra en la frente, tiene un ojo en el lugar de la boca y su nariz es muy particular. El rostro del personaje que los quiere separar, seguramente Gōemon, se compone de una mezcla de elementos animales. Distinguimos bigotes de gato, una aleta de pescado en la cabeza, ojos enormes, y una boca muy peculiar igualmente. Si recapitulamos, entre los monstruos podemos distinguir categorías, pero se mezclan, personajes que son animales antropomórficos, otros con caras de objetos, y otros cuyos rasgos son deformados y combinados de manera casi aleatoria. Añadimos a estas figuras, otra representación que destaca: las cabezas enormes, cuyo cuerpo no se ve, presentes en los actos 3 y 9. Son rostros que salen del fondo, con expresiones muy marcadas, la primera de susto, la segunda de burla. En ambas, las manos están cercanas al rostro. En el acto 3, las manos están recogidas como si se frotaran de angustia. Resaltaremos la presencia de una calavera, en la última ilustración (FIG.114), el personaje que corta el cuello a Morona., El esqueleto es para Kuniyoshi otro elemento que invoca lo sobrenatural. Un último personaje que quiero destacar es el mercante, Gihei, en el acto 10, cuya cabeza tiene ciertas similitudes estéticas con la serie *Ue-Shita-e*.

Estos diferentes rostros constituyen el elemento principal que define la serie como fantástica, surrealista, absurda. Determinan por lo tanto el mundo fantástico. Son los personajes que protagonizan ese absurdo y por lo tanto son necesarios para la elaboración del mundo irreal que presenta Kuniyoshi.

Además de los personajes de la obra, aparece otro tipo de personajes en las ilustraciones; por ejemplo, elementos u objetos a los cuales Kuniyoshi da vida. El primero

comiéndose un hígado de mujer embarazada. Iwate, envió su hija para encontrar cualquiera medicina alternativa que pudiera curar a su dueña. Unos años después, una joven pareja pidió asilo en la casa de Iwate. La mujer estaba embarazada. Iwate, aprovechó la ocasión para matar a la joven y arrancarle el hígado. Al investigar su cuerpo encontró un talismán que reconoció como el que había dado a su propia hija en su infancia. Al entender que había matado a su hija y a su nieto/a, Iwate se volvió completamente loca y se convirtió en una asesina en serie y caníbal.

con el que nos encontramos es el árbol del segundo acto. Este árbol adquiere un protagonismo pues parece que con sus ramas ha empujado a los dos *samuráis*. Su rostro se sitúa a media altura por encima de sus ramas que parecen ser brazos. En otras escenas, por ejemplo en la estampa del acto 4, vemos una mesa, con pies y cara, que se dirige hacia el personaje que identifico como Enya. En la escena del acto 5, Kuniyoshi introduce un *karakasakozou*¹²¹ animado, caminando, un paraguas *yōkai*, elemento de la tradición que justifica, en cierta medida, la presencia de los otros objetos vivos haciendo suponer que pueden ser otro tipo de *yōkai*. En la mayoría de las escenas encontramos estos objetos vivos, son pasivos como en la ilustración del acto 6, frutas que miran y se ríen. Pueden ser igualmente elementos activos, que participan en la historia como el árbol del segundo acto o las lámparas de las estampas del último acto que muestran la dirección de Moronao, como para indicar a los *rōnin* su posición. Sin embargo quería resaltar en el acto 8, la figura del monte Fuji, al cual Kuniyoshi ha dotado de ojos y boca. Con esta personificación del monte, Kuniyoshi anima más la escena porque propone la visión de este monte predominante en Japón como un elemento vivo, y por lo tanto activo de alguna manera. Estos objetos y elementos vivos dotados de cara, complementan la atmósfera de fantasía que Kuniyoshi ha creado.¹²²

Los enfoques que Kuniyoshi utiliza son muy peculiares, pues son planos muy específicos en los que la escena ocupa todo el espacio. Si lo comparamos con otras representaciones de la misma historia, vemos en la estampa del *Ataque nocturno de los 47 rōnin* (FIG.100) la importancia que Kuniyoshi otorga al espacio. En esta serie el espacio tanto interior como exterior queda enfocado de la misma manera. Planos verticales donde el suelo está en medio de la estampa, haciendo que no haya mucha profundidad y que por lo tanto la composición se centre más en los personajes. La estampa que podría escapar a esta falta de perspectiva es la ilustración del acto 8, en el que vemos el monte Fuji. Sin embargo, está compuesta de forma similar a las otras. Con estos planos muy centrados, los elementos que determinan el espacio e indican si estamos en una escena exterior son los árboles. En las escenas de los actos 9 y 11, la nieve nos indica la presencia del invierno. Por lo tanto el espacio determina igualmente las estaciones del año.

¹²¹ *Yōkai* muy popular, es un paraguas o umbrella que tras cumplir 100 años de existencia se transforma en *yōkai*, tiene un único ojo con dos brazos y una pierna.

¹²² Los objetos animados se encuentran en películas occidentales como *La bella y la bestia*, 1991. En este caso Walt Disney los utiliza como personajes en sí, importantes en la historia. Podemos, por lo tanto, vincular estos objetos animados con un mundo sobrenatural.

Los fondos varían entre la neutralidad, como en la ilustración del acto 2 y 5, y la combinación de trozos de pared que aluden a la presencia de un edificio, como en la escena del acto 1 que podría ser el palacio del *shogun*. Kuniyoshi por lo tanto enfoca las escenas de esta manera para que la simplicidad del fondo y de los elementos de la composición haga resaltar a los monstruos que pone en escena. De esta manera no sobrecarga la imagen y resalta el aspecto cómico. Kuniyoshi le quita seriedad a la serie mediante la simplificación, pues si la comparamos con las estampas de la serie *108 héroes de Shuihu zhuan* (FIG.37) observamos en éstas mucha más atención al detalle.

Los colores que utiliza son identificativos. Por ejemplo, los *rōnin* se identifican en la última escena por sus trajes, la parte de arriba es negra y blanca y los brazos son rojos con un cruzado negro. Los colores de los fondos están vinculados a la identificación del espacio, en la primera escena por ejemplo, el suelo es verde, aludiendo a la hierba y por lo tanto un espacio exterior. Se contraponen igualmente con el suelo de la última escena, blanco nieve, indicándonos de esta manera que son escenas que ocurren en dos épocas distintas.

El conjunto de los elementos expuestos hace que la serie sea cómica y paródica. Además de los rostros, las posiciones y acciones de los personajes enfatizan este aspecto casi absurdo, donde un personaje es representado de maneras diferentes, o donde los objetos cobran vida. Lo cómico en la escena aparece de forma rotunda en la ilustración del quinto acto. En este acto, supuestamente Sadakurō mata al padre de Okaru por su dinero. Sin embargo lo que vemos aquí es al viejo hombre agarrado al revés a lo que parece ser un caballo, del que salen como disparados dos bolas que hacen caer a Sadakurō. Para resaltar el lado absurdo vemos un sombrero con ojos volar, y el *karakasakozou* caminando con cuatro patas (originalmente solo tiene una pierna).

Recordemos que la historia original era vista como un elogio de las virtudes de los *samuráis*. Parodiando la obra y poniendo estos personajes casi absurdos, se puede entender el punto de vista burlón en el que los valores *samuráis* son ridiculizados. La serie se editó durante una época donde los valores *samuráis* disminuían, como podemos entenderlo al acercarse a la revolución Meiji. Por lo tanto la sociedad de los *chōnin* de Edo aspiraba otros valores que los antiguos basados en esta piedad filial y estratos definidos. Esta serie estaba dirigida a la clase popular que conocía perfectamente la historia. Sabiendo que Kuniyoshi había hecho varias series y estampas sobre el tema, podemos atrevernos a identificar en esta parodia un objetivo adicional al de la risa. Destacamos el interés de Kuniyoshi por los valores guerreros, como podemos observar en las estampas de *musha-e*. Aquí, cabe resaltar

un cambio de papeles. Antes el guerrero luchaba contra el monstruo, aquí, es el *samurái* quien es el monstruo. El monstruo no es por lo tanto un ser demonizado sino la representación de la otra faceta del hombre, desvelada mediante estas criaturas. En las situaciones elegidas para las ilustraciones, resalta el lado animal del hombre. Por ejemplo en el primer acto sería el instinto del deseo. En el tercer acto asistimos a la derrota de Bannai, aspecto humillante. La cuarta escena se enfoca en el momento del suicidio, sin embargo se mezcla con la alegría, porque vemos unos músicos. La agresión del acto 6 resalta igualmente el instinto primitivo. En el acto 7, los personajes se comportan como animales, Yuranosuke estirado en el suelo como un perro, Kudayū como una rata escondida y Okaru agarrada al poste como un mono. Son aspectos no muy honrosos que resaltan en los personajes esta faceta más instintiva, primitiva, animal. Mediante esta asociación, Kuniyoshi desvela una visión de la obra, y por extensión de la sociedad, muy burlesca en la que los hombres no son más que monstruitos con vicios.

Parte IV. Comentarios y teorías desarrolladas a partir de la observación de las obras.

A través de los monstruos hay una posibilidad de expresar lo que no es humano. Sin embargo los monstruos tienen unos rasgos de humanidad, que podríamos asociar con la representación del inconsciente humano. La deformación física se asocia a la deformación mental. En la época medieval, los monstruos eran sin duda símbolos del mal porque no tenían el aspecto perfecto que Dios había dado al hombre, y por lo tanto se creía que el aspecto exterior era el reflejo del aspecto interior. En la sociedad japonesa el monstruo tuvo seguramente otro papel y otras asociaciones. Pero en tanto que occidental, asociamos inconscientemente el monstruo con lo malvado. En Kuniyoshi, está presente esta noción del monstruo como representación del mal, del peligro, pero hay igualmente una “monstruificación” de lo humano. Si vamos más allá de la separación humano-bueno y monstruo-malo, vemos en los monstruos un aspecto que refleja la humanidad. No es respecto al lado físico humano sino al mental. El carácter de la persona se ve exagerado por los rasgos físicos (en este caso elementos animales, o de monstruos) que Kuniyoshi le atribuye. Este dialogo entre la apariencia y la mente se combina con un cierto humor en varias de sus obras de parodia por ejemplo, como la serie analizada *Bakemono Chushingura*. Kuniyoshi, como hemos podido ver, retoma seres míticos conocidos en Japón, que utiliza para componer varias obras, por ejemplo el *Nue* (FIGS.33 y 68) o los *tanukis* (FIGS.88-90). Respecto a la estética, guarda los rasgos primordiales de identificación de estos seres, pero

los modifica. Podemos ver esto por ejemplo con la araña de Tierra. En relación a una imagen anterior, del siglo XIII que nos muestra una araña de tierra gigante (FIG.119), el mismo Kuniyoshi hace varias versiones del tema y por lo tanto varias versiones del monstruo, como podemos ver en las estampas sobre *Minamoto Yotimitsu* (FIGS. 67 y 120) En ellas, el monstruo va adquiriendo cada vez más personalidad y algunos rasgos humanos. Esta evolución se ve en diferentes creaciones de sus monstruos. Podemos comparar los *yōkai* de los *musha-e* por ejemplo en la figura del murciélago de Kuniyoshi *Miyamoto Musashi*, del cual Kuniyoshi hizo varias versiones. Podemos ver esta evolución entre el murciélago enorme (FIG.66) y el de un tamaño más pequeño (FIG.55), cuyo aspecto se inspira de grabados europeos.¹²³ Un tercer tipo de murciélago se observa en las estampas de la serie que hace en 1846 (FIG.41). En estas últimas estampas, Kuniyoshi utiliza los murciélagos en el mismo rango que los *tanukis*, como seres antropomórficos. No adquieren únicamente rasgos más personales y humanos, como el peinado o la barba, sino que Kuniyoshi los viste directamente, haciendo que adquieran un mayor rasgo de humanidad. Esta “humanización” se opera en la obra de Kuniyoshi sobre todo a partir de los años 1842, fecha de la aplicación de la reforma Tenpō. Dejando de lado la noción de censura y lo que se podría relacionar con ella, vemos que esta humanización de los animales permite desarrollar un mundo imaginario en el cual lo absurdo tiene su sitio. Más adelante podemos decir que Kuniyoshi también opera una “monstruización” de humanos.

En muchas de estas estampas el espacio está ausente o es poco detallado, como vemos en las estampas de *tanukis* (FIGS.88-90) en comparación con los espacios de las estampas anteriores de *yōkai* en los *musha-e*. Kuniyoshi alude al espacio mediante detalles, como montañas y mar en el caso de *Miyamoto Musashi* (FIG.66), o árboles en *Makibashira*, *Saginoike Heikuro* y *el Pitón gigante* (FIG.65). Es cierto que, como vemos en la *Usui Matagoro* y *el mono blanco de la montaña de Hida* (FIG.63), el espacio no está siempre definido sino que en este caso el fondo es neutro, pero invadido por una especie de humo que se desprende del mono y envuelve todo. Sin embargo podemos decir que en estas estampas predomina la asociación entre la identificación del monstruo y la del guerrero y que los detalles del lugar, si están, sirven sencillamente para situar la escena. Si retomamos las estampas de animales antropomórficos, vemos que el espacio no permite identificar un lugar en concreto, excepto en la estampa de la serie *Pulpos Antropomórfos* (FIGS.121y 123) donde distinguimos mar y montañas. Éstas tienen rasgos propios, muy sintéticos, que

¹²³ ver el párrafo de los *Posibles contactos con la cultura occidental*, p26. Donde se explica la relación de los grabados europeos con el *ukiyo-e*.

permiten unir las figuras de los pulpos con el paisaje. En este caso el espacio funciona como complemento de las figuras y las sitúa en un lugar no identificable. Recordemos que la isla de Japón es una combinación de mar y montaña. El uso de este espacio abstracto, era un recurso corriente en la época. Se puede ver por ejemplo en la serie de Kuniyoshi de los 47 *rōnin* de 1847-8, en la cual representa los *samuráis* sobre un fondo neutro con la descripción escrita de su persona. En el caso de la estampa *Asakusa Okuyama ikiningyo* (FIG.17), aparecen varios tipos de monstruos que encontramos en la tradición china como los *guanxiong*,¹²⁴ *jiaojing*¹²⁵ y *changbi*.¹²⁶ En ellas aparece una compilación de hombres deformados debido a una utilización particular del lugar. Para representar a estos monstruos, Kuniyoshi los une con un paisaje que los define y los condiciona. Recordemos que en *el libro de los montes y los mares*, se menciona que el monstruo desarrolla sus características según el lugar, por lo tanto al representar estos seres mitológicos, Kuniyoshi los contextualiza en un lugar preciso que les da toda su significación. En el caso de la serie 1844 (FIG.94), donde los hombres como los animales tienen caras de címbalo, estamos ante una serie paródica porque reutiliza posiciones y paisajes que Kuniyoshi había hecho en escenas anteriores. Gracias al paisaje, podemos identificar el lazo entre la figura 94 con la escena de la estampa *Ryugu Tamatori-hime no zu* (FIG.69). Por lo tanto podemos suponer que el fondo ayuda a crear una dimensión necesaria al abstracto de los seres fantásticos de Kuniyoshi, ya sean fondos de paisajes o fondos neutros.

Kuniyoshi experimenta con la apariencia de otras figuras, entre ellas el esqueleto, o las figuras de sexos, que personifica. Estos monstruos son el desarrollo de monstruos mitológicos y fantásticos que encontramos en la tradición asiática. Kuniyoshi los estiliza a su manera pero no los inventa. De esta estilización personal, aparecen otros tipos de seres fantásticos. Encontramos por lo tanto unos personajes, cuya cabeza es sustituida por la de un animal, por objetos como lámparas, entre otros, en los cuales Kuniyoshi añade ojos y bocas, a veces narices, haciéndolos de esta manera humanizados. En paralelo a estas combinaciones, Kuniyoshi desarrolla humanos “monstruizados”, cuyas figuras derivan de su imaginación. Podemos mencionar las caras de la serie *Ue-shita*, de 1842 (FIG.96), en que Kuniyoshi experimenta una multitud de combinaciones de rasgos físicos, donde los ojos, nariz y boca funcionan como elementos identificativos del rostro. Al igual que las máscaras de arte africano como por ejemplo los Dogon (FIG.125), Kuniyoshi juega con las

¹²⁴ *Libro de los montes y los mares* p.169. “Hombres de agujereado pecho”

¹²⁵ *Ibid.* p169. “Hombres de piernas cruzadas”

¹²⁶ *Ibid.* p170. “Hombres de brazos largos”

posibilidades estéticas. No obstante, aplica estos rostros, ahora si imaginados, a personajes de sus composiciones, como podemos ver con la estampa *Dôke bakemono yûsuzumi* (FIG.126). En ésta vemos la combinación de rostros monstruosos deformados o rasgos animales con humanos. Para añadir un efecto de diversidad entre esas creaciones, los colores de la piel de los personajes varían de uno al otro. Incluso los que identificamos como gatos tienen el rostro transformado. Estos monstruitos, aparecen en situaciones en las que distinguimos elementos reales propios del hombre, como bancos o kimonos, que permiten situar la escena. En este caso la escena se sitúa en una especie de café, pues hay una camarera con una bandeja y la gente tiene tazas en las manos, etc.

Es relevante exponer aquí tres ilustraciones de Kuniyoshi donde aparece la figura del artista creador. *El milagro del famoso pintor por Ukiyo Matahei, Meiyo mihi ni teki nashi Hidari Jingorô* y *Toki ni au Ôtsu-e kitai no maremono*. Las dos últimas composiciones son trípticos, donde la figura del artista se encuentra en la parte central. En ninguna se le ve la cara. En un caso una hoja en el aire le tapa el rostro y en otra, el artista se gira para mirar a otro lado. En ambas está rodeado de personajes, interpretados como sus creaciones. En la primera estampa (FIG.127), el artista identificado como Kuniyoshi está pintando. Vemos los materiales, pinturas y hojas dibujadas que vuelan. En la segunda (FIG.128) el artista es un escultor, Hidari Jingorô, que crea las figuras que le rodean. En el tejido del kimono que lleva se ve la cara de Enya de la estampa del infierno budista (FIG.24) de Kuniyoshi. La tercera estampa, *El milagro del famoso pintor por Ukiyo Matahei* (FIG.129), hecha en 1853, tiene otro tipo de composición, inspirada de una obra de teatro, *Keisei Hangonko*. En ella las criaturas producidas por el artista se materializan para defenderle. Es interesante por lo tanto ver como el artista concibe el proceso de creación, contraponiendo el momento creativo con las obras ya acabadas que le rodean como si fueran personajes reales. En estos personajes destacan unos monstruos, tanto en la obra de la escultura como de las ilustraciones. En el caso de la ilustración donde Kuniyoshi se autorretrata, los personajes que le rodean son *Otsu-e*,¹²⁷ figuras demoniacas, cuyas caras son actores conocidos e identificados. En la segunda estampa, Hidari Jingorô puede ser entendido como un paralelo de la figura de Kuniyoshi que también crea monstruos. Estas estampas nos muestran por lo tanto el desarrollo de la invención en un formato material como el papel o la madera; una realidad ficticia pero realidad para el artista. Podemos atrevernos a decir por lo tanto que los monstruos creados por Kuniyoshi para él son más que unas simples ilustraciones, sino que

¹²⁷ Figuras de las estampas divinas y demoniacas.

lo rodean en su vida y en su imaginación. En otras palabras, son ellos que componen su mundo interior.

Parte V. Las influencias que Kuniyoshi ha ejercido a lo largo del tiempo.

Sus discípulos

Como primera influencia notable de Kuniyoshi, podemos destacar la que ejerció sobre sus discípulos. El más famoso de ellos es sin duda Yoshitoshi (1839-1892), en particular por su serie *Cien aspectos de la luna*, 1885-1892. Encontramos en su obra una evolución de la estética por su maestro, pero igualmente una leve influencia en los temas tratados. Uno de los géneros que Yoshitoshi hace perdurar es el de los monstruos como vemos en la estampa *Donyoku-no-baba* (FIG.130). Yoshifuji (1828-1887), igualmente su alumno, perpetuó de Kuniyoshi sus animales antropomórficos, los gatos y los personajes transformados (FIGS.131 y 132). En otra de sus estampas vemos humanos cuya cabeza se ha remplazado por objetos, elemento que hemos visto en estampas de una serie (FIG.94) de Kuniyoshi donde las caras de las personas son címbalos. En la *Cabeza del gato-mago de Okabe* (FIG.132), Yoshifuji compone el gato mediante cuerpos de otros gatos, como hizo Kuniyoshi al inspirarse de Arcimboldo, en sus estampas (FIGS.56-59). Yoshimori (1830-1884), al igual que Yoshifuji, se interesó por las figuras compuestas de su maestro, como vemos en una de sus composiciones (FIG.134). Este discípulo aborda igualmente los monstruos, como en esta estampa (FIG.135) donde se aborda la misma temática de la estampa mencionada anteriormente (FIG.131) de Yoshitoshi. Esta composición es similar a la de la estampas de Kuniyoshi *Raiko y la araña de Tierra* (FIG.48), donde los monstruos están como suspendidos en la parte superior de la obra en oposición a la parte inferior, espacio de los humanos. Otro de sus alumnos, Yoshitora, retoma directamente temas de su maestro con una estética muy similar, como podemos ver en la estampas del *guerrero matando al gigante Hihi* (FIGS.63 y 136). En este caso lo que le diferenciaría en el estilo, es la cara el monstruo que tiene una expresión más cómica. Destacaré un último alumno de Kuniyoshi, Kawanabe Kyosai (1831-1889), que se emancipó de su maestro, y que aborda también las temáticas de monstruos, animales pero en cuya obra percibimos el resultado de una gran imaginación, como en la obra *Jigoku Dayu* (FIG.137).

Resaltamos por lo tanto, en las obras de sus alumnos, elementos que pueden vincularlos con Kuniyoshi. A nivel temático, nos encontramos con monstruos, *yōkai*, *mononoke*, animales antropomórficos, figuras compuestas por cuerpos más pequeños. Así, sus alumnos retoman

personajes que propuso Kuniyoshi y que hemos abordado en la segunda parte de este trabajo. A nivel estilístico, resaltan los colores, las formas, que a menudo se pueden vincular con composiciones del maestro. No obstante cada alumno desarrolló una variante del estilo de Kuniyoshi. Si tomamos como ejemplo Yoshitoshi, podemos observar que sus composiciones son más finas, delicadas, con más atención al detalle pero sin sobrecargar la imagen como podemos observar en su estampa *Claro de luna en el Monte Yoshino* (FIG.138).

Europa y el Japonismo.

Con la revolución Meiji y la apertura de Japón hacia Europa, se formó un movimiento en occidente llamado *Japonismo*. Fue la reacción a la excelente recepción del arte japonés en Europa, en particular en París y en Francia. Las personas que mejor acogieron este arte exótico fueron los artistas, los intelectuales, los críticos, muchos de ellos coleccionistas. Estas personas empezaron a publicar revistas como *Le japon artistique* de Samuel Bing o *L'art japonais* de Louis Gonse. Son estas mismas personas que valoraron las estampas *ukiyo-e* como auténticas obras de arte. Entre todos los trabajos de los artistas japoneses que viajaron entonces a Europa, se hallaba el nombre de Kuniyoshi. Encontramos sus obras en unas colecciones como las de los hermanos Goncourt, Courbet, Monet y Rodin entre otros.¹²⁸ Destacaré unas apariciones de Kuniyoshi en las revistas de la época.

En la revista *Le Japon artistique*, de 1888, Edmond de Goncourt escribe un artículo sobre *Un écritoire de Poche*, que fue hecho por uno de los 47 *rōnin*. A continuación describe esta historia acompañada con ilustraciones de los *rōnin* de la serie que Kuniyoshi hizo entre 1847 y 1848 (FIGS.139 y 140), serie a la cual alude: “je me mis à fouiller mes albums, et je trouvai le recueil qui porte pour titre: *Sei tū Guishi deu* (Les chevaliers du devoir et du dévouement), où le peintre Kouniyoshi nous représente les ronins dans l'action de l'attaque du *yashki* de Kotsuké ”.¹²⁹

En el segundo volumen de la recopilación del *Japon artistique* de finales de 1888 y 1889, en una lista de artistas japoneses que destaca Theodore Duret¹³⁰, aparece Kuniyoshi. Unas páginas más adelante, se reproduce una obra del artista (FIG.141). Duret menciona nuevamente a Kuniyoshi en su libro *Livres et albums illustré du Japon*. En el libro hace una

¹²⁸ Gaëlle Rio. (2015). p20.

¹²⁹ Bing (1888) *Le Japon artistique. Documents d'Art et d'Industrie*. Volume 1. p.71.

¹³⁰ Bing (1888-9) *Le japon artistique. Documents d'Art et d'Industrie*. Volumen 2. p.84.

enumeración de libros ilustrados que se habían referenciado en Francia, particularmente en París. El autor dedica por lo tanto un apartado a Kuniyoshi,¹³¹ en el cual habla brevemente del estilo y la vida del autor y enumera unos ocho libros del artista.

Entre ciertos artistas se destaca directamente la influencia que Kuniyoshi ejerció en sus obras. El más destacado sin duda sería Courbet, con *El origen del mundo* de 1866¹³². Kuniyoshi hizo en 1833 varias versiones de *La diosa Amaterasu* (FIGS.142 y 143). La influencia de Kuniyoshi sobre Courbet, queda resaltada por el particular punto de vista que enfoca directamente el sexo de la mujer. Sabemos que en el *ukiyo-e* era usual ilustrar imágenes pornográficas. Este nuevo acercamiento visto por un ojo europeo y polémico, como era el de Courbet, debió ser una oportunidad de hacer algo totalmente novedoso y provocador en el ámbito del arte parisino.

En la actualidad

Recientemente se ha ido popularizando la obra de Kuniyoshi, antiguamente descartada del enfoque central ocupado por artistas como Utamaro, Hiroshige o Hokusai. Vemos como una de sus obras más famosa es la de la princesa Takiyasha invocando un esqueleto en el palacio de Sōma, *Sōma no kodairi* 1846 (FIG.144). La estampa se hizo famosa por el enorme esqueleto que la compone. Este esqueleto ha sido retomado por varias personas, entre ellas el artista contemporáneo japonés, Mizuki Shigeru (1922-2015) con su obra *Gashadokuro* de 1992 (FIG.145). En el dibujo animado *Pompoko* (FIG. 146) aparece igualmente durante el desfile de los monstruos.

La otra esfera artística donde resaltan las influencias de Kuniyoshi, es la del tatuaje. Ya en la época contemporánea al artista, como anteriormente mencionamos, algunos jóvenes le pedían que les tatuasen con obras de Kuniyoshi.¹³³ En varias fuentes, se menciona la influencia de Kuniyoshi y de sus alumnos en el tatuaje japonés actual.¹³⁴ Esta influencia la podemos ver en el artista contemporáneo Hiroshi Hirakawa. Hirakawa pinta personajes tatuados, tanto hombres como mujeres. Algunos de sus personajes tienen como diseños tatuados estampas (FIG. 147) que hemos visto en este trabajo como la obra de la serie *108*

¹³¹ Duret (1900). *Livres et albums illustrés du Japon*. (Paris: Ernest Leroux.) p147-9.

¹³² Gaëlle Rio. (2015). p.25. Según Geneviève Lacambre .

¹³³ Godeau,(2011). p. 468

¹³⁴ Yuriko Iwakiri (2015). p.15.

Cantero Márquez (2008). “Horimono : el tatuaje tradicional Japonés”. *Nuevas perspectivas de investigación sobre asia pacífico*. (Universidad de Granada) p33.

Michaela Hille, Friederike Palm (2015). *TATTOO*. (Hamburgo: Museum Für Kunst und Gewerbe), nº15.

heroes de Suikoden (FIG. 37). El artista, en pintura, mezcla el estilo tradicional de *ukiyo-e* con elementos modernos, como en este caso la máquina de tatuar. Hizo igualmente tatuajes con un elemento de la obra de Kuniyoshi *Ryugu Tamatori-hime no zu* (FIG. 148).

Se han dedicado varias exposiciones a Kuniyoshi, como la del Victoria and Albert Museum de Londres en 1961 para celebrar el centenario de su muerte. Una más reciente se celebró en el Petit Palais de París de octubre 2015 a enero 2016. En esta exposición, Kuniyoshi ha sido asociado a figuras como Goya u Odilon Redon. El hilo que les unía era justamente el de los aspectos fantásticos de sus obras.

Conclusiones

Destacaremos la dificultad para una occidental de acercarse a unas obras de una cultura ajena y tan compleja como es la japonesa. Con este trabajo se ha querido romper ciertas barreras que nos impedían entender las estampas japonesas. Aun así hay rasgos que se nos escapan. Para contextualizar el artista y su obra, ha parecido necesario tratar del aspecto social y cultural en el que Kuniyoshi desarrolló su producción, relacionándola con diferentes culturas asiáticas como la china o la budista. Éstas afectaron obviamente a la producción artística por lo cual se hace necesario abordarlas para un entendimiento de Kuniyoshi. Podemos por lo tanto declarar que éstas ejercieron influencias directas e indirectas sobre el *ukiyo-e* y sobre Kuniyoshi en particular.

La atención otorgada a la figura del monstruo se presenta bajo varios aspectos. El monstruo es un “representante” de lo fantástico y es necesario por lo tanto analizarlo con detalle porque es un exponente del propio mundo fantástico. El monstruo tiene en su aspecto irreal la particularidad de ser un producto cultural de un imaginario individual o colectivo y por lo tanto responde a rasgos psíquicos. Analizando el papel del monstruo en la obra se abre una puerta a algo más que un mero aspecto físico, se abre una brecha sobre el inconsciente. Si aludimos a Freud, podemos relacionar este aspecto irreal como un elemento que desvela cosas más reales que la propia realidad, en tanto que nos muestra el imaginario e inconsciente del artista. La atracción hacia los monstruos y seres irreales que vemos en Kuniyoshi no es únicamente debida a la censura *Tenpō*, en la cual se prohibían representar actores de *kabuki* y *bijin-e* entre otros, géneros más tratados en el *ukiyo-e*. Esta censura pudo impulsar al artista hacia otro tipo de representaciones. No obstante, dada la alta originalidad y el gran número de estampas producidas por Kuniyoshi, deducimos el gran interés propio que el maestro aportó al desarrollo de este mundo fantástico. Vemos en su obra una

evolución de la figura del monstruo, desde una figura mítica y bélica hacia unos monstruitos inventados y cómicos.

Podemos concluir que Kuniyoshi ha creado y desarrollado un estilo propio. A través de las diferentes versiones que hace de un tema se ve su recurrente investigación por la representación y una voluntad de innovación. Destaca su imaginación tanto en la temática como en la composición. Hoy en día la obra de Kuniyoshi tiene repercusiones en nuestra sociedad, evidentes por ejemplo en el mundo del tatuaje. Esto nos muestra el gusto por su estética, pues hay gente que se graba a Kuniyoshi en la piel. Podemos igualmente aludir a las posibles repercusiones de su obra en otros ámbitos desconocidos como pueden ser el manga o el comic.

Es relevante exponer el hecho que incluso tras un siglo, las obras de Kuniyoshi se siguen apreciando. El artista murió en 1861, y por lo tanto no conoció el momento de la divulgación del *ukiyo-e* en occidente. Podemos suponer que le sorprendería que su obra, hecha para los *chōnin* de la época, pudiera gustar en la otra punta del mundo. Le sorprendería sin duda que aún hoy en día, algunas personas repartidas en todo el mundo se interesan por su producción.

Este trabajo ha tenido, entre otros objetivos, la intención de hacer descubrir al lector la obra del artista Kuniyoshi. Es posible tener la esperanza que, en parte, gracias a la exposición organizada en París sobre Kuniyoshi, se fomenten los estudios y se divulgue aún más la figura de Utagawa Kuniyoshi. Espero que este trabajo haya sido instructivo y os haya hecho compartir mi pasión hacia la obra de este gran artista.

Bibliografía

Almezán, David (2013). “El grabado Ukiyo-e como reflejo de los valores de la cultura japonesa”. *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*. Numero extra 1.

_____ (2014). “El grabado japonés ukiyo-e del periodo Edo (1615-1868) en la Colección de Arte Oriental de Federico Torralba del Museo de Zaragoza: el género bijin-ga”. *Artigrama* n°29: 493-511.

Barta, Roger (1992). *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino, 1996.

Bidwell, Raymond A. (1928-1929). “Kuniyoshi”. *Artibus Asiae*. Vol. 3, n°2-3.

Bing, Samuel (1888-1889). *Le Japon artistique. Documents d'Art et d'Industrie*. 2 volúmenes. Paris.

Bowie, Theodore (1961). “A Note on the Skeleton in Japanese Art”. *Art Journal* Vol. 21, n°1. New York: College Art Association.

Buil, María Jesús Salas. *Ukiyo-e estampas japonesas*. Calatayud: UNED.

Caillet Laurence y Beillevaire Patrick (1991). “Dieux et lieux au Japon”. *L'Homme*. Vol. 31, n°117 : 7-9.

Cantero, Juan Pedro Márquez (2008). “Horimono : el tatuaje tradicional Japonés”. *Nuevas perspectivas de investigación sobre asia pacífico*. Universidad de Granada.

De la Vega, Daniel Sastre (2014). “La escuela Utagawa, orgullo de Edo”. *Fantasia en escena. Kunisada y la escuela Utagawa*. Universidad Autónoma de Madrid.

DD.AA. (agosto 1989) *The Burlington Magazine*, Vol 131, n°1037.

DD.AA. *Tesoros del arte japonés : periodo Edo (1615-1868) : colección Museo Fuji, Tokyo*. Madrid : Fundación Juan March, 1994.

DD.AA. *TATTOO*. Hamburgo: Museum Für Kunst und Gewerbe, 2015.

Duret, Theodore (1900). *Livres et albums illustrés du Japon*. Paris: Ernest Leroux.

Elisseff, Danielle y Vadime (1990). *L'art de l'ancien Japon*. Paris : Citadelles.

Gaudeková, Helena (2013). “Nuances of beauty – yoshitoshi’s concept of women as a reflection of contemporary society”. *Annals of the náprstek museum*. Praga: Náprstek museum.

Godeau, Antoine y Chambre, Frédéric (2011). *Ukiyo-e Ou les images du monde Flottant. Vente aux enchères publiques-Auction*. Paris: Pierre Bergé et Associés.

Hirasawa, Caroline (2008). *The inflatable collapsible Kingdom of retribution: a primer on Japanese hell Imagery and Imagination*. Monumenta Nipponica, Vol 63. N.1. Tokyo: Sophia University. Título original:

Imakufu, Ryuta (1986). “Un perfil de la antropología japonesa De Yanagita Kunio a la vanguardia de la antropología contemporánea”. *Relaciones*, n°27. El colegio de México.

Iwakiri, Yuriko et al. (2015). *Kuniyoshi le démon de l'estampe*. Paris : Le petit palais.

Izumo, Takeda, et al. (1748). *Chūshingura: the treasury of loyal retainers*. Traducción y comentarios de Donald Keene. New York: Columbia University Press, 1971.

Kidder, J. Edward (1985) *El Arte del Japón*. Traducción: María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid : Catédra.

Lambert, Gisèle. *Ukiyo-e, imatges d'un món efímer*. Barcelona: Caixa Forum y Caixa Catalunya, 2008.

Lane, Richard (1978) *Images from the floating world*. Oxford University press.

Naho, Onuki *Hormiono as Metamorphosing apparatus: An analysis on the pictorial and literary representations of Japanese Tatooning*. [Google Academico].

Neuer, Roni, et al. (1979) *Ukiyo-e 250 ans d'estames Japonaise*. Traducción Catherine y Jean-François Allain. Paris : Flammarion, 1985.

Ochando, Luis Pérez (2013). “Pozo de Sangre, Fantasmas del cine japonés contemporáneo”. *Cuadernos de Bellas artes 21*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.

Pearl William (2006 – 2016) <http://www.kuniyoshiproject.com>

Pompoko. Isao Takahata, studio Ghibli. 1994.

Regnault, Félix (1913). “Les monstres dans l'ethnographie et dans l'art”. *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*. Vol. 4, n°3: 400-411.

Robinson, B.W. (1956). “Censor’s Seals and the dating of Japanese Colour-prints: some further conclusions”. *The Burlington magazine*. Vol. 98, n°635: 54-55.

Rodríguez, Amaury A. García (2006). “La obra múltiple y el productor plural: El proceso creativo del ukiyo-e”. *El proceso creativo, Instituto de Investigaciones Estéticas*. Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (2010). “Itinerarios de una apropiación crítica: Raikō y la araña de tierra”. *Estudios de Asia y África*. Vol. 45, n°3:535-565

Schreiber, Mark (2012). “In search of the fearsome Onibaba”. *Legendary “Demon-hag” gives Fukushima tozn a dubious claim to fame*. The Japan Times.

<http://www.japantimes.co.jp/life/2012/10/21/general/in-search-of-the-fearsome-onibaba/#.V1o6V0tdjSj>

Sherman, Cori North (2009). “Ukiyo-e Prints in the Mike Lyon Collection”. *Figuring it out; Print and Drazings by Mike Lyon*. Manhattan, Kansas: Marianna Kistler Beach Museum of Art, Kansas State University.

Smits, Gregory (2006). "Shaking up Japan: Edo society and the 1855 catfish picture prints". *Journal of social history*. Pennsylvania State University.

Yao Ning y García-Noblejas, Gabriel (ed.) (2000) *Libro de los montes y los mares (Shanhai Jing) Cosmografía y Mitología de la China Antigua*. Introducción de Juan José Ciruela. Madrid: Miraguano S.A. Ediciones.