



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

TABLADA: LA TRADICIÓN DEL ARTE COMO MEMORIA, CONTINUIDAD Y CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA
DE UN PUEBLO, A TRAVÉS DE LA OBRA DE HIROSHIGE

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN

LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

PAOLA MARISOL GÁMEZ RODRÍGUEZ

ASESOR: DOCTOR RODOLFO MATA SANDOVAL

CIUDAD UNIVERSITARIA, D.F.

2009





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mi asesor: Dr. Rodolfo Mata por su paciencia, dirección, espacio y tiempo.

Al maestro Israel Ramírez por la continuación en este proceso.

A la maestra María Lourdes Penella Jean por brindarme su apoyo cuando lo necesité.

A cada uno de mis profesores que se dieron a la tarea de compartir sus conocimientos.

A Maryloise:

De no estar tú,

Inmensa sería la arboleda.

Kobayashi Issa

A Dolores:

Garza en estero,

flor de loto transitoria,

nube emplumada.

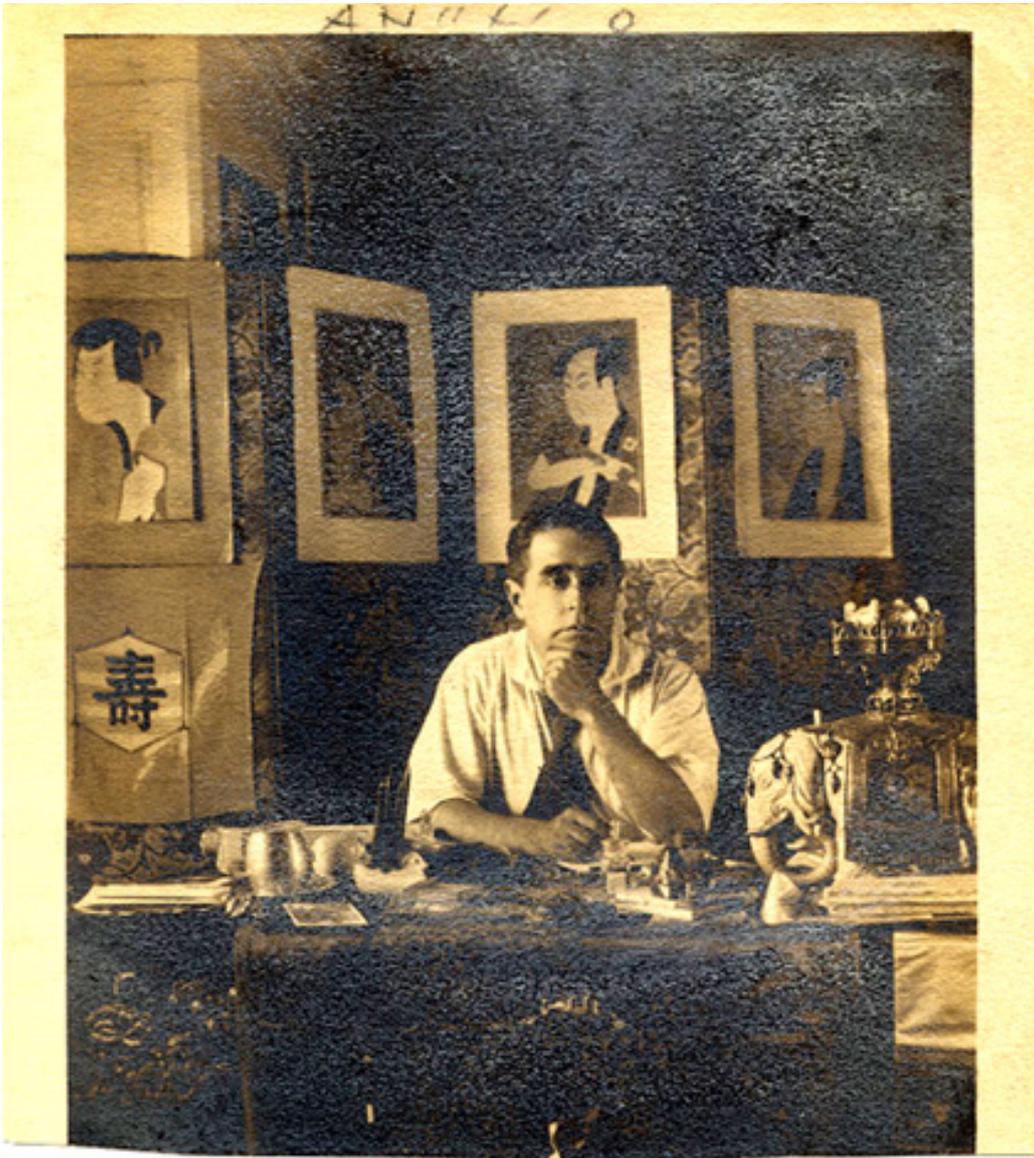
A Eli:

Noche serena,

mariposa en antera

es luna llena.

Takayuki y Hidemi: Contruyo mi camino entre el sol y la luna del oriente ataviado de estrellas.



José Juan Tablada en su estudio

TABLADA:
 LA TRADICIÓN DEL ARTE COMO MEMORIA, CONTINUIDAD Y
 CONTRUCCIÓN ESTÉTICA DE UN PUEBLO, A TRAVÉS DE LA OBRA DE
 HIROSHIGE



1. Retrato de Utagawa Hiroshigue por Kunisada 1858.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

CAPÍTULO I

HIROSHIGUÉ: EL PINTOR DE LA NIEVE Y DE LA LLUVIA, DE LA NOCHE Y DE LA LUNA BREVE SEMBLANZA DE LA ORGANIZACIÓN DE LA OBRA

1	Descripción del libro <i>Hiroshigué: el pintor de la lluvia y de la nieve, de la luna y de la noche</i>	11
2	Algunos artistas plásticos anteriores a Hiroshige, mencionados por Tablada.	13
3	Breve semblanza artística y obra temática de Hiroshige.....	26
4	Cronología del control editorial y los sellos en los grabados de la época del Edo.....	37

CAPÍTULO II

RECONSTRUCCIÓN DEL DINAMISMO Y LA VOZ DEL PUEBLO DEL EDO, EN TIEMPO Y OBRA DE HIROSHIGE

1.	Reconstrucción de la cotidianidad citadina en algunos barrios famosos del Edo.....	45
2.	Personajes representativos del Edo en la pintura de Hiroshige.....	75
3.	Algunas imágenes de la fauna: reflejo del espíritu nipón en la pintura de Hiroshige.....	85

CAPÍTULO III

TABLADA, VIAJERO DEL PAISAJE JAPONÉS

1	Cuatro series de Hiroshige, seleccionadas por Tablada.....	100
2	Tablada recorre las rutas del Tōkaidō (inmortalizadas por Hiroshige)	128
3	Algunos puntos históricos sobresalientes sobre los señores feudales....	149
4	Tablada reinterpreta el significado de la montaña Fuji: corazón del Japón y emblema nacional.....	157

CAPÍTULO IV

ALGUNAS REFLEXIONES DE TABLADA SOBRE LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN MÉXICO

1	Impresiones de Tablada sobre el desempeño y reestructuración de la Academia de San Carlos.....	171
2	Aplicación del arte en el desarrollo de la sociedad mexicana.....	176
3	Integración del arte a la economía nacional mexicana.....	179

CONCLUSIONES..... 182

BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ JUAN TABLADA..... 185

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JOSÉ JUAN TABLADA..... 186

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA..... 187

GLOSARIO DE TÉRMINOS JAPONESES UTILIZADOS..... 193

ÍNDICE DE IMÁGENES..... 200

INTRODUCCIÓN

La finalidad del presente trabajo es analizar el libro *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (monografías japonesas, 1914) de José Juan Tablada, para determinar por qué el autor eligió a Utagawa Hiroshige¹ (1795-1857) como modelo del alma artística distintiva del Japón.

En el prólogo —titulado “Torii” en alusión a los pórticos sagrados de los santuarios shintoístas— el poeta advierte que en un inicio su intención fue continuar la obra inconclusa del escritor y crítico de arte francés Edmundo de Goncourt, quien realizó una serie de biografías de pintores japoneses con el objeto de darlos a conocer. Dice Tablada: “Hace mucho tiempo, al acabar de leer el libro de *Outamaro*, de Edmundo de Goncourt, me hice el propósito de escribir, para cuando mis estudios artísticos madurasen, un libro semejante.” (*Hiroshigué*, p. IX) Sin embargo, es evidente que su objetivo trascendió tal propósito:

Peregrinando así contigo, oh maestro! Comentando para mi patria esas bellezas del Japón que tú immortalizaste, esperaba realizar una obra no de sutil curiosidad, ni de caprichoso exotismo sino de robustos y fecundos propósitos.

Propósitos estéticos para que al alma aún oscura de mi patria llegara el rayo diamantino de tu evangelio de belleza, para que el sentimiento nacional, los poetas, los pintores, los seres cultos, los pensadores, los sensitivos, los sedientos de ideal, los que se van con la angustia sin remedio de una obra truncada por un medio adverso, tenebroso, bestial y fatal y los que llegan con esperanzas redivivas, con ímpetus tempranos, ansias nuevas y [sic] ideal eterno, aprendieran en tu obra que condensa toda la magia espiritual del arte japonés, cómo se descubre y se cultiva y se depura y se aquilata y se magnífica y se immortaliza la belleza de una patria. Cómo se hace una patria intensa, armoniosa, sensiblemente bella y grata por el sortilegio de Arte... (*Hiroshigué*, pp. 116-117).

Si Tablada exhorta a los artistas mexicanos a revisar sus propuestas estéticas, es justo por su convicción de que el ejemplo de Hiroshige puede revitalizar y encausar —hacia otra etapa— la historia del arte nacional, de modo

¹ De aquí en adelante se escribirá Hiroshige sin acento ni la u. La pronunciación de la sílaba inicial suena como “J”, el acento recae ligeramente en la sílaba “ro”, y la sílaba “ge” suena suave. Asimismo, cuando nos refiramos al libro se abreviará *Hiroshigué* para no abrumar a nuestro lector.

que la búsqueda tenga como origen la naturaleza misma, un rostro, una característica propia y universal, continua y trascendente.

Según Tablada, Hiroshige cumple con todas las expectativas estéticas: su obra armoniza con el entorno geográfico y logra incidir en la sociedad, pues capta e inmortaliza momentos fugaces en la vida del hombre (festividades populares, actividades cotidianas, procesiones de personajes importantes) en ambientes que no pasan inadvertidos a su mirada crítica.

El poeta elige a Hiroshige porque es el artista por excelencia que ofrece a los creadores nacionales un parámetro, pero también un incentivo capaz de reanimar al arte mexicano y romper con sus barreras ideológicas y circunstanciales (obstáculos que en su momento frenaron el quehacer, generaron una distancia entre diversas disciplinas y condenaron al arte a cierto estatismo).

Para refrendar esta idea y exaltar —desde el punto de vista nacionalista— un género de álbumes japoneses que Hiroshige cultivó, Tablada se apoya en críticos como John Ruskin y puntualiza:

Ruskin, el venerable evangelista de la "Religión de la Belleza", declararía los *Meisho* japoneses, catecismos de su credo y ex-votos de su catedral, de tal manera esos libros de arte demótico exaltan todo lo que es bello y hacen amable a la patria cuyos encantos pregonan, descubriendo hasta en la flor campesina que se abre en escondido paraje rústico, hasta en la fosforescencia de las luciérnagas escintilando en las noches estivales de tal remota aldea, un motivo para amar al país natal y para sentir la felicidad de vivir en medio de tantas cosas admirables! (*Hiroshigué*, p. 70)

Tablada observa al pueblo japonés a partir de la correlación que encuentra entre origen, mito, leyenda y naturaleza. A esa mirada se suma su deseo de dar a conocer el contexto en el cual nació el pintor Hiroshige, uno de los más destacados del periodo Edo (1600-1868), cuya obra fue difundida por ingleses y franceses de la segunda mitad del siglo XIX: Es así que se sitúa en la época de Hiroshige, construyendo su propio recorrido cultural con el objeto de redescubrir el proceso artístico del Japón (en constante búsqueda) y resaltar los puntos de unión de diversas disciplinas artísticas.

Ahora bien, para llevar a cabo el presente escrito, se realizó una investigación bibliográfica de obras que trataran el tema de manera directa, a

través de las bases de datos digitalizados de instituciones tanto nacionales (tal es el caso de la UNAM y El Colegio de México), como extranjeras (la Universidad de Harvard, la University of California Los Ángeles, la de Houston, y otras de semejante importancia). Lo que se encontró fue una gama de estudios muy afines entre sí, aunque con ligeras variantes; es decir, trabajos sobre temas ya conocidos en torno al autor como: la inclinación de Tablada por lo exótico, los elementos y temáticas “orientalistas” integradas en su poesía (también el rasgo distintivo de la plasticidad en la obra poética), el lugar de Tablada dentro del modernismo, su aportación a la poesía hispanoamericana en tanto introductor del haikú, y la promoción del grupo de poetas cultivadores del género (a quienes se llamó “haiyines”). De las referencias bibliográficas tomadas en estos trabajos, se obtuvo un mayor número de textos con posibles temas relacionados. Un balance de ellos muestra que hay más estudios acerca de la poesía tabladiana que de su prosa.

Parte de las obras de Tablada fueron rescatadas (a partir de 1970) y reeditadas (en ocho tomos) por el Centro de Estudios Literarios de Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Para esta investigación elegí las referencias pertenecientes a los volúmenes IV, V y VI. En cuanto a las obras digitalizadas, seleccioné algunas imágenes del CD ROM *José Juan Tablada (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)*.

Este texto se concentra en la obra *Hiroshigué*, cuya versión digital se encuentra en el disco compacto mencionado y en la página del proyecto “Letra e imagen: literatura mexicana en CD-ROM e internet” (www.tablada.unam.mx) que dio origen a este proyecto.

La presente investigación busca especificar cómo el artista nipón perfila, a través de la naturaleza de su país, los símbolos nacionales, las tradiciones y la memoria del pueblo japonés; pues dicha construcción es la que finalmente retoma Tablada para dar una idea de ciertos conceptos constructivos que fomenten la renovación estética entre los artistas mexicanos.

Una de las cosas que más inquietaba a Tablada era cómo el arte podía integrarse a la memoria de un pueblo. Por ello, la principal interrogante que se

quiere responder es qué aspectos de la obra de Hiroshige llamaron su atención y por qué dichos aspectos reanimaron tal inquietud.

En el libro de Tablada hay evidencias de esta propuesta —incluso porque el autor las señala con especificidad—, pero hay otros aspectos que permanecen ocultos. Lo que Tablada selecciona sobre la vida y obra de Hiroshige tiene una intención que no siempre aparece de manera explícita. Desentrañar esos detalles implica, por tanto, una revisión de la biografía del pintor, lo mismo que un análisis del lenguaje pictórico y de los iconos nacionales japoneses. Por esta razón también resultan indispensables las apreciaciones vertidas en las memorias de Tablada, sus ensayos sobre arte y los artículos que escribió en torno al tema.

El material bibliográfico sobre Tablada servirá de apoyo para detectar cómo el autor hilvana su crítica enfocada al arte, y desde qué perspectiva construye su acercamiento a la obra de Hiroshige. Para llevar a cabo este vínculo, me valdré de escritos que hablan sobre Tablada y su inclinación por el arte nipón (en concreto, por la pintura). Dichos textos seleccionados son: *El japonismo de Tablada*, de Atsuko Tanabe (1984) y un ensayo crítico titulado “Hiroshige”, en *Diplomacia y orientalismo. Fuentes Modernistas* (2007), de Araceli Tinajero.

En cuanto al material sobre la obra de Hiroshige, me concentré en los puntos específicos antes mencionados: el paisaje natural y social relacionados con las tradiciones y la memoria del pueblo japonés.

Tablada insistió en una búsqueda de nuevos mecanismos que dieran como resultado una revaloración de conceptos estéticos en el arte mexicano, en aras de un progreso que permitiese perpetuar el continuo movimiento del arte para llevarlo a la transformación y la trascendencia.

La contribución de José Juan Tablada, a través del libro *Hiroshigué*, radica por lo tanto no sólo en la panorámica que da sobre la cultura japonesa a partir de la obra del pintor, sino en la manera que tuvo de reinterpretar —de forma sutil, desde el punto de vista de la renovación de las artes— a un artista y su contexto.

Tablada trató de entender —con los recursos materiales que tuvo a su alcance— cuál fue el desarrollo creativo del pintor y de qué forma dicho trabajo contribuyó a enriquecer la imagen de su país para forjar un nacionalismo sólido.

Fue con base en ello que Tablada se dio a la tarea de recrear el tiempo y la obra de Hiroshige en descripciones dinámicas y multidisciplinarias. Y fue por eso que Tablada insistió en el enlace entre los gremios artístico-artesanales, ya que proponía la aplicación de estos modelos a los ámbitos de las artes y la artesanía en México. Tablada advierte que el libro de *Hiroshigué* es una obra para aquellos que realmente conocen de arte, así como para artistas comprometidos con su trabajo; pero también es enfático en la idea de que una artesanía útil y bella puede generar obra nacional.

Es por eso que *Hiroshigué* puede leerse como una reconstrucción literaria, pero también como una invitación que el poeta hizo a sus colegas artistas contemporáneos para que éstos renovaran el movimiento estético de la época, es decir, Tablada reconoce trabajos aislados de algunos maestros del pincel mexicano que buscan temáticas nacionales, sin embargo, Tablada propone que los artistas del país conformaran en conjunto una ideología artística-cívica y no desvincularse de un compromiso real con la sociedad mexicana. Brevemente, recordaremos que el ensayo-homenaje fue concebido en un momento convulsivo, (1914) de levantamientos armados, y que el mismo poeta padeció desde su estudio de la casa de Coyoacán.

CAPÍTULO I. HIROSHIGUÉ: EL PINTOR DE LA NIEVE Y DE LA LLUVIA, DE LA NOCHE Y DE LA LUNA, BREVE SEMBLANZA DE LA ORGANIZACIÓN DE LA OBRA

1. DESCRIPCIÓN DEL LIBRO *HIROSHIGUÉ: EL PINTOR DE LA NIEVE Y DE LA LLUVIA, DE LA NOCHE Y DE LA LUNA*

Para entender el universo japonés que Tablada concretó en el libro *Hiroshigué*, es necesario presentar de qué manera está conformado dicho libro. Los títulos de los apartados son en su mayoría extensos y carecen de enumeración. A continuación se presenta un resumen de cada uno, sin alterar el orden ni el contenido de los mismos.

En el *prólogo o Torii* (puerta) que considero como primer apartado, Tablada introduce al lector —de manera simbólica— por la puerta de un templo shinto² al mundo místico japonés. A través de esta panorámica imaginaria se describen algunos personajes fantasmagóricos que forman parte de las leyendas japonesas y las tendencias religiosas expuestas en el arte (budismo y shintoísmo); así como diversas disciplinas estéticas, talleres artísticos y un breve homenaje a los hermanos Goncourt, en especial a Edmundo, por el trabajo que inició sobre pintores como Hokusai y Outamaro, y que Tablada continuaría en *Hiroshigué*.

En el apartado 2 se enuncian los nombres de varios maestros del pincel anteriores a Hiroshige, así como generalidades del trabajo de este último.

En el apartado 3 se describe el ambiente del barrio de Asakusa y el relato de un incendio; en el 4 se detalla el recorrido del bombero Tokubei³ por el río Sumida; en el 5 se menciona el encuentro de Tokubei con uno de los grandes editores de la época; en el apartado 6 se relata cómo el renombrado editor

² Shinto, “camino de los dioses”, es la religión nativa de Japón. Es el culto a innumerables kami o dioses que presiden sobre todas las cosas vivas, muertas e inanimadas de la naturaleza.

³ Tōkutarō o Tokubei, como lo llama Tablada, es el nombre de nacimiento de Hiroshige. Más adelante se explicarán los cambios de los nombres que el pintor utilizó a lo largo de su carrera.

Tsutaya Jusaburo descubre al artista y otorga a Tokubei “una carta de presentación” para llevarla a su futuro maestro, Toyohiro; del 7 al 9 se explica el proceso creativo de acreditación del pintor bajo el nombre de Hiroshige Ichiryūsai; en los apartados 10, 11,12, 14 15, 16 y 17 se describen las obras en serie, grabados de aves y peces, así como libros ilustrados; en el 13 Tablada expone la situación del arte mexicano; en el apartado 18 hace un breve comentario sobre la adquisición de tres volúmenes de las vistas del Fuji de Hokusai, una imagen erótica del mismo artista, y algunos grabados de la serie del Tōkaidō de Hiroshige; en el 19 detalla las procesiones de señores feudales y algunos elementos heráldicos distintivos de sus dominios; en el 20 se aborda el tema de la colaboración artística entre Hiroshige y otros pintores de su generación; en el 21 se presentan imágenes y características de diferentes sellos impresos en las estampas japonesas a partir de 1842 (debido a una ley suntuaria), así como otro tipo de sellos de finales de los años de 1850 que determinaban la cronología y calidad de la estampa; por último, en el “Epílogo prematuro”, se evoca la memoria de Hiroshige al terminar el recorrido del Tōkaidō. Tablada comenta también una última serie: *Ōmi Hakkei, Las ocho vistas de Ōmi*. En este apartado el poeta manifiesta la razón que lo motivó a descubrir, a través de la obra de Hiroshige, las bellezas del Japón. El total de imágenes que conforma el índice de grabados en el libro es de 20. El número de ejemplares del *Hiroshigué* fue de 30. Se publicó en 1914, y de los tres ejemplares que se conservan no contienen colofón, “sólo la noticia de que se tiraron 30 ejemplares (10 en papel Imperial del Japón, 10 en papel de hilo hecho a mano y 10 en papel Wattman) "todos numerados y sellados por el autor". (Nota del editor en versión digital).

2. ALGUNOS ARTISTAS PLÁSTICOS ANTERIORES A HIROSHIGE, MENCIONADOS POR TABLADA

Antes de presentar una semblanza de la vida artística del maestro nipón, Tablada menciona en *Hiroshigué* a algunos pintores japoneses que entre los siglos XV al XIX con el objeto de mostrar la importancia del desarrollo de talleres que permitieran fomentar la tradición, la continuidad estética en general hasta ser parte de la identidad de ese país. Unos pertenecieron al “canon chino” de las escuelas Kano⁴ y Maruyama, también conocida como *Shijo* 四条派, la cual se distinguió por el gran realismo de sus pinturas caracterizadas por tener diferentes estilos y temas afines. Tablada cita también a un extraordinario linaje de herreros (del que menciona sólo el nombre familiar) que desde la antigüedad hasta nuestros días sigue vigente . Tal vez este gesto tenía el propósito de contener, en un apellido, la práctica y evolución de expresiones artísticas que ya poseían otras propuestas estéticas en la reinterpretación de la naturaleza, mismas que incluso se manifestaban en diversos artículos de uso cotidiano.

El primero a quien menciona es a “Seshiú el paisajista”. El maestro Sesshū Tōyō 雪舟等楊, (1420-1506) viajó a China para estudiar con los artistas de ese país; sin embargo se negó a copiar el paisaje chino, dedicándose a aplicar la técnica de la tinta para así trabajar con el paisaje japonés. Tablada dice:

Seshiú nació en la aldehuela de Aka-bana, provincia de Bishiu el año 1423. En el templo Sokokuyi de Kyoto, el bonzo Kotoku le dio las primeras lecciones de pintura. A los 42 años, emprendió un viaje a China, pero los maestros del continente tan en boga en el Japón, no le inspiraron, a pesar de la autoridad y el renombre de que gozaban, sino mediocre admiración.

Tras de cinco años de ausencia, volvió a su patria, declarando que los artistas de la dinastía

⁴ Kano Masanobu 狩野 正信(1434–1530) el es fundador de esta escuela en Kioto y pintor de cabecera del shogun de Ashikaga. Su hijo Motonobu 狩野 元信 fue contemporáneo de Sessū. La escuela Kano trabajaba pinturas a gran escala y los temas eran escenas naturales con animales como monos, tigres, dragones, aves, etc., así como una gran variedad de flora en puertas corredizas o mamparas con fondos de hojas doradas. Algunas de las obras están ubicadas en templos de Kyoto y Kagawa, otras están distribuidas en diferentes museos y son consideradas tesoro nacional.

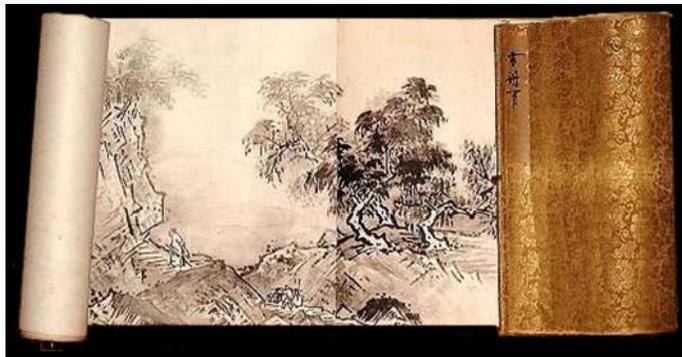
Ming nada le habían enseñado y que sus verdaderos maestros habían sido los bosques y las montañas, los ríos y los torrentes. [...] (*Hiroshigué*, p. 8).



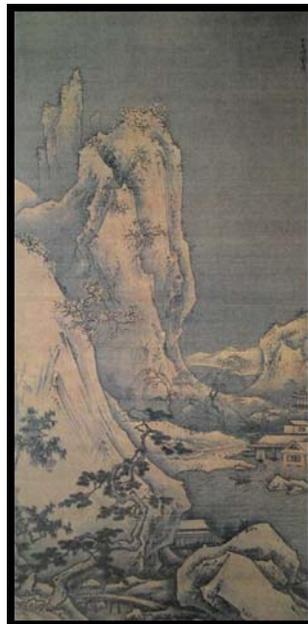
2. Sesshū Tōyō. A los 71 años. Autorretrato (1490). 雪舟等楊, (雪舟七十一像).
Museo de arte Fujita, Osaka. (大阪・藤田美術館蔵)

Sesshū fue monje del budismo zen⁵ y el más destacado maestro del *suiboku-ga* 水墨画 o *sumi-e* 墨絵 (dibujo monocromático en tinta). Entre sus obras destacan: *Sansui- Chōkan* 山水長卷, *Rollo del extenso paisaje*; *Shikisan suizu*, *Paisajes de las cuatro estaciones* 四季山水図 y *Ama-no-Hashidate zu*, *Paisajes de Ama-no- Hashidate* 天橋立図 (localidad del sur de Kioto, en la bahía de Miyazu, sobre el mar de Japón).

⁵ El principal objetivo del budismo zen es captar la naturaleza real de nuestra mente o alma. Para mayor información sobre los orígenes del budismo zen y la influencia de este pensamiento en el arte de Sesshū, véase el libro de Osvaldo Svanascini, “Sesshū y la pintura Zen. Introducción al pensamiento Zen”, en *La pintura zen y otros ensayos sobre arte Japonés*, p. 11.



3. Sesshū Tōyō. *Sansui- Chōkan* 山水長卷, *Rollo del extenso paisaje*. Tiene 16 metros de largo. Makimono horizontal realizado hacia 1486. Obra considerada como la más importante de este autor.



Fujū hakkei 冬景 o *Paisaje de invierno*. Kakejō en tinta y colores sobre seda.



5. *Ama-no-Hashidate* 天橋立図 o *El puente del cielo*. (1481).
1501~1506. Museo Nacional de Kioto.

Al regreso de China, Sesshū creó un segundo taller llamado *Unkoku-an* 雲谷庵, en la actual prefectura de Yamaguchi. A partir del establecimiento de su escuela Sessū decidió el camino de la peregrinación, visión contraria de los practicantes del zen de vivir en estado meditativo.⁶ Viajó por todo el Japón como parte de las actividades del taller, hasta su muerte en 1506, a los ochenta años. Al respecto, Tablada señala: “De vuelta en su país Seshiú se radicó en la provincia de Suwo, al pie de la montaña Tenkua, donde hizo construir una casa que llamó *Un-koku-an*, o sea "Ermita de la cañada nivosa", nombre adoptado luego por su escuela. Longevo y glorioso murió Seshiú el año de 1506.” (*Hiroshigué*, p. 8).

Tablada afirma tener en su colección un *makimono* de Sessū, del cual expone, por espacios, las imágenes que lo distinguen:

Los muros de mi biblioteca cerca del plafón y en una extensión de 22 metros, lucen por friso un bellissimo *makimono* de Seshiú, a tinta de China, en el que un maravilloso panorama extiende sucesivos paisajes, árboles retorcidos, enormes rocas en saledizo, bonzerías, puentes, flotillas de juncos al ancla en los esteros, monasterios fortificados en cumbres montañosas, que es una obra magistral, de grandeza escénica y técnica sobria y admirable (*Hiroshigué*, p. 7).

Una fotografía sobre el tema, se encuentra en el CD-ROM José Juan Tablada: Letra e imagen.

Otro destacado artista citado en *Hiroshigué* es “Korin el ornamentalista”. Ogata Kōrin, 尾形光琳 (1658-1716) fue pintor y lacador. Ogata trabajó temas de la naturaleza y algunos personajes mitológicos, utilizando diferentes formatos

⁶ *Ibid*, p. 29.

como cajas, cerámica y mamparas de gran tamaño. Manejó contraste y viveza del color sobre fondos dorados.



6. Caja laqueada diseñada por Kōrin. Está hecha de oro, plata, nácar y peltre. Los motivos son un puente de lirios, *Yatsu hashi*. Se utilizaba para guardar la piedra con la que se preparaba la tinta china. Museo Nacional de Tokio.



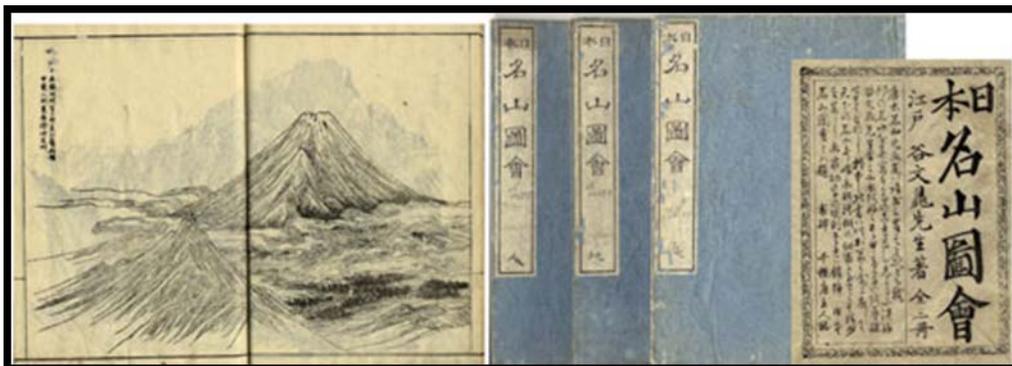
7. Kakitsubata zu. . 燕子花図. Biombo de lirios, (fragmento). 150.9 x 338.8 cm. Kōrin, 1701~1704.

“Otro paisajista” citado es: Tani Bunchō 谷文晁 (1763-1841). También llamado Bungoro, fue considerado *bunjinga* 文人画, literalmente gente de letra-pintura, pues combinó ambas disciplinas buscando un equilibrio estético entre letra e imagen. Después de estar en la escuela Kano hizo un estudio comparativo de los estilos pictóricos de su tiempo. A raíz de la prohibición del shogun de Tokugawa de viajar al extranjero, encontró en Nagasaki una alternativa para aprender otras técnicas; en esta ciudad conoció el estilo occidental llamado *yoga* 洋画 y, finalmente, fundó una escuela ecléctica influenciada por los estilos Kano, Tosa y occidental. De Tani Bunchō, Tablada comenta:

...el paisaje japonés tiene otro extraordinario representante en Buntcho Tani, que vivió de 1764 a 1842, fue alumno del paisajista Guentai, de Kato Bunrei, de Kitayama Kanguen; que además estudió, como era de rigor, a los maestros chinos y mereció ser designado como pintor de la casa shiogunal de los regentes Tokungava. Sus *kakemonos* más notorios, atesorados por los próceres japoneses, son el de la *Leyenda de Ishiyama*, el de Matsushima y otros, con paisajes lacustres, de Omi, y litorales, del continente (*Hiroshigué*, p. 9).

Tablada dice tener de este artista el libro de una serie realizada en el año 1 de la era *Bunka* 文化 (1804, originalmente llamado *Meizan zufu* 名山図譜, *Registro de Montañas famosas*, y que en el año 9 de la misma era, es decir, en 1812, cambió su título por el de *Montañas famosas del Japón*, *Nihon Meizan zue kai* 日本名山図会. Sobre este material indica:

En mi biblioteca japonesa atesoro un libro de Buntcho titulado: *Nippon Meesan tsuyé* o sea "Montañas famosas del Japón" (edición original-1804). Sesenta montañas están allí dibujadas con grandiosidad cósmica. Esos paisajes todos orográficos, lucen una admirable fuerza técnica en la simplicidad de sus líneas y a pesar de la escala, culminan imponentes y gigantescos. Y las mágicas líneas de esos dibujos expresan tan bien la dureza pétrea y las complicadas aufractuosidades de los volcanes y cordilleras; como la fluida elasticidad de las olas que avanzan y se retraen sobre las playas, tan bien como la inmóvil diafanidad de los lagos, la cristalina transparencia de las bahías y la negra espesura de las pinedas, en las boscosas vertientes... (*Hiroshigué*, pp. 9-10).



8. *Nihon mezan zue kai*. 日本名山図会. Edición de 1864.

Sakai Hoitsu 酒井抱一 (1761-1828), "Hoitsu el príncipe pintor", otro de los mencionados, proviene de una distinguida familia militar. Hoitsu estudió pintura en la escuela Kano y después en la escuela Rimpa 琳派, una de las mejores en cuanto a la pintura decorativa. Su trabajo sobre la naturaleza estuvo bajo el influjo

de Kōrin, quien junto a su hermano Kezan consolidó la escuela Rimpa. Sakai colaboró en la realización de varias ilustraciones, abordó temas de las estaciones del año, de pájaros y flores, destacándose por la delicadeza y suavidad de su trazo.



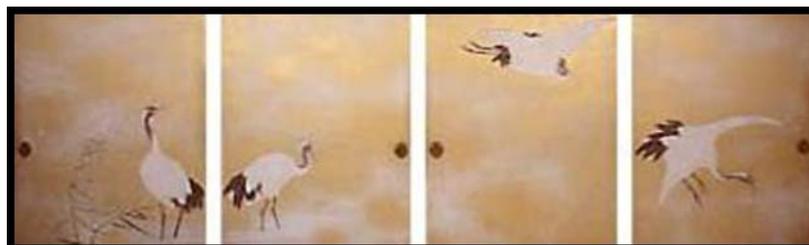
9. Sakai Hoitsu 酒井抱一. 四季花鳥図巻. Shikitsukachō Zukan. Rollo de aves y flores de las cuatro estaciones, 1817. (Fragmento)

Aparece luego Maruyama Okio 円山応挙 (1733-1795), “Okio el animalista”, quien estudió en la escuela Kano con el maestro Ishida Yutei y los maestros chinos. Maruyama era reconocido por su fuerte sentido real fotográfico de flora y fauna, aunque retrató también gente de todas las clases sociales.



10. Maruyama Okio. Tigres bebiendo agua. 遊虎図 (水呑みの虎) 1787.

Esta pintura en tinta china se realizó sobre puertas corredizas *fusuma* del templo *Kompira gu* 金刀比羅.⁷ Las puertas abren del centro a los lados. En este mismo lugar se encuentran ocho imágenes sobre la temática de tigres. Okio creó obras con un gran sentido realista y revistió interiores de palacios, sobre todo, salones de recepción. La profundidad de su pintura ofrecía una panorámica más amplia del espacio real de las habitaciones.



11. Grullas. 遊鶴図. Fusuma del templo Kompira gu.
Maruyama Okio. S. XVIII.

De “Miochin el forjador”, Tablada no precisa con exactitud a quién se refiere probablemente con la intención de resaltar el trabajo continuo y creativo de una familia que desarrolló escuela. Aún hoy existe la línea ininterrumpida de esta dinastía de forjadores de hierro. Desde la época Heian, 794-1185, los Myōchin se destacaron en la realización de espadas, en el armado de cascos y armaduras de samuráis. La fama de estos herreros comenzó con Munesuke en el siglo XII en Kyōto y su hijo Muneki en Kamakura (a unos cincuenta kilómetros al sur de Tokio). Más o menos contemporáneo de Tablada fue Myochin Muneyoshi (1852-1940). Con el paso del tiempo, esta familia creó otro tipo de arte-objeto en metales. Hoy en día, en la ciudad de Himeji, en la prefectura de Hyogo, vive la generación número 52, nacida en 1942 con el nombre de Myochin Munemichi quien elabora para su venta, campanas de viento para puertas y tenazas *hibashi* en plata, de las

⁷ El templo está ubicado en el pueblo de Kotohira en la prefectura de Kagawa, en la isla de Shikoku, al sur de Japón. Aproximadamente 165 piezas de este artista se resguardan en diferentes templos, entre ellos, el Daiyo-ji en Kasumi cho, en la prefectura de Kyogo. Véase el museo digital en la página <http://museum.daijyoji.or.jp>.

cuales pende algún objeto. El sonido que producen tales objetos es sumamente armonioso.



12. Familia Myochin. Casco (Kabuto) y máscara (men-po) Época Edo de 1848.



13. Incensarios (*Kogo*) en forma de berenjena (*nabushi*), con caracol y salamandra. Ambos incensarios tienen inscritas las firmas cinceladas en el reverso de sus respectivas tapas: en el primero, Myochin Muneyoshi; en el segundo, Myochin Norisume Ason. Siglo XVIII.



14. Cabeza del dragón en la que se encuentra la firma cincelada de “Myochin”, en la parte anterior del hocico.



15. *Shibuichi*. Literalmente “cuatro partes”. Este dragón es articulado y mide 39 centímetros. *Ca.* 1850.

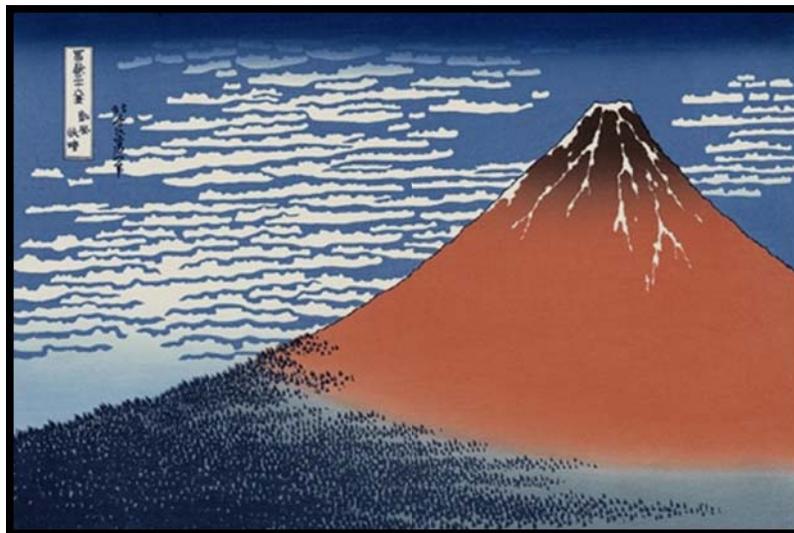
Otro de los grandes maestros de la pintura del Edo tardío es Katsuchika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849). Su obra —en diversos formatos— abarca temas de mujeres hermosas, fantasmas, erotismo, costumbres, paisajes, así como el ciclo de la naturaleza en las estaciones del año. La más conocida es: *Treinta y seis vistas de la montaña Fuji, Fugaku Sanjūrokkei* 富嶽三十六景, creada entre 1829 y 1833. Hubo muchas ediciones de esta serie y, debido a la gran demanda, se agregaron diez ilustraciones a la original, llamándose ésta *Ura Fuji*, o *Fuji desde el otro lado*. Sumaron 46 las ilustraciones finales.⁸ Las

⁸ Hugo Munsterbeg, “Hokusai, The Old Man Mad with Painting”, en *The Japanese Print, A Historical Guide*, , p. 113.

imágenes más famosas de esta serie son dos: *La gran ola de Kanagawa*, y *Viento del sur, claro amanecer*.



16. *La gran ola de Kanagawa* 神奈川沖浪裏, *Kanagawa okinami ura*. 1830-1832.



17. *Gaifūkaisei* 凱風快晴. *Viento del sur, claro amanecer*. 1830-1832.

Entre las obras más destacadas de Hokusai se encuentran: *Puentes famosos de todas las provincias de Japón*, *Un viaje a las cascadas de las provincias* (ambas datan de 1831 a 1832), la serie incompleta *Cien poemas por*

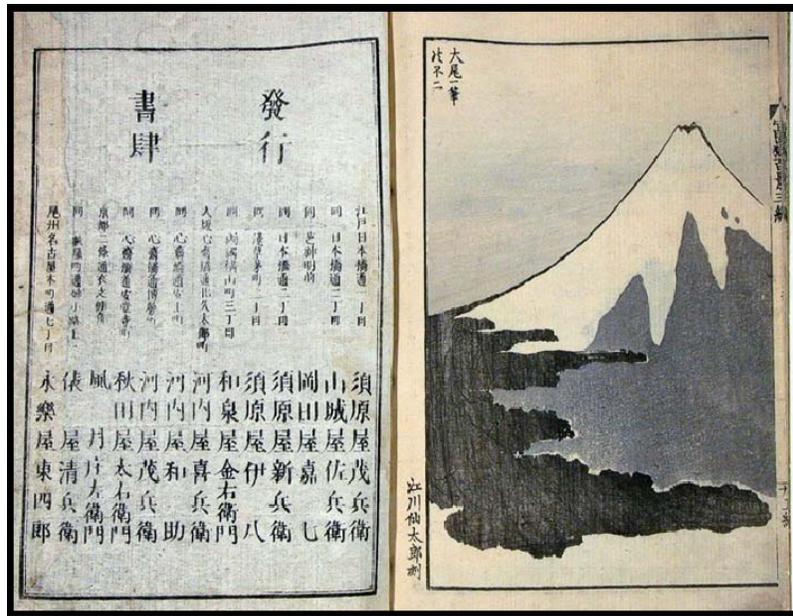
cien poetas, *Gran serie de flores* y *Pequeña serie de flores*⁹ (realizadas en los primeros años de la década de 1830), así como libros ilustrados de temas varios, entre ellos los tres volúmenes sobre imágenes del Fuji en *Cien vistas del Monte Fuji*, *Fugaku Hyakkei* 富嶽百景.

Tablada comenta tener los tres tomos del *Fugaku Hyakkei* y un makimono de tema erótico: “Así en diversas épocas y lugares adquirí los tres volúmenes del *Fugaku Hiakkei*, de Hokusai; así recuperé al cabo de diez años en que lo creí perdido, un *makimono* erótico del mismo maestro” (*Hiroshigué*, p. 99). El poeta incluye una ilustración con el título de “El Fuziyama en tres pinceladas”. Esta imagen pertenece al tomo III de la última página, como lo anota: “Pero qué mejor ejemplo de esa ideal pincelada “rápida y no interrumpida” que aquel alarde técnico y magistral del propio Hokusai, en la última página del *Fugaku Hiakkei*, “el Fuji-san en tres pinceladas?” (*Hiroshigué*, p. 7).

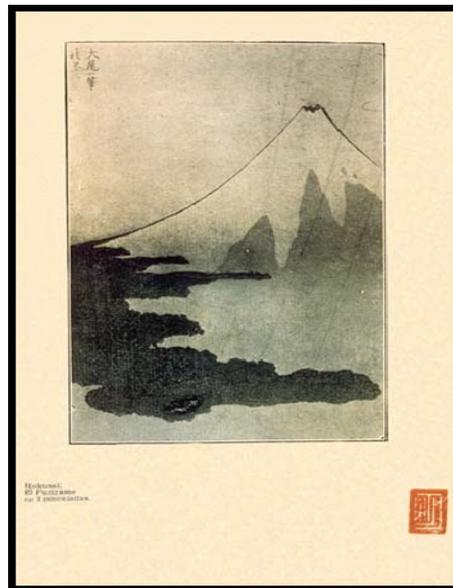


18. Marbete en portada con el nombre de *Fugaku Hyakkei san hen*. 富嶽百景 三編. *Cien vistas del monte Fuji*. Tercer volumen. 1834.

⁹ *Ibid*, p. 115.



19. Volumen 3. Fugaku Hiakkei. Vista del Fuji desde Taibi.



20. "El Fuziyama en tres pinceladas", en Hiroshigué.

3 BREVE SEMBLANZA ARTÍSTICA Y OBRA TEMÁTICA DE HIROSHIGE

En *Hiroshigué* se omite los siguientes datos, quizá porque Tablada no los consideró trascendentes:

1. En 1811, a los catorce años de edad, Tokutarō Andō¹⁰ se integró a la escuela del maestro Utagawa Toyohiro 歌川 豊広 y al año siguiente tomó el nombre de su maestro como símbolo de su graduación. Entiéndase por graduación el reconocimiento como miembro activo del taller del maestro. Al contrario de lo que supone Tablada, Hiroshige se integró al taller de Toyohiro desde la adolescencia y no hasta la edad adulta.
2. El puesto de guardia de la brigada de bomberos de Edo 江戸 lo heredó de su padre Andō Genemon 安藤 源衛右門 a los trece años de edad. Este vasallaje fue adquirido por gracia del shogun Tokugawa 徳川将軍家. En 1823, a la edad de veintiséis años, dejó definitivamente el cargo para dedicarse de lleno a la pintura. El puesto de bombero lo cedió a su hermano menor.¹¹

Si margina dicha información y elige otra posiblemente se debe a que *Hiroshigué* parte de la reconstrucción literaria de la época del Edo, con el fin de retratar el contexto de un hombre aparentemente común del siglo XIX que, además de gran sentido de responsabilidad posee, dotes artísticas. Este periodo es el que busca magnificar Tablada: el puente de enlace entre el bombero y el editor que lo descubre, pues la llegada de Juzaburo a casa de Hiroshige sirve de ocasión para que éste muestre su verdadera vocación y el editor se sorprenda al ver su obra.

Con base en este punto, Tablada desarrolla reflexiones sobre la importancia de los editores en México, pues considera que éstos pueden estimular no sólo el

¹⁰ Nombre y apellido reales de Hiroshige.

¹¹ Miyao Shigeo, *Meisho Edo Hiakkei*, 名所江戸百景, pp. 130-134.

talento de artistas sino el desarrollo y fortalecimiento de la industria del país. El entusiasmo que anima a Tablada a “armar” paisajes cotidianos con referencias sobre el tema —a partir de la pintura de Hiroshige— no hace sino reafirmar su claro afán de convertir a *Hiroshigué* en un documento vital e ilustrativo y que además, le sirve para comentar algunos aspectos sobre México que se asemejan con el paisaje japonés.

Sobre el lugar de residencia de Hiroshige se advierten imprecisiones. Algunas fuentes en español e inglés ni siquiera indican señal alguna.¹² No obstante, hay otros que al menos sugieren un entorno. Amaury García, por ejemplo, reconstruye (en un mapa) parte importante de Nihonbashi y los alrededores, donde se ubicaban varias casas editoriales y la zona de teatros cercana a las residencias de algunos pintores.¹³ Por su parte, Tokuriki Tomikichiro señala que Hiroshige vivió en una localidad llamada Denmachi 伝馬町, al sur de Tokio, hasta los sesenta y dos años, y que su familia siguió viviendo en la misma casa hasta 1876, año en que un incendio provocó su destrucción.¹⁴

Desde muy temprana edad Tokūtārō tuvo inclinación por la pintura, afición que era muy conocida dentro del círculo de la brigada de bomberos. Tokūtārō tuvo un amigo y compañero: Rinsai Okajima, pintor aficionado del estilo Kano. Okajima enseñó a Tokūtārō dicha técnica, pero Tablada asegura que es un error considerar otro maestro de Hiroshige que no sea Toyohiro:

No tuvo Hiroshigué otro maestro que Toyohiro, por más que un ilustrado historiógrafo y crítico del arte nipón, Tei San, asegure cosa distinta, en su libro *Notes sur l'art Japonais*. "Anteriormente había recibido lecciones de uno de los adeptos de la escuela de Kano, Okajima Rinsai", afirma categóricamente el citado crítico después de asentar que Hiroshigué fue discípulo de Utagava Toyohiro. Y no hay tal. Okajima Rinsai no existe; no se encuentra ese nombre en los catálogos de Hayashi, Gillot, de Goncourt, Bing; ni en las obras de Anderson, Sei-Ichi-Taki, Von Seidlitz, Munsterberg, etc., ni en ninguna otra (*Hiroshigué*, p. 39).

¹² Julian Bicknell, *Hiroshige in Tokyo. The Floating World of Edo*; Yukio Kaibara, “33. Era de Edo (IX)”, en *Historia del Japón*, México, 2000, pp. 211-216; John, Whitney Hall. *El imperio japonés, México: Siglo XXI, v. 20, 2004*.

¹³ Amaury A. García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón, siglos XVII a XIX*, p. 80.

¹⁴ Tomikichirō Tokuriki, *Tokaido Hiroshige*, p. 101.

Si Tablada descarta el dato se debe a una sencilla razón: Rinsai no fue pintor profesional, como líneas arriba se menciona, sino un aficionado a la pintura; por tal motivo no figura en las obras de los distinguidos críticos de arte.

Desde la primera etapa biográfica de Hiroshige, Okajima aparece como parte complementaria de la escasa información personal en torno al pintor. Tablada puntualiza en *Hiroshigué* que las notas sobre este personaje se encuentran en el primer volumen, *La peinture et la gravure*, de la obra del crítico de arte japonés Tei-san, titulado *Notes Sur l' Art Japonais*, y aunque no indica el año de edición, esta obra sabemos que se publicó en 1905, por Socit du Mercure de France, texto del cual Tablada discrepa en torno a la información de Okajima Rinsai. Tei san menciona que Hiroshige había recibido lecciones anteriormente de un seguidor de la escuela Kano, es decir de Okajima; al respecto comenta:

Il changea plusieurs fois de nom, s'appelant successivement Tokontaro, Juyeimon, Tokubei enfin Hiroshigé, quand il fut devenu l'élève d'Outagawa Toyohiro. Il avait auparavant reçu les leçons d'un des adeptes de l'école de Kano, Okajima Rinsai. Il a souvent signé ses œuvres Itchiusai, Ichiriusai ou seulement Riusai et a fait parfois usage d'un cachet fort amusant représentant schématiquement, un cheval vu de dos et un cerf couché. (Teisan, p. 259-260)

Sin embargo, Tablada duda. Después de una revisión de la lista de genealogías de pintores del Japón (mismas que se incluyen en la obra de Tei-San, pp. 305-322) el poeta concluye que se trata de una confusión por parte del crítico, debido a que Toyohiro tuvo dos nombres: en la vida artística se llamó Ichiryusai, y en la vida cotidiana, Okajima. Deduce, por tanto, que el nombre de Rinsai pudo derivar de la contracción del nombre de Ichiriusai:

Existe, pues, una indudable confusión, muy fácil de explicarse teniendo en cuenta que Toyohiro, como ya dijimos, se llamó también *Ichiriusai* en la vida artística, y *Okajima* en la vida ordinaria. *Ichiriusai* por contracción del numeral Ichi suele pronunciarse por los japoneses *Iriusai*. Okajima Iriusai fue, sin duda, convertido por Tei San en Okajima Rinsai y aun en esta última palabra la *u* puede haberse convertido en *n* por un frecuente error tipográfico. Subsánandolo queda Okajima Yriusai, casi idéntico, menos una letra, al nombre alternativo de Toyohiro o sea Okajima Riusai. Tei San, autor que en general demuestra conocimiento de los asuntos que trata, parece ignorar que Toyohiro haya tenido otros nombres o por lo menos cuáles fueron éstos. No siendo así, le hubiera chocado que Hiroshigué tuviera dos maestros, llamados Okajima Riusai el uno, y Okajima Yriusai el

otro... Esta rectificación de un error debe hacerse en pro de la verdad histórica, pues al arte nada interesa (*Hiroshigué*, pp. 39-40).

Otra obra que en breves líneas proporciona algunos datos sobre Okajima Rinsai y el vínculo con Hiroshige es *The Colour-Prints of Hiroshige*, de Edward F. Strange (aunque posterior). La información sobre la identidad este personaje es más completa. En el capítulo II se lee:

Hiroshige's friend and contemporary, Okajima Rinsai, was one of these, and also a member of the *hikeshi-doshin*. Shigenobu was another, and owed his later connection with Hiroshige to the fact. [...] But in 1809 both his father and his mother died. He had, almost from infancy, displayed his inclination towards art; and his father had already arranged for him to have lessons from a friend and neighbour, an amateur painter named Okajima Rinsai.¹⁵

Utagawa Toyohiro (Okajima Tojiro, Ichiryūsai, 1773-1828)¹⁶ fue alumno de Utagawa Toyoharu (Masaki, Tajimaya Shojiro, Shinemon, Ichiryūsai, Senryusai, 1735-1828),¹⁷ este último, fundador de la escuela Utagawa. El nombre de Toyohiro se deriva de su maestro. Tablada menciona a otros discípulos de la escuela, de entre los cuales distingue al más sobresaliente: Toyokuni I (1769-1825): “Como en el caso de Toyohiro, la partícula "Toyo" integra el nombre de otros artistas ilustres o notorios, como Toyohisa, Toyomaru, Yoshitoyo y el gran Toyokuni I, pintor de actores y de cortesanas y digno émulo del Watteau japonés, del exquisito y amoroso Utamaro. (*Hiroshigué*, p. 35).

A diferencia de otras escuelas, la Utagawa no necesariamente se especializó en un género, ya que manejó diversidad de temas como el *Bijinga*, *Yakusha-e*, *Fūkeiga* y *Musha-e*.¹⁸ Toyohiro ilustró también calendarios y libros (alrededor de 150) de importantes escritores de la época como Takizawa, Bakin 曲

¹⁵ Esta obra está digitalizada y se puede leer completa en la página <http://www.hiroshige.org.uk>.

¹⁶ Los pintores japoneses utilizaban diferentes nombres artísticos al real. El nombre del maestro se transfería completo o en parte a sus pupilos. El uso del gagō, es decir, el nombre del estudio o escuela, mantenía el linaje y procedencia.

¹⁷ Nombres artísticos de Utagawa Toyohiro.

¹⁸ *Bijinga*: ilustraciones de mujeres hermosas; *Yakusha-e*: ilustraciones de actores de teatro *kabuki*; y *Fukeiga*: ilustraciones de paisajes.

亭馬琴 (1767-1848), Kyoden Santō 山東京伝, (1761-1816) y Jippensha Ikku 十返舎
—九 (1765-1831). Sobre estos artistas, Tablada señala:

El *Yehon Yedo Meisho* o "Libro de los sitios célebres de Yedo", el *Jiusanban Kyoka Awasé* o "Trece parejas de Poetas;" el *Yehon Adzuma Waraba*, "Libro de los Niños de Adzuma" y varias novelas de Kioden, escritor que floreció entre los siglos XVIII y XIX, y que fue un François Villon por su vida aventurera y sin escrúpulos y un Montepin en su género novelesco. Tuvo, asimismo, Toyohiro dos señaladas distinciones: la de ser colaborador del gran Toyokuni en la ilustración del *Otogui Kanoka*, miscelánea de cuentos alegres para quitar el sueño, y la de ilustrar, como Hokusai, obras del sin rival novelador Bakin, el Shakespeare japonés (*Hiroshigué*, p. 36).

A la muerte de Toyohiro, Hiroshige no quiso nombrarse Toyohiro II porque consideraba que aún no era buen pintor. El nombre que sí utilizó como parte de una nueva era artística fue el de Ichiryūsai, como su maestro; él a su vez optó por el de Toyoharu. La diferencia del significado de los nombres radicó en la terminación *ryū*. En el caso del Toyoharu, la partícula *ryū* 竜 significaba dragón; en el caso de Toyohiro, *ryū* 柳 significaba sauce; y en Hiroshige, *ryū* 立 significaba independiente:

This name was, in a sense, an inheritance; and its adoption implied arrival at a full degree of independence. It had been borne by Toyoharu, the founder of the Utagawa School, and by Toyohiro, but each wrote the intermediate character, *ryu*, in a different manner. That of Toyoharu is the equivalent of "dragon," Toyohiro's *ryu* means "willow"- a tree which he was particularly fond of introducing in his designs; while Hiroshige's *ryu* ("independent") is the simplest and most easily recognizable of all. It is thus a reasonable assumption that most of the first Hiroshige's work with the signature Ichiryusai belongs to the period terminating with Toyohiro's death. It certainly included a number of *tanzaku*, *harimaze*, pictures of women in the current Ukiyoye style and generally of no great merit, a few historical subjects and some advertisements for tradesmen.¹⁹

Bignell sostiene que en los primeros años del 1830, Hiroshige ilustró poemas de su autoría, lo mismo que trabajos por encargo de grupos de poetas, amigos cercanos y admiradores del pintor. Las ilustraciones eran solicitadas con motivo de las estaciones, el año nuevo y algunos festivales locales. Las

¹⁹ Edward F. Strange, "Chapter IV: "The development of Hiroshige's style", en *The Color-Prints of Hiroshige*, p, 33.

producciones de año nuevo fueron de gran importancia pues éstas se incluían a menudo en el calendario del año siguiente,²⁰ de manera que el número de impresiones crecía.

La relevancia de la obra de Hiroshige se debe a su forma de abordar el paisaje; sin embargo, en su larga carrera artística abarcó otros temas. Tablada recalcó algunas series para dar a conocer el proceso creativo del pintor, entre las que destaca:

Bijinga 美人画 o pinturas de mujeres hermosas, en las que Hiroshige colaboró (trabajando directamente sobre la figura humana y el paisaje) con Utagawa Toyohiro. Respecto a este último punto Tablada dice que dos estampas pertenecientes a una serie llamada “*Kokura ñisé hiakunin e oshiu* (Notables pinturas de los fantasmas crepusculares de la poesía) son representaciones femeninas”, y enfatiza que la realización de dichos grabados ocurrió al principio de la carrera del pintor y no en la etapa de su madurez creativa: “No es pues creíble que en otra época de su vida, que no fuera la de sus comienzos, tuviera Hiroshigué el devaneo de tratar asuntos en absoluto ajenos a su genio, como son los que vamos a señalar” (*Hiroshigué*, p. 44).

La descripción de Tablada continúa:

Una de ellas, figura a una mujer suntuosamente vestida de brocado y tocada con un manto de blanco damasco que su diestra levanta. La dama se yergue junto al barandal de un puente con cierto aspecto misterioso y furtivo, mientras atento a ella y desde la lejanía, se acerca en brioso palafrén un caballero, cuya negra túnica luce las armas de Watanabé. En efecto, junto a la mujer un pequeño letrado dice: "Fantasma de Iwa sanguí" y otro junto al caballero: "Watanabé el esforzado". Y glosando la poesía que inspiró la estampa, una leyenda explica cómo Watanabé, tras de larga jornada, vio a la media noche aparecer a una hermosa mujer, junto a un puente cubierto de nieve, y cómo pasó de largo ante la aparición fascinadora, persuadido de que era una "mujer *kitsuné*" (*Hiroshigué*, pp. 44-45).

La escena de la estampa refiere el encuentro entre el guerrero Watanabe Genji y la aparición (demonio) de Ibaraki en el puente. El texto alusivo a la escena

²⁰ Julian Bicknell, *op. cit.*, p. 56.

está escrito sobre el fondo gris. Ryūkatei Tanekazu (1807-1858) es autor de la caligrafía que acompaña a la imagen. La lectura debe hacerse de derecha a izquierda. El título del juego de cartas es *oguranazora e hiakunin issu* 小倉擬百人一首 (imitación de *Cien poemas por cien poetas*) y se encuentra en el recuadro rosa; en el amarillo aparece el nombre de Chunangon u Otomo no Yakamochi, autor del poema.



21. Otomo no Yakamochi 大伴 家持 (718-785)

Kasasagi no Wataseru hashi ni
 Oku shimo no Shi o mireba
 Yo zo fuke ni keru
 鶺鴒のわたせるはしにおく霧のし
 をみれば夜ぞふけにける。



22. Estampa no. 6 . Hiroshige (いばらきの化身・渡辺源二)
 Aparición de Ibaraki. Guerrero, Watanabe Genji.

Si veo el vuelo de pájaros que atraviesan el puente cubierto
 por la blancura de la escarcha, entonces la noche habrá pasado.

La distribución gráfica de la segunda estampa es la misma que la anterior.
 Sobre esta ilustración, Tablada indica:

La otra estampa de la misma serie, representa a una mujer, también ricamente vestida, con cinturón de damasco de enorme nudo y la fimbria de cuya veste se desvanece al ras del suelo, en una especie de bruma acuática. Parece surgir detrás de esos parasoles (*ha*) usados antaño por la nobleza y simula ocultar su rostro detrás de la ancha manga del

kimono, en el gracioso movimiento habitual a la mujer japonesa. Hacia la mujer a cuya espalda hay un marbete que dice: "El quitasol de Kokatzu", corre anheloso un niño. Como la anterior estampa, es ésta la ilustración de una poesía escrita en *hiragana* cursivo, en la parte superior del grabado (*Hiroshigué*, pp. 45-46).

Nuevamente el motivo central de esta estampa es la presencia de la mujer *kitsune*, o como también se le conoce en este caso: *kitsunoha* 葛の葉, *flor de Kitsu*. Kitsunoha va al encuentro con su pequeño hijo llamado Dōji. A Kitsunoha se le representa flotando pues se le considera un ente sobrenatural. La imagen está relacionada con la leyenda popular de Izumi, Osaka, que data del siglo X.²¹ Tablada ofrece una versión diferente, básicamente descriptiva en cuanto al vestuario y los modales de la mujer japonesa en general. El "(ha)" que traduce como "parasoles", se llama *nurigasa* 塗り傘 literalmente sombrilla lacada. Este accesorio, hecho de bambú y lacado en negro, formaba parte del atuendo del personaje de un espectáculo dancístico llamado *Fuji musume* o doncella del Fuji. Esta imagen se hizo famosa en la mitad de la era Edo porque fue muy retratada por diversos artistas.

La reinterpretación de la leyenda de Izumi que aparece en la estampa, se trasladó a la época Edo por el tipo de vestimenta y corte de cabello de los personajes. En los marbetes que Tablada menciona están inscritos los nombres de los personajes Yasube Dōji y Kitsune Kitsunoha.

²¹ Según la leyenda, un noble llamado Abe no Yasuna, de camino por el templo de Shinoda se encontró con un joven militar comisionado para cazar zorros, ya que del hígado de estos animales se hacía medicina. Yasuna, enfurecido por esta acción, peleó con el militar y dejó en libertad a la zorra blanca que había sido atrapada. De regreso a su hogar se encontró con una hermosa mujer llamada Kitsunohana, que en realidad era la zorra que salvó. Abe se enamoró de la mujer y se casaron. Tuvieron un niño a quien llamaron Dōji. Tiempo después, mientras Kitsunohana observaba un crisantemo en el jardín, su hijo Dōji percibió que su madre tenía cola de zorra, señal que indicaba que debía regresar a su estado salvaje al bosque de Shinoda. Ante este hecho, Kitsunohana ofreció a su esposo un poema de despedida. Yasuna y Dōji veían a Kitsunohana en el bosque, ocasionalmente transformada en zorra. Ella habitaba en el bosque de Shinoda porque era el espíritu del templo. Kitsunohana otorgó a su hijo el don de comprender la lengua de las bestias. Este niño sería conocido en un futuro como Sanmei Abe, célebre clarividente al servicio del emperador y gobierno a mediados del periodo Heian (794-1185), (Kiyoshi Nozaki, *Kitsune Japan's Fox of Mystery, Romance, and Humor*, pp. 110-111).



23. Norigasa. Sombrero lacado. “Fujimusume”, hija o doncella del Fuji. *The Costume Museum* en Kioto.



24. Estampa no. 27. Hiroshige.

Mika no Hara wakite nagaru Izumi-gawa
 Itsu mikitote ka Koishi karuramu.
 En la llanura de Mika nace y fluye el río Izumi.



25. Escena *Yasube Dōji* (niño) y *kitsune kitsunoha* (zorra).
 Fujiwara no Kanesuke 中納言兼輔 狐 (877-933).

Las dos estampas están firmadas con el nombre de *Hiroshige ga*. El editor es ϕ y el sello de censor pertenece a Kinugasa Fusajirō.



26. Firma y sello de *Hiroshige*



27. Sello de *Fujiokaya Keijirō*.



28. Sello del censor.

Las estampas que describe Tablada, corresponden al número 6 y 27 respectivamente, de las 100 cartas que contiene el juego. Los poemas se recitan a manera de canto para jugar con conceptos o palabras, sobre todo en año nuevo. Fujiwara Teika (1162-1241) compiló los cien poemas más destacados de su época en la antología titulada *Hyakunin issū*, 百人一首 (*Cien poetas, cien poemas*). Estos poemas fueron incluidos en las ilustraciones hechas a cargo de los discípulos del maestro Toyohiro: Kunichiro realizó 51; Toyokuni, 14 y Hiroshige, 35. Las imágenes se crearon a partir de escenas de teatro kabuki y de pasajes de la historia del Japón. Esta serie fue ilustrada entre 1846 y 1848. Al inicio de este trabajo Hiroshige tenía 49 años de edad, y 23 aproximadamente de carrera artística profesional.

2. *Chuko Adauchi Zu e*. Historias de fidelidad y venganza.

3. *Yakusha e*. Retratos de famosos actores de kabuki de la época, así como figuras histórico-legendarias. (Éstos se hicieron en realización conjunta con otros destacados discípulos como Utagawa Kunisada y Keisai Eisen).

4. *Kacho ga* 花鳥画. Aves y flores, tema que tomó un lugar importante en el grabado japonés de origen chino.

5. *Uwo zukushi* 魚づくし. Pinturas relacionadas con peces y otras especies marinas.

6. *Fūkeiga* 風景画. Pinturas sobre paisajes.

4 CRONOLOGÍA DEL CONTROL EDITORIAL Y LOS SELLOS EN LOS GRABADOS DE LA ÉPOCA DEL EDO

Los grabados de Hiroshige, como todos los escritos y estampas Ukiyo-e 浮世絵²² de la época Edo, fueron sometidos a una serie de regulaciones de contenido y de elaboración por parte de las autoridades gubernamentales. Para ello se utilizaron sellos censores clasificados en dos tipos: *Kiwame* 極印 (*certificado, aprobado*) y *aratame* 改印 (examinado).

La regulación del contenido de las estampas y libros impresos, leyes suntuarias y cuestiones de moral pública, se incluyeron en las medidas políticas de los periodos Edo y Meiji. Para poder entender el proceso histórico de los cambios de formato y de color a los que fueron sometidas las obras artísticas, tanto pictóricas como escritas, es necesario exponer a partir de cuándo los sellos no sólo formaron parte de la inspección gubernamental, sino de la decoración de las mismas. Más adelante se podrá cotejar la información que Tablada tenía al respecto.

La incorporación de los sellos en los grabados del *Ukiyo-e* para indicar que éstos eran inspeccionados comenzó en 1790, de acuerdo con el edicto expedido en las reformas *Kansei*. El sello redondo *Kiwame* se usó de 1790 a 1842 y representaba la aprobación gubernamental. Cuando los gremios de editores (que se desempeñaban como censores *gyōji* 行事) tenían dudas para aprobar o no

²² Ukiyo-e Uki= flotar, yo= mundo, e= pintura. Pinturas del mundo flotante. Originalmente fue un término budista que significaba “mundo de sufrimiento o “mundo de miseria”. Autores de historias populares de mediados del siglo XVII cambiaron el sentido de la palabra. La obra más antigua que tiene registrado este término es *Ukiyo monogatari*, ca. 1661-65 y su autor fue Asai Ryōri. Asai definió “el mundo flotante” como una búsqueda del entretenimiento y placer con un poco de preocupación por las consecuencias a largo plazo. Específicamente, Ukiyo se refería a la vida en el teatro y los prostíbulos de mayor importancia de los centros urbanos de Edo. A partir de 1680, la connotación del “mundo flotante” se extendió a las ilustraciones que desde entonces se conocieron como Ukiyo-e. Los primeros temas de las ilustraciones fueron sobre bijinga y yakusha, paulatinamente se incorporaron temas de Kachōga, Musha e (temas de guerreros) y fūkeiga (temas de paisajes). Véase Amaury A. García, “II La xilografía del periodo Edo ¿Qué es el Ukiyo-é?”, en *Cultura popular y grabado en Japón, siglos XVII a XIX*, pp. 39-43.

algún trabajo, mandaban la obra al *Machibugyō* 町奉行, oficina del magistrado de Edo.

Los *gyōji* agregaron sellos que se integraron, como parte del diseño, a los materiales gráficos y escritos. En 1800, y de 1805 a 1810, un sello adicional indicaba la fecha de inspección (en ocasiones con el sello *Kiwame*). De 1811 a 1814 un sello con el nombre de uno o de dos *gyōji* podía agregarse mensualmente, junto con el sello de *kiwame*. De 1815 a 1842 sólo el sello *kiwame* fue usado en otro tipo de impresiones, como en los abanicos, por ejemplo. Diferentes juegos de sellos se aplicaron a las ilustraciones en abanicos. Con frecuencia se incorporaban sellos de fechas cíclicas del año, además del *kiwame* o *aratame*. Los sellos más antiguos en abanicos datan de 1811. Los sellos fechados comenzaron en 1815.

En 1843, con la promulgación de las reformas de la era Tempō (1830-1844), el sistema de sellos cambió. Las corporaciones de editores fueron abolidas y los sellos de aprobación fueron suspendidos por otros pertenecientes a oficiales del gobierno de rango inferior (*nanushi* 名主), quienes para la aprobación de los diseños, añadieron sus nombres a los sellos.

De 1843 a 1847 se usó el nombre de algún inspector; de 1847 a 1852 los nombres de dos inspectores en servicio aparecían juntos cada mes; y en 1852-1853 un sello fechado se empleaba en adición a los dos nombres. De 1853 a 1857 el empleo de los nombres dejó de usarse y el sello fechado aparecía junto con el sello redondo *aratame*.

Las pinturas en abanicos tenían sellos de diferentes formas. En 1857 el sistema *nanushi* fue cancelado por los *gyōji*, permitiendo la restauración de las corporaciones de editores. En 1858 sólo se usaron sellos fechados. De 1859 a 1871 se emplearon sellos redondos de diseños complejos, combinados con el sello *aratame*, el año y el mes. De 1858 a 1872 los sellos usados para los grabados en abanico fueron parecidos a los primeros en este formato, pero se les añadió el carácter de *kiwame*.

Del libro del Capitán F. Brinkley, *Japan, its History, Arts, and Literature*, Tablada cita (a propósito de las restricciones de contenido y elaboración de los grabados) lo siguiente:

El 4º día del 6º mes del año de 1842 el *Yedo Machi Bugio* expidió una proclama al efecto de que siendo perjudiciales a la moral la venta y circulación de estampas de una sola hoja representando actores, cortesanas, *gueishas* o asuntos semejantes, no se hicieran para tal objeto nuevos bloques o matrices, ni las estampas ya existentes se compraran o vendieran. Además, no debían comprarse ni venderse los libros de estampas llamados *Kiava Setaba* (colecciones misceláneas) conteniendo a menudo largas e intrincadas descripciones de argumentos teatrales acompañados de efigies de actores, encuadernados en cubiertas a colores y contenidos en forros ornamentados en los cuales tiempo y trabajo se desperdiciaban inútilmente. En lo sucesivo debían escogerse los asuntos que insinuaran en los espíritus jóvenes buenos preceptos morales, como lealtad, piedad filial, castidad, etc.; las descripciones de las estampas debían abreviarse, el trabajo inútil no malgastarse en pastas y cubiertas, quedando, pues, el uso de los colores prohibido estrictamente. (*Hiroshigué*, pp. 111-112).

Estos datos pueden ser corroborados en la obra de J. J. O'Brien Sexton, en *The Studio*, Londres, 1813.

Mizuno Tadakuni 水野 忠邦 (1793-1851), primer concejal *rōjū* 老中 del shogun Tokugawa (de 1841 a 1843), esperó hasta la muerte de Ienari (en 1841) para poder hacer cambios en la administración. No sólo prohibió temas que atentaran contra la moral y las buenas costumbres, sino que suprimió el uso y “derroche” del color en las ilustraciones. La dureza con la que trató a los artistas llegó a tal grado que hizo cortar las manos al famoso escritor Tamenaga Shunsui 為永 春水, quien murió en prisión por reincidir en el tratamiento de temas licenciosos y obscenos.²³

Al ser abolidas las corporaciones de editores en 1842, el sistema de censura en las estampas fue reorganizada desde ese año hasta 1857. Las leyes suntuarias restringieron el número de hojas de las estampas. Por ejemplo: de

²³ John Whitney Hall, “El periodo Tokugawa”, en *op.cit.*, p. 219.

políptico a tríptico, el número de bloques a color se redujo a siete u ocho, y el precio de las pinturas a 16 *mon* por hoja.²⁴

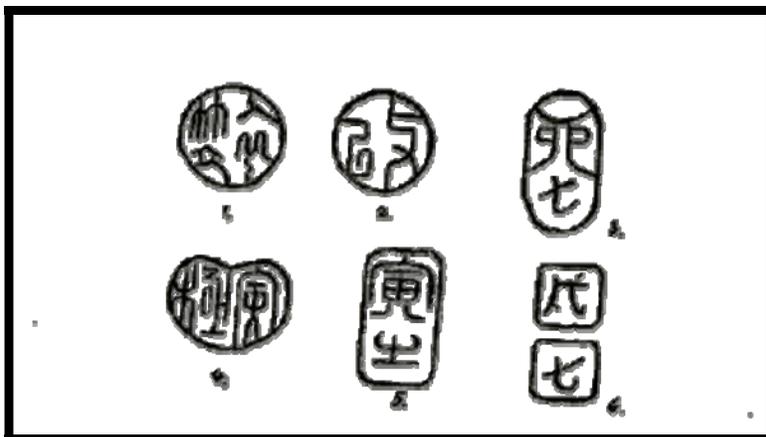


29. Moneda con valor de 4 *mon*. 四文. Anverso y reverso, acuñada por primera vez en la provincia de Mito en 1636. Su circulación se postergó hasta el sexto año de la era *Ansen*, 1859. Banco de Japón.

Tablada menciona algunas restricciones de impresión en las estampas: “El mismo año se complementó este decreto, determinando y restringiendo el número de hojas de cada serie de estampas; el de los bloques para imprimir colores, que no debían pasar de ocho, y aun fijando el precio máximo de cada hoja en dieciséis centavos.” (*Hiroshigué*, p. 112).

La siguiente ilustración muestra los sellos que Tablada integra en *Hiroshigué* (p. 113) y menciona que son parte de la ley suntuaria de 1842: “Este fue, pues, el origen de los pequeños sigilos redondos u ovalados que, además de la firma y sello del artista y del marbete o sello del xilógrafo, se ven impresos en las estampas japonesas o en sus márgenes y cuyas más usuales formas están aquí reproducidas:” (*Idem*).

²⁴ Sara Thompson, “Censorship and Ukiyo-e” en *Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, 2005, p. 321.



30. Seis sellos de diferentes épocas en *Hiroshigué*.

Explicación de sellos: N° 1, sello del censor "Kinugasa". N° 2, sello circular de examen o *aratamé*. N° 3, sello cronológico ovalado, Liebre 7. N° 4, sello cronológico en forma de corazón, con el ideograma *Shivasso* (Diciembre) y el ideograma *Tora* (Tigre). N° 5, sello cronológico, Tigre 11. N° 6, sello cronológico, Perro 7.

Datando el uso de tales sellos del 6° mes del año de 1842, es obvio hacer notar que ninguna estampa que los luzca puede ser anterior a esa fecha. Antes de 1842, las estampas lucían sellos con fechas zodiacales, formados por un número y un signo de animal del ciclo duodenario japonés, v.g. Ratón 2; Tigre 11; Liebre 7, etc. (*Hiroshigué*, p. 113).

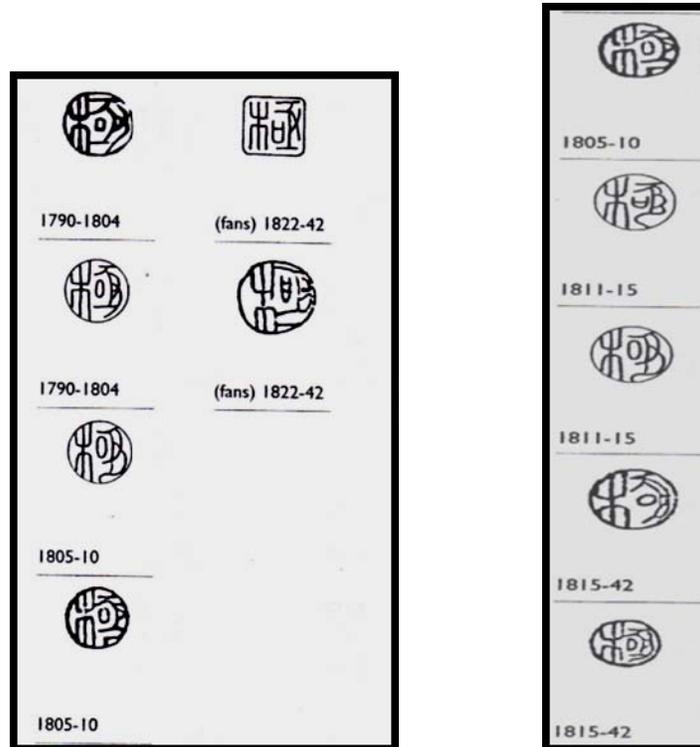
Como se mencionó anteriormente, los sellos *kiwame* o *aratame* se usaron desde finales del siglo XVII. De los sellos que presenta *Tablada*, el primero corresponde a Kinugasa Fusajirō, 1845-1846. El segundo es sello *aratame*, 1853-1857. El tercero (que data de entre 1805 y 1810) es un sello marcado con el signo zodiacal liebre en la parte superior y el séptimo mes en la parte inferior. El cuarto (*kiwame*, de 1858-1864) está aplicado en abanico. El quinto lleva el signo zodiacal tigre del onceavo mes, 1805-1810. El sexto, con el signo zodiacal perro en el primer cuadro superior y el noveno mes en el inferior, data del año 1814. A este sello se le clasifica como *gyōji*.

“A continuación reproducimos dos variantes de otro sello que en función cronológica significa *Shiwasso* (mes de Diciembre), pero que empleado en sentido general suele marcar las estampas significando: *Kiuamé* (calidad especial, alta excelencia, impresión finísima) etc.” (*Hiroshigué* p. 114).

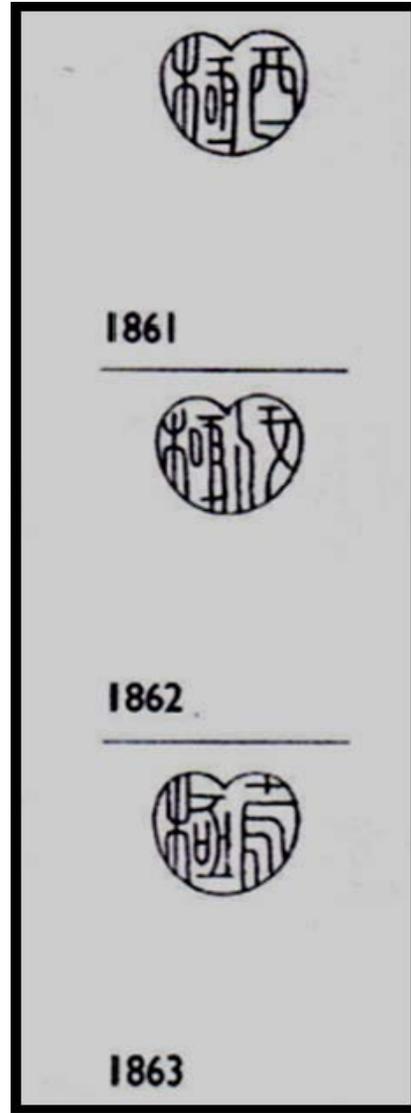
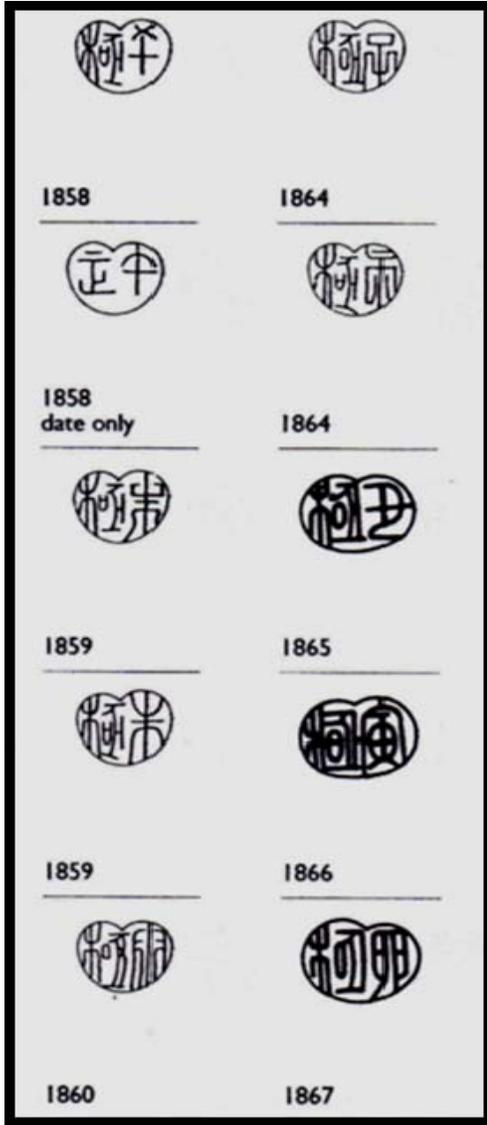


31. kiyame en *Hiroshigué*.

Tablada cierra el capítulo de los sellos con esta ilustración. El diseño de los *kiyame* varió en caligrafía pero conservó sus caracteres esenciales. Los sellos *kiyame* en abanico tenían diferentes formas. A continuación se presentan otros sellos de este tipo para cotejar semejanzas y diferencias a través del tiempo.



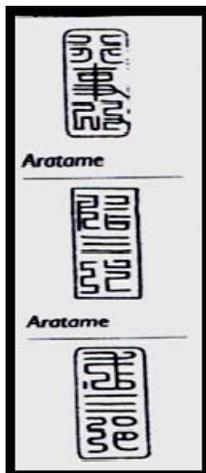
32. Sello *kiyame* 1790-1842.



33. Sello *kiwame* fechado en abanico 1858-1864. *Kiwame* con signo zodiacal 1865-1867.



34. Sellos *aratamé* en abanico, 1811.



Sellos *aratamé* 1811-1814.



Sellos *aratamé* 1853.

CAPÍTULO II. RECONSTRUCCIÓN DEL DINAMISMO Y LA VOZ DEL PUEBLO DEL EDO, EN TIEMPO Y OBRA DE HIROSHIGE

1. RECONSTRUCCIÓN DE LA COTIDIANIDAD CITADINA EN ALGUNOS BARRIOS FAMOSOS DEL EDO

Con una introducción panorámica del contexto general del arte en Japón —en particular del tiempo de Hiroshige— es posible decir que Tablada caminó virtualmente por las calles del Edo para acercar al lector al entorno social y geográfico del pintor.

Es un hecho que no sólo indagó a través de las diversas referencias mencionadas a lo largo del ensayo, sino que se apoyó en grabados de Hiroshige y de otros artistas anteriores y contemporáneos, para completar las imágenes que enriquecieran este contexto y, con ello, recuperar las conductas y relaciones entre los habitantes de la época.

Tablada logra captar de manera integral el sentido espiritual y terrenal del pueblo japonés. Por un lado resalta el carácter místico y devoto de los personajes; por otro, la parte seductora, carnal, de sutil galantería que envuelve al ambiente en cuestión.

Al comienzo de la narración sobre los barrios del Edo, Tablada utiliza el calendario tradicional japonés llamado *nengō* 年号²⁵ de la era Bunsei²⁶ (era comprendida de 1818 a 1829): “Año 2; al iniciarse el *sho Kan* o de los Leves Fríos y que va a comenzar la hora jabalí.” Es decir, corre el año de 1820, en el periodo *sho kan*, que va del 5 al 20 de enero; mientras que la hora del jabalí a la que se refiere, ocurre entre las 9 y las 11 horas de la noche.²⁷

Tablada inicia la historia cuando el joven Tokubei tiene veintitrés años. A partir de ahí expone el comportamiento e interacción entre los personajes como si los observara de cerca y él fuera parte de la multitud que recorre a diario los

²⁵ *Nengō*: literalmente nombre del año. El calendario japonés se divide en eras que cambian de nombre cada vez que sube al trono un nuevo emperador.

²⁶ El emperador en turno fue Ninko 仁孝. Número 120 de la lista de emperadores y emperatrices de la historia de Japón.

²⁷ Louis Frédéric, *Japan Enciclopedia*, pp. 98, 99 y 705.

caminos estrechos del Edo, a fin de transmitir la vitalidad del pueblo nipón: “A veces en las estrechas calles se juntan, viniendo en opuestas direcciones, un cortejo teatral de cortesanas y una humilde procesión de peregrinos, rústicos fieles que llegan de aldeas cercanas, Majuro o Konodai” (*Hiroshigué*, p.10).

Pero el poeta concentra toda su atención en tres barrios: Asakusa Imato, Honyo Fukagawa y Nakabashi. Los dos primeros son zonas frecuentadas por Hiroshige y lugares representativos del carácter japonés de la época; mientras que el tercero es el lugar de residencia del pintor.

El paisaje y la connotación de los lugares concurridos en la pintura de Hiroshige describen la idiosincrasia del pueblo sin que los personajes sean el eje de sus trabajos. Las estampas integran, de manera indisoluble, la figura humana con el paisaje. Los rasgos de los personajes no son importantes en sí mismos, tanto como su lugar en los escenarios y su integración a una historia. Tablada lo señala con mucho tino:

[...] el maestro Hiroshigué ve al hombre transitar, pequeño y perdido bajo abruptos cantiles o árboles gigantescos, al pie de montañas culminantes o en medio de dilatados litorales frente a océanos insondables...

No puede detenerse a mirarlo consideradamente, so pena de empequeñecer el amplio foco total de sus paisajes, y apenas si bosqueja con rápido trazo sus ademanes y sus gestos, ya lo mire inerte y estático o airado y vivaz... (*Hiroshigué*, p. 49).

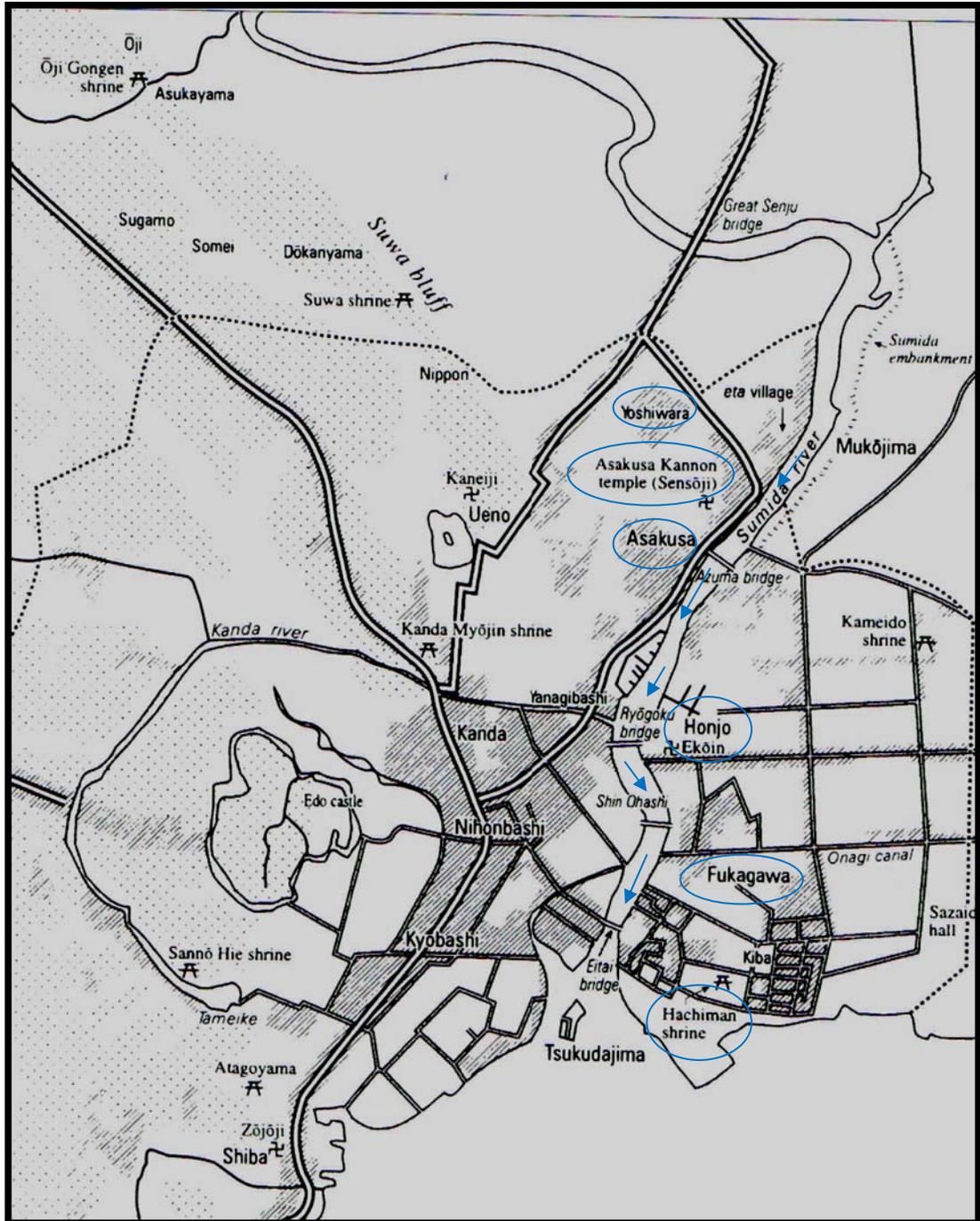
Para acercarse más al recorrido y a las actividades ordinarias de los habitantes del Edo, Tablada menciona dichos barrios con sus calles principales, sus numerosos puentes y canales, siempre transitados.

El propósito de enlazar estas localidades es múltiple: ofrece una visión concreta de la población en torno a estas zonas; vincula a Hiroshige con el pueblo (bajo el pretexto de encadenar una serie de sucesos que permita dar fluidez y dinamismo a la narración) y presenta incidentes frecuentes en ellos, como es el caso de los incendios (propio del acontecer cotidiano japonés).

Aquí Tablada aprovecha para mencionar el oficio heróico (*hikeshi* 火消し, bombero) que ejerce en ese entonces Andō Hiroshige (nombre que el pintor utilizó en esa época).

Tablada facilita la presentación de los lugares pintorescos que en su momento fueron puntos del recorrido hecho por Hiroshige a lo largo del río Sumida. También enmarca aquellas zonas por donde el bombero construyó sus itinerarios habituales. Pero, sobre todo, Tablada conduce al lector al lugar donde Hiroshige residía (por lo demás, fuente de inspiración inmortalizada en su pintura), con el fin de ilustrar el entorno íntimo del artista.

En el siguiente mapa puede seguirse con exactitud la ruta que Tablada distingue en relación a los barrios mencionados y al río Sumida 隅田川:



- 1 Mapa de Edo. En dirección de las flechas, se presentan los barrios del Yoshiwara, Asakusa, Fukagawa, así como el templo de Hachiman; sobre el río Sumida, los puentes Ryōgoku, Eitai y Nihon, descritos por Tablada.

Tablada explota al máximo el análisis de las estampas de Hiroshige referentes al barrio de Asakusa, así como los puentes de Eitai, Ryōgoku y Nihonbashi, porque dichas imágenes permiten restablecer el flujo directo que

realizaron las embarcaciones en este importante río. El poeta también recrea parte del escenario que —supone— aún puede contemplarse y enmarca lugares estratégicos (en concreto, puentes que a Hiroshige parecieron servirle de referencia interpretativa). Finalmente, incorpora elementos simbólicos con el fin de que tal enfoque descriptivo logre convertirse en una composición pictórica.

La reconstrucción que Tablada hace sobre las actividades cotidianas de los barrios de Asakusa y Yoshiwara resulta muy completa debido a la gran cantidad de material pictórico —vertido en letra— que probablemente pudo reunir. Sin embargo, no sucede lo mismo con la información bibliográfica. Tablada no se apega a datos precisos, quizá porque su idea toma como pretexto el cruce de información que enlaza la vida cotidiana y las costumbres de algunos barrios del Edo, con hechos que fueron parte del carácter de los *Edokko* (los hijos del Yedo, habitantes de Edo): tal es el caso de los incendios llamados “las flores de Edo”.

Hiroshige es presentado por Tablada como un hombre con halo de místico refinamiento. Si lo exhibe hasta el punto de la idealización, tal vez se deba al propósito de distinguir en Hiroshige sus extraordinarias virtudes, puestas al servicio de la sociedad y el arte. Si aísla la vida personal del artista, probablemente lo haga con la intención de resaltar sólo su aspecto artístico, además

Tablada inicia su narración lírica con la vida de un bombero que recorre los barrios del Edo, para después dar paso a la historia del joven Andō,²⁸ que revelará su verdadera vocación. Elige el barrio de Asakusa 浅草 como punto de partida por ser éste un centro urbano con importantes puntos de reunión (entre los que se encontraba el teatro Shinbaya, el Shin Yoshiwara y una considerable cantidad de comercios que sustentaban la actividad económica del sitio).

²⁸ Los nombres del pintor variaron al cambiar su razón social familiar y artística. Como hijo de familia nació bajo el nombre de Tokūtarō Andō 徳太郎 安藤; después, entre los quince y dieciséis años, cambió a Andō Hiroshige, resultado de su graduación en el taller de Toyohiro. Conforme adquirió mayor reconocimiento firmaba y/o imprimía los grabados con sellos bajo el nombre de Utagawa Hiroshige, Hiroshige ga, Ichiryūsai Hiroshige. Incluso, firmó como poeta bajo el nombre de Tōkaido Utashigue.

La elección de dicho barrio permite intuir cuál era el tipo de concurrencia frecuentando a) los diversos servicios y diversiones de la zona, b) los festivales que con motivo del cambio de estaciones de año se celebraban ahí, c) las procesiones agrícolas y religiosas que tenían lugar en el mismo sitio.

Tablada hace una reseña, atractiva y dinámica, del barrio donde se encuentra el burdel más famoso del distrito:

Asakusa Imato es un populoso barrio de placer. Sobre las márgenes del río y de los canales afluentes, tiéndense los merenderos de Mukoshima, casas de té, palestras de luchadores, circos, tiendas, barracas de fantoches y decidores de buena ventura, fondas y confiterías y, como centros suntuosos de esa ruidosa y pululante ciudad de placer dentro la sombría y enorme Yedo, el feérico teatro de Sibaïaya y el voluptuoso Shin Yoshiwara; el templo de la Fantasía y el templo del Amor. Sobre las calles, y en los bajeles que surcan el río, la variedad de trajes y personas es paradójica y pintoresca. (*Hiroshigué*, p. 11).



2. Hiroshige. Tríptico del *Shin yoshiwara gokacho yayoi hanazakari zenzu*. (1830~34).

Árboles del cerezo en plena floración del tercer mes, a lo largo de las cinco calles de Shin Yoshiwara.

Asakusa, al igual que muchas ciudades del Japón, conserva tradiciones que datan de la época Edo, como se mencionó anteriormente. Las celebraciones relacionadas con la agricultura y las procesiones son parte importante de las comunidades aledañas a este distrito; por ello Tablada, al comentar la procesión en honor de la diosa Kannon Sama, descubre a una *yotaka*,²⁹ personaje común,

²⁹ *Yotaka*: yo=noche y taka=halcón. Halcón nocturno. Era una prostituta trotacalles. Ejercía sin autorización, sin lugar fijo, prestaba sus servicios en cualquier sitio,

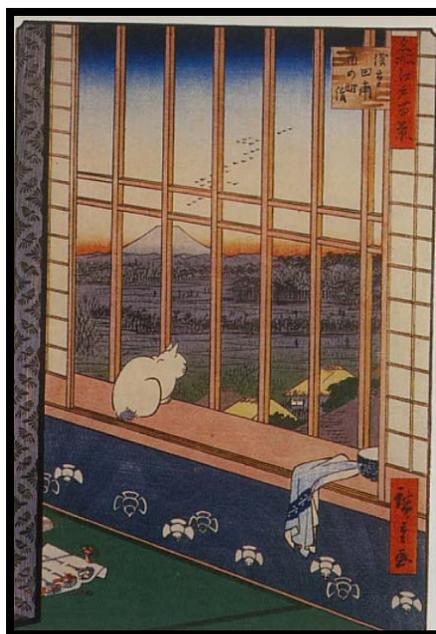
oscuro y de bajo rango dentro del gremio de las prostitutas: “una infeliz yotaka, en nocturna ronda, aseguraba venir del propio Yoshiwara: a la hora del Perro había estado en Agueya Machi, la calle de las alcahuetas, y allí como en todas partes hacíanse tranquilamente los preparativos para la próxima procesión de Kuanon Sama”. (*Hiroshigué*, p. 14).

El grabado “Una vista del Yoshiwara. Los campos de arroz de Asakusa y el festival de Torinomachi, 1857”, forma parte de la colección de Tablada titulada “El barrio de Asakusa, desde la ventana de una Casa de Té”, en la que se observan varios aspectos imposibles de pasar inadvertidos al poeta: la reja que se aprecia está vista desde el interior del prostíbulo del *Shin Yoshiwara*; en el escenario exterior se distingue la montaña *Fuji* 富士山, los arrozales, las garzas en vuelo a la hora del amanecer y el fin de las actividades nocturnas. La escena es descrita por Tablada de esta manera:

Era la hora del Tigre, negra y amarilla, entre la sombra nocturna que se disipa y el oro del Oriente que principia a lucir...

El hombre del estandarte permaneció inmóvil, hasta que sobre las veredas de los arrozales, surcados por los rumorosos vuelos de las garzas se perdió el cortejo de la cortesana rumbo al vecino Yoshivara, cuyas farolas palidecían en el fulgor del amanecer. (*Hiroshigué*, p. 20).

hasta en los pastizales. La clasificación de prostitutas de bajo rango era la siguiente: *yuna*, prostituta que ofrecía sus servicios fuera de los baños públicos; *funamanjū*, en barcas; *jigoku* y *shishō*, todas ellas sin licencia.



3. Grabado 101. *Meisho Yedo Hiakkei*, *Asakusa tanbo Torinomachi mōde*, Una vista del Yoshiwara. Los campos de arroz de Asakusa y el festival de Torinomachi, 1857.

En cuanto al barrio de Asakusa, Tablada destaca el “voluptuoso” *Shin Yoshiwara*, único en su tipo. Del despliegue económico que surgió en la época Edo, fue en este distrito donde se estableció el burdel más famoso de la época. Tablada articula este abanico de ilustraciones famosas y extrae de cada una algún elemento específico que reproduzca dos de sus características: la esencia lúdica-sexual que envolvía a este barrio y el desplazamiento continuo de la población al sitio y sus zonas aledañas.

En las siguientes ilustraciones —que no forman parte de la colección ni son nombradas por él en su libro—³⁰ se muestran perspectivas de algunos lugares del barrio de Asakusa mencionados en la narración. En ella se observan diversos puntos o parajes del templo de *Kannon Sama* o *Kinryuzan* 金龍山 en diferentes estaciones del año, así como las actividades de los habitantes en el transcurso del día y la noche. Estas imágenes sirven de precedente para entender algunos de los

³⁰ La colección de estampas de Tablada hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional (www.tablada.unam.mx). Dicha colección sufrió muchos cambios a lo largo de la vida del poeta.

pormenores de la narración y, en consecuencia, restablecer la impresión de la vitalidad de los barrios que Tablada pretende plasmar.

El Yoshiwara 吉原, literalmente campo de la buena fortuna, estuvo ubicado originalmente en un pantano y se vio destruido por un incendio en 1657. Se reconstruyó en el cuarto distrito de Taitō 台東 y fue llamado desde entonces: el *Shin Yoshiwara* 新吉原, el Nuevo Yoshiwara. Su extensión era de aproximadamente ocho hectáreas. Las construcciones estaban enrejadas con vista a la calle, bordeadas con sauces (símbolo de la prostitución) y árboles con cerezos. Cada casa de placer tenía distinto nombre y las mujeres que vivían ahí también usaban el nombre de la casa a la que pertenecían. Se calcula que llegaron a vivir en ese lugar entre 2,000 y 3,000 mujeres de todas clases, compartiendo habitación.³¹ En la siguiente imagen se puede apreciar desde adentro hacia afuera, la entrada principal al “templo de la Fantasía y del amor”, el *Shin Yoshiwara*.



4. Ōmon Gran Puerta, Entrada principal del Shin Yoshiwara, ca 1900.

³¹ Frédéric, *op.cit.*, p.1063.

Según Frédéric, las mujeres del *Shin Yoshiwara* empezaron a perder fuerza a finales del siglo XIX, de modo que otros prostíbulos ubicados en Fukugawa opacaron su fama.³² Es evidente que Hiroshige retrató el lugar en el pináculo de una gloria cuya desaparición definitiva en 1958, no borró ni su memoria ni su nombre en la historia del arte japonés.

Tablada recupera —del barrio de Asakusa— otros sitios de mayor relevancia cultural. Tal es el caso del templo *Kinryuzan* o *templo de Kannon Sama*, recinto budista (*bukkyō* 仏教) en el cual se resguarda la imagen más importante para los Edokko. Con esta referencia, Tablada establece una conexión armónica entre el placer carnal y la fe religiosa de los habitantes del Edo, es decir, la correlación entre el espíritu y la carne que identifica en ellos.



5. Fotografía 2 (fragmento). Prostitutas del Shin Yoshiwara, ca 1900. Fotógrafo desconocido.

Hasta hoy, existen dudas sobre el viaje que realizó a Japón en el verano de 1900. Durante su estancia en ese país, Tablada visitó el burdel más célebre del Edo: el *Shin Yoshiwara* aunque según él, lo hiciera de manera externa y superficial. Es de llamar la atención que en ningún momento mencionara la entrada principal del lugar, conocida con el nombre de *Ōmon*, *Gran puerta*, ni el de la “principal avenida”. Tampoco hace alguna referencia a la publicidad del lugar que en esa

³² Frédéric, *op.cit.*, p. 1063-1064.

época solía desplegarse, desde carteles con las imágenes de las cortesanas más populares del lugar hasta gente que a pie, invitaba a los posibles clientes. Tablada sólo advierte, la longitud de la avenida que le parece “interminable”, quizá porque la recorrió a pie, ya que también podían entrar, los visitantes en carromatos jalados por hombres, o porque la observó desde algún punto de la misma. Como resultado de esta experiencia escribió un artículo titulado “*El castillo sin noche*” (1919) y esta fue su impresión:

La principal avenida es interminable. Cada piso de cada casa es un harem, detrás de cuyas barras menudas aparecen mudas e inertes las odaliscas, sentadas sobre las esteras de bambú finísimo. A primera vista sorprende la semejanza de los trajes suntuosos... Es que cada casa tiene una librea, un convencional uniforme, y sobre los brocados aurescentes o sobre los crespones fluidos y vaporosos algo como un blasón: un símbolo floral o un ornamento heráldico. Hay grupos en que las túnicas escarlatas están bordadas con espigas de oro; otros sobre los ropajes negros lucen volutas de olas azules o en el fondo de amarillo mandarín ostentan una tríada de hojas de té.³³



6. Fotografía 3. Vista de Ōmon, entrada y Nakanocho, calle principal de Yoshiwara. Fotógrafo desconocido. Alrededor de 1895.

³³ José Juan Tablada, “El castillo sin noche”, en *El país del sol*, pp. 161-162.



7. Prostitutas a la espera de clientes. Ca. 1900. Fotógrafo desconocido.

Es de llamar la atención que para ser una visita panorámica “superficial” y “a primera vista”, Tablada supiera que las mujeres que se encontraban tras las barras estaban sentadas “sobre esteras de bambú finísimo”; además no dice la forma en que pudo observar ciertos detalles en los kimonos de las mujeres. Según se aprecia en la foto, hay un barandal exterior que servía de andén: desde ahí los clientes podían observar y hacer contacto con la joven elegida. Quizá Tablada tuvo la oportunidad de acercarse demasiado a “las jaulas”, sin embargo, no lo menciona. También debió pasar mucho tiempo contemplando a las “hetairas” o estuvo justo a la hora en que comenzaba la llegada de “Numerosos grupos de visitantes”, aunque decidiera retirarse:

Quando decidí retirarme tras mi superficial visita, era la hora radiosa del “Castillo sin noche”. Numerosos grupos de visitantes afluían en la anchurosa y dilatada avenida que cruzaban centenares de brillantes dijinrichis. Los elevados faros arrojaban torrentes de luz; comparsas de gueishas, aristocráticas bailarinas y cantantes, salían o entraban a las Casas de Té iluminadas a giorno y resonantes de músicas y cantos...³⁴

La siguiente ilustración pertenece a la serie *Vistas famosas del este de la capital (Toto meisho)*, publicada por Sanoya Kihei (Kikakudo), ca. 1834-5, en la cual se aprecia el diseño de la puerta de la época y que al parecer, sufrió cambios en diferentes épocas por lo que se puede inferir que jamás dejó de existir.

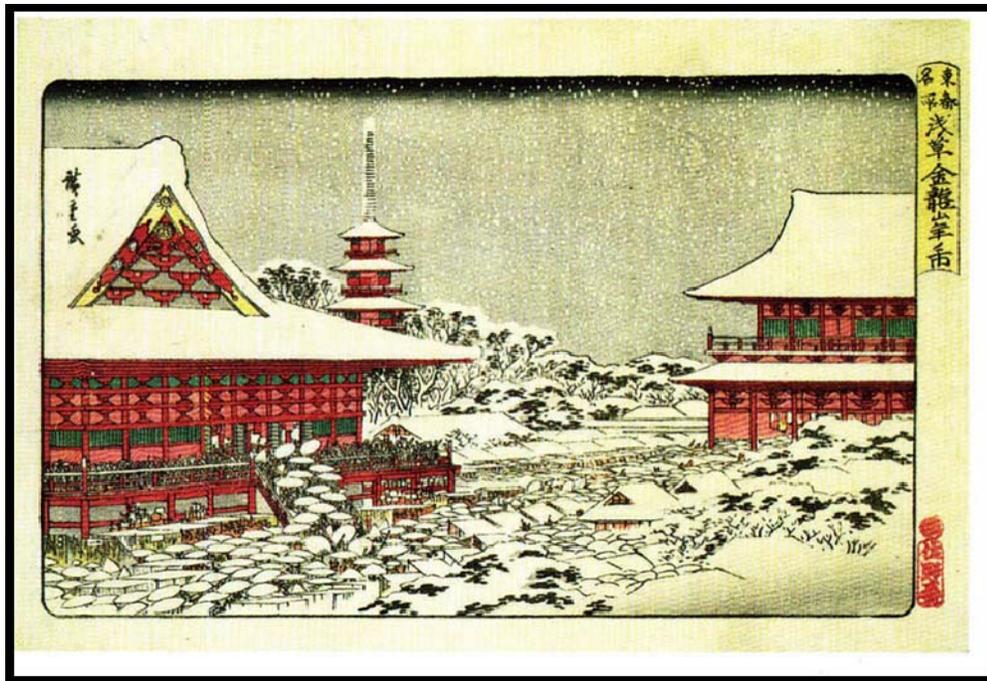
³⁴ *Ibidem.*



8. Yoshiwara Nakanochō Yozakura Flor del cerezo bajo la luna llena.

La entrada principal del *Shin Yoshiwara* y el manejo de sus símbolos resalta a la vista: “El castillo sin noche”, como lo llama Tablada, siempre está abierto, dispuesto, la luna llena, los árboles de los cerezos en plena floración, las mujeres jóvenes con kimonos ondulantes que reflejan el movimiento delicado de su andar y la premura por llegar a sus citas, la cortesana acompañada de niñas aprendices o *kamuro*, los hombres que van y vienen del lugar.

Es interesante ver el manejo del tiempo en las ilustraciones: en ellas se percibe el transcurso de las horas como parte de la movilidad del barrio de Asakusa; en particular, de las habitantes del *Shin Yoshiwara*, retratadas en varios puntos del lugar.



9. Celebraciones de fin de año en el templo Kinryūzan en Asakusa. (Tōto Meisho), editorial Sanoya Kihei, mediados de la década de 1830.

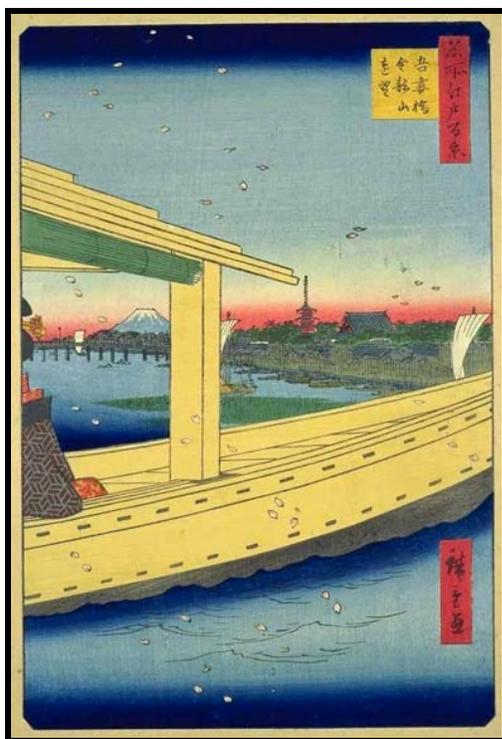
Hiroshige retrató la religiosidad de los habitantes del Edo. Supo observar, por ejemplo, cómo a pesar de la intensa nevada, la muchedumbre no se detenía y se dirigía al templo Kinryūzan (el más antiguo y venerado del Edo) con el fin de rezar a Bodhisattva Kannon y pedir bienaventuranza para el año venidero.

Pero Hiroshige también integró al hombre con la naturaleza. Esta cualidad se aprecia en el equilibrio de los diferentes niveles geográficos captados: pequeños montículos, pinos completamente cubiertos por la nieve, modestas construcciones de los alrededores del templo Kinryūzan que, en armonía con el andar de los peregrinos, conseguían un efecto de movimiento y fluidez en lo representado.



10. Campanas vespertinas en Kinryuzan (Templo de Asakusa). (Tōto Meisho), editorial Sanoya Kihei, mediados de la década de 1830.

En el primer cuadro de esta ilustración se aprecian tres “campanas vespertinas” al inicio de su trajín. El movimiento gracioso y delicado de sus cuerpos indica la espera de clientes. El fondo del anochecer señala el principio y fin de diversas actividades en Asakusa. Sobre el río Sumida pasan dos tipos de embarcaciones: la más cercana es angosta (*choki*) y lleva mercancía, la de atrás es techada (*yakatabune*) y transporta gente. Las ramas desnudas del árbol y la blancura del Fuji indican que aún es invierno.



11. Grabado. No. 39. *Azumabashi Kinryūzan Enbō. Vista a la distancia del templo Kinryuzan y el puente Azuma. Meisho Edo Hiakkei. 1856-1858. Editor, Uoya Eikichi.*

En la barca llamada *hiyokebune* (cuya imagen refleja el arte sugerido del movimiento de la barca sobre el río Sumida y el itinerario de las mujeres del *Shin Yoshiwara*) apenas si se asoma parte del atuendo y el peinado de una mujer, aunque resalta su cinturón (*obi*) en rojo y algún estampado dorado. Se trata de una mujer del *Shin Yoshiwara* que está en plena cita o que va en camino. La cortinilla de color verde (enrollada en el techo) indica que en caso de ser necesario, puede bajarse para proporcionar mayor intimidad. De manera sutil van cayendo pequeños pétalos de color, apenas si rosados. Al inicio de la primavera, los cerezos florecen por una o dos semanas hasta deshojarse. Este proceso natural es conocido con el término eufemístico de *sakura no ame*, lluvia de sakura. La “flor” del *Shin Yoshiwara* al anochar, el templo de Kannon Sama o Kinryuzan y el monte Fuji, son símbolos de fondo en los grabados que aluden al barrio de Asakusa y sus alrededores.

En cuanto al barrio de *Honyo Fukagawa* 本所 深川, Tablada nos remite directamente a los puentes más importantes y a algunos muelles conocidos del río Sumida que comunican con esta localidad. Menciona el templo *Hachiman* 八幡 para resaltar la figura de un “pez” con el que está adornado el techo:

A babor, hacia el barrio de Honyo Fukagawa, veía chispear a los rayos del Sol Levante las carpas de oro erguidas sobre la techumbre violeta del templo de Hachiman y la visión culminante del brioso pez, símbolo de la energía viril, que a fuerza de aleta y cauda asciende como por escala de cristal, entre el chorro de las cascadas (*Hiroshigué*, pp. 21-22).

Más adelante veremos que tal figura no es un pez. Este templo es el segundo con mayor número de recintos *Shintō* 神道 (Camino de los dioses)³⁵ en el país.

Se localizaron cuatro ilustraciones del templo de *Hachiman*, de Fukagawa. Como se puede observar en la primera en la parte superior de la puerta *torii* 鳥居 se encuentra el tablero con el nombre del santuario. La segunda ilustración indica otra perspectiva del templo de Fukagawa. En el lado izquierdo se aprecia un alero del techo del recinto y no se observa la figura del “pez”. Aun cuando es señalada por Tablada, esta figura del templo Hachiman en el barrio Honyo Fukagawa, no existe.

³⁵ Las dos religiones más importantes en el Japón son el Shintoísmo y el Budismo; a los recintos shintoístas se les llama jinja 神社 y a los recintos budistas, otera 佛寺.



12. Templo Tomigaoka hachiman en Fukagawa. Toto Meisho. Vistas famosas del este de la capital. Editor: Kikakudo/Senoki. 1853.



13. Mujeres visitando el templo de Hachiman en Fukagawa. Edo Meisho. 1853. Editor: Yamadaya.

Los grabados sobre el templo de Hachiman, en Fukagawa, corresponden a diferentes estaciones del año. En las ilustraciones se pueden observar elementos en común, como los árboles perennes. En la primera, al fondo, se aprecia un árbol casi sin hojas, no hay floración, la gente está abrigada, por lo que se infiere que podría ser otoño o invierno. En cambio, en el segundo grabado, al pie de la torii, se observa a cuatro mujeres que salen de templo portando vistosos kimonos con estampados de flores primaverales; a su alrededor hay algunos árboles en plena floración que, por el tono y la forma de las copas, podrían ser ciruelos.



14. Panorámica del templo de Tomigaoka Hachman en Fukagawa. Famosas vistas del Edo. Edo Meisho. 1830. Editor: Tsutaya Kichizo.

Por el trazo y el manejo del color puede deducirse que la siguiente ilustración del templo Tomioka, de Fukagawa, fue realizada por algún artista anterior a Hiroshige. El ápice del templo no parece tener las figurillas del *shachihoko*. Actualmente no existe este elemento, pues a partir de la época Meiji 明治 (1868-1912) hubo destrucciones y/o modificaciones parciales o totales de los recintos sagrados (hay que considerar también los daños causados por la Segunda Guerra Mundial).



15. Hachimangu, Fukagawa, Edo. Autor desconocido.



16. Templo de Hachiman, en Fukagawa, Tokio.

En la localidad de Fukagawa hay varios templos, entre los más importantes se encuentran el Daihonsan Naritasan Shinshoji Fudōto, de religión budista; y el Tomioka Hachiman gu, shintoísta, al cual Tablada alude. En este recinto se concentra el espíritu del dios, por lo tanto, no hay imágenes en su interior y sí algunos símbolos relacionados con la religión. En el centro del altar se encuentra un espejo circular de dimensión pequeña cuyo significado es el cuerpo del dios, *shintai*, 身体.

En la misma explanada hay dos monumentos relacionados con los torneos del *sumo*. El primero se halla en un costado de la entrada y fue erigido en memoria de importantes luchadores de esta disciplina en la época Edo. En este bloque están inscritos sus nombres y huellas de manos y de pies. El segundo se localiza más al fondo y destaca las sesenta y siete generaciones de luchadores hasta el año de 1900. La importancia de este monumento se debe también a que señala el lugar donde el *bakufu* permitió, por primera vez, en el año de 1684, llevar a cabo los combates. De la popularidad y el éxito que alcanzaron estos encuentros, las autoridades gubernamentales lograron recabar los fondos suficientes para la reconstrucción del templo Tomioka destruido por uno de los tres incendios más

devastadores de que se tenga registro en la capital nipona. A este templo se suma el festival de Fukagawa, celebración que los lugareños llevan a cabo en el mes de agosto y durante la cual llevan en hombros al *mikoshi* 神輿, templo portable a cuestas.



17. 一の宮 Ichinoya-. Primer palacio de los dioses.



18. 二の宮. Nimomiya. Segundo palacio de los dioses.

Los *Matsuri*, o festivales, son celebraciones de la religión shintoísta que expresan comunión entre las fuerzas divinas y el ser humano. Están relacionadas con la plantación y la cosecha (principalmente del arroz) y también con eventos históricos. Todos los *matsuri* tienen un mismo ritual: la purificación por agua o por fuego, las ofrendas y una procesión en la cual el dios es invocado dentro del santuario y de ahí llevado en hombros por la ruta de la comunidad. El templo portátil es trasladado a una residencia temporal; en este lapso ofrecen danzas, tiro con arco u otras actividades, según el lugar. Al término de los cumplidos, los portadores del *Mikoshi* lo llevan de vuelta al templo.

Por su parte, el festival de Fukagawa, *Fukagawa Matsuri* o *Mizukake Matsuri* (festival de arrojar agua), es uno de los tres de mayor importancia en Japón y se celebra cada tres años. Los portadores del *Mikoshi* son salpicados con agua purificada mientras recorren la ruta a la voz de “*Wasshoi, wasshoi*”, *levanten, levanten*. Este *matsuri*, que en su versión larga dura de tres a cinco días, lleva por nombre *Honmatsuri*.

El templo de Fukagawa tiene dos *Mikoshi*: el primero pesa cuatro toneladas; el segundo, dos y media. Listo para el festival, en el segundo *Mikoshi* se puede observar (en la parte superior) al ave fénix *Ōtori* (Hōō) en pleno vuelo; mientras que en la parte inferior del ave puede apreciarse un escudo que representa tres aspectos del alma. La esencia del dios posa en el interior del *Mikoshi*. En la parte del centro inferior se aprecia una *torii*; el cordón enroscado se llama *kazari himo*; la borla o racimo del cordón, *himo fusa*. En el mismo cordón, por ambos lados, las esferas que se aprecian son cascabeles y se llaman *suzu*. La figura de color blanco está hecha de papel y representa un elemento consagrado al dios. El canto de las vigas, de izquierda a derecha, tiene el símbolo del templo *Tomioka Hachiman* 富岡八幡.



19. Festival de Fukagawa, Tokio.

El *shachihoko*, imagen a la que hace alusión Tablada al referirse al “brioso pez”, figura en el *Shokoku Meisho Hiakkei, Cien Vistas famosas de lugares de provincias*. Es una de las dos piezas ornamentales de la parte superior del castillo de Nagoya. Esta Fortaleza fue propiedad de los Owari Tokugawa. El grabado lo realizó Hiroshige II.³⁶ En las series principales de Hiroshige I no hay registro de esta figura con la cercanía y el detalle con la que lo hizo su alumno.

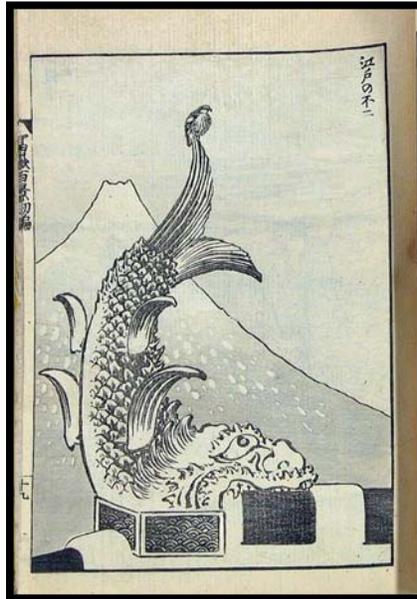


20 Ornamento del castillo de Nagoya. *Shokoku Meisho Hyakkei. Cien vistas famosas de varias provincias*, 1861.
Hiroshige II.

Otra imagen similar del *shachi* (a la que Tablada tuvo acceso para darse una idea de esta figura) fue extraída del primer tomo de *Fugaku Hiakkei*, de Hokusai, ya

³⁶ Utagawa Hiroshige II (1826-1869) o Risshō II. Hijo de un bombero del Edo. Fue alumno de Hiroshige I en su adolescencia. El tema de sus grabados fueron lugares famosos de Edo y las provincias (Meisho-Ki), el Tōikaidō y grabados de flores y aves (Kachōga). A la muerte de su maestro, recibió una espada corta como recuerdo. En 1859, se casó con la hija de Hiroshige, a raíz de este hecho adquirió el nombre de Hiroshige II. Como Hiroshige II realizó las obras: *Cien vistas famosas de varios países* (*Shokoku meisho hyakkei*, 1861). Al divorciarse de Otsu, dejó la casa de su maestro y se cambió el nombre por Kisai Rissō. Fue conocido también con los seudónimos de Ichiryūsai, Ichiyū y Ryūsai.

que éste formaba parte de su colección particular, como se mencionó anteriormente. Del lado izquierdo se lee *Edo no Fuji*, literalmente, Fuji de Edo.



21. Hokusai, *Fugaku Hyakkei*, tomo I, edición de 1860, por Eirakuya Toshiro.



22. Shachihoko del castillo de Nagoya. Esta pieza fue traída de Okinawa para el castillo. ca. 1880. Fotógrafo desconocido.



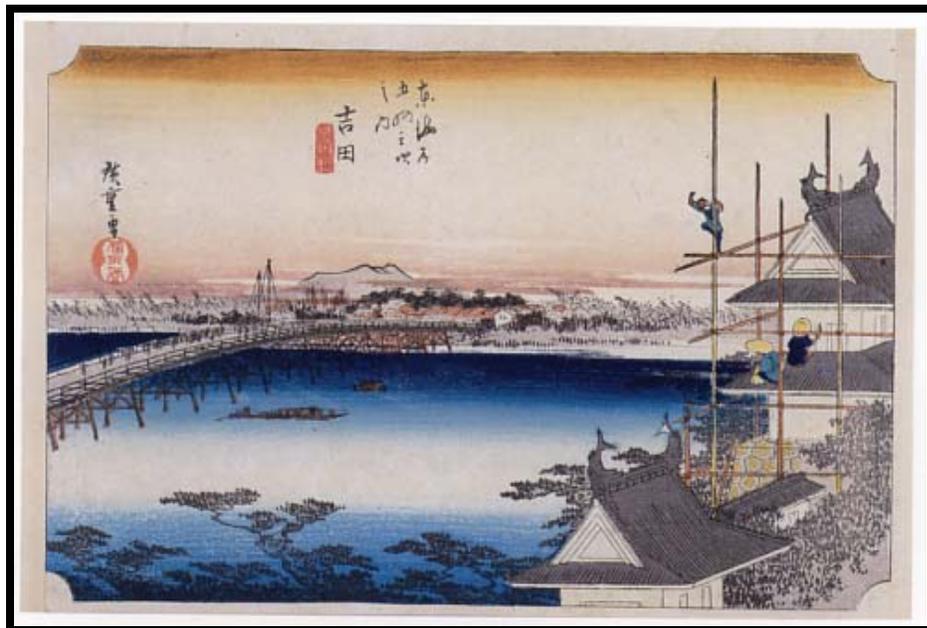
23. Nagoya-jo 名古屋城. Castillo de Nagoya.

Es importante destacar que la figura del “pez, símbolo de la energía viril” a la que se refiere Tablada, efectivamente es el de la carpa. Pero la descripción que hace sobre el animal no es la de una carpa en realidad, sino la de una especie de alebrije, un monstruo marino llamado *shachihoko* que tiene cabeza de delfín o dragón y un cuerpo de carpa, cuya parte inferior apunta hacia arriba. Estos monstruos eran colocados en la parte superior de muchos templos y castillos con el fin de atraer a la lluvia, alejar los espíritus malignos y protegerse de los incendios. De las fauces de dichos monstruos salía un chorro de agua que era utilizado en caso de ser necesario, por ejemplo, en caso de incendio. Los castillos que tenían este tipo de ornamentos ostentaban el poder del señor feudal ante los demás. La anterior fotografía muestra un “*shachi*” perteneciente al castillo de Nagoya 名古屋. Las estatuillas son colocadas en pareja: hembra y macho que, aún cuando parecen idénticos, poseen ligeras modificaciones en la forma de los ojos, el tamaño y el número de escamas. La altura de estas figuras variaba de uno a tres metros; lo mismo sucedía con el peso, pues las representaciones estaban hechas de diferentes materiales. Los “*Shachi*” de Nagoya, por ejemplo, son de oro.



24. *Copia del Shachihoko* del templo de Nagoya. La pareja original fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial. La pieza de la ilustración fue realizada con el mismo material y forma que la original. Actualmente se encuentra exhibida en el Museo de Nagoya.

En el grabado de la ciudad de Yoshida 吉田 se observan claramente los *shachihoko* colocados en pareja en dos niveles, sobre la parte superior del castillo en reparación (construido en el año de 1505).



25. Grabado 35. Yoshida 吉田, de la serie *Tōkaidō Gojusan no Uchi*. *Cincuenta y tres estaciones del Tokaido*. Colección Hoeido (1834).

Después de pasar del barrio de Fukagawa y contemplar rápidamente el templo de Hachiman, Tablada continúa el viaje en la barca y pasa por los “gruesos pilotes” del puente *Eitai* 永代 justo antes de virar hacia el barrio de Nakabashi, lugar donde se encuentra el domicilio de Hiroshigue. El poeta advierte el ir y venir de los habitantes de la ciudad (los *chōnin* 町人) que avanzan sin descanso por todos los caminos, ya sea en los puentes o en pequeñas embarcaciones. Tablada transmite fielmente —desde varios ángulos— la agitada movilidad comercial de los lugareños. Busca llevar al lector de un lado a otro para que no pierda el detalle de lo sucedido en esas rutas, con sus zonas y sus actividades bien definidas (por ejemplo, cuando se apagaban los farolillos de algunas barcas en donde se transportaban “mujeres pálidas”, lo que señala el fin de las actividades nocturnas y el inicio de la jornada matinal del comercio).

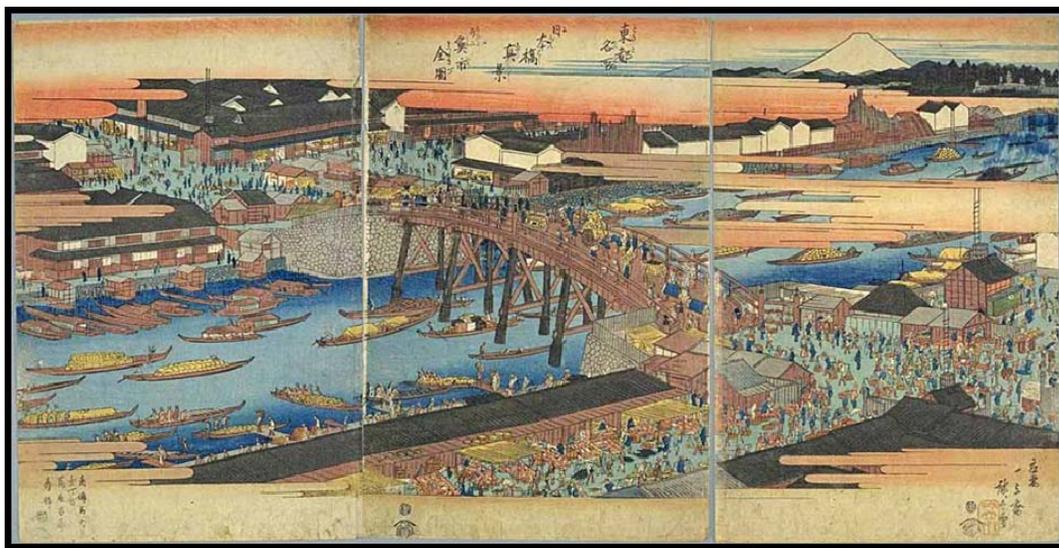
A la sazón el barco llegaba al puente de Yetai, y pasando entre sus gruesos pilotes, viraba a la derecha enfilando la proa por el canal Koshiuhori. Allí cambiaba el panorama y Tokubei no volvía a encontrar, como sobre el río las góndolas de farolillos apagados y mujeres pálidas y soñolientas que tras de la orgía nocturna retornaban a los surgideros de los barrios distantes. (*Hiroshigué*, p. 22)



26. Grabado 4 de la serie *Meisho Edo Hyakkei*. *Eitai bashi Tsukudajima*. Vista del puente *Eitai* y la isla de *Tsukuda*. 1858.

En la ilustración se aprecia (de derecha a izquierda) el remo de una embarcación a punto de pasar por los pilotes del puente Eitai. Desde este ángulo, el poco tránsito nocturno sobre el río Sumida ofrece una vista relajada. Detrás del pilote se asoma la proa de dos pequeñas embarcaciones. Cada una tiene una canastilla metálica en la que se prende fuego que se refleja en el agua y atrae a un pez llamado *shirao* o pez blanco, común en los días de invierno (con esta técnica, los peces se acercan a la superficie). Más al fondo se observan embarcaciones encalladas. Y en contraste con esta imagen, si se continuara la ruta de la barca al dar vuelta por un canal que lleva al mercado de Nihonbashi, se advierte la vitalidad del lugar: embarcaciones arribando al sitio, una gran cantidad de peatones que atraviesan en ambos sentidos el puente, vendedores que acomodan su mercancía en los puestos de pescado, ambulantes que llevan canastos sopesados por varillas con enormes peces azules. Tablada lo describe así:

Veía por el contrario, el tráfico naciente de la ciudad mercantil, las grandes barcas que cargadas de té, de arroz y de fardos de toda especie simétricamente estibados, partían de las alhóndigas rumbo al vecino puerto. Los juncos de arriscada proa y velas de mimbre, plegadas en menudos rizos, entraban al remo o a la sirga, hacia las pescaderías de Nihonbashi... Entre los puentes Yodobashi y Nihonbashi la afanosa vida de la *Cité* exaltaba su vertiginosa actividad... (*Ibidem*).

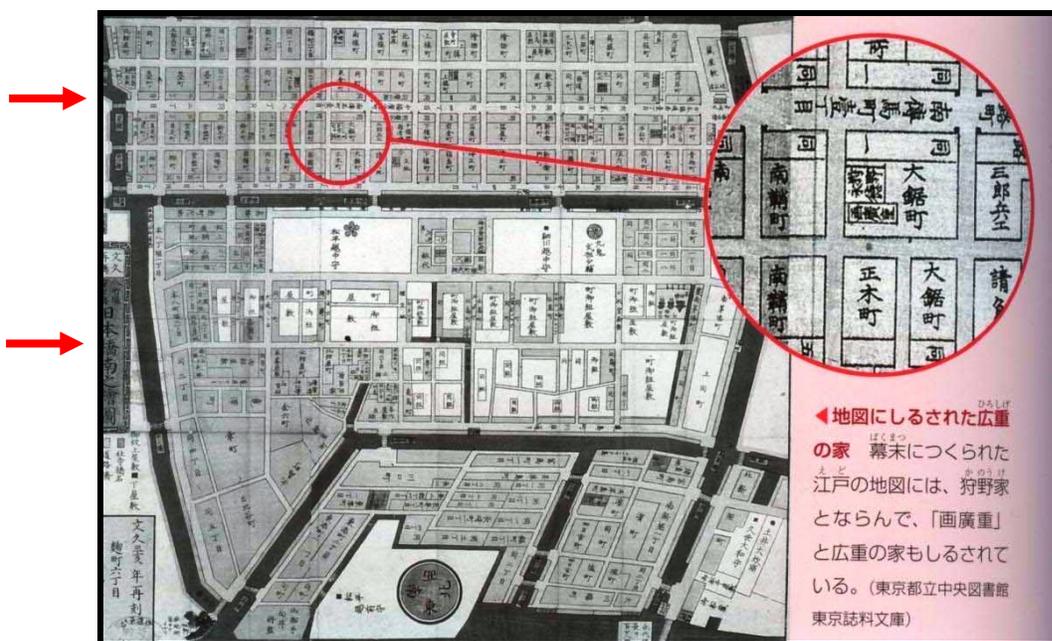


27. Nihonbashi. Tríptico. *Nihombashi Uoichi Zenkoku*. Edo Meisho. 1830.

El recorrido termina en el distrito de Nakabashi 中橋.³⁷ Para otorgar mayor realismo, Tablada incorpora la voz del balseiro en su relato:

—Nakabashi! grita el barquero y atraca mientras Tokubei despierta bruscamente de su ensueño, desata de su cintura los zapeques con que paga al patrón y apenas salta a tierra se detiene contrariado, pues nota que su morada, a donde se dirigía deseoso de silencio y descanso, está llena de gente extraña que desde lejos lo apostrofa y lo saluda, apenas lo ve desembarcar... (Hiroshigué, p. 25).

Si partimos de la construcción bibliográfica que Tablada elabora, el joven Tokubei, a los veintitrés años ya vivía en Nakabashi; sin embargo, es hasta el año de 1842, a la edad de 46 años cuando Hiroshige se mudó de la zona residencial de bomberos, al distrito de Nakabashi. La flecha superior del lado izquierdo señala la entrada por Nakabashi. La flecha del lado inferior indica, como punto de ubicación, a Nihonbashi. La flecha dentro del círculo marca la casa del pintor, en Ōgacho 大鋸町.



28. Ubicación de la casa de Hiroshige. Mapa de la antigua Edo en las cercanías de Nihonbashi.

³⁷ En el siglo XVII, Kano Yoshinobu fundó su estudio en el distrito de Nakabashi, uno de los cuatro más famosos talleres-estudio de los Kano.

Tablada señala a varios personajes destacados como vecinos de Hiroshige: cita por ejemplo al pintor Toshusai Sharaku,³⁸ enigmático personaje del cual describe, a manera de repertorio, su obra (aunque en realidad sea un motivo para realzar el ambiente cercano al pintor).

Dentro de la reconstrucción literaria, Tablada menciona también a Tsutaya Juzaburo 蔦屋重三郎, un editor de las cercanías de Nihonbashi que llega directamente a la casa de Hiroshige para agradecer el haber evitado que el fuego se extendiera a su negocio. Dicho encuentro —que intenta parecer casual— sirve para que el editor descubra en el bombero a un artista en potencia. La razón del por qué Tablada asocia a este importante editor con Hiroshige podría ser simbólica y con la finalidad de explicar la fuerza que tuvo Juzaburo en la historia del *Ukiyo-e*.

Si Tablada pone énfasis en dichos barrios es porque considera que fueron decisivos para lo que Hiroshige plasmó después en su obra. Finalmente, los resume así:

1. Asakusa: lugar de concupiscencia y devoción.
2. El barrio de Honyo Fukugawa: intercambio comercial a través de la conexión de muelles y puentes.

³⁸ La vida de este pintor es un misterio. Se dice que a partir de 1795 no se volvió a saber de él, al menos profesionalmente. Pasó a la historia también como actor de teatro kabuki. Frederic Louis afirma que el editor Tsutaya Yuzaburo realizó obras en nombre del pintor; y que el editor murió en 1797, a la edad de 47 años. Si se toma esta referencia, este editor no pudo tener relación con Hiroshige. Amaury García señala la muerte de Tsutaya en 1837 en el apartado “La sociedad y las estampas”, en *Cultura popular y grabado en Japón Siglos XVII a XIX*, p. 83. Sobre Tsutaya Kichizo se puede decir que es el editor del *Edo Meisho* (1830~?). Frederic Louis en *Japan Encyclopaedia* nombra al menos cuatro de los editores de Hiroshige y no figura el nombre de Yuzaburo. Amaury García describe la relación entre los artistas y editores y tampoco menciona a Yuzaburo (Juzaburo) como editor de Hiroshige, (pp. 81-87).

3. Nakabashi: residencia de Utagawa Hiroshige, punto de reunión de personajes importantes de la época y ambiente que hizo posible el florecimiento de un artista.

La profusión visual y el bullicio permanente de Asakusa y Fukagawa en la obra de Hiroshige, permitió a Tablada reconstruir el ambiente mercantil, devoto y sexual del corazón del Edo. El poeta aprovecha todos los componentes que integran las estampas para dar mayor realismo a la descripción en general. El viaje en barca por el río Sumida hasta el lugar donde habita el pintor, lleva al lector a disfrutar de manera paulatina los elementos distintivos de cada lugar.

2. PERSONAJES REPRESENTATIVOS DEL EDO EN LA PINTURA DE HIROSHIGE

Dos hechos importantes determinan la narración de *Hiroshigué* en torno al Edo: el encuentro de una procesión religiosa de campesinos con un cortejo de prostitutas y un incendio. Fueron estos sucesos los que dan la pauta al poeta para romper el silencio y recuperar la voz del pueblo, rehabilitando la memoria colectiva.

Tablada crea momentos íntimos y secretos entre los personajes. De un lapso a otro altera con la linealidad del relato y, en movimientos abruptos y acelerados, logra cambiar el tono de las escenas para abordar otras con mayor fuerza hasta recuperar nuevamente la calma e intensificar las sensaciones.

Tablada deambula y se confunde entre los habitantes del Edo para seguir a cada uno de los transeúntes y no perder el mínimo detalle: observa el caminar pausado y provocativo de la cortesana cuya esencia cautiva al campesino; al rudo gañán siempre en acecho; cualquier señal de flirteo en la mirada discreta de la *geisha* capaz de avivar pasiones que terminarán por contenerse de inmediato. Observa pasar al *samurái*, con dos espadas como prueba de su jerarquía; a los luchadores de sumo, quizá en una tarde de descanso; al religioso abstraído del rumor de la gente; a los actores y actrices de diferentes clases y géneros que revisten, como parte del escenario popular, las estrechas calles.

Todos ellos están ahí y parecen haber sido reunidos por el llamado de Tablada, pues el poeta describe detalles tan específicos como el peso de las telas y las texturas, con lo cual subraya la sensualidad en los *kimonos* de las prostitutas. No sólo advierte, por ejemplo, la procesión de campesinos y el cortejo de prostitutas que caminan en dirección contraria, sino que revela también el efecto que produce el encuentro casual de los personajes, en aparente indiferencia entre un grupo y otro. Lo mismo capta la debilidad humana ante el placer y el fervor religioso, que la constante tensión espiritual de la zona. Tablada juega con el ritmo y las pulsaciones de los caminantes. Los movimientos resultan sensuales y frenéticos cuando confronta los verbos empleados:

Por un instante, los grupos *estorbándose*, *vacilan* y se *entremezclan*; en el mismo ambiente se *escapan* y se *juntan* el religioso perfume del incienso con el aroma profundo y turbador del almizclado *jiko*, que las prostitutas *exhalan* de sus fluidas sedas y de sus rígidos brocados, de sus cabelleras lustrosas y de sus carnes jóvenes maceradas en ungüentos...

Luego, cada grupo echa a andar, con rumbo opuesto, por la angosta calle; los mozos campesinos conturbados por aquella visión de lujuria, hacia el templo; las lúmbias, envidiosas de aquella rústica paz presentida, hacia el placer (*Hiroshigué*, p.12).

Como se nota, es curioso apreciar que las descripciones de Tablada sobre el Japón ponen en evidencia su reiterada atracción por el ambiente del *Yoshiwara*. De hecho, en el prólogo del libro *En el País del Sol*, Ruedas de la Serna lo confirma al intuir en el poeta a cierto “sentimiento de culpa que le despertaba su fascinación por el *Yoshiwara*”. (pp. 51-52). Y es que los temas relacionados con el culto a la mujer, en una especie de devoción espiritual y deseo carnal, no son asuntos desconocidos en la obra poética de Tablada. Basta recordar “Misa Negra” (1893), poema que fue objeto de censura.³⁹

Al término de su caminata contemplativa, Tablada advierte la presencia de otro personaje, un *yakunin* (oficial administrativo de supervisión de las villas), quien a su vez percibe con cierta sorna el encuentro fugaz de grupos distintos, mientras los ve desaparecer en sentidos contrarios:

³⁹ José Emilio Pacheco, José Juan Tablada en Antología del modernismo, p, 29.

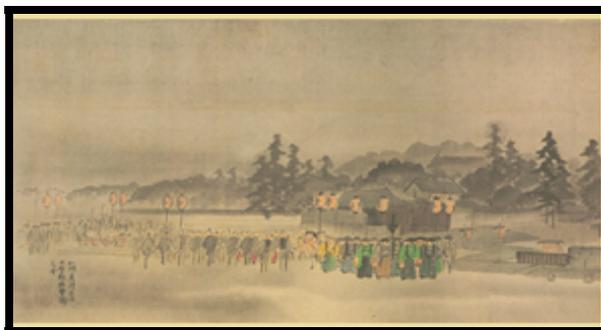
A media calle, viendo a un lado y otro, alternativamente un *yakunin* sonríe, oblicuo y sutil, del turbado azoramiento del joven patán que se estremeció al rozar con su brazo desnudo la manga rutilante de la oirán... de la suave sonrisa de ésta que al paso de los mozos sintió un olor de pinos, evocador de la nativa aldea; y el *yakunin* plantado a media calle, mira temblar en un extremo, alejándose, los anchos sombreros y los blancos trajes de la procesión mística y por el otro, desapareciendo, el desfile galante con los rojos faroles y la luna en creciente del Shin Yoshivara... (*Hiroshigué*, pp. 12-13).



29. Grabado 15. Yoshiwara. *Las cincuenta y tres estaciones del Tokaido. Tokaido Gojusan Tsugi* (1850).
Editor: Tsutaya Kichizo.

Tablada propone descripciones dinámicas que recrean la esencia, la voz y la figura del ambiente del Edo. Sin embargo, se detiene frente a un acontecimiento habitual de la época y capaz de congregarse a la población: un incendio.

Las siguientes imágenes pertenecen a los dos volúmenes de las “flores del Edo” (*Edo no hana* 江戸乃華), nombre eufemístico de los incendios y las riñas públicas. El primer volumen contiene diez imágenes; ocho de ellas retratan algunas actividades dentro de la corporación, mientras que las otras dos captan procesiones, las cuales vienen acompañadas cada una por su propia brigada de samuráis-bomberos; una del *bakufu* y otra del señor de Kaga, como la que a continuación se presenta.



30. Ilustración 8 del primer volumen. Procesión del señor de Kaga de regreso a su territorio.



31. Volumen 1 y 2 de *Edo no hana* 江戸乃華



32. Dibujo No. 9 del segundo volumen. Biblioteca Nacional de Japón. Kokuritsukokkai Toshokan 国立国会図書館蔵.

El segundo volumen cuenta con once ilustraciones de escenas relacionadas con los incendios en diferentes demarcaciones de Edo. Ambos volúmenes fueron realizados por Hiroshige; sin embargo, este conjunto de ilustraciones fue terminado en los primeros años de su carrera, cuando firmó sus trabajos con los siguientes nombres: Ichiyūsai 一幽齋, Ichiyūsai 一遊齋 y, al término del segundo volumen, bajo el seudónimo de Ryūsai 立齋.

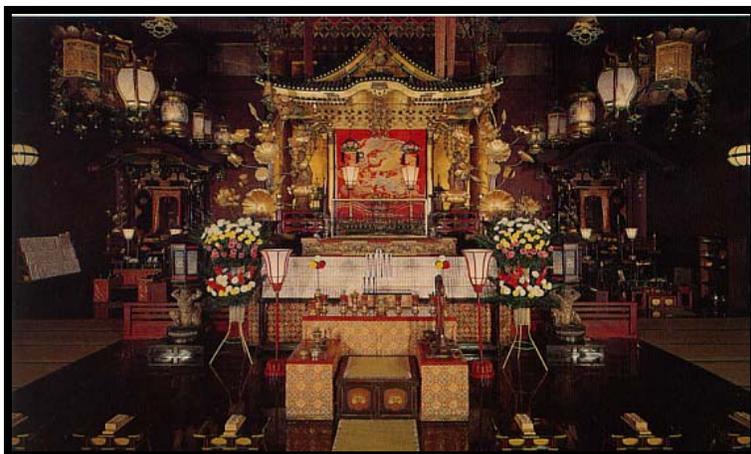
Dice Tablada:

De pronto, desde la atalaya del velador nocturno, se dejan oír, dominando el tumulto, las notas metálicas de un toque arrebatado pregonando el incendio. Y como por encanto, cambia de súbito el ritmo de los ruidos y del movimiento. La música de las casas de té, el pregón de los vendedores, toda la algazara estrepitosa y jocunda parece suspenderse en un síncope de estupor. Entonces la campana del *hi-no-mi* se deja oír mejor...

No obstante, los gritos: *kuaji ga! kuaji ga!* Exclamados en todos los tonos por hombres, mujeres y niños forman el único movimiento, un impulso precipitado hacia la zona de la conflagración en cuya atalaya se oyen vibrar ya las convulsivas campanadas de un repique frenético (*Hiroshigué*, p. 13).

Sobre el suceso, se dice que de un lugar a otro corrió la voz del pueblo para informar acerca de la gravedad del percance, ya que parecía amenazar los lugares más venerados de Asakusa. Los ánimos entre los lugareños se calmaron cuando alguien aseguró que ni el templo de la diosa Kannon, ni el recinto de las cortesanas corrían peligro. Tablada marca la importancia de ambos sitios para los *Edokko* porque los coloca en la misma escala de valores:

Un simple incendio no hubiera conmovido así a los estoicos habitantes de Yedo, tan acostumbrados a las arrasantes quemazones como a los pavorosos incendios; pero alguien había dicho que la conflagración amenazaba el templo de Kuanon; otro que llegaba jadeante, pretendía que había estallado en el recinto mismo del Shin Yoshivara y los *edokko*, temían que el fuego fuera a devorar los mil brazos de su diosa patrona o las cuatro mil sonrisas de sus admiradas cortesanas (*Hiroshigué*, p. 14).



33. Recinto principal del templo de Kannon Sama o Kinryūzan en Asakusa. La imagen de Kannon se muestra al público cada treinta y tres años.

En otro instante de la narración dos mercaderes intercambian palabras. Uno de ellos trae a la memoria una historia trágica que con el paso del tiempo se transformó en leyenda de aparecidos. Se trata de *Furisode* 振袖⁴⁰ (manga larga), y es así como Tablada comienza a enriquecer la narración a través del testimonio de los habitantes del lugar. La voz del pueblo tiene presencia y fuerza, el eco se escucha por todos los rincones, y la memoria colectiva se reaviva:

—Si el fuego está cerca del palacio de Edzu, comentó un ventrudo comerciante, pronto concluirá.

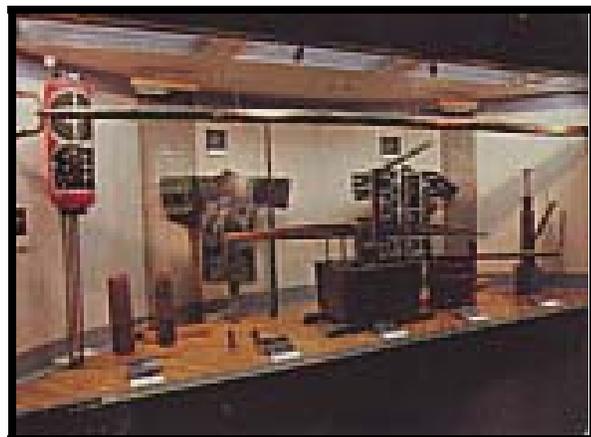
⁴⁰ Una doncella, hija de un señor feudal acaudalado, asistió a un festival de un templo y quedó prendada al ver, entre una multitud, a un samurái apuesto que, de pronto, perdió de su vista. Ella esperó para reencontrarse con el joven, sin éxito. Pasó el tiempo y al salir en busca de su amado llevaba siempre puesto un kimono de manga larga, sin embargo nunca volvió a verlo. Alzó sus plegarias para que Buda la ayudara. No recibió respuesta y enfermó hasta morir. Sus padres, feligreses del templo de la comunidad, dieron su ropa al monje, quien dispuso vender el kimono de la muchacha. Lo vendió tres veces y las tres doncellas que compraron dicho kimono, fallecieron por el mismo motivo que la primera. Hasta que el monje cayó en cuenta que en el traje habitaba un espíritu maligno, razón por la que decidió quemarlo. Cuando el kimono estaba en llamas, saltaron cuatro flamas al techo del templo, el fuego se extendió y empezó a quemar casa por casa hasta que Edo quedó reducida a cenizas. Este hecho ocurrió en el décimo octavo día del mes de enero del primer año de *Meireki* (1655). La tragedia es recordada como *Furisode Kaji*. El Gran Fuego del kimono de las mangas largas. Véase Lafcadio Hearn en *Furisode In Ghostly, Japan*, p, 4-6.

Ya deben estar allí todas las *hikeshigumi* de Yedo. Y sus manos rechonchas por hábito profesional, jugaban nerviosamente con las cuentas de su pequeño ábaco o sorobán.

—Pero el fuego no respeta a los daimios, objetó un mercader de insectos musicales, con sus minúsculas jaulas de grillos a un lado, de las que surgía cristalino estridor, agreste vibrar de campánulas de plata. Y hace años, cuando el incendio causado por el *Fantasma de la túnica de las largas mangas*, el mismo señor de Edzu fue una de las víctimas. Para el fuego lo mismo son los daimios que los *Etas*... (*Hiroshigué*, p. 15).

Para exaltar la imagen de la brigada de bomberos y ofrecer mayor realismo a la escena Tablada describe con detalle los atuendos e implementos utilizados:

[...] culminando sobre las cabezas de la multitud y acercándose velozmente, extraños objetos erectos como banderas y formados por esferas y conos, estampados de jeroglíficos y orlados de grandes flecos. La multitud los reconoció al punto; eran los *matoi*, los estandartes militares y esotéricos de dos nuevos equipos de *hikeshi* que acudían en tropel aligero, al sitio del siniestro. Éstos pasaron a su vez, raudos y fantásticos con sus trajes oscuros y sus faroles amarillos, enmascarados como por espesas bufandas y asiendo, entre otros útiles, largas picas con garfios al extremo. (*Hiroshigué*, pp. 15-16).



34. Bomba de mano y capucha. Museo Nacional de Tokio. Imagen derecha, algunos implementos de las brigadas, así como estampados con los signos distintivos de cada grupo. Museo del Departamento de bomberos de Tokio.

La presentación de Ando Tokubei no es menos heroica que la descrita cuando la brigada de bomberos, muy estimada por la población, aparece en

escena. El hombre que porta el estandarte o *matoi*⁴¹ y lo iza desde lo alto de “la techumbre”, emerge del anonimato para cumplir con su deber ciudadano ante la turba. Tablada resalta el valor ético y el compromiso social del bombero cuando éste antepone el cumplimiento de su labor a la propia vida:

[...] y lo primero que se vio, arrancando a la multitud un clamor de admiración, fue el portaestandarte, que empuñando el *matoi*, el extraño lábaro de su brigada, fue a pararse a la más alta cumbre de la techumbre; allí se plantó resuelto junto a las llamas, con el impulso de una víctima que fuera a ofrecerse en holocausto y con la firmeza a la vez, de una estatua de bronce, como tan inmóvil y oscura, ejemplificando solemnemente el deber heroico y cumplido. Ante la muchedumbre que lo aclamaba, el héroe parecía tan indiferente como ante las llamas que se retorcían a sus pies. Cual sobre un cielo de apoteosis se destacaba aquella silueta sobre el horizonte incendiado. Y la bandera, temblaba, pero el hombre no se movía! (*Hiroshigué*, pp. 16-17).



Dibujo No. 8 del primer volumen. Bombero izando el matoi. Biblioteca Nacional de Japón.



36. Recreación de la brigada de bomberos del Edo en plena acción. Se subían al techo del lugar del incendio y elevaban el *matoi* (estandarte) blanco. Museo Nacional de Tokio. 江戸の火事と火消し. Incendios de Edo y los bomberos.

⁴¹ Los *matoi* medían 2 metros con 40 centímetros y pesaban 22 kilogramos. Eran tridimensionales y tenían 48 números para identificar la brigada a la que pertenecían. El castillo de Edo tenía a su servicio tres brigadas. Los *daimyōs* también poseían este servicio. El barrio de Honyo Fukagawa contaba con 16 grupos de bomberos. El sur del barrio tenía 5, el centro 6, y el norte 5.



37. Cada *mato* tiene una grafía que los identifica. De izquierda a derecha se leen las letras “se”, “mo”, “me” y “ki”. Museo Nacional de Tokio. Edo no kaji to Hikeshi. Incendios de Edo y los bomberos.



38. *Enchu no tsuki*. Tsuki Hyakkei. Cien vistas de la luna. Yoshitoshi. 1885-1892.

Bombero con *mato* desde lo alto de algún techo.

Durante este trance, Tablada hilvana otra historia. En ella, una mujer del *Shin Yoshiwara* pasa cerca de Tokubei; sin embargo, el pintor no advierte la mirada ni la sonrisa de la joven, pues sólo es capaz de atender la reacción de sus

compañeros. Lo que quiere rescatar Tablada de esta anécdota es el hecho de que el artista se aleja del juego tentador de la carne, para encauzar sus reflexiones al comportamiento de su pueblo y comprender la esencia de las reacciones humanas, es decir, observa con la distancia del artista y la cercanía del ciudadano escenas tan simples como el paso de una mujer ante la mirada curiosa de los varones:

Todos lo felicitaban por su bravura; la gueisha le sonrió lánguidamente, deteniendo un instante, para mirarlo, su marcha perfumada y cimbradora sobre los altos zuecos. Pero él no siguió a la gueisha. Pensó quizá al mirar a los hombres fascinados tras de sus huellas, en la razón de los viejos proverbios: “Un cabello de una cortesana puede detener a un elefante”... “Con el silbato tallado en el sueco de una gueisha, puede atraerse a un Ciervo en celo”. Pero no la siguió, dejando que el cortejo se alejara... [...] (*Hiroshigué*, pp. 19-20).

Si Tablada muestra el paralelismo entre la vida laboral de un bombero y la visión prodigiosa de un artista en estado contemplativo, suspendido entre la gama de colores del amanecer es porque dicha dualidad será el preámbulo a partir del cual, el poeta explique cómo el servidor público, Ando Tokubei, se convierte en el pintor Ychirusai Hiroshige:

Contempló largamente el divino panorama tendido ante sus ojos y luego, como inspirado, con el pincel febril, sobre un papel que palpitaba al viento matinal como las alas de las garzas, se puso a dibujar. Aquel hombre era Ando Tokubei, el mismo que más tarde sería el paisajista ilustre conocido con el nombre de Ychirusai Hiroshige. (*Hiroshigué*, p. 20).

3 . ALGUNAS IMÁGENES DE LA FAUNA: REFLEJO DEL ESPÍRITU NIPÓN EN LA PINTURA DE HIROSHIGE

La influencia de la naturaleza en el espíritu japonés ha sido motor fundamental en el pensamiento y el arte, no sólo en la nobleza, sino en el ámbito popular. Animales terrestres y acuáticos revisten la mitología. La naturaleza es parte integral de la conducta moral y de las tradiciones. Flora y fauna están presentes, ya sea en sus aspectos positivos o negativos, en las leyendas y en el espíritu del pueblo.

Insectos de temporada, escenas de aves en movimiento o quietud sobre el río, entre juncos, en el bambú, en el cerezo, en la rama florida o árbol frutal, en la montaña o al pie de ésta, conforman el universo colorido de los grabados. Aves sobre el mar picado, ríos caudalosos o en calma, peces y otras especies, son algunos de los elementos expresivos visuales de la poesía y la pintura.

Cada imagen de la obra de Hiroshige sobre la flora y la fauna está ligada a las estaciones del año, las situaciones cotidianas, las festividades o algún evento especial, así como al sentimiento que todas ellas generaban en el pueblo nipón.

Hiroshige buscó establecer una correspondencia entre la fuerza de la imagen del entorno y la causa-efecto en el ser humano. Propuso una comunión con la naturaleza; es decir, captar un instante y reflejar la secuencia y la fluidez de su movimiento en paralelo con las actividades humanas: la vida en relación con la muerte, la fidelidad, el desengaño, el amor, la felicidad, el vigor, la combatividad, lo jocoso y lo erótico.

Buscó, en otros casos, relacionar algún ser vivo con la figura de algún personaje importante, ya fuera para exaltar las virtudes de éste, o para exponer su traición y venganza.

El trasfondo de alguna historia prohibida o condenable, aparece también en su obra.

Hiroshige revistió con imágenes el temple humorístico que le caracterizó. Combinó, además, la letra con la imagen. Aunque no fue prolífico como poeta,

escribió versos locos, *kyōka* 狂歌,⁴² buscando variedad en la rigidez clásica poética. Estos trabajos los firmó bajo el nombre de Tokaido Utashigue.⁴³

Con referencia a este tipo de obra, Tablada menciona tener cinco grabados sobre el tema de peces o criaturas marinas, *Utsukushi*:

- a. Gran pez de azul intenso en el dorso, desvaneciéndose hacia el vientre, sobre una rama florida de Camelia japónica. [...]
- b. Dos peces semejantes a “maquerelas”, que en el Japón se llaman *ashi*, sobre una hierba acuática; en la parte superior, dos camarones (*kuruma ebi*). [...]
- c. Dos peces, Hoobo y un Hiramé, sobre un atado de hierbas acuáticas. [...]
- d. Cardumen de cinco pececillos de tan logrado movimiento, que parecen a punto de escaparse en su raudo impulso sobre el margen de la estampa... [...]
- e. Dos pescados sobre una planta acuática, uno escamado y grueso, el otro largo y liso. [...]
(*Hiroshigué*, p. 83).



38. 鮪 Bora, camelia y udo.

⁴² Literalmente "versos sin sentido o locos", son poemas humorísticos que constan de 31 sílabas. Tratan temas relacionados con los ciclos del hombre y la naturaleza. El *kyōka* se enfocó al juego de palabras o parodias dentro de las reglas clásicas de la poesía. Fueron especialmente populares durante el siglo dieciocho entre un grupo de artistas. Los versos de *kyōka* fueron incluidos frecuentemente en los grabados (especialmente en la forma *surimono*, grabado de panel vertical). Hay varias colecciones de paisajes, flora, fauna y lugares conocidos del Edo, entre otros, con este tipo de poema.

⁴³ Shozaburo Watanabe, "Illustrated books", en *Catalogue of the Memorial Exhibition of Hiroshige's Work on the 60th Anniversary of His Death*. http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/watanabe/catalogue_237_265.htm.



39. Bora. Salmonete gris.

La traducción de las siguientes líneas es apenas un acercamiento del sentido de los poemas; ya que busca remarcar la relación de la naturaleza con el pueblo, así como el estrecho vínculo del pueblo con el arte (que en este caso es la pintura y la poesía):

“Tago no ura ya / Fuji no utsureru / nami no ue o/ sagaru mo okashi /
subarashi no uo.” 檜垣百船. Higaki Kunifune.

“En la bahía de Tago, en lo alto de las olas se refleja la montaña Fuji
y abajo el gracioso nado del salmonete.”

“Kaminari no/ Naruto no bora mo / tsuribari no / inazuma o mite /
heso ya chijimeru.” Toshimon Haruki.

“Como el rugido del trueno ¿podrían los salmonetes de Naruto, ver el
relámpago de una caña y sentir sus ombligos contraerse de miedo?”

Este grabado pertenece a la serie (de diez u once ilustraciones) de una publicación privada distribuida como álbum. Se encontraba doblado por la mitad, aunque después se reimprimió sin mica y desteñido de la parte superior.⁴⁴

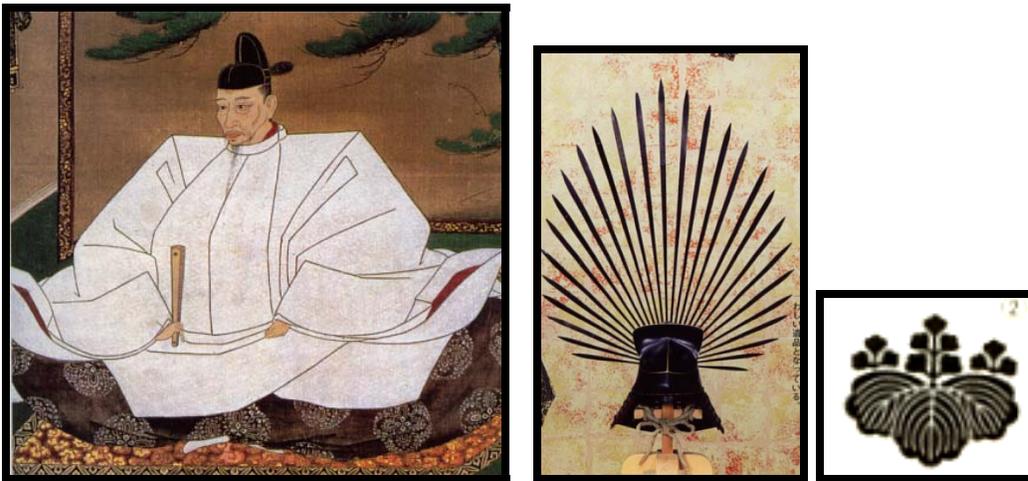
Tablada indica el nombre de los autores de los poemas que se hallan en este grabado —“utas” como los clasifica— en el orden en que fueron escritos. De izquierda a derecha aparecen “Funématzu y Toshino Mon Haruki” 年廻門春喜. Aunque no expone su contenido, acota un dato interesante: al parecer se refiere a la relación entre un personaje célebre en la historia del Japón⁴⁵ y un pez llamado

⁴⁴ Gian Carlo Calza. *List of Works*, en *UKIYO-E*, p. 450.

⁴⁵ Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598). Hijo de un *ashigaru* o soldado raso llamado Yaemon. A este tipo de soldado-campesino se le empleaba sin paga y al término de una batalla se le compensaba al permitir que saqueara el lugar para obtener alguna ganancia. Su hijo, Hideyoshi, fue escalando puestos militares por su capacidad de organización y liderazgo. En la historia épica más relevante del

Inabori (que al lograr madurez adquiere mayor aprecio). La comparación entre este pez y Toyotomi Hideyoshi, en realidad busca destacar la forma en que Hideyoshi superó los obstáculos fruto de su origen humilde, sobrepasando incluso el mote de mono (saru) que le acompañó desde su niñez, para luego convertirse en un hombre respetado:

En japonés, cuando pequeño, tiene el nombre de *Ina*, y el de *Bora* cuando alcanza su pleno desarrollo, que es extraordinario. Por esta circunstancia se llama *Ina-Bora* a un hombre que de humildes orígenes se exalta a situaciones prósperas, como Taiko Sama Hideyoshi que de palafrenero o espolique de un daimio, llegó a Emperador militar. Esta estampa luce inscritas dos breves poesías o *utas* de Funématzu y de Toshino mon Haruki. (*Hiroshigué*, p. 82).



40. 豊臣秀吉 Toyotomi Hideyoshi, casco y emblema.

país, Hideyoshi fue uno de los tres genios militares que logró la pacificación de los daimyō y posterior unificación del Japón. Véase John Whitney Hall Nobunaga, “Hideyoshi y la pacificación de los daimyo” en *op. cit.*, p.129.



41. Kuruma ebi y aji. 車海老鯷.



42. Kuruma ebi. Literalmente
Carro camarón



43. Aji 鯷, jurel o chicharro.

Las siguientes fotografías muestran las especies del “*Hooboo* y un *Hiramé*” citadas por Tablada (especies representativas en los usos y costumbres del pueblo japonés por ser utilizadas en eventos sociales importantes, como el desenlace matrimonial y el año nuevo).⁴⁶

⁴⁶ Se debe considerar que los platillos de año nuevo y nupcias varían de acuerdo a las prefecturas o provincias.



44. Comida de año nuevo.



45. Hiramé no negimaki.

Dos peces, *Hooboo* y un *Hiramé*, sobre un atado de hierbas acuáticas. Son aquellos ejemplares de la variedad *Peristethus orientalis*, listados de azul y carmín rojizo, y el segundo, amarillento maculado de negro es una platija. Las dos clases de pescados se usan en el Japón como presentes congratulatorios; la platija sírvese descabezada en los banquetes nupciales, y en igual condición el *Hooboo* envíase el año nuevo (*Shogatsu*). (*Hiroshigué*, p. 83).



46. Hōbō ホウボウ



47. Hiramé ヒラメ平目⁴⁷

⁴⁷ De las 85 especies de *hirame* que se conocen en el mundo, 10 se encuentran en Japón. Por la forma plana de su cuerpo, pertenecen al grupo *hirame* o *karei*, esto dependerá de la posición de los ojos, es decir, si encuentra de lado izquierdo o derecho de la cabeza. Los peces que tienen los ojos a la izquierda de su cabeza como la platija, el rodaballo y el rémol, reciben el nombre de *hirame*; si tienen los ojos de lado derecho, como el fletán, la solla y el lenguado, pertenecen al grupo *karei*. La clasificación de estos peces también depende del color de su carne. Véase para mayor información, Kimiko Barber, "Pescados y mariscos", en *La cocina japonesa*, Blume, Singapore, 2005, p. 150.



48 Ayu 鮎.



49. Ayu. Trucha.

“El cardumen de pececillos”, como lo nombra Tablada, lleva el nombre de ayu 鮎, y el poema inscrito en la imagen es el siguiente:

“Aki no ame furi demo/ Mizu no kakekiyoku/ sahi wa mieru
Tamagawa no ayu.” 春園静枝.

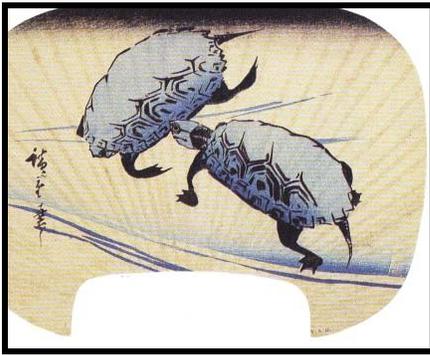
“Cae la lluvia del otoño y aunque el agua sea pura, no se puede ver a detalle el ayu del río Tama.”

Las tres estampas siguientes pertenecen al catálogo de Hayashi, señalado por Tablada:

Hayashi enumera, en el Catálogo de su colección magnífica, las siguientes: Una serie completa de peces en 20 hojas; una estampa, gran formato apainelado, tortugas nadando en profundidades acuáticas; pez en un rápido fluvial; seis hojas de peces y crustáceos; pescados y concha de avaví (grande especie de ostra). (*Hiroshigué*, pp. 83-84).

Otra de las características constantes de en la obra de Hiroshige fue el dibujo realizado en abanicos. Puede ser en tres tamaños (chico, mediano y grande), y en dos presentaciones: *ogi*, abanico plegable, tal como se usa en occidente; y *uchiwa*, abanico rígido, casi circular.

Los materiales de los abanicos podían variar: lo mismo se hacían con bambú natural, que laqueados con implementos costosos. A este tipo de abanico con dibujo se le llama *uchiwa* e 団扇絵 (un ejemplo es el que aparece en la imagen de las tortugas). Probablemente por esto Tablada se refiera al “gran formato apainelado” porque coincide con la forma y diseño de los abanicos, en particular, el de las tortugas.



50. Kame. Tortugas s/f.



51. Koi. Carpa. 1832-1840.



52. Awabi to Sayori
Ostra y pez. 1832-1840.

En cuanto al grabado de aves, Tablada señala a otros famosos pintores del tema: Chokuan y sus aves de presa; Buncho-karasu, con los cuervos; Hokusai, con aves en general; Maruyama Okio y Tesan, con pavoreales; Rosetsu, con aves

de corral. De la época Meiji (1868-1912), cita a Numada Kashin (pintor de aves y plantas), y a Kono Bai Rei también pintor de aves.

Antes de presentar los grabados de Hiroshige sobre aves y flores, Tablada destaca dos sellos con diseños de animales realizados por el pintor. Ambos están impresos en dos de las ilustraciones esquemáticamente descritas. La lista de grabados que proporciona (en total 28) y de la que se presentan 18, forma parte de la colección de Hayashi. Los formatos de los grabados son verticales y en dos tamaños: mediano, *chu-tanzaku*, 39 cm x 12 cm; y grande, *o-tanzaku*, 39 cm x 17.5 cm. La mayor parte de los grabados que tienen por tema aves y flores aquí presentados, se realizaron entre 1832 y 1834. Los editores fueron: Jakurindo, Eijudu, Kawaguchi Shōzo, Shoyeido, Sanoki, entre otros.

Los grabados descritos por Tablada son dos; el de las tres ánades en vuelo sobre la luna llena, y el del búho sobre la rama de un pino:

Tengo frente a mí dos estampas incluidas ambas en el Catálogo de Hayashi. La una de gran formato apainelado, representa un bando de tres ánades salvajes sobre un cielo nebuloso donde resplandece el disco enorme del plenilunio; en ella vemos aparecer por vez primera, bajo la firma, el original sello del maestro que representa en forma esquemática un caballo visto por detrás y un ciervo echado junto a él, sello que aquí reproducimos (*Hiroshigué*, p. 85).



53. *Mangetsu ni Gan*
Ocas salvajes sobre luna llena. 1832-1834.



54. Sello decorativo de Hiroshige de caballo y ciervo.

La otra estampa es un mochuelo sobre la rama de un pino destacándose sobre un fondo nebuloso iluminado por la luna en creciente; este grabado luce otro sigilo del maestro, también reproducido enseguida, cuya forma es la de un *jiotan* o calabazo. (*Hiroshigué*, p. 86).

Los grabados *Biwa ni tori* y *Niwatori to asaga*, tienen inscritos poemas con signos chinos antiguos. Al menos el primero se considera de Hiroshige. En general, las ilustraciones que se presentan de esta serie *Kachoga*, pinturas de aves y flores, contienen poemas relacionados con algún estado anímico o trance amoroso. Algunos mensajes están escritos en sentido metafórico por tratarse de alguna situación de infidelidad o desengaño. La relación entre las estaciones del año, las aves de ocasión y asuntos personales eran tópicos comunes.



55. *Matsu tsuki ni mimizuku*
Lechuza en pino y luna creciente. 1832-1834.



56. Firma sello de Hiroshige Hitsu.



57. *Ashi ni oshidori s/f.*
Patos mandarín en los juncos



58. *Warabi ni kinkei. s/f.*
Faisán sobre helechos.



59. *Niwatori to Asagao*
Gallo e ipomea. s/f.



60. *Biwa ni Tori*.1832-1834
Pájaro en níspero



61. *Ucha no Hototogisu* 1832-1834.
Pájaro en la lluvia



62. *Futoi ni Shirosagi* 1832-1834.
Garza blanca entre espadañas.



63. Ashi ni kamo s/f
Patos en los juncos.
1832-1834.



64. Gowa no Tobi Tsubame
Cinco golondrinas en vuelo.



65. Kaki ni tori s/f.
Pajarillo en árbol de kaki.



66. Tsubaki ni tori 1832-1834.
Pajarillo cabeza abajo columpiándose
en una ramilla candente.



67. Suzume no take s/f.
Gorrion y bambú s/f.



68. Dos garzas sobre un estero de lirios florido.



69. Kiku ni kiji 1832-1834.
Faisán sobre de crisantemos.



70. Momo ni onagadori s/f
Pájaro de cola larga en ciruelo.



71. Keshi ni uzura.
Codornices y amapolas. 1834.



72. Matsu ni taka.
Halcón en su pino . 1832.

La serie de *Kacho ga* no fue de los temas que diera prestigio a Hiroshige en su mediana juventud —independientemente de que siguiera la línea tradicional en el grabado sobre fauna y flora, e ilustrara algunos *kyōka* de su autoría—, sino que al comenzar su reconocimiento artístico y realizar al mismo tiempo grabados sobre paisajes, se dedicó a ilustrar trabajos solicitados por encargo de poetas, aficionados y amigos. Admiradores de Hiroshige también acudían a la casa impresora para solicitar alguna imagen y enmarcar con ella versos o alguna fecha de ocasión especial. Pese a que Tablada tenía menor interés por tales estampas, ya que consideraba a otros pintores más diestros en el tratamiento de esos temas, eso no le impide subrayar que: “las aves pintadas por Hiroshigué manifiestan singular maestría y rara distinción” (*Hiroshigué*, p. 85).

CAPÍTULO III TABLADA, VIAJERO DEL PAISAJE JAPONÉS

1. CUATRO SERIES DE HIROSHIGE, SELECCIONADAS POR TABLADA

Tal como se ha reseñado, la producción artística de Hiroshige fue constante y múltiple. En lo que se refiere a los espacios japoneses, principalmente son cuatro ciudades las retratadas en la fecunda industria artística del pintor: Edo, Osaka, Kioto y Ōmi (esta última situada en la actual prefectura de Shiga, cercana a Kioto) y algunas provincias aledañas a estos dos lugares.

Entre Edo y Kioto se encuentra el monte más significativo del pueblo japonés: el Fuji. Hiroshige fusionó estos lugares en una compleja red donde montañas, ríos, lagos, cascadas, zonas costeras, villas, campos, puentes y templos, servían de escenario a la pluralidad mercantil y demográfica del lugar. Tablada describe: “*El Meisho Yedo Hiakkei* es la ciudad total en lo que tiene de más bello y característico y expresivo. Son sus puentes, sus calles, sus palacios y sus arrabales, sus campiñas y sus santuarios.” (*Hiroshigué*, p. 57).

La ruta del Tōkaidō que Hiroshige retrata se distingue por las largas peregrinaciones (voluntarias o forzosas) de importantes personajes, así como las que realiza gente del pueblo que, al servicio de los viajeros, atravesaba las estaciones existentes entre el Edo y Kioto. A este respecto, Tablada resalta el “genio” del pintor por haber desarrollado una serie en la que supo integrar los elementos naturales y humanos:

Ninguna empresa pictórica debía manifestar tan cabalmente el genio de Hiroshigué con sus caracteres pintorescos y populares como la descripción gráfica de aquel vasto y populoso camino real que de una a otra urbe, corre entre el doble encanto del mar y de la montaña, ostentando ante el peregrino embelesado los más imprevistos y cautivadores aspectos de comarcas boscosas y de horizontes marítimos. (*Hiroshigué*, p. 89).

De la serie del monte Fuji, Tablada señala que la contribución de Hiroshige fue la de enaltecer la belleza de la montaña y reafirmar la veneración del pueblo hacia su diosa encumbrada: “Hiroshigué pagó también su tributo a la montaña

venerada y contribuyó genialmente a su glorificación, publicando varias obras alusivas en épocas diversas.” (*Hiroshigué*, p. 79). El poeta concluye tal idea con la mención de la serie *Ōmi Hakkei*, *La vistas de Omi*.

Los grabados de Hiroshige sobre temas ajenos al paisaje, o como *Tablada* señala, “al folklore que reclamaba el gusto reinante”, se llevaron a cabo bajo la línea artística de su maestro Toyohiro, entre 1813 y 1828. Sin embargo dicho compromiso no le impidió al pintor participar en la realización de grabados sobre tal o cual tema, con otros discípulos y en años posteriores.

No obstante, a partir de la década de 1830 y dueño ya de un sello personal, concibió “sus obras iniciales”, entre las que cabe mencionar *Tōto Meisho Hyakkei* 東都名所景, realizada cuando tenía 35 años. Al año siguiente pintó una de las series más elogiadas: *Tōkaidō go jū san tsugi* 東海道五十三次.⁴⁸

Tablada supone que Hiroshige realizó, al principio de su carrera, obras distintas a su genio por respeto a la tradición artística del taller al que pertenecía, y por cumplir con la demanda comercial de los grabados:

Por respeto también a las tradiciones del taller a que se afilió, Hiroshigué, en sus comienzos, contuvo su vocación de paisajista y secundando la obra magistral y ayudando quizás a cumplir los compromisos editoriales de Toyohiro, que tributaba a la moda y cedía a la demanda de la época, pintó actores y cortesanas, escenas de teatro y de Yoshivara, episodios de la epopeya feudal, fantasmagorías legendarias, todos los capítulos en fin, del *folklore* que reclamaba el gusto reinante. (*Hiroshigué*, pp. 43-44).

Tablada concibe los días y las noches de Hiroshige como un ciclo mágico y fecundo. Sitúa a Hiroshige en todos los rincones del Edo como un gran devorador de imágenes. Un “numen” vago y taciturno movido por el viento que, después de absorber la forma y el color de sus calles, regresa al taller y transforma la realidad circundante con la magia de trazos esenciales:

La existencia de Hiroshigué no ha de haber sido, pues, ni sedentaria, ni confinada al taller, sino itinerante y errabunda. Por la vasta ciudad ha de haber peregrinado, transeúnte de sus

⁴⁸ Desde entonces y hasta 1857, el número de publicaciones suyas se incrementó a petición de distintos editores.

calles y bogando sobre sus canales, desde las septentrionales riberas del Sumida gava hasta los campos de arroz y los cupresinos boscajes de Shinagava; desde Etamura, la triste aldea de los Parias y los huertos de cerezos de la paradisiaca Mukoshima, cuya rósea floración primaveral finge, al borde, fluvial arborescencia de corales hasta las barriadas de Okubo y Kobinata por donde el sol declina, Hiroshigué divagó de la aurora al crepúsculo; en las veladas de fiesta, al fulgor de fogatas y faroles; en las noches de plata del encantado plenilunio y cuando el astro agorero y siniestro derrama sobre pinos verdinegros y techumbres moradas la flava luz de su octante azufroso y corroído. Noctámbulo de la noche fantástica, peregrino del día sonoro y luminoso no retornaba al taller sino cuando llena de impresiones la retina y repleta la manga del *haori* con bocetos esquemáticos, y anotaciones que él sólo descifraba, había asegurado materiales suficientes para la obra eficaz y definitiva. (*Hiroshigué*, p. 52).



1. Hiroshige y el Fuji. *Catalogue of the Memorial Exhibition of Hiroshige's Work, on the 60th Anniversary of His Death* (1918), por Watanabe Shōzaburō.

Tablada imagina el microcosmos habitado por Hiroshige, rodeado de la sonoridad y el ritmo de la naturaleza de su pequeño jardín; este último, compañero de los momentos más íntimos y artísticos del pintor. Quizá, además para ofrecer un efecto melodioso de dicho ambiente, Tablada incluye en su reconstrucción literaria a uno de los insectos característicos del Japón: la cigarra.

Entonces, en el taller luminoso, a la vera del jardín minúsculo que compendia famosos panoramas, cuyo lago diminuto reproducía en reducida escala pintorescas marinas y aspectos litorales del *Nan Hai*, o sitios montañoses del Tokaido, Hiroshigué pintaba... Horas febriles y encantadas! La estridulación de las cigarras ensordecedoras e invisibles parecía arrancar de las ramas trémulas las hojas del erablo que se iban con el viento... A flor de agua las tortugas emergían alargando bajo el musgoso carapacho la testa viperina, ávidas de sol y parpadeando a sus rayos con voluptuosa beatitud... (*Hiroshigué*, p. 52).

De las obras de Hiroshige, por las cuales Tablada sentía admiración, ya había precursores. No obstante, la tradición pictórica no limitó al japonés para crear —bajo los mismos preceptos paisajísticos— otro tipo de enfoques sobre los lugares más conocidos de las principales ciudades de Edo y la montaña Fuji quizá el símbolo más importante en el paisaje nacional y el guardián sagrado para el pueblo.

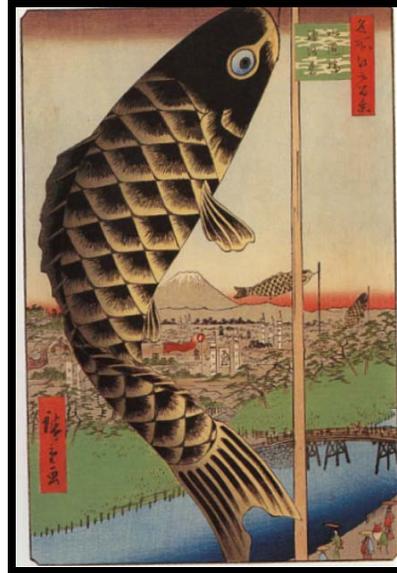
Tablada destaca en primer lugar la serie *Meisho Yedo Hyakkei*: “Vea el lector esas estampas tal y como están descritas en el Catálogo razonado de mi colección” (*Hiroshigué*, p. 56). Esta serie consta de 118 hojas de formato *tateban*, es decir, vertical que fueron publicados por primera vez entre 1856-1858, por Uoya Eikichi 魚店栄吉 y cuya presentación de los grabados está vinculada con las estaciones del año. En este sentido estricto, fue la última que realizó Hiroshige, a la edad de sesenta años, ya que en 1857 renunció a la vida mundana para convertirse en monje budista.



2. Título de la serie *Meisho Yedo Hyakkei* en el marbete de cada ilustración.

De la serie completa, son al menos 23 las litografías pertenecientes a la colección de Tablada. Es de suponer que sus grabados no estén numerados de acuerdo a la edición pero se presentarán aquí en el orden dispuesto por el poeta. Los comentarios sobre las ilustraciones son básicamente descriptivos, con excepción de las siguientes: 5, 11, 32, 63, 73, 80 y 118. Además, en algunas estampas fue necesario agregar notas e imágenes complementarias, debido a que se descubrían en ellas ciertas especificaciones mítico-religiosas o históricas. De

las estampas 31, 50 y 107, Tablada busca similitudes simbólicas con la cultura mexicana.



3. Grabado 63. Suido Bashi, Suruga dai. 水道橋駿河台.



4. Koinobori . 鯉幟. Diseño y colores de la época Edo.

Suido bashi; Suruga dai (Puente de Suido, colina de Suruga). En primer término una de las enormes carpas de papel, emblemas de la energía viril que a guisa de banderas, sobre altos mástiles, y en honor de cada uno de los hijos varones plantan los padres de familia

sobre los techos de sus casas el 5º día del 5º mes en la fiesta: *Tango no sekku*. Más allá el río, el puente Suido y el paisaje todo erizado de mástiles con gallardetes, banderolas y más peces simbólicos (*Hiroshigué*, p. 57).

La festividad conocida como *Tango no sekku* 端午の節 o *kodomo no hi* (día del niño) tiene su origen en una leyenda china. Se creía que la carpa *koi*, después de nadar a contracorriente por el río amarillo, se convertía en dragón. Dicho esfuerzo simbolizaba éxito. Japón retoma la leyenda y la celebra el cinco de mayo, en honor a los niños varones. En la época Edo, las carpas eran de cinco colores y tenían forma ondulada. Actualmente, el material del que están hechas puede ser tela o plástico. Al ser elevadas en un mástil se les llama *koinobori*, literalmente “carpa en ascenso”. Como señala Tablada, se colocan “sobre los techos de sus casas”, se cuelgan en largas cuerdas que atraviesan ríos de la localidad o en largos mástiles erigidos en campo abierto. Las cantidades y el tamaño que suelen colocar varían según la comunidad. La carpa negra más grande representa al padre, la siguiente a la madre y le siguen los hijos, dependiendo del lugar que éstos ocupen dentro de la familia. A partir de 1948, esta festividad es considerada día nacional.



5. Koinobori



6. Grabado 111. *Meguro Taikobashi; Jujitsu no ikke*. 目黒太鼓橋夕日の岡.

Meguro no Taikobashi; jujitsu no i ké (Vista diurna del Puente Taiko en Meguro). Paisaje de nieve. El puente de mampostería en primer término, márgenes y árboles, todo blanco menos la cinta azul del río y el cielo gris acero, moteado de copos (*Hiroshigué*, p. 57).



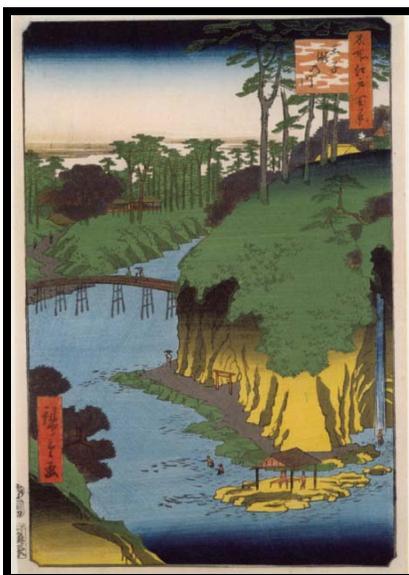
7. Grabado 46. *Shojei bashi; seido Kandagawa*. 昌平橋聖堂神田川.

Shojei bashi; seido Kandagawa (Puente Shojé, sobre el río Kanda). A la derecha un gran talud y abajo un fragmento del barandal del puente, el río lleno de barcas y más allá la otra ribera con un camino ascendente, una tapia escalonada y un bosque al fondo. Cruzan la estampa las líneas diagonales de la lluvia (*Hiroshigué*, pp. 57-58).



8. Grabado 58. *Obashi Atake no yūdachi*, 大はしあたけの夕立.

En primer término el puente bajo un aguacero torrencial simple y maravillosamente expresado por largas líneas oblicuas que cruzan la estampa en toda su longitud. Del puente se ve sólo una parte, por donde caminan varios transeúntes abrumados por la torrentada bajo paraguas y anchos sombreros, y los pilotes y tornapuntas que lo sostienen hundiéndose en ese intenso azul de zonas desvanecidas (*Hiroshigué*, p. 58).

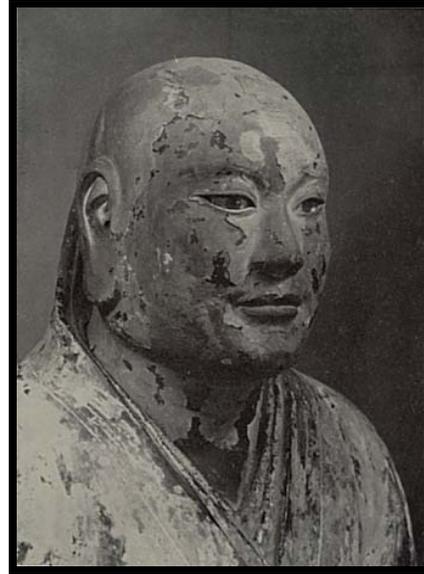


9. Grabado 88. *Ōji Takinogawa* 王子瀧の川

Ozu taki no gava (Río de la cascada de Ozu). Río que entre altas y verdes márgenes plantadas de pinos llega ensanchándose hasta el primer término, donde en una isleta hay un cobertizo para bañistas; una cascada tan vertical como los cantiles que la encajonan y una angosta playa, en cuya medianía, un *tori* o pórtico sagrado, denuncia la proximidad de un templo shintoísta. A la izquierda un puente y más allá, en la margen lejana por donde serpentea una vereda, viandantes, bosque y caserío (*Hiroshigué*, p. 59).



10. Grabado 80. Kanasugibashi Shibaura.



11. Nichiren Shōnin 日蓮聖人.

Rezugui hashi Shibaura (El puente de Rezugui en Shibaura). El puente que muestra sólo un tramo de barandal, desaparece bajo los guardasoles y anchos sombreros de un apretado gentío. Grandes flámulas y gallardetes, inscritos con ideogramas y emblemas, se alzan en primer término denunciando un *matsuri* o festival. Más allá el río, sobre el que avanza una punta plantada de sauces y que surcan barcas al remo y balandras a la vela (*Hiroshigué*, p. 59).

El motivo de la estampa número 80 es la procesión de monjes budistas de la congregación *Nichiren* 日蓮宗. Esta litografía forma parte de las estampas de otoño. El día 13 de octubre se conmemora la muerte (*Oeshiki* 御会) del fundador de la secta, Nichiren Shōnin 日蓮聖人, que ocurrió en Ikegami, Tokio, en el año de 1282.

En la fotografía del templo *Honmonji* 本門寺 (Ueno, Tokio) puede apreciarse la cornisa decorada con el blasón de la secta; su símbolo es el dibujo de un mandarino en floración dentro de un pequeño marco llamado *kō* que representaba a la base de organizaciones religiosas localizadas en Edo. Este símbolo puede

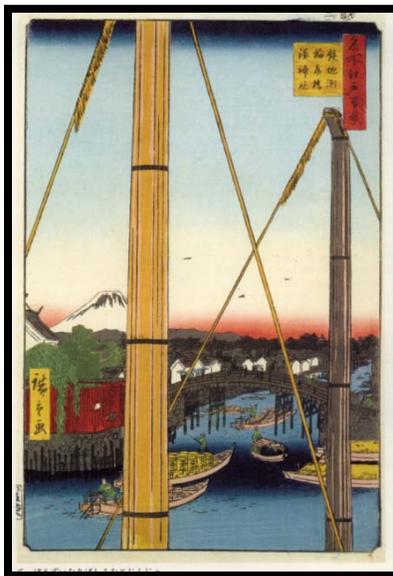
identificarse en la litografía, así como el mantra inscrito en el blasón rojo: *Namu Myōhō Rengekyō* 南無妙法蓮華經 (Adoración a la escritura del Loto Sutra de la Ley de la Verdad Universal). En las banderolas blancas cercanas a las barcas se aprecia el nombre de *Minobu san* 身延山, montaña donde se encuentra el templo Kuonji 久遠寺, recinto principal de Nichiren, al oeste del monte Fuji. Por la posición del grupo se infiere que la peregrinación regresa del templo y cruza el puente Kanasugi. Las banderolas en azul y blanco del lado inferior izquierdo tienen inscrito, en el círculo, el sello del editor: *Uo* “UO”, cuyo símbolo es el pez 魚.⁴⁹



12. Honmōji 本門寺.



13. Minobusan, Kuonji 身延山久遠寺.



14. Grabado 77. *Teppozu Inaribashi; minato jinja.*

鐵砲洲稻荷橋湊神社.

⁴⁹ Henry D. Smith II, *Hiroshige. One Hundred Famous Views of Edo*, s/n, ilustración 80.

Tepozu Ynari bashi; minato jinsha (Puente del dios Ynari en el barrio de Tepozu, cerca de la capilla del puerto). Cortan en primer término toda la longitud de la estampa dos grandes mástiles con cables que cruzan diagonalmente. A la mitad el puente uniendo ambas riberas y sobre la izquierda un edificio bermejo, color ritual en el culto de Ynari y techumbres que se alejan hasta el horizonte donde culmina el cono nevado del Fuziyama. Surcan el río barcazas atestadas de mercancías (*Hiroshigué*, p. 59).



15. Teppozu Inari jinja 鉄砲洲稲荷神社.

En el grabado número 77 aparece retratado el puente de Inari y la conexión de vías marítimas de la bahía. Los cables de los mástiles a los que alude Tablada son parte de las cuerdas de un barco. Comúnmente las mercancías eran llevadas hasta ahí y luego, en embarcaciones pequeñas, transportadas a los almacenes. El templo junto al río Kyōbashi 京橋, es Teppozu, uno de los más antiguos de la época Edo. Se le considera el guardián de la bahía por situarse a la entrada de la misma.

Inari, dentro de la mitología japonesa, es uno de los dioses más significativos de la religión *Shinto* y representa el numen del arroz y la fertilidad, y se le ofrece culto para garantizar éxito en las cosechas. Tiene dos aspectos: masculino y femenino. Es también considerado el dios de la prosperidad y, el patrón de los comerciantes. A partir del siglo XI se le relacionó con el zorro.⁵⁰ Este animal representa el intermediario o mensajero entre Inari y los hombres.

⁵⁰ Davis Hadland, "The Deities of Fuji", en *Myths and Legend of Japan*, p. 93.

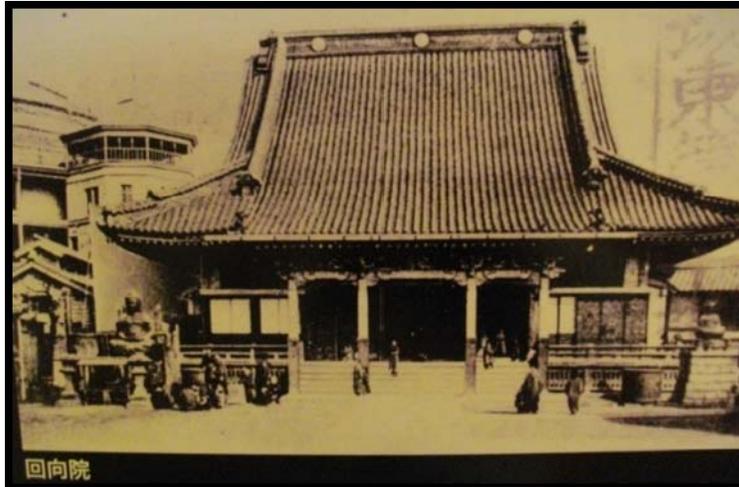


16. Dios Inari y sus mensajeros.



17. Grabado 5. *Riogoku Eko Yanagibashi*. 両ごく回向院元柳橋.

Riogoku Eko in; Guengoku bashi (Puente Guengoku cerca del templo budista Eko-in en Riogoku). Templo fundado sobre las sepulturas de las 107,000 personas víctimas del formidable incendio de 1657. Eko-in es asimismo célebre por sus palestras de luchadores *sumo-tori*, y por eso en primer término de la estampa, se alza una de esas torres de andamiaje que anuncian las atléticas pugnias. Una faja del río, surcado por balsas y veleros, separa las dos márgenes paralelas, y en la más remota, sobre un canal secundario tiéndese el puente Guengoku. En el horizonte el Fujizan desfleca orlas de nieve sobre vertientes de turquesa... (*Hiroshigué*, pp. 59-60).



18. Antiguo templo de *Ekō in* 回向院

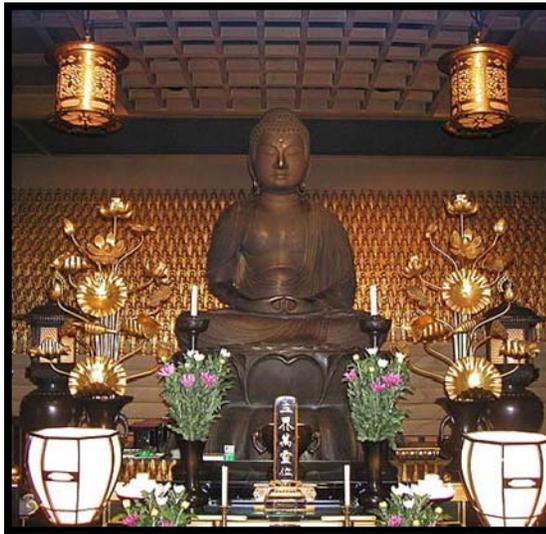


19. Entrada actual del templo *Ekō in*.

Son tres puntos importantes los que destaca Tablada respecto del grabado número 5: el templo budista *Ekō in* 回向院, el motivo de su construcción y, finalmente, los torneos de sumo que con el tiempo, se convirtieron en parte de la tradición del lugar. El templo pertenece a la secta Yodō, *Jodōren* 浄土宗, y fue erigido por orden del cuarto shogun, Ietsuna Tokugawa, en señal de luto por las más de cien mil víctimas del gran incendio ocurrido en 1657 (quienes fueron enterradas en el lugar, como afirma el poeta mexicano). A este templo primero se llamó *Honjō* 本堂 y después *Ryogoku* 両ごく. Ahí se erigieron varias estatuas,

entre ellas, *Kannon Sama*, cuya figura original desapareció y fue sustituida por la imagen que se muestra más adelante.

Cabe señalar que en este templo se encuentra la figura de Amida Nyorai, a quien se elevaron las plegarias para obtener su benevolencia a favor de todas las almas y criaturas. Tablada no relaciona el incendio con la historia del *Furisode kaji*⁵¹ y, aunque establece el año de la tragedia, no hace mayor comentario al respecto.



20. Amida Nyorai 阿弥陀如来 .

⁵¹ Se trata de la misma historia del “fantasma de las mangas largas” que se trató en el Capítulo 2.



21. Seikannon 聖観音. Santa Kannon.



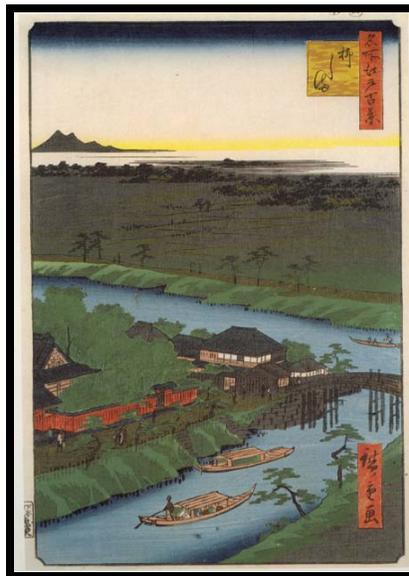
22. Sekizōmerekitaikaōshishatōkuyōtō 石造明曆大火横死者等供塔.

En 1768 se realizó por primera vez un torneo de sumo cuyo fin fue la recaudación de fondos para beneficencia. Aquellos torneos de sumo se ofrecían al público en Edo dos veces al año y hubo varias explainadas en las que se

realizaron las competencias; pero *Ekō in* cobró mayor fuerza como plaza y monopolizó los encuentros, situación que estuvo de algún modo vinculada con la derrama económica y las inversiones que ahí realizaron los comerciantes.



23. Monumento del primer torneo de sumo en Ekō in.



24. Grabado 32. *Yanagishima* 柳島.

“Una estampa muestra el ángulo fluvial que abraza la isla de Yanagui shima con el rojo templo del Dios Zorro, bajo los sauces de cadentes festones” (*Hiroshigué*, p. 60).

En la litografía de Yanagishima no hay ninguna referencia al “templo del Dios Zorro”. Quizá Tablada relaciona al templo con el zorro por el color, ya que los recintos consagrados a Inari, dios identificado con el zorro, son bermejos. El de mayor importancia es el *Fushimi Inari*, en Kioto. El zorro en la mitología japonesa es considerado —en su aspecto positivo— como un mensajero, un espíritu intermediario entre la divinidad y los hombres. Más adelante se mencionarán las características principales de este animal dentro de la cultura japonesa.

En el caso de Yanagishima, el templo se llamaba *Hossho-ji*. La figura religiosa representativa del santuario es *Myoken Bosatsu* 妙見信仰 y su historia de esta deidad es la siguiente: un monje del siglo XV, perteneciente a la secta Nichiren, fue testigo de la aparición de una extraña luz en lo alto de un pino centenario. La visión extraordinaria fue interpretada como señal divina, motivo por el cual hizo construir un altar al pie del árbol y cantar el *Sutra* de su secta. Al bajar la intensidad de la luz, Nissen vio la estrella polar encima del árbol y milagrosamente la estatua de *Myoken Bosatsu* apareció. Este numen ayuda a los devotos a encontrar su camino en la vida.

Aunque el templo *Hossho-ji* fue destruido en la Segunda Guerra Mundial, la reconstrucción que hoy existe es de concreto.



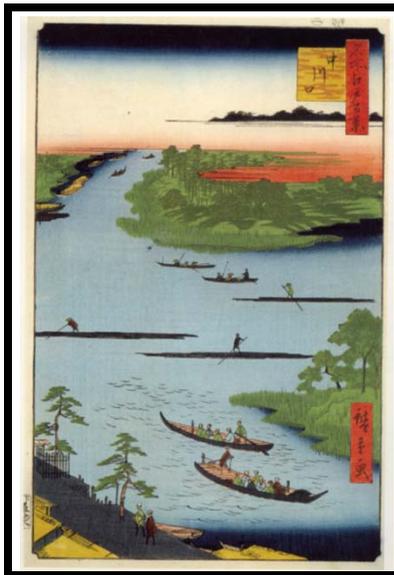
25. Grabado 97. Onagigawa Gohonmatsu. 小奈川御本松.

“En otras, el río Konaki, alejándose en la perspectiva, es como una hoz de azul acero que hunde su punta en el horizonte; el río Ayasé forma un quieto remanso lleno de floridas espadañas; el Tonegawa corre surcado por sampanes a la vela” (*Hiroshigué*, p. 61).



26. Grabado 71. *Tonegawa Barabara matsu*. 利根川ばらばら松.

“el Tonegawa corre surcado por sampanes a la vela [...] el Nakagawa o río de adentro, se dilata ancho y especular como vasta laguna” (*Hiroshigué*, p. 60).

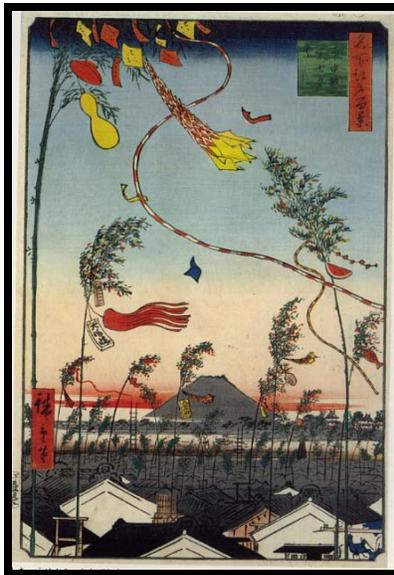


27. Grabado 70. *Nakagawa* 中川口.



28. Grabado 36. *Massaki-hen yori Sujin no mori Uchigawa Sekiya no sato o miru zu.* 真崎辺より水神の森内川関谷の里を見る図. Vista al santuario de Massaki, el bosque Sujin, caleta del río Uchikawa y Sekiya no Sato.

“Y por fin, visto desde la circular ventana de una casa de té, el río Moriuchi baña huertos de cerezos y negras pinedas, que incrustan el azul glase de sus aguas con azabaches y corales...” (*Hiroshigué*, p. 61).



29. Grabado 73. *Shichū han'ei Tanabata Matsuri.* 市中繁榮七夕祭.

Así aparece el barrio de Asakusa con sus casas de té en saledizo sobre el río, visto desde un buque empavesado, al ancla junto al puente de Riogoku; así todo el arrabal de Shichiú, se engalana con mil ramas floridas de las que cuelgan como en los árboles de Navidad, calabazos, copas y frascos de *saké*, rojos pescados y tajadas de sandía y así decorado, celebra el festival de la estrella Tanabata, la divinidad astral que en cierta noche del año

pasa el Río Celeste y celebra sus nupcias con su amado, el lucero Kengyú... (*Hiroshigué, Idem*).



30. *Kengyu y Tanabata (Shokujo)*.

Esta leyenda a la que alude Tablada en su comentario llegó de China. La versión japonesa indica que el dios del cielo tuvo una hija de nombre *Tanabata-Tsume*, quien tejía todo el día para su padre. El tejido era una actividad sagrada para la princesa. Un día, al iniciar su labor, vio a un joven campesino que tiraba de un buey. La presencia del muchacho la impactó de tal modo que se enamoró. Su padre concedió a Tanabata tener contacto con el joven porque era un hombre trabajador. Al casarse, los jóvenes olvidaron sus obligaciones: ella dejó de tejer y él abandonó el campo. Por ello el padre se enfureció y los separó; ambos fueron condenados a vivir lejos uno del otro. El Río Celestial separó a los jóvenes, y sólo una vez al año se les permitía encontrarse (esa noche correspondía al día séptimo del séptimo mes). Cuando se producía el encuentro, los pájaros hacían un puente con sus alas para que los jóvenes pudieran pasar, las estrellas brillaban en cinco colores (por esta razón se escribían poemas con alabanzas para la pareja, en tiras de papel con los mismos colores). Si el encuentro no era posible debido a la lluvia, al suceso se le llamaba *namida no ame*, lluvia de lágrimas. Originalmente el festival de las estrellas se celebraba en los palacios, aunque después se extendió a toda la población hasta que se convirtió en fiesta nacional. En tiempos de Hiroshige, la primera celebración abierta ocurrió en 1818. En ella, el pueblo

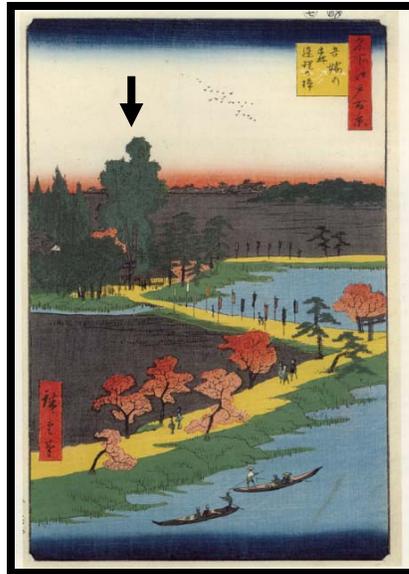
comenzó a cortar tallos de bambú para recordar el encuentro de la pareja celestial.⁵²



31. Torii Kyonaga, *Kodakara gosetsu no asobi*. Este diseño data de la era Kansei, entre 1789 y 1801.

El festival de Tanabata es una celebración de verano. En el decorado del grabado 73, Tablada señala algunos objetos que penden de las ramas del bambú, entre ellos, la sandía, fruta del verano —no se olvide que el festival de Tanabata se realiza en esta temporada—. El efecto del movimiento de las banderolas por el viento tiene el propósito de crear una ilusión de frescura, ya que en esta temporada, el calor es agobiante.

⁵² Lafcadio Hearn, “Kitsuné-Bi”, en *El romance de la Vía Láctea*, pp. 7-26.



32. Grabado 31. 吾嬬の森 連理の梓 Azuma no mori. Renri no azusa.

Así también entre los róseos cerezos de Adzuma, a la vera de un estero ultramaro y sobre un talud verdegay, zigzaguea un sendero jalde todo plantado de mástiles, que anuncian el *matsuri* del inmediato templo *shintō*. Y por fin, en la isla fluvial de Tsukuda, un estandarte parecido a los *pantli* o banderas aztecas, que verticalmente cruza toda la estampa, pregona con sus ideogramas la fiesta en loor de los *sumi yoshi* o genios navales (Hiroshigué, p. 61).

Sobre el grabado de Azuma recae la leyenda trágica del príncipe Takeru Yamato (hijo del emperador Keikō), recogida en las crónicas más antiguas del Japón: *Kojiki o Furukotofumi* (古事記) y *Nihon Shoki* (日本書紀, Nihon Shoki). El príncipe Yamato, por órdenes de su padre, tenía que ir al este del país para reconquistar una tierra. Sin embargo, se desató una tormenta en la provincia de Sagami y su esposa Ototachibana ofrendó su vida a cambio de que se apaciguara la furia del mar y su esposo pudiera continuar con la misión encomendada. La princesa desapareció entre las olas; cuando ella se perdió de vista por completo, el mar volvió a su calma y el sol brilló nuevamente. El príncipe, al comprender la bondad de su esposa, erigió en el lugar un pequeño montículo y plantó un par de palillos de alcanfor en la simbólica tumba. Los palillos de alcanfor crecieron juntos, en pareja, y son los árboles que se señala con la flecha en la ilustración. Los

árboles unidos sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial, pues el lugar fue bombardeado.⁵³



33. Grabado 55. Sumiyoshi Matsuri Tsukadashima.
佃しま住吉の祭り

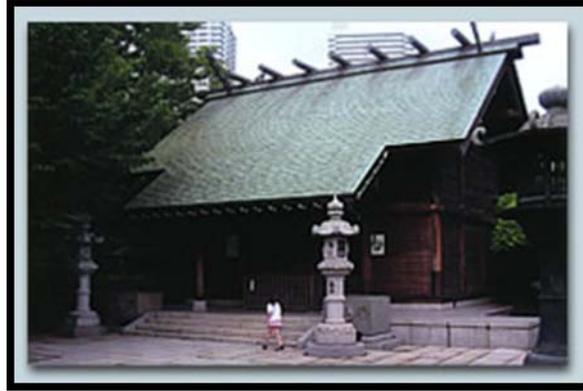
⁵³ Henry D. Smith II, *op. cit.*, pp. 55-57.



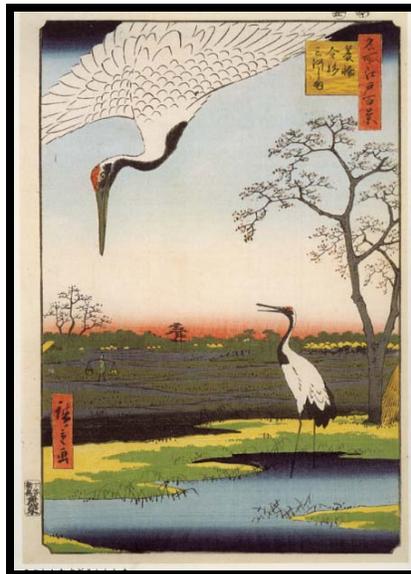
34. *Sumiyoshi matsuri de Tsukudashima.*

Y por fin, en la isla fluvial de Tsukuda, un estandarte parecido a los *pantli* o banderas aztecas, que verticalmente cruza toda la estampa, pregona con sus ideogramas la fiesta en loor de los *sumi yoshi* o genios navales. Por el verde estero avanza hacia el mar azul, un compacto tropel de fieles, llevando en andas la dorada capilla de los númenes. Con esos aspectos de la ciudad en fiesta, alternan los de su vida normal. Éstos nos muestran una calle rústica, con casas que dominan sauces y una torre de incendio y que cruzan bandas de telas gualdas y purpúreas; es la tintorería famosa de la calle Bakuro (*Hiroshigué*, pp. 61-62).

El templo de Sumiyoshi se encuentra en los alrededores de la Isla de Tsukudashima, cerca de la desembocadura del río Sumida. En 1644 una treintena de pescadores de Osaka fue transferida a Edo, a instancias del *bakufu* y llevaron consigo a su dios, *Sumiyoshi*, protector de los marineros y pescadores. A esta festividad se refiere la ilustración del grabado 55, misma que se conmemora el día veintinueve de junio, y que, desde, 1646 se lleva a cabo cada tres años. En la banderola está inscrito, con signos arcaicos, el nombre de la deidad del templo, *Sumiyoshi Daimyōjin*. “La capilla de los númenes” que refiere Tablada es el templo a cuestras (Mikoshi) cuyas características generales se mencionaron anteriormente.

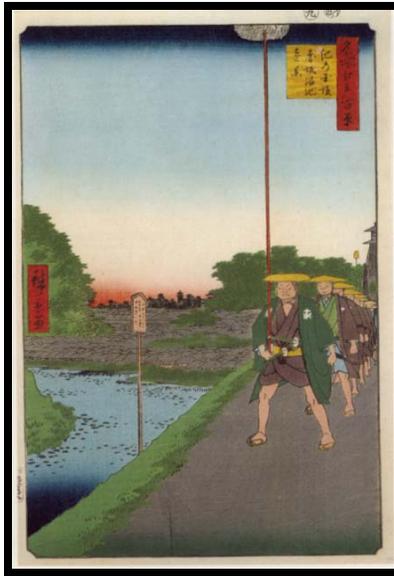


35. Sumiyoshi jinja.住吉神社. Templo de Sumiyoshi en Tokio.



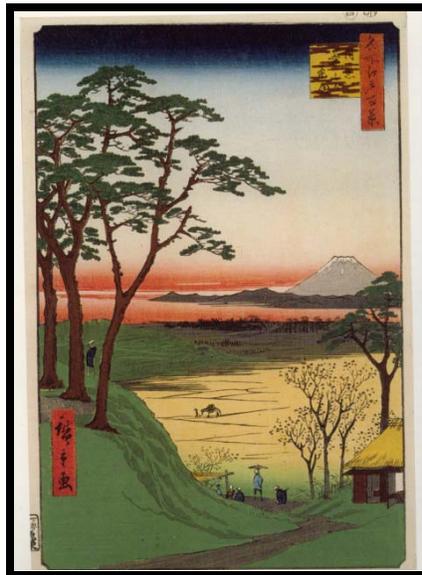
36. Grabado 102. Minowa, Kanasugi, Mikawashima 箕輪金杉三河しま.

“Luego un aspecto de la isla Mikaua, en extramuros, verdadera campiña de Jauja, matizada de rosicler en el horizonte, de lapizlázuli en el agua, de esmeralda y oro en el sembradio, sobre la cual vuela una enorme garza, mientras abajo otra abre el pico, crotorando...” (*Hiroshigué*, p. 62).



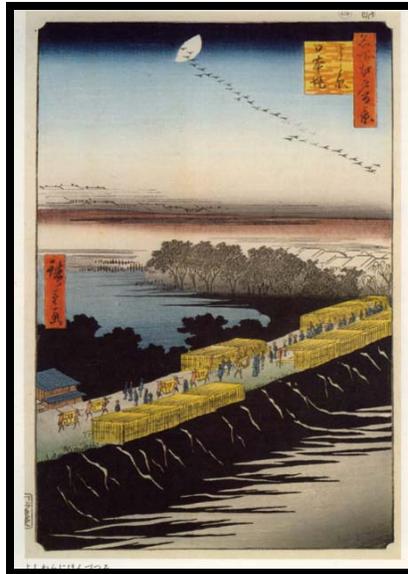
37. Grabado 85. *Kinokunizaka Akasaka Tame ikke*. 紀の国坂赤坂溜池遠景.

“Al borde de la presa de Akasaka, avanza la vanguardia de un cortejo de daimio. Junto al valle otoñal de Meguro, mírase la celebrada Casa de té del Viejo” (*Hiroshigué*, p. 62).



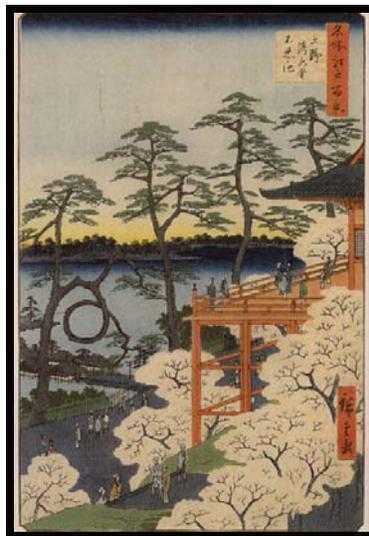
38. Grabado 84. *Meguro jijiga chaya*. 目黒爺々が茶屋.

“Junto al valle otoñal de Meguro, mírase la celebrada Casa de té del Viejo” (*Hiroshigué*, p. 62).



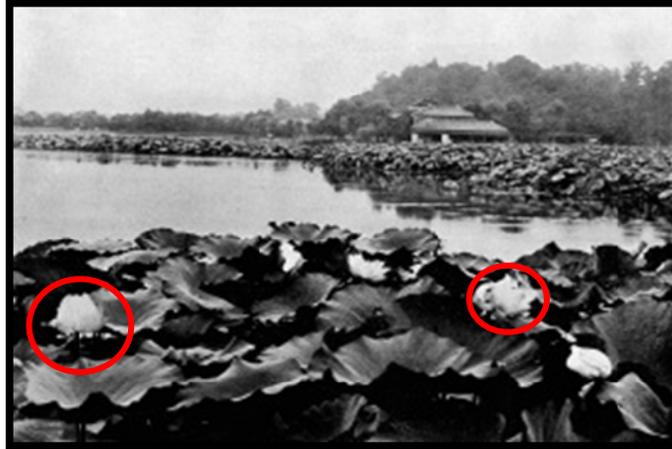
39. Grabado 100. *Yoshiwara Nihon Zusumi*. よし原日本堤.

Una estampa toda gris, figura al borde marino, en bermeja faja, los corredores del templo de Minato. En paisaje nocturno, bajo luna menguante que cruza un bando de aves migratorias, se ve el dique de Nihon y las barracas sobre el terraplén, que a través de la lóbrega campiña, lleva al Shin Yoshivara, cuyas farolas, en el lejano horizonte, fingien el tramonto de una estrella (*Hiroshigué*, p, 62).

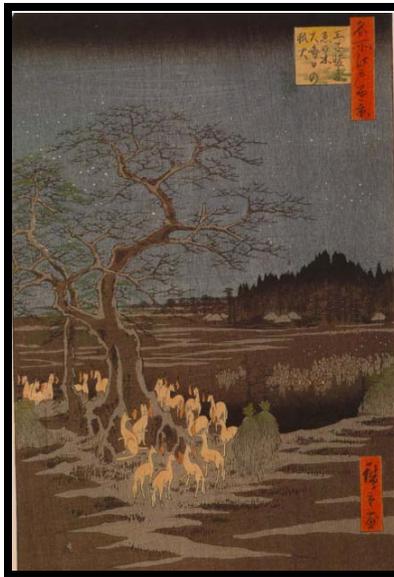


40. Grabado 11. *Ueno Kiyomizu-do, Shinobazu-no-ike* 上野清水堂不忍ノ池.

“El ‘Estanque del Misterio’, *Shinobazu no iké*, abre en el parque de Ueno, sus lotos que inspiraron a los poetas de la Antología nipona”. [...] (*Hiroshigué*, p, 62).⁵⁴



41. Vista de *Shinobazu no Ike* a principios del siglo XX. La flor de loto (se aprecian algunas) representa al Buda y las hojas de la flor su asiento.



42. Grabado 118. *Ōji Shōzoku enoki Ōmisoka no kitsuné*. 王子装束ゑの木大晦日の狐日.

Titúlase la primera *Ōmisoka no kitsuné bi* (Los fuegos fatuos de la última noche del año) y muestra en nocturno suburbio de Yedo, bajo el vetusto y nudoso árbol *zozoku*, una fantástica congregación de zorras *kitzuné*, a cada una de las cuales acompaña una flámula

⁵⁴ La “Antología nipona” que Tablada sugiere podría ser *Hyakunin Issu* del siglo XIII, dirigida por el poeta Fujiwara Teika (1162-1241). Esta antología tuvo gran influencia en la poesía de los siglos posteriores del Japón y fue motivo de inspiración de los pintores del *Ukiyo-e*.

de rojo fuego. Hasta las lejanías de la pavorosa llanura se reproducen las fantásticas manadas y las lengüetas igniscentes (*Hiroshigué*, p. 63).

Después de presentar algunas de las ilustraciones como parte de la colección de *Tablada* es importante señalar que para el poeta, no sólo fue indispensable, destacar la técnica artística de las estampas, sino resaltar aspectos de la historia, las costumbres y las leyendas inmersas en el trabajo de Hiroshige. El autor remarca la similitud en ciertos elementos de la naturaleza y objetos de uso común de la cultura japonesa, frente a símbolos nacionales mexicanos como son: el águila, las banderolas e indudablemente, el paisaje con el propósito de mostrar que también el suelo mexicano era digno de representarse a través del arte. *Tablada* establece una cercanía de símbolos mexicanos y japoneses porque son culturas milenarias y universales con rasgos comunes y en ese paralelismo imaginario, pretende justificar en repetidas ocasiones su propuesta ético-estética como base de una nueva empresa artística formativa de la nación.

2.1. TABLADA RECORRE LAS RUTAS DEL TŌKAI DŌ INMORTALIZADAS POR HIROSHIGE

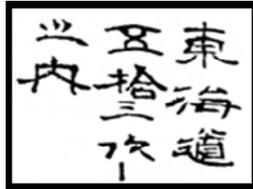
Después de la muerte de Utagawa Toyohiro en 1828, Hiroshige decide —aunque no enseguida— hacer un viaje a lo largo de una de las cinco rutas más importantes de la época: el *Tōkaidō*.

En 1832, a la edad de treinta y seis años, Hiroshige participó en la peregrinación de un señor feudal —no se precisa el nombre del *bakufu* (gobierno militar) con quien realizó el viaje— cuyo destino fue Kioto⁵⁵. Con material a cuestas y sombrero puesto, Hiroshige estudió el paisaje, el continuo ir y venir de los viajeros que seguían la ruta del Edo a Kioto. El resultado de esto fue que los personajes ambientales y de primer plano que ocuparon sus bocetos fueron:

⁵⁵ Sobre este viaje, véase Noriko Enomoto, 榎本 紀, *Tettei Daikenkyū, Nihon no rekishi jinbutsu*, series (13) *Utagawa Hiroshige*, 徹底大研究 日本の歴史人物シリーズ 〈13〉 歌川広重, 2004, p. 5., y en Henry D. Smith II, “Introduction” en *Hiroshige One Hundred Famous Views of Edo*, Brooklyn Museum of Art, New York, 2007, p.10.

caravanas de importantes señores feudales, alguna dama madura de rostro cubierto, algún señor de identidad anónima sobre un palanquín de carrizo, cargadores, mensajeros, religiosos, vendedores y simples caminantes rumbo a algún paraje o en descanso.

Hiroshige trazó la variedad geográfica y temporal según el arribo, la marcha o la partida de viajeros que a pie, a caballo o en barcas, circulaban a diario por la ruta. La vivacidad de dicho material le sirvió de modelo para crear una de sus obras más célebres en serie: *Tōkaidō Gojo Santsugi no uchi* 東海道五十三次之内, *Cincuenta y tres rutas del Tōkaidō*. El primer impresor que ofreció al público esta obra fue Takenouchi Magohachi 竹内 孫八 (Hoeido 保永堂), entre 1831 y 1834.



47. Título de la serie: *Tōkaidō gojusan tsugi no uchi*.
Cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō. Hoeido, 1831-1834.

En un periodo de veinte años, Hiroshige produjo varias series del *Tōkaidō* con variaciones de modelos figurativos y estacionales.

El pintor vio la publicación de su obra en distintos formatos y en más de una decena de casas editoriales. Entre las series posteriores a la primera edición de 1831-1834 se encuentran:

1. Kyōka, por Sanoki, *Tōkaidō Gojū Santsugi*, mediados de la década de 1830.
2. Gyosho, *Tōkaidō Gojūsan Tsugi*, 1841-1842.
3. Del *Tōkaidō Gojū Tsugi* de los años de 1840 hay varios editores, entre los que puede mencionarse a Ibasen e Ibakyu. Esta serie (que consta de 64 litografías) tiene la particularidad de representar lo más significativo de la historia de cada estación. En ella participaron Kunisada (firmó como Toyokuni) y Kuniyoshi.
4. Aritaya, *Tokaido Gojusan Tsugi*, 1844-1848.
5. Kichizo, *Tōkaidō Gojūsan Tsugi*, 1850.

6. Fujikei, *Tokaido Goju San Zuye*, 1852.⁵⁶

Tablada menciona cinco series del Tōkaidō. Cabe señalar que forman parte de la colección de Hayashi y Ch. Guillot; y otras son referencia en notas publicadas sobre Hiroshige (*“L’ art Japonais”*) por William Anderson y por último, en la obra de W. von Seidlitz *“A History of the Japanese Colour prints”*, en el orden siguiente:

- Tokaido go shiu san sugui, 55 hojas en formato oblongo o apaisado, 1834.
- Tokaido go shiu san sugui, 55 hojas en formato apaisado 1850.
- Tokaido go shiu san eki, in 4°, (en colores).
- Tokaido fukei so gua; in 12; en negro y azul pálido (55 hojas, folio oblongo).
- Kinka shu, colección de hermosas flores; vistas del Tokaido, 1858.

Además de las anteriores, existe otra serie titulada genéricamente: Tokaido go shiu son sugui no uchi y de la cual conservo en mi colección varias estampas descritas así en el catálogo respectivo: (*Hiroshigué*, p. 95).

En cuanto a las litografías de su colección del Tōkaidō, Tablada no establece el año de edición, aunque precisa que obras forman parte de una sola serie titulada *Tōkaidō Gojusan no Uchi* 東海道五十三次之内. Sin embargo, no todas pertenecen a una misma tirada porque, según la edición, algunos elementos del grabado varían aún cuando conserven el mismo título. Por ejemplo, las descripciones de tres de las estampas como son *Puerto de Mitsuke*, *Kanaya*, *Hiratsuka* (esta última coincide también con la edición Aritaya, pero hay diferencias en la posición de los marbetes, en los cuales se encuentra el título de la serie, las firmas del pintor y el sello del editor, además del tono en general del grabado) y la edición de *Kambara* coincide con la serie de Takenouchi Magohachi (Hoeido), editada entre los años 1831 y 1834. *Hamamatsu*, *Fujieda* y *Yoshida* concuerdan con la edición Kichizo de 1850. Tablada considera que el título completo de las series (publicadas en diversas ediciones) es *Tōkaidō Gojusan no Uchi*:

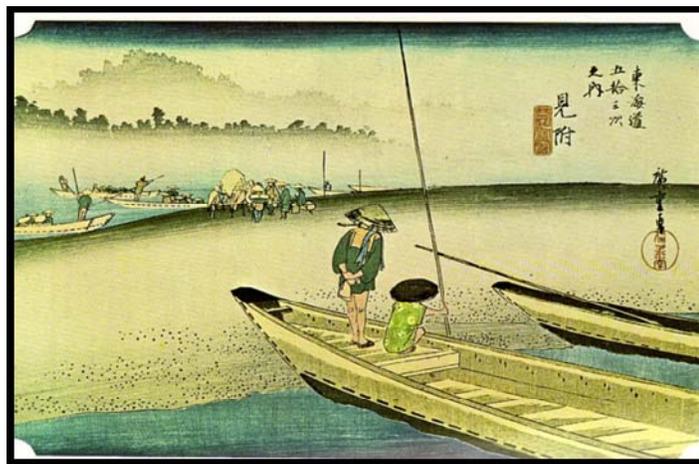
Puedo asegurar que el título íntegro de las series a que pertenecen las estampas descritas, es así: Tokaido go shu san tsugui no uchi; pero bien puede suceder que estas series sean

⁵⁶ Todas sus imágenes tienen mujeres.

iguales a las que en los catálogos y obras citadas figuran con el nombre posiblemente incompleto de Tokaido go jiu san tsugui (*Hiroshigué*, p. 97).

Efectivamente, el título exacto es *no uchi* 之内, que significa “del interior”. Sin embargo, no todas están impresas bajo este precepto. De la ruta se imprimieron otro tipo de versiones con ríos y vistas del Fuji desde el Tōkaidō; inclusive, ilustraciones con motivos eróticos.

Los siguientes grabados descritos por Tablada, pertenecen a la serie del Tōkaidō publicadas entre 1831 y 1850.



48. Grabado 29. Puerto de Mitsuke.

Puerto de Mitsuki, sobre el río Terenshiugawa. El río entre sus márgenes paralelas a la longitud de la estampa. En primer término, una barca atracada desde la cual dos personajes contemplan a un grupo de marineros maniobrando en la orilla opuesta. Bella armonía de coloración. Formato oblongo” (*Hiroshigué*, p. 95).



49. Grabado 25. *Kanaya*.

Kanaia; Oigawa. Cortejo de daimio vadeando un ancho río, partido en dos por un banco de arena. Un grupo de nadadores pasa en hombros la litera del señor, otros aterran un fardo; otros pasan en andas a un personaje, cargan bultos y por agua y arena va el cortejo lleno de movimiento y de interés, pero pequeño como una hilera de hormigas en medio del vasto país cuyo fondo dominan tres montes, uno de los cuales abraja un caserío, perdido entre el surco de una cañada (*Hiroshigué*, p. 96).



50. Grabado 8. *Hiratsuka*.

Hiratsuka. Arrozal cruzado por un camino en zig-zag por donde transitan algunos caminantes cargados con fardos. Al fondo dos montes, boscoso y redondeado uno, desnudo y anguloso el otro. En último término el cono blanco y semioculto del Fuziyama. (*Hiroshigué*, p. 96).



51. Grabado 30 *Hamamatsu*.

Hamamatsu, Totoomi no Kuni; Playa de los pinos en la provincia de Totoomi. Paisaje litoral; en primer término varios campesinos se calientan en torno de una hoguera cuyo humo corta la estampa en columna ondulante. Campo plantado de pinos y a lo lejos el mar (Hiroshigué, p. 96).



52. Grabado 23 Fujieda.

El título principal y los tres marbetes en diversas partes del grabado indican que éste representa varios sitios del río Segogava en la provincia de Suruga. En primer término varios caminantes en hombros de otros vadean el río; en segundo término una ribera y en ella un gran sauz. Sellos de censores: Hama y Kinugasa, 1842 a 1851. Nº de serie 23. (Hiroshigué, p. 97).

Aunque Tablada no señala el título del grabado, sí el número. Las descripciones que proporciona sobre la ubicación de los elementos que componen la estampa, coinciden con la estación de Fujieda que es la imagen que se presenta.



53. Grabado 35 Yoshida.

Tablada indica que el número de la estación de Yoshida en su colección es la 33; sin embargo, durante el cotejo pudimos corroborar que en realidad tal descripción coincide con el número 35:

Yoshida Tokogava. Mikaua no kuni. Yoshida sobre el río Tokogava en la provincia de Mikaua. Gran puente sobre un río surcado por chalanes. Al fondo emergen, entre una arboleda, las torres en forma de pagoda de un shiro o castillo feudal. Dos sellos redondos de censores. (1842 a 1851. Nº de serie: 33 (*Hiroshigué*, p. 97).



54. Grabado 16. Kambara.

Aldea de Kambara bajo la nieve. Omito la descripción de este grabado porque está reproducido en una de las ilustraciones de este libro.” (*Hiroshigué*, p. 97).

Otro título sobre la ruta, editado en cuatro tomos, es el *Tōkaidō Fūkkei chikai* 東海道風景図会 de 1851. Las dos ilustraciones siguientes pertenecen al primer volumen del *Tōkaidō Fūkkei chikai*. En ellas Hiroshige trazó tipos representativos de la cultura japonesa donde el uso del color es mínimo; generalmente se utilizó el verde, el azul y, en menor proporción, el rojo, aunque bastante diluido. El verde y el azul resaltan ciertas áreas de la ilustración, ya sea en los márgenes superiores o inferiores. De estos colores hay variedad de matices, también tonos en negro y blanco. En cuanto a las características del paisaje y los personajes, Tablada apunta: “Desde Shinagawa en los suburbios de Yedo hasta Otzu a extramuros de Kioto, el Tōkaidō es no sólo extenso panorama y variado escenario, sino pululante exposición de tipos y costumbres. Es la Naturaleza, y es la vida; es el Teatro, pero es también la Comedia” (*Hiroshigué*, p. 90).

En las ilustraciones se puede apreciar a detalle el registro de personas que formaban parte del peregrinar cotidiano del Tōkaidō, y dentro de la propuesta, a cada figura corresponde un registro con su ocupación u oficio



55. Tōkaidō Fūkkei chikai, volumen I (1851).

El repertorio pictórico de Hiroshige (editado en libros ilustrados) tenía varios fines: escolares, turísticos, incluso ornamentales. Como la ruta del Tōkaidō era de

El repertorio pictórico de Hiroshige (editado en libros ilustrados) tenía varios fines: escolares, turísticos, incluso ornamentales. Como la ruta del Tōkaidō era de tránsito restringido para la población en general, la adquisición de las ilustraciones era una opción para conocer las estaciones entre Edo y Kioto. Justo por esta razón, a las ilustraciones se les añadía un texto informativo.

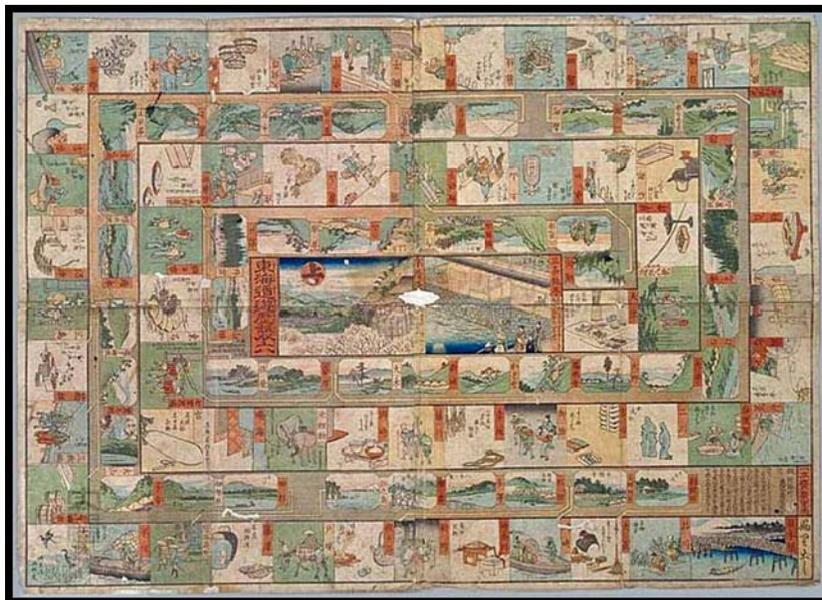


56. *Dōchūfuzoku* 道中風俗(1). Estilos y costumbres.



57. Estilos y costumbres (2).

La impresión de esta obra no se ciñó exclusivamente a grabados individuales o en serie, ni tampoco a libros ilustrados. Se reprodujo además en una especie de juego de oca llamado *Tōkaidō Yureki Sugoroku* 東海道遊歴双六, que era al mismo tiempo un pasatiempo para niños y adultos, y podía llevarse de viaje cuando se recorría la vía o utilizarse en casa como una clase de geografía amena y divertida.



58. *Tōkaidō Yureki Sugoroku* 1852. Editor: Ebisuya Shoshichi 恵比寿屋庄七.

En la edición de 1857, Utagawa Kunisada 歌川 国貞 colaboró con Hiroshige en otra serie del *Tōkaidō*. La figura humana tiene mayor realce y detalle en esta serie; entre ellas, mujeres, niños, samurái, un monje, un viajero y un personaje de *kabuki* destacan por su importancia. En cuanto a lugares, eligió sitios específicos justo en el momento de arribo de los *daimyō* a las villas por laterales de puertos y montañas; retrató establecimientos de paso que ofrecían servicios de alojamiento; algunos de ellos, con entretenimiento de geishas, casas de té de mayor fama e incluso un mercado a campo abierto de caballos en *Chiryu* 知立 (estación número 40, de la primera serie 1831-1834), cuya venta se ofrecía especialmente entre abril y mayo. Este servicio fue muy socorrido para aquellos que necesitaban cambiar de caballo y continuar con el viaje. En algunas imágenes se logran vistas

cinematográficas porque enfocan diferentes puntos poco visibles para un testigo ocasional o los propios caminantes. Tablada introduce la obra del Tōkaidō a partir de las formas caprichosas de la naturaleza de los árboles que recuerdan las aguas embravecidas del mar oriental, lo que remite precisamente al significado del Tōkaidō:

Tokai en lengua Kango o sínico-japonesa significa lo mismo que en idioma yamato o japonés la frase jigashí no umi, es decir: mar oriental. Tokaido es, pues, el camino del mar oriental, la más basta y transitada de las rutas imperiales que, tendiéndose entre el litoral y las vertientes montañosas, en una longitud de quinientos kilómetros une a las dos grandes metrópolis Tokio y Kioto o Yedo y Miako como se llamaron antaño. (*Hiroshigué*, p., 89).

Tablada alza el vuelo de la imaginación e inicia la aventura por algunos parajes de este misterioso y enigmático camino del Tōkaidō que ofreció Hiroshige. La impresión y el amor que causó la naturaleza en el maestro pintor, hizo del Tōkaidō más que un camino vigilado y mercantilista. Tablada alista una serie de imágenes para descubrir parte de la historia, la literatura, la poesía y el teatro desde el Edo a Kioto en 500 kilómetros de distancia. Aunque Tablada asegura que fueron “siete siglos” de tránsito de los “suntuosos cortejos de daimios y capitanes” por el camino del Tōkaidō; quizá para proyectar un efecto casi inmemorial y quimérico, en realidad, esta ruta tenía apenas dos siglos de haber sido delimitada por órdenes del fundador de la hegemonía Tokugawa, Ieyasu (1543-1616); con él se inició el trazo carretero del *Gōkaidō*, *Cinco rutas*.

En el Japón feudal, místico y guerrero, fue el Tōkaidō un extenso campo de parada que de la ciudad aristocrática y religiosa, Kioto, a las ciudadelas y shiros Shiogunales de Yedo y Kamakura, hizo desfilar durante siete siglos los más brillantes y suntuosos cortejos de daimios y capitanes, de samurayes y de bonzos, en procesiones unciosas y bizarros tropes, que a la vera de la gran ruta, y a través de las persianas discretas de las posadas, miraban pasar con respetuoso recogimiento, el temor y la devoción populares (*Hiroshigué*, p. 90)

A partir del 1601, durante el régimen Tokugawa, se abrieron una serie de caminos en puntos estratégicos entre Edo y Kyōto para ejercer mayor control del país recién unificado y dar paso obligado por estas rutas a los *daimyō* de todos los puntos del territorio. En cada estación había guardias para controlar el tránsito de un lugar a otro. Había que examinar papeles y permisos de entrada, muchas

mujeres se vestían de varón para escapar a otras poblaciones por lo que en ocasiones, si alguien era motivo de sospecha se le sometía a revisión estricta. Bajo el mandato del cuarto Shōgun, Ietsuna (1641-1680), se llevaron a cabo los trabajos de la mayoría de las rutas.

Otro sector de la población que se vio favorecido por la apertura de esta red de caminos, fue el de los artistas, gracias al intercambio cultural entre las ciudades más importantes como Kioto, Edo, Ōsaka y Nagasaki y, el creciente consumo de sus producciones. En ocasiones el artista itinerante participaba en el cortejo de los señores feudales. Fue el vínculo entre las áreas urbanas y las áreas rurales,⁵⁷ ya que el desplazamiento de un lugar a otro permitió tener una idea más concreta de cada sitio. Los artistas urbanos y rurales contribuyeron a crear trabajos que distinguieran el sabor local para que al vender su trabajo, las ciudades identificaran las características propias de cada región. Esto podría significar un estudio de mercado sobre las necesidades de los habitantes de cada sitio para ofrecer, de alguna manera, la promoción de algún bien o servicio. El flujo artístico-comercial logró fomentar el interés general de los habitantes de todas las regiones para consumir obras de diversa índole sobre otras localidades vecinas y lejanas. Los grabadores no sólo tenían como clientes a gente común, también miembros pertenecientes a los *daimyō* manifestaron gusto por coleccionar litografías, sobre todo cuando eran retratados en las procesiones.

Para facilitar la hegemonía política y económica, el gobierno de Tokugawa mantuvo un sistema de cinco rutas que a continuación se detalla:⁵⁸

Las rutas más conocidas fueron Tōkaidō y Kisokaidō. La primera destaca por seguir el recorrido costero, junto al mar oriental y su extensión es de 500 kilómetros aproximadamente. Podía transitarse a pie desde Edo hasta Kioto en una semana bajo presión de los señores feudales;⁵⁹ y la segunda, Kisokaidō, la

⁵⁷ Christine Guth, "Five Itinerant, Provincial and rural Artists" en *Art of Edo Japan*, Singapore Calmann and King, 1996, p., 150.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Si había algún asunto urgente, sobre todo político, los señores feudales podían forzar a sus mensajeros o las procesiones a caminar sin detenerse en cada estación, para mayor detalle, véase en Julian Bicknel, "The Journey: fifty-Three Stations of Tokaido", en *Hiroshige in Tokyo* p. 77.

zona montañosa, era considerada la ruta más rápida. Su extensión es de 542 kilómetros. Al final del recorrido, al este de Kioto en Kusatsu se enlaza con el Tōkaidō.

Las rutas del *Gōkaidō* fueron las de mayor relevancia. Había otras rutas alternativas, ramificaciones terrestres y acuáticas que entroncaban con sitios más alejados. El congestionamiento de las vías era común, así que se buscaban opciones de traslado. Las autoridades shogunales y las autoridades de los daimyō se encargaban de dar mantenimiento a la red de carreteras en las demarcaciones de su jurisdicción. Los caminos por ríos sin puente o el descuido, dificultaban el acceso pero, tenían también por propósito: evitar levantamientos o insurrecciones de algún grupo hostil.⁶⁰

El comercio se vio muy favorecido gracias a todos los caminos. El tráfico de mercancías fomentó el desarrollo económico de los chōnin. Los samuráis, en tiempos de paz, al no tener un trabajo dentro del servicio militar, pasaron a ser parte del grupo de comerciantes y de artesanos. Incluso, había paradas donde ofrecían no sólo provisiones necesarias para el viajero, sino también armas para los samuráis, quienes eran los únicos que podían adquirirlas.

⁶⁰ John Whitney Hall, “El periodo Tokugawa”, en *El imperio japonés*, p. 192.



59. NIHON NO GAIDO. Cinco Rutas del Japón. Las rutas se conectaban con la capital del Edo. El control de las rutas fue administrativamente centralizado por el *Bakufu*. Las estaciones o parajes, *shukuba machi* o *shukueki*, proveían de lo necesario a los viajeros en el trayecto de cualquiera de las rutas.

1. Tōkaidō 東海道 — 53 estaciones.
2. Kisokaidō 木曾街道 o Nakasendō 中仙道 — 69 estaciones.
3. Nikkōdō 日光堂, — 21 estaciones.
4. Oshūdō 奥州堂, y — 27 estaciones.
5. Goshūukaidō 甲州街道 — 44 estaciones.



61. → Kisokaidō 木曾街道 o Nakasendō 中仙道 y → el Tōkaidō.



62. Acuarela. Procesión de un daimyō en Totsuka (parte de la actual Yokohama).

En la curva de un camino, tal vez el Nakasendo, rodeando una vertiente montañosa coronada por dos pinos gigantescos, avanza el cortejo, a cuya vanguardia van los cofres del tesoro y los palafrenes guerreros. Sigue el norimón señorial en hombros de cuatro portadores, entre samurayes de dos sables, y volteando por la ladera que los semiocultas, distingúense más arcones, lomos de bestias de carga y remates de alabardas. Vagamente, a lo lejos, entre nébulas, emerge el Fuziyama. Sobre la vieja seda color de tabaco, luce esta pintura coloración neutra, aceitunados, azules y guindas sombríos en el indumento de la tropa, índigo en las gualdrapas; verdachos en el terreno, negro en las líneas del minucioso dibujo; y en la sorda armonía total, no hay más notas vibrantes que el verdete o cardenillo matizando las azuladas agujas de los pinos; uno que otro toque de bermellón en lacas o brocados y los raros oros de las armas o de los blasones heráldicos. (*Hiroshigué*, p. 106).

La procesión del grabado anterior no es de la ruta de Nakasendō sino del Tōkaidō. El sistema de alternancia de traslado de “rehenes” o familias de los *daimyō* a Edo era conocido con el nombre de *Sankin kōtai* 参勤交代, y su propósito era garantizar lealtad al Shogun y control de los señores feudales. A las procesiones de los *daimyō* se les llamaban *daimyō gyoretsu* 大名行列. Los daimio, por ley, debían construir residencias, *Yashiki* 屋敷 en Edo, donde tenían aseguradas a sus familias, además debían contar con un séquito y un oficial de enlace con la corte del Shōgun.⁶¹

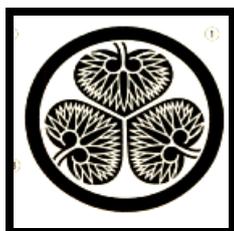
La costumbre de enviar rehenes a Edo se hizo ley en 1633 y fue abolida en 1862.

⁶¹ John Whitney Hall, “El periodo Tokugawa” en *op. cit.*, p. 154.

Cada año, desde las provincias más remotas que gobernaban como barones feudales, llegaban los daimios a Yedo para rendir pleito homenaje al Shogun o Regente miliar, jefe de todos ellos, quien bajo severas penas reclamaba tal acatamiento, exigiendo además que las esposas y familias de los daimios, en ausencia de éstos permaneciesen en rehenes, habitando intramuros de Yedo. (*Hiroshigué*, p. 101).

Tablada describe el orden jerárquico del grupo de servidores que acompañaba al señor feudal en cada procesión. En el cuadro descriptivo resaltan, sobre todo, los símbolos de los blasones que portaban. Éstos se distinguían desde grandes distancias por la altura de los mástiles. El recelo con el que se resguardaba al señor feudal y el número del contingente reflejaba su poderío. A este respecto el poeta comenta:

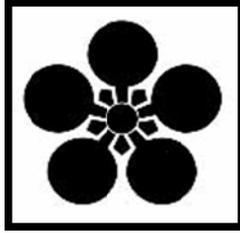
Rompía la marcha una vanguardia de alabarderos cuyas armas al cabo de ástiles culminantes, protegían fundas de piel ursina. En pos de éstos, marchaban como doríforos, otros peones, sustentando lanzas ornadas en sus duros remates con trémulas garzotas blancas, y en seguida venían los portaestandartes, cuyos caprichosos y peculiares lábaros no se revelaban sino al pasar a ladera del castillo de un par en jerarquía o traspasando los fosos de la Metrópoli shogunal. Al extremo de culminantes pértigas otros mesnaderos llevaban las cotas de armas bordadas con el blasón del daimio; jaquelado del de Owari, flor pentafolia del acaudalado Señor de Kanga; cruz penada del de Gueishu o negra cruz del belicoso de Satsuma (*Hiroshigué*, p. 102).



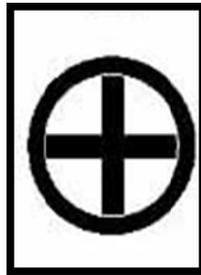
63. Blasón del daimyō de Owari. 尾張大名.



64. "Cruz penada" Geishu 芸州藩. Hiroshima.



65. Kaga 加賀. Kanazawa 金沢.



66. Satsuma. Kagoshima. 鹿児島.

En otro pasaje literario, Tablada revitaliza el paso de un cortejo. La siguiente ilustración muestra un número importante de samuráis a la vanguardia de su señor y, aun cuando Tablada no menciona el título de la estampa, bien se podrían tomar algunas imágenes como referentes para recrear la escena. Tablada supone que Hiroshige, tras un punto oculto, logra captar “fugaces movimientos y belicosos ademanes o actitudes de imponente gravedad” (*Hiroshigué*, p. 108). Al pasar la procesión, los villanos o quien coincidiera con el cortejo, debían postrarse, sin falta, ante el señor. Los samuráis tenían la autoridad suficiente para desenfundar y hacer uso de su espada en caso de desobediencia. Al grito de *¡shita ni!*, ¡abajo! y con la mirada al suelo, mostraban sumisión.



67. Kisokaido Rokuju Tsugi.

Grabado 54 Kano. Editores: Takenouchi-Hoeido y Kinjudo.

Al rayo del sol lucían con metálicos meandros sobre los cofres guardarropa a cuestras de los portadores y hasta en las jornadas nocturnas, al claror de la luna que filtraba las altas criptomerasías o al opalino fulgor de las linternas chispeaban los ilustres blasones lacados de oro sobre la negra litera del Señor!...

A la vista de esos desfiles que tendían fierezas y esplendores a lo largo de la gran ruta litoral, el maestro Hiroshigué jubilaba. En tanto que los samurayes de la descubierta gritaban imperiosos a todo transeúnte: —Shita ni! (de rodillas), el paisajista absorto, por el papel desgarrado de una mampara, o al través de los finísimos transparentes de bambú, veía como velada por las gasas del sueño, la férica procesión itinerante (*Hiroshigué*, p. 102).



68. Grabado 38. Fujiwawa.

El sentido del humor que caracterizó a Hiroshigue también se ve reflejado en esta estampa. En la cotidianidad del pueblo japonés, en cualquier momento podía pasar algún señor feudal acompañado de su séquito, y las órdenes de postrarse eran inmediatas. En el grabado número 38 se retrata el paso de una procesión del Shogun y no sólo vemos a tres hombres del pueblo postrados ante el cortejo, sino que también se aprecia, en la misma postura y en fila, a un gato que pareciera observar con cuidado el paso del cortejo, mientras otros dos juegan.

3. ALGUNOS PUNTOS HISTÓRICOS SOBRESALIENTES SOBRE LOS SEÑORES FEUDALES MENCIONADOS POR TABLADA

En el capítulo anterior, se mostraron algunos escudos heráldicos de los señores feudales que Tablada alude como son: el señor de Owari, a este clan pertenecía la familia Tokugawa quien tenía en su poder, la mayor parte del territorio japonés y el control central de la administración de la época Edo. Después, el señor de Geishu de Hiroshima; el señor de Kaga de Kanazawa y el señor de Satsuma de Kagoshima quien colaboró en los cambios económicos, políticos, sociales y culturales que se avecinarían en el siguiente periodo histórico de ese país. El porqué Tablada elige solamente estos nombres, no queda claro; sin embargo, para entender la relevancia histórica de los señores mencionados, es necesario realizar una breve referencia contextual para entender su trascendencia.

A la época comprendida entre 1467 y 1567 hasta la entrada a Kioto de Oda Nobunaga 織田 信長 se le conoce como *Sengoku* 戦国時代, esto es, “los estados beligerantes”. El estado de guerra de la época provocó cambios político-sociales en contra de la consolidación de los *daimyō*. Se organizaron grupos insurrectos de sectas religiosas, de entre las cuales la más importante fue la secta *Ikkō* 一向, en Kaga 加賀. Miembros de esta secta expulsaron del poder al *shugo* 守護 (gobernadores militares) en 1488, cansados de la excesiva carga de impuestos a los que era sometido el territorio. La sede de gobierno se concentró en el monasterio de *Honganji* 本願寺, entonces, samuráis de menor rango contribuyeron a la instauración de la nueva autoridad. En 1571, con el afán de conquistar nuevos territorios, Nobunaga marcó su historial guerrero organizó a su ejército y sin compasión mandó quemar al menos tres mil templos de *Heizan* 比叡山. El número de víctimas, sobre todo de monjes, fue indeterminado. No conforme con esta ejecución, siguió con las comunidades de *Negoro* 根来. Tales hechos sangrientos repercutieron en otras congregaciones y un año más tarde, en 1572, las comunidades *Ikkō* (de Echizen 越前 y de Kaga) se rindieron.

El *daimyō* de Owari tuvo, como origen directo, la familia de los Tokugawa. El séptimo hijo de Ieyasu, Yoshinzo (1600-1650) heredó en 1610 el castillo de

Owari, en Nagoya. El *daimyō* de Geishu comenzó bajo el dominio de Asano Nagamasa 浅野 長政 en 1540. El de Kaga se instauró en 1583, por Maeda Toshiie 前田 利家. El dominio fue concedido a Toshiie por Nobunaga, a quien éste conoció desde la niñez.

En el siglo XVII el señorío de la casa Maeda estaba calculado en más de un millón de koku 石 (que equivalía a un metro cúbico de arrozal); este dominio era el segundo con mayor riqueza en todo Japón, después de Tokugawa. Al morir asesinado Nobunaga Hideyoshi, Maeda fue nombrado como sucesor y los *daimyō* pasaron a su control. Grupos enemigos de Hideyoshi se redujeron por rendición o eliminación y fueron obligados —como prueba fidedigna de acato a su persona— a juramentos de fidelidad y a entregar “rehenes”.

En el siglo XIX la situación financiera de los *daimyō* era la siguiente: la riqueza de los señores feudales se medía en la producción de arroz. Los casos más sobresalientes fueron los del dominio de Owari y de Satsuma. El dominio de Owari tenía en 1801 una producción anual del grano de 250 mil *koku*; situación por la que se vio obligado a tomar un préstamo de 127 mil *ryo* (concepto de propiedad de tierra) y con la que adquirieron una deuda superior a la mitad de su producción anual. Entre 1849 y 1853 recurrió a otro préstamo de 1.8 millones de *koku*, que aseguró con hipotecas sobre impuestos anuales de arroz del dominio.

En el caso del señorío de Satsuma, el valor estaba calculado en 770 mil *koku*; su deuda en 1807 era de 1.3 millones de *ryo*. Para 1830 dicho monto ascendió a 5 millones de *ryo*, es decir, a un equivalente de 20 años de impuestos del dominio.⁶² Los comerciantes de Ōsaka eran los acreedores de los *daimyō*. La deuda de éstos sumaba un total de 60 millones de *ryo* de oro. En 1840 el dominio de Satsuma hizo importantes cambios financieros bajo el mando de Zusho Hirosato (1776-1848), un samurái con gran capacidad administrativa al servicio de los Shimazu. El dominio de Satsuma creó un modelo económico que permitió cambiar la deuda en préstamo a 250 años sin intereses; reforzó beneficios comerciales por medio del azúcar; monopolizó este producto y obligó a los agricultores a plantar determinadas cantidades de azúcar, mismas que eran

⁶² *Ibidem*, p. 215.

compradas a precios fijos y bajos por el *han*. El lema mercantilista de Satsuma fue “enriquece el territorio y fortalece al ejército” *Fukoku-kyōhei* 富国強兵.⁶³

De los señores feudales mencionados, grupos activistas (generalmente la clase samurái) de Satsuma tuvieron mayor participación política en los años posteriores, en la llamada Restauración Meiji de 1868. Tal vez por esta razón Tablada califica al señor feudal de “belicoso Satsuma”, pues fue uno de los *daimyō* que participó en los cambios de gobierno de la segunda mitad del siglo XIX. Algunos hombres de este dominio como Saigō Takamori 西郷 隆盛 no estaban de acuerdo con aceptar medidas tan drásticas en los cambios que se venían efectuando para la occidentalización de Japón. Takamori decidió regresar de Tokio a Satsuma para crear escuelas militares integradas por ex samuráis. En 1877 Takamori estaba al frente de un ejército. El gobierno central mandó sus tropas para combatir la sublevación. Seis meses bastaron para eliminar a los hombres de Takamori; éste, al verse derrotado, se suicidó el 24 de septiembre de ese mismo año. El grupo de individuos que dirigieron esta nueva política provenía de diversas clases de samuráis. De Satsuma se destacan dos: Okubo Toshimichi 大久保 利通, (1830-1878) y Kuroda Kiyotaka 黒田 清隆 (1840-1900).⁶⁴ Kuroda fue activo miembro en el derrocamiento del último de los Tokugawa, Yoshinobu 慶喜, que sucedió en 1867. Más adelante, se muestra la ubicación geográfica de los *daimyō* o señores feudales de los cuales el poeta hace mención.

⁶³ *Ibid*, p. 221.

⁶⁴ Tablada menciona a este destacado militar en “Los funerales de un noble”, en *El país del Sol*, en *Obras VIII*, p. 109.



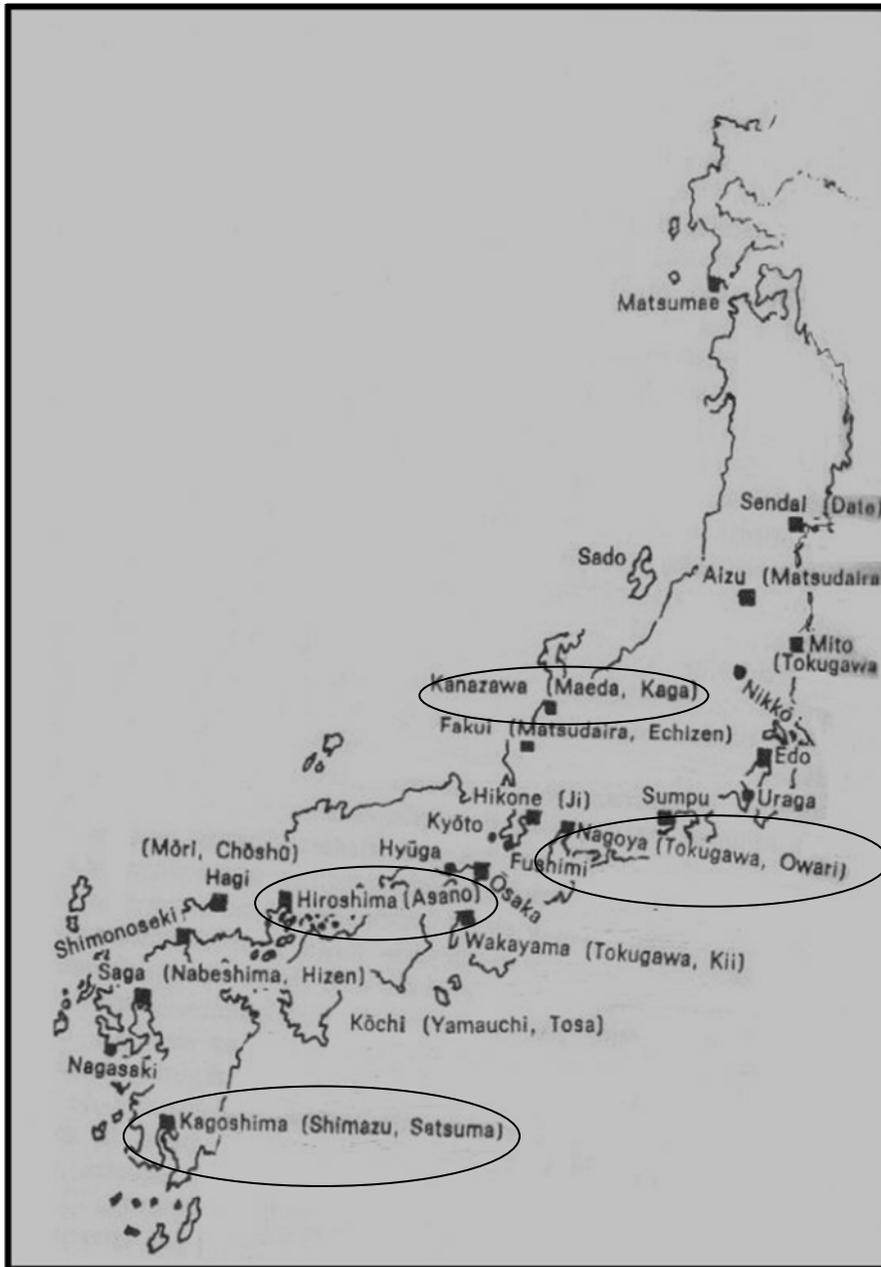
69. Saigo Takamori.



70. Toshimichi Okubo.



71. Kiyotaka Kuroda.



72. Mapa. Japón bajo el régimen Tokugawa.



Castillos importantes y capitales de los *daimyō*.

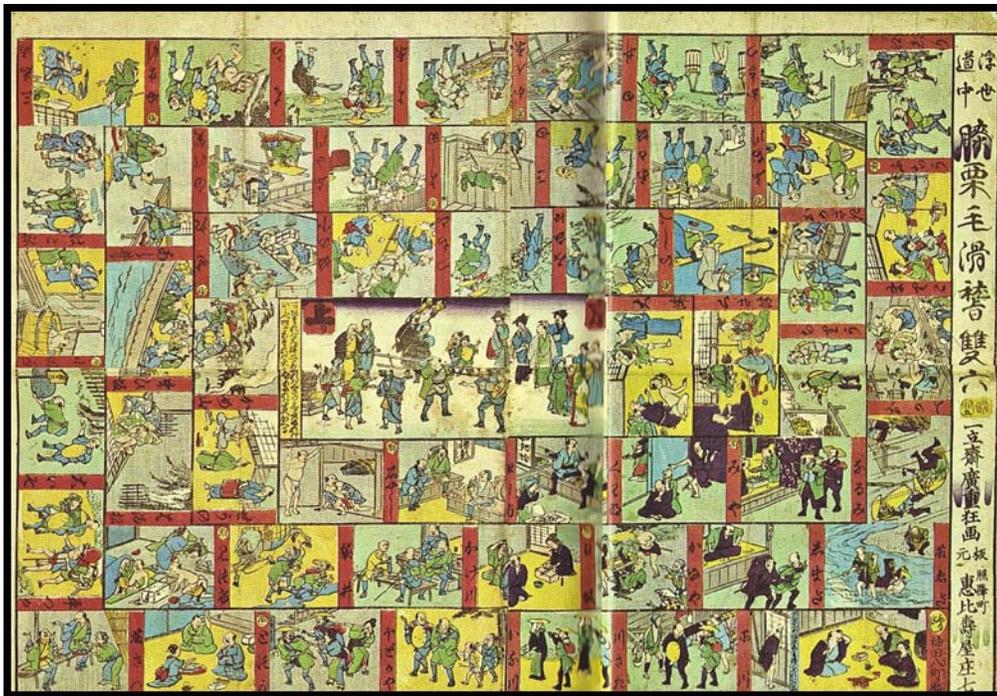
Ubicación de los *daimyō* que señala Tablada.

La fama de la ruta alcanzó otras disciplinas artísticas y como resultado del gran número de viajeros y la proliferación de las imágenes por el país, las escenas del Tōkaidō comenzaron a ser familiares también en la literatura y el texto con mayor relevancia al respecto, Tablada lo incluye porque junto con la obra de Hiroshige, contribuyó a preservar la memoria del Tōkaidō, el autor es Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831), cuya novela cómica-picaresca *Tōkaidōchū Hizakurige* 東海道中膝栗毛 fue escrita entre 1802 y 1822, y publicada en doce partes. Los personajes centrales, Yajirobē 彌次郎兵衛 y Kitahachi 喜多八 son dos ladrones del Edo que viajan a lo largo de la ruta. Tablada comenta: “el Japón moderno instala en su novela picaresca y rabelesiana de *Hiza Kurigué* las truhanerías y los encuentros de dos hampones, Yajirobei y Kidahachi en su viaje de Tokio a Kioto.” (*Hiroshigué*, p. 91.)

El trabajo conjunto entre artistas nipones y editores fortaleció el nacionalismo por medio de la difusión gráfica y escrita con ello, la reproducción masiva de las ilustraciones para diferentes propósitos logró filtrarse en el gusto popular.



73. Retrato de Jippensha Ikku. 十返舎一九 por Toyokuni Tercero 三代豊国, s/f.



74. Juego del *Tōkaidōchū Hizakurige* realizado por Hiroshige.



75. *Tōkaidō Chuhizakurike*. 東海道中膝栗毛 Primer tomo, edición de 1862 Editorial Yamashiroya 山城屋.

En la ilustración se puede apreciar el tamaño real de los libros ilustrados de la época.



76. 弥次さんと喜多さん

Personajes: Yayisan y kitanasan.

Tablada describe otra serie significativa de la época: *Kannon Reigenki* 観音靈驗記, *Milagros de Kannon*, la cual atribuye a Hiroshige e Ichiyosai Toyokuni, en realización conjunta:

Con Kunisada, discípulo de este maestro que heredó su nombre posteriormente, firmándose Ychiosai Toyokuni, también colaboró Hiroshigué en la serie denominada: Kuanon Regenku (Maravillas de la Diosa Kuanon) compuesta de 34 hojas, en cada una de las cuales están representados un milagro de la misericordiosa deidad y uno de sus célebres santuarios (*Hiroshigué*, p. 107).

Hiroshige Utagawa —a quien Tablada admira— no fue autor de esta serie de 38 grabados, sino Hiroshige Utagawa II, alumno y discípulo del maestro, nacido en 1826 y muerto en 1869. Junto con Utagawa Kunisada II 歌川国貞 (1823-1888) y Mantei Oga 万亭応賀 (1818-1890), Hiroshige II participó en la serie. Cada grabado escenifica un milagro. La publicación de *Kannon Reigenki* se hizo entre los años 5 y 6 *Ansei* 安政, es decir, entre 1858 y 1859.

4. TABLADA REINTERPRETA EL SIGNIFICADO DE LA MONTAÑA FUJI: CORAZÓN DEL JAPÓN Y EMBLEMA NACIONAL

El monte Fuji está situado en el corazón del país, en la prefectura de Shizuoka. Su altura es de 3,776 metros y es considerada una de las cuatro montañas sagradas del Japón. Su nombre se deriva de la palabra indígena *ainu*, que significa “dios del fuego”⁶⁵ por las continuas erupciones del volcán en diferentes épocas. El culto a la montaña se desarrolló en el periodo Nara (710-794). La religión nativa del Japón, el *Shintō*, floreció un poco antes del siglo VI de nuestra era. Esta religión considera a los objetos naturales (árboles, lagos, corrientes, rocas, montañas) lugares donde habitan los dioses. Sus númenes ejercen influencia sobre los humanos y responden a la práctica del rezo y del ritual. Para obtener la gracia del espíritu de los dioses, se erigieron templos en áreas cercanas al Fuji como puntos de referencia sagrados. La divinidad representativa de esta montaña y de los árboles del cerezo en floración es la princesa *Konohana Sakkuya* 木花咲耶姫 o *Koyasu-sama*.⁶⁶

La diosa del Fuji, *Ko-no-hana Sakuya*, es conocida también como *Sengen* y tiene su templo en la cumbre del monte. En la antigüedad se decía que la diosa permanecía en una nube luminosa, sobre el cráter; ahí era atendida por sirvientes invisibles que estaban preparados para arrojar a cualquier peregrino que no tuviera el corazón puro.⁶⁷ *Konohana Sakuya* es considerada la abuela de Jimmu, primer emperador del Japón (*Amaterasu*, diosa representativa del sol, era abuela de *Ningi no Mikoto*, quien se casó con *Konohana*; de esta unión nacieron cuatro hijos, el menor fue padre de Jimmu).

Tablada ofrece una serie de razones para explicar por qué el “*Fuziyama*” es considerado símbolo por excelencia del pueblo japonés.

La primera dice que el Fuji es la fortaleza que resguarda el alma patriótica del pueblo pues su imponente figura, vista desde las ciudades más importantes

⁶⁵ Daniel Sosnoski, “Part Eght Places and Sights, Mount Fuji”, en *Introduction Japanese Culture*, p. 100.

⁶⁶ Brad Olsen, *The Far East, Japan en Sacred Places Around the World*, p. 73.

⁶⁷ F. Hadland Davis, “The Deities of Fuji”, *op.cit.*, p. 132.

del centro del archipiélago, originó la creencia de que en el interior del volcán se albergan los dioses vernáculos y extranjeros:

Para los japoneses el Fuziyama es un excelso orgullo y en el triángulo esquemático que figura al egregio volcán desprendiendo del horizonte su masa de basalto y hielo, está contenido y reducido a síntesis suprema todo el vasto ensueño de belleza de ese pueblo artista, todo el orgullo de fuerza y gloria épica de la nación guerrera e invencible. La cúspide de nieve dominando todo el horizonte de la región del centro, en su vasta forma piramidal, algo tiene de la estructura de los Shiro o fortalezas del batallador feudalismo nipón y es justo que patriotismo popular, dé por morada a los kamis o espíritus ancestrales que por la patria japonesa velan, los excelsos recintos de aquella ciudadela de plata... [...] y así, desde Amaterasú, la solar princesa y Kono-hana-Sakuya-Himé, númenes ancestrales, hasta los posteriores, Kuanón la misericordiosa, o Benzaiten la pródiga, deben asomar ante la ingenua fe popular, cuando en las horas vesperales, entre la tierra oscura y el negro cielo, ínsula argentada en piélago tenebroso, parece florar la santa montaña, o cuando en cielo nocturno alumbra la luna, la cumbre de hielo y sus estrías de plata y lo convierte en celestial venero que se extiende y se desparrama en ríos de cristal! (*Hiroshigué*, pp. 77-78).

Con el advenimiento del budismo de China al Japón, en el siglo VI, se adoptó también la práctica de adorar y escalar la montaña bajo los preceptos budistas. Los partidarios de esta religión creían que al ascender la montaña elevaban su espíritu y adquirirían sabiduría. La devoción por el Fuji se popularizó hasta que poco a poco se convirtió en el destino de peregrinaciones provenientes de todos los rincones del país. En el siglo IX una secta religiosa llamada *Shugendō* 修験道, literalmente “Trayectoria del entrenamiento y la prueba”, incorporó varias tendencias filosófico-religiosas a su doctrina, entre ellas el Kochintō (antiguo Shintō), el budismo y el animismo. Ellos consideraban que la práctica del ascenso de la montaña hasta la cumbre favorecía la comunión entre dioses y humanos, y permitía la obtención de poderes sobrenaturales. Creían también en la iluminación a través del estudio de la naturaleza y del ser humano. En el siglo XIV se estableció la primera ruta de ascenso para conducir a los peregrinos hasta la cumbre. Cuatro siglos más tarde, los *Fujiko*, sociedades dedicadas a la adoración del Fuji, fueron emblemáticos de un movimiento religioso importante que inspiró a millares de personas a emprender peregrinaciones anuales.

La segunda razón que menciona Tablada es que los japoneses no sólo incluyeron el budismo en los rituales de la veneración del Fuji, sino que también integraron esta práctica a su estilo de vida:

La cumbre de hielo dominando todas las perspectivas de la comarca interior, en su vasta forma piramidal, algo tiene asimismo de la estructura de los templos budistas desde donde los bonzos de Sakia Muni depuraron y atemplan el alma japonesa con evangelios serenos y aromados; aguas vírgenes flora primaveral sobre el crúor de las batallas, y así es justo que el misticismo popular dé por mansión a sus mil dioses, los celestiales ámbitos de aquella pagoda cuajada de perlas y de nácares...[...] y admirado el Fuziyama es visitado incesantemente por innumerables y piadosas peregrinaciones [...] (*Hiroshigué*, p. 79).

Como tercera razón se atribuye el hecho de que el Fuji fue testigo de miles de guerras entre los países que conformaban el archipiélago; después vino el proceso de unificación y, finalmente, la formación de un pueblo bajo los mismos principios de una nación. Según Tablada, en dicho proceso fueron importantes al menos dos personajes de la leyenda épica antigua, y dos de la historia contemporánea del pueblo nipón:

Desde los remotos semidioses de la prehistoria, Jachiman Taró o Yamato Daké, hasta los más próximos a nuestros días, Saigo el Grande el Conde Nogui, deben, a los ojos del místico pueblo asomar en los días aciagos de la vida nacional entre las brumas espectrales con que el crepúsculo envuelve a la montaña o en medio de los rayos de apoteosis con que la inflama el sol naciente! (*Hiroshigué*, p. 77).

Los “semidioses” a los que alude Tablada no son personajes prehistóricos, sino que vivieron en el siglo II y IV de nuestra era, respectivamente (y he aquí que Tablada recurre de nueva cuenta a la línea inescrutable del tiempo para dar un efecto misterioso y fascinante a su interpretación literaria). Hachiman Tarō, también conocido como Minamoto no Yoshiie, el príncipe Oji, nació en el año 1039 y por sus virtudes de gran líder guerrero fue el modelo ideal del samurái de todos los tiempos; por su parte, Yamato “Daké”, cuyo nombre fue Yamato Takeru, es identificado como el hijo número doce del emperador Keikō (y es el mismo al que se hace referencia en este capítulo); mientras que Nogi Maresuke, conocido también como el conde Nogi, fue un destacado militar de la armada imperial que

combatió contra la rebelión de Satsuma y contribuyó a la caída del líder Saigo Takamori, además de participar en la guerra sino-japonesa, en la invasión a Taiwan, y en la guerra entre Rusia y Japón.



77. Nogi Maresuke 乃木希典 (1849-1912).

La cuarta razón explica que del espectáculo que representó ver el Fuji cubierto de nieve (con el sol emergiendo de sus “entrañas” y desvaneciéndose ahí mismo) nació el símbolo rojiblanco de la bandera del Japón:

Así el egregio volcán es venerado y admirado; es castillo y templo por su forma y su excelsitud, y para mejor halagar al patriotismo que lo exalta presta a veces, en la aurora o en el crepúsculo, la blanca seda de su cumbre al sol que surge o que se oculta, fingiendo así empinar sobre el bastión más alto de una patria, el disco rojo en campo blanco de su propia bandera! (*Hiroshigué*, p. 79).

La quinta y última razón tiene que ver con el Fuji como tema de los artistas japoneses: “Su belleza es loada por los poetas y por innumerables y piadosas peregrinaciones; su imagen reproducida en toda obra de arte, desde los arcaicos kakemonos atesorados en los templos, hasta los frívolos bibelots que inundan los mercados extranjeros” (*Hiroshigué*, p. 79).

Hiroshige realizó la primera serie del Fuji en 1852 bajo el título *Fuji Sanjūrokkei, Treinta y seis vistas del Monte Fuji*. La edición en formato horizontal

fue publicada por Sanoki, mientras que la segunda edición, en formato vertical, la publicó Tsutaya en 1858. Esta serie salió a la venta un año después de la muerte de Hiroshige.

Tablada señala las cinco ediciones que hasta entonces tenía la obra: una de 1820 (no la mencionan ni Watanabe Shōzaburō en *Catalogue of the Memorial Exhibition of Hiroshige's Work on the 60th Anniversary of His Death* [1918], ni Edward F. Strange en *The color prints of Hiroshige* [1925], como tampoco recientes publicaciones); la impresión en “formato pequeño oblongo” publicada 1852; la de “formato grande y vertical” impresa en el año 1858; una serie editada en color azul y verde (no ubicada); y, finalmente, un volumen impreso que es posterior a la muerte de Hiroshige (1859):

Es la más remota la Serie de vistas del Fuji que W. Anderson menciona, perteneciente a la Colección Burty y fechada en 1820. Publicó además Hiroshigué: Fuji sanjiu rokkei; serie compuesta de 36 láminas en formato pequeño oblongo. Fuji sanjiu rokkei; serie integrada por 36 láminas en formato grande y vertical y mencionada con la precedente en el Catálogo de la Colección Ch. Gillot.

Fuji no hiakuzu; cien vistas del Fuji, serie tirada en colores azul y verde. Y por fin un libro, el Fujimi haikuzu; (Cien dibujos del Fuji tal como se ve); un volumen con 49 páginas de grabados, editado en 1859, en Nagoya por el librero Yerakuya Toshiro (*Hiroshigué*, p. 79).

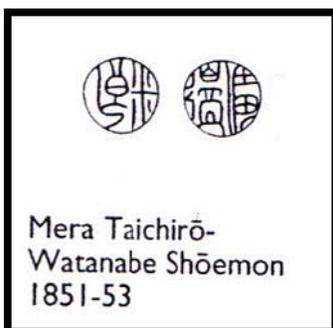
El libro *Cien dibujos del Fuji* al que hace mención Tablada corresponde al primer volumen. El segundo se editó hasta 1890.



78. Título de la serie *Fuji sanjū rokkei*, *Treinta y seis vistas del Fuji*.



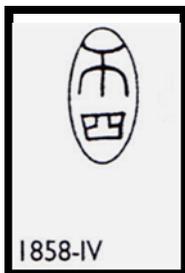
79. Sello del Editor. Sanoya kihei. 1852.



80. Sellos de Censores de la primera edición del *Fuji Sanjūrokkei*.



81. Sello del editor Tsutaya Kichizō 1858.



82. Sello con signo del año caballo (1858) y mes de abril.

Por último, toca el turno a la serie *Las vistas de Ōmi*, *Ōmi Hyakkei* 近江八景. Para dar una idea de la ubicación e importancia diremos que el lugar antes denominado Ōmi, se encuentra el lago más largo de Japón, el famoso lago Biwa, en la actual prefectura de Shiga, cercana a Kioto. Aquí termina el viaje imaginario

de Tablada, no sin antes congrega lugares significativos a partir de la geografía del Ōmi: el lago Biwa y el monte Fuji.

Tablada evoca la memoria de Hiroshige a manera de despedida al referirse a estos lugares: “Contigo hubiera peregrinado al lago Biva, que nació con el Fuziyama, para admirar desde sus playas las ‘Ocho bellezas de Omi’, las *Omi hakkei* objeto de peregrinaciones, sin haber visto las cuales ningún japonés se resignaría a morir y que son en el arte japonés lo que en el arte chino las ocho bellezas de *Siao-Siang*” (*Hiroshigué*, p. 116).

La obra del poeta-pintor chino Song Di (del siglo XI) titulada: *Xiao Xiang Bajing* 瀟湘八景 (*Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang*) fue muy popular y difundida desde entonces. Versiones poético-pictóricas sobre este tema se importaron a Japón entre los siglos XIV y XV, de ahí que los artistas nipones trabajaron sobre el tema en cerámica, laca y textiles. En 1500, en el periodo Muromachi (1333-1579), un miembro de la familia aristocrática de Kiōto, el poeta Konoe Naomichi, trasladó el tema de “Ocho vistas” a la provincia de Ōmi, designando a éstas de la siguiente manera: Luna de otoño (shūgetsu) en Ishiyama; Nieve continua (bosetsu) en la Montaña Hira; Noche brillante (sekishō) en Seta; Campana nocturna (banshō) en el templo de Mii; Regreso de las velas (kihan) en Yabase; Glorioso amanecer (seiran) en Awazu; Noche lluviosa (yau) en Karasaki; Gansos descendiendo (rakugan) en Katata. Por su parte, los pintores del *Ukiyo-e* adoptaron esta versión a principios de los años de 1700. De hecho, la importancia del Ōmi radica en que fue la primera serie de paisajes dentro de la tradición del grabado. Nishimura Shigenaga (1697-1796), por ejemplo, realizó la primera obra pictórica en serie del Ōmi. Finalmente, el tema paisajístico en serie a partir de esta obra, se transfirió a otros lugares característicos de la geografía japonesa.⁶⁸

Tablada cita cada una de las ilustraciones que conforman la serie, pero no el año de la publicación, por ello aclaramos que la primera edición se inició entre 1832 y 1834, en formato horizontal; la segunda se publicó entre 1847 y 1852; la

⁶⁸ Amy Reigle Newland, *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, p. 431.

tercera, en 1857 (estas dos últimas, en formato vertical). Cabe señalar que la imagen de las impresiones de las series podía variar de un tiraje a otro.

Respecto a la serie que Tablada comenta, no se sabe con precisión a cuál se refiere exactamente debido a las semejanzas existentes entre dos de las series. Quizá podría tratarse de la impresión hecha en 1834, editada por Hoeido y Eisendo, así como también a la de 1857, publicada por Uwo Yei. Esta impresión tiene variaciones (de perspectiva y color) en relación a la primera. Lo que sí se confirma es que la tirada de 1847-52 queda descartada, pues contiene figuras femeninas sobre un paisaje a las que Tablada no hace ninguna alusión.

En cuanto a los títulos de la serie que Tablada menciona, hay un error que podría ser tipográfico. Aunque dice: “La campana de la tarde en el templo de Mudera”, en lugar de Mii, el motivo de este grabado es el del templo Mii, por tanto debe decir *Miidera* 三井寺, cosa que bien puede atribuirse a un descuido del impresor y no del poeta.

Si nos concentramos ahora en las características de la serie se aprecian marbetes de color rojo en ambos tirajes, y sobre el lado superior izquierdo o derecho está inscrito el nombre de *Ōmi Hyakkei*. En la edición de 1834 se lee: *Ōmi Hyakkei no uchi (Ocho vistas del interior de Omi)*. En la de 1857: *Ōmi Hyakkei (Ocho vistas de Omi)*. Ya sea en el recuadro o en la nube simulada, se encuentran escritos poemas alusivos a cada lugar. El nombre de *Hiroshige ga* está en el marbete inferior izquierdo o derecho de la edición de 1857. La firma y sello en el lado inferior izquierdo o derecho, se halla en la edición de 1834. Ambas tienen el sello *kiwame* (aprobado) y en el caso de la serie de 1857, el sello zodiacal cíclico del calendario chino. Cada doce años se cumple un ciclo y cada año tiene asignado un animal representativo, el cual se intercala con el número del mes. Este sello está impreso en los márgenes, ya sea en la parte superior, inferior o en los lados. Para cotejar la similitud en la composición de las series de los años de 1834 y 1857 y facilitar la lectura visual, es necesario presentar las imágenes juntas. Las estampas de la serie *Ōmi Hayakkei* se encuentran en *Tokubutsu Hiroshige Botsugo Hyakugoyunen Kirenbi, Hiroshige ga kaita Nihon no Fukkei*, (Kanagawa Ken Rekishi hakubutsukan, 2007, p. 89).



83. Título de la serie *Ōmi hakkei-no uchi*.
Ocho vistas del Ōmi (Biwa).



84. Hiroshige wa y Sello del editor Hoeido, 1834.
Editor de *Ōmi Hakkei*.

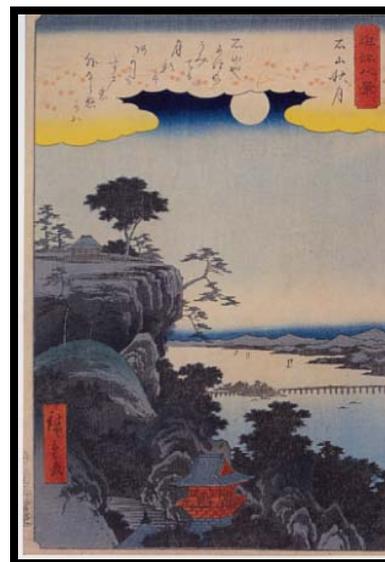


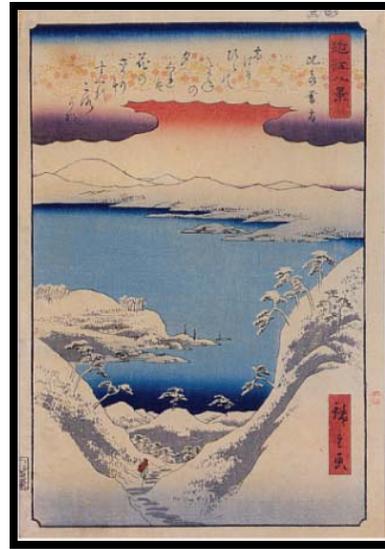
85. Sello de Uwoya Eikichi (Shitaya).
1857.



86. 1834. La luna de otoño vista desde Ishiyama. 1857.

Ishiyama no shūgetsu. 石山の秋月.





87. 1834. Una tarde de nieve en Hirayama. 1857.

Hira no bosetsu. 比良の暮雪.



88. 1834. El sol poniente en Seta. 1857.

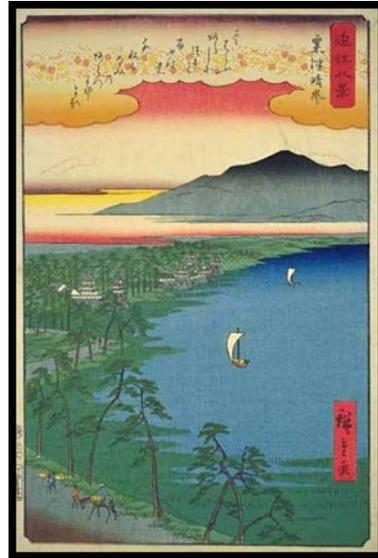
Seta no sekishō. 勢多 (瀬田の夕照).



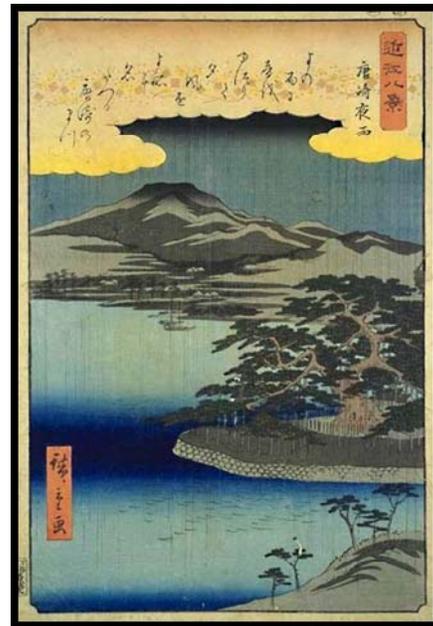
89. 1834. La campana de la tarde en el templo de Mudera. 1857.
Midera no kihan. 三井の晩鐘.



90. 1834. Los barcos pescadores tornando de Yabasé. 1857.
Yabase no Kihan. 矢(八)橋の帰帆.



91. 1834. Un cielo claro con brisa, en Avazu. 1857.
Awazu no seiran. 粟津の晴嵐.



92. 1834. Una noche de lluvia en Karasaki. 1857.
Karasaki no yau. 唐崎の夜雨.



93. 1834. Y los patos salvajes llegando a pernoctar en Katata... 1857.

Katata no rakugan. 堅田の落雁.

Después de hacer un extenso itinerario artístico por el Japón, Tablada deja varias puertas entreabiertas para que el lector descubra distintos aspectos en la obra de Hiroshige. El poeta destaca sus paisajes, sí, pero también la historia, las costumbres, las creencias, en síntesis la cultura, asomándose a ella de manera precisa o sugerida a través de cada ilustración. Por estas razones, Tablada se identifica con el pintor japonés pues interpreta su sentir humano y creativo desde la intimidad de su estudio en Coyoacán, último refugio propicio para la inspiración del poeta porque lo mantuvo alejado de los acontecimientos externos; de igual forma, nos presenta a Hiroshige con la distancia y condiciones ambientales necesarias dentro de su pequeño estudio en donde plasmó parte de su obra. El poeta expone de manera detallada hasta donde los recursos materiales y de conocimiento sobre el mundo del grabador del Edo le fue posible para evaluar los alcances técnico-artísticos de difusión de los grabados. Otro aspecto importante que llamó la atención de Tablada (a partir del estudio que hace sobre la obra de Hiroshige) fue el de la completa libertad mercantil y utilitaria para reproducir arte y arte objeto durante esa época. La cantidad de veces que las series fueron reimprimadas no sólo denota la fama que gozaba Hiroshige, sino que había un público cautivo, un público interesado en adquirir la obra del artista; además de una casa editora o editoras que reproducían ya fuera la serie completa o alguna

estampa en específico. Esta movilidad comercial, no pasó inadvertida para Tablada, quien consideraba dos aspectos importantes: la calidad interpretativa del paisaje y el aspecto comercial del arte. Tablada manifestó que el arte en México tenía un potencial redituable y había que incentivar nuevas propuestas artísticas para integrarlas a la sociedad mexicana, para proyectar una mejor calidad cívica y explotar la imagen de los recursos naturales. También sugirió que si la producción artística se incluía en la economía nacional, se podría contribuir al progreso del país; sin embargo, Tablada enfatizó de manera abierta, la necesidad de abrir nuevos caminos artísticos por parte de la Academia Mexicana para dar paso al nuevo siglo. El poeta y periodista percibe el estancamiento de las autoridades gubernamentales y artísticas para impulsar la creatividad de los jóvenes talentos que a su consideración, tenían muchas posibilidades de contribuir al desarrollo cívico y artístico de México pero que no tenían dirección. En el siguiente capítulo se tratarán algunas reflexiones de Tablada sobre la situación del arte mexicano desde la última década del siglo XIX y la desvinculación entre el arte y la sociedad mexicana.

CAPÍTULO IV. ALGUNAS REFLEXIONES DE TABLADA SOBRE LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN MÉXICO

1. IMPRESIONES DE TABLADA SOBRE EL DESEMPEÑO Y REESTRUCTURACIÓN DE LA PRINCIPAL INSTITUCIÓN MEXICANA DE ARTE: LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

Tablada transitó por el contexto social de Hiroshige para comprender el desarrollo del artista japonés; así como también, reconocer la calidad plástica y la comercialización de su obra; por lo tanto, para el poeta quedó claro que Hiroshige vivió de su trabajo y contribuyó de manera directa al nacionalismo japonés, a través de la difusión de la obra al alcance de todos por el país. Frente a esta organización entre artista y editor, Tablada analizó la realidad mexicana en este aspecto y advirtió el estancamiento académico que, a partir de la última década del siglo XIX, enfrentaba el arte mexicano. Tal percepción (asentada en varios de sus artículos periodísticos) se aborda directamente en un texto del 2 de agosto de 1891 en el cual menciona los temas tratados por la Academia de San Carlos, notables en un tiempo pero anquilosados e intrascendentes en ese momento, desprovistos además de un sello humano e individual del artista según su opinión:

¡Original! Y desfilaba ante mi vista la procesión de San José, Santa Ana, Crucifixiones y Sagradas Familias que cuelgan en los muros de nuestra Academia, dejando tras de sí un tufo no de místico incienso, sino de covacha húmeda de arcaísmo, de impotencia y de falta de temperamento. [...] Se me desplomaban encima los milagros de San Pacomio, las virtudes de Santa Mónica; proezas de mártires egoístas que se habían dejado achicharrar con el exclusivo fin de ganar el cielo; [...] castidades álgidas de vírgenes cloróticas, un océano de supersticiones, de fanatismos; la odisea religiosa, la apoteosis de la secta, pero la completa ausencia de la pasión humana, del temperamento individual, de la vida moderna. ¡Realismo y misticismo! Imposible de llevarse bien; son dos ismos antípodos.⁶⁹

En esta misma serie de artículos, Tablada relata la entrevista que sostuvo con el pintor Antenógenes Vázquez con el propósito de ampliar su juicio sobre la Academia. En esta conversación, Vázquez externó lo siguiente:

⁶⁹ José Juan Tablada, "1. Un artista. Un cuadro anónimo. La Academia de San Carlos", *Rostros y máscaras. Fisonomías*, en *El Universal*, 2 de agosto, 1891: 1, en *Obras VI. Arte y Artistas*, p. 43.

Los artistas no son los malos: la mala es la institución: éstos son dignos de lástima, sí de lástima, puesto que no son culpables, sino víctimas ¿Quién sabe si los autores de estos cuadros que hacen que usted y yo nos encojamos de hombros, hubieran sido verdaderos artistas si sus inteligencias, convenientemente desarrolladas, hubieran florecido al aire libre, y no en ese invernadero que no fecunda ni desarrolla, sino esteriliza y atrofia. (“Los artistas grises”, *Obras VI Arte y artistas*, p. 45).

Para cerrar dicho texto subtítulo “Después...”, Tablada narra el destino de muchos artistas mexicanos cuya obra tiene mayor reconocimiento en el extranjero que en su propio país, así como la decepción en los mismos cuando se pierden en el olvido. Dice, por ejemplo, que a través de “un diario yankee” se informó sobre el pago de “diez mil duros” que dieron por el cuadro de un artista mexicano (precisamente de Antenógenes Vázquez), mientras que los retratos del mismo pintor se pagaban a diez pesos en México. De la noticia se enteró justo cuando buscaba a Antenógenes Vázquez para la entrevista:

... alguien me dijo que, cansado de hacer retratos a diez duros, había emprendido el oficio más lucrativo de mueblero [...] él hacía cómodas de oyamel, sufría que le llamaran pato los pintores grises de la Academia, y no se acordaba de que era artista más que para embriagarse, como huyendo de un mal recuerdo, en cualquier taberna de arrabal.” (“Los artistas grises”, *Obras VI Arte y artistas* p. 46).

Meses más tarde, el 20 de diciembre de ese mismo año (1891), y luego de hacer una “marcha a través de los salones de la Academia”, es decir, de hacer un recorrido descriptivo de las obras que exhibieron los alumnos de la Academia de San Carlos, Tablada llegó a las siguientes conclusiones:

Si nuestros lectores nos han seguido en nuestra marcha a través de los salones de la academia, habrán notado que en los cuadros ahí expuestos, no están significados los elementos de ningún progreso halagador, y que lo que ese plantel ha producido durante seis años, es por desgracia muy mediano y sin ninguna importancia. [...Causa verdadera lástima que los cuarenta mil pesos que anualmente se invierten en ese establecimiento den tan pocos resultados, cuando si se invirtieran de otro modo podrían indudablemente dar resultados considerables. (“Los artistas grises”, *Obras VI Arte y artistas* pp. 66-67).

A pesar de la opinión negativa que le generó dicha institución, Tablada encontró en ella a un distinguido artista, “una gloria nacional”, Julio Ruelas (1870-

1907), quien había estudiado en la Academia de San Carlos de 1887 a 1891 y en ese último año había obtenido una beca para estudiar en Alemania. Al artista lo cita como ejemplo para insistir en la importancia de estimular el talento de los jóvenes artistas y rescatar así el prestigio de la Academia.

Tablada se encarga de proponer una pensión de apoyo para estudios en Europa a aquellos alumnos que merecieran tal distinción, pues creía que establecer sucursales en el Viejo Continente contribuiría al perfeccionamiento de la técnica en la comunidad estudiantil de San Carlos. Y así lo expone:

Lo único que puede hacerse es crear en Europa, en París o en Roma, una escuela sucursal de perfeccionamiento, adonde irían únicamente los alumnos de la Academia que con su trabajo y aplicación garantizaran en cierto modo que no sería inútil el gasto erogado por la Academia al pensionarlos en Europa. ("Academia de San Carlos. Decadencia. Medios de Remediarla. Alumnos pensionados", p. 67).

Después de los cambios en la directiva del plantel a finales de año de 1904, el poeta cambió posteriormente su apreciación. Tablada destacó entonces los nombres de varios alumnos de la ahora Academia de Bellas Artes, cuyo trabajo pictórico no sólo fue sobresaliente en la exposición de ese año, sino que dio la oportunidad de dar a conocer el incipiente talento nacional⁷⁰ y que pocos años más tarde contribuirían a cambiar el panorama artístico. Algunos de ellos eran: Diego Rivera (1886-1957), Saturnino Herrán (1887-1918), Roberto Montenegro (1887-1968) y Alberto Garduño (1845-1948), quienes bajo la tutela del catalán Antonio Fabrés (1853-1936) marcarían una nueva era del arte pictórico mexicano. Tablada lo percibe y lo expresa con estas palabras:

El que allí ocurre en busca de una noble emoción estética no sale defraudado, y largamente se desaltera contemplando las vastas series de dibujos llenos de interés, reveladores de fecundos esfuerzos, testimonios de la seguridad y la firmeza con que las vocaciones y los talentos van conducidos a un supremo fin. Se tiene el convencimiento de que el resultado matemático, infalible, de los sabios métodos implantados por Fabrés, será la amplia y franca producción del Arte pictórico nacional. Así en pasados y abominables

⁷⁰ Tablada no dejó de reconocer a destacados artistas del paisaje. Entre los más relevantes, menciona a José María Velasco (1840-1912), a los jaliscienses Gerardo Murillo, Dr. Atl (1875-1964) y Jorge Enciso, y al campechano Joaquín Clausell (1866-1935).

días, el resultado infalible, matemático, de los odiosos métodos seguidos por el viejo profesorado de la Academia, fue la desorganización de todo talento, el fracaso de toda vocación. Aquellos señores atrofiaban y deformaban el cerebro de sus alumnos. ([25] El “Salón” de los alumnos en Bellas Artes, *Revista Moderna de México* (dic. 1904), en *Arte y artistas*, t. VI, p. 127)

El tiempo daría la razón a las advertencias de Tablada en torno a los jóvenes con un futuro prominente: años después, fueron ellos quienes encabezaron movimientos culturales que construyeron el nacionalismo mexicano del siglo XX, e hicieron posible que dicho nacionalismo en el arte y las expresiones populares se institucionalizara.

A partir de 1910 el país estuvo en constante crisis. La fractura política entre sus dirigentes provocó el surgimiento de varios movimientos armados. Tablada sufrió los embates de esta secuencia de hechos. Primero tuvo la imperante necesidad de exiliarse en los Estados Unidos (1914-1918) como consecuencia de haber pertenecido, de alguna manera, al régimen de Victoriano Huerta: invitado por un conocido de Huerta (Enrique Zepeda) para desempeñarse como director del diario oficial cuando Huerta asumió el poder, Tablada realizó un escrito en pro de quien llamaría más tarde “usurpador”. Dicho documento, titulado *La defensa social. Historia de la campaña de la división del norte* (1913), originó severas críticas en contra del poeta. Víctima del momento histórico que le tocó vivir, pagó las consecuencias políticas de haber ocupado ese puesto.

El 16 de noviembre de 1913, en el artículo “El festival de Bellas Artes” publicado por *El Mundo Ilustrado*, Tablada hizo un recuento de tres actividades celebradas en “el principal centro de cultura artística de México”: la fiesta de la raza, las mejoras a las instalaciones y la reorganización educativa del plantel. En el artículo, el poeta destacó la importancia de utilizar dichos espacios para la preservación de las obras, y la necesidad de incorporar el arte nacional a los centros de enseñanza para estimular, la sensibilidad, el desarrollo artístico y lograr la reestructuración del sistema educativo de la Academia. Justo por ello, Tablada aplaudió el nuevo método que sería impartido por la institución: la escuela al aire libre. Sobre esta práctica, Tablada opina que:

pondrá a los alumnos en contacto con la naturaleza y provocando su visión directa de seres y de cosas, en su ambiente natural y a la luz del cielo abierto, estimulará el libre advenimiento de la personalidad propia, sin la cual ningún cultor de arte podrá exaltarse al rango de creador.

Así también se llegará a constituir el arte patrio, el arte nacionalista que, en países de suprema cultura, constituye la más notable y elevada expresión del patriotismo (*Arte y artistas*, t. VI, p. 210).

A raíz de su viaje artístico por Japón, Tablada resaltó como punto favorable el vínculo creativo entre los maestros y los discípulos de las diferentes escuelas de arte japonesas, con los resultados artísticos que a lo largo de la historia produjeron dichas enseñanzas.

De la obra de Hiroshige, Tablada rastreó varias temáticas que particularmente le interesaban (la naturaleza en relación con el pueblo, la exaltación del paisaje, las leyendas y costumbres), destacando el hecho de que todos esos temas se vincularan como un todo integral. De ahí el empeño de Tablada por proponer una enseñanza orgánica en el panorama artístico del país, pues insistía en que el contacto con la naturaleza habría de estimular la creatividad de los estudiantes, y el efecto de este proceso formativo no sólo sería benéfico para el artista sino para el arte nacional. Sobre esto, el poeta fue enfático:

Por fortuna para la juventud y para la patria, el Ministro de Instrucción que es un poeta, el Director de la Academia que ahora sí es un artista y los profesores que con él están unidos para la reorganización de la escuela, tienen el mismo pensamiento de guiar a la juventud por el camino triunfante de la naturaleza y de la verdad, el único que creará por fin el arte vivo y palpitante, el arte nuestro que hará resplandecer y amar de todos, el prestigio de la patria. (*Arte y artistas*, t. VI, pp. 210-211).

Este pasaje puede interpretarse como una contradicción en cuanto al vanguardismo que siempre caracterizó a Tablada; sin embargo, el nuevo nacionalismo artístico que proponía, tiene un matiz diferente: el comercio. Es decir, hacer del arte una función activa desde el punto de vista económico. Arte, artesanía e industria fortalecería lazos entre las autoridades gubernamentales, artistas y el pueblo.

2. APLICACIÓN DEL ARTE EN EL DESARROLLO DE LA SOCIEDAD MEXICANA

Una de las grandes preocupaciones que externó Tablada hasta su madurez fue la poca consideración por parte del gobierno en instaurar universidades que alimentaran el espíritu humanista de México. Si bien es cierto que el gobierno porfiriano apostaba por “el orden y el progreso” (preceptos aparentemente reflejados en la estabilidad social), se dejó en segundo término el desarrollo artístico del país.

El panorama general mexicano se mantuvo estancado después del derrocamiento de Díaz, pero esto no significó que los gremios intelectuales y artísticos se quedaran con los brazos cruzados; se desarrolló una ideología política impresa diversa como portavoz de pensamientos cruzados, según las facciones revolucionarias. Los grupos que participaron de los cambios que entonces se suscitaron, buscaron reestructurar las instituciones para mejorar las condiciones de vida del mexicano. Externaron a tal grado su preocupación que buscaron alternativas culturales que incluyeran capacidad asociativa y ayuda mutua para colaborar con la educación del pueblo mexicano a través de las artes industriales; entre los oficios y ocupaciones que se ofrecían en talleres, eran principalmente relacionados con la industria textil, del vestido, y calzado, peluqueros, sombrereros, ebanistas, relojeros, carpinteros, curtidores, herreros, tipógrafos, entre otros.

Tablada reiteró su interés por la educación cívica siempre y creía que más allá del mejoramiento de la infraestructura nacional (necesario sin duda para la marcha de una sociedad “civilizada”), debía considerarse prioritario rescatar al pueblo mexicano de la “barbarie”, la “ignorancia” y el “analfabetismo”. En su opinión, no podía haber sino aniquilamiento en un pueblo ahogado en pulque, situación que prevaleció años después y que detalla en sus memorias en el año de 1938:

En presencia de los estragos que produce entre el pueblo ese delirio de hombría, ese frenesí de bravura, nuestros educadores deberían tratar de proscribirlo de las conciencias infantiles y nuestros legisladores castigar sus manifestaciones con penas proporcionadas a

su infame carácter, grotescamente disfrazado con arrestos de valentía y declamaciones de heroísmo... Ha llegado el momento de preocuparse por rectificar las taras de la persistente barbarie, del atavismo cavernario, tan tenazmente arraigados en el lado tenebroso del carácter popular, si acaso queremos merecer el nombre de civilizados... y esa reevaluación del concepto del valor, de la hombría, del heroísmo, es de lo más urgente, no sólo en el concepto ético y moral, sino también desde el punto de vista patriótico y cívico... (*Las sombras largas*, p. 283).

Su mirada severa alcanzó al propio sector artístico, pues el poeta reprochó a los pintores mexicanos su apatía por el amor patrio, su insensibilidad y falta de compromiso ante las bellezas naturales del país, tal como Hiroshige lo había logrado:

Por qué nuestros pintores no han sentido, volviéndolas a expresar, re proyectándolas, pues sentir sin expresar es la negación del arte, tales bellezas, cuya imploración por ser reveladas, deslumbra en el color, conturba en el aroma, seduce en el sonido e hipnotiza en la luz, violentos esplendores meridianos, magias crepusculares o misterio hechizador de los claros de luna?... (*Hiroshigué*, p. 73).

Tablada advirtió también una disyunción entre el arte y el pueblo: si los pintores no involucraban su obra con el público, no habría manera de que el arte formara parte del interés general:

Aun materialmente periclitán nuestros pintores, porque no han sabido interesar al público ni crearle necesidades de arte y de belleza. Empéñanse, descendiendo ya de la ebúrnea torre, en retratar al burgués esquivo o en decorar el palacete del prócer;... pero el burgués se retrata en la fotografía y el prócer decora su mansión con papel tapiz, a tanto el metro... (*Hiroshigué*, p. 74).

Considero que Tablada percibió que el arte mexicano era de caballete, es decir, estaba hecho para un sector. El arte que desarrollaron los artistas nacionales de entonces, no estaba al alcance del pueblo, generalmente circulaba por encargo y pasaba a formar parte de los coleccionistas y a particulares. En el Japón, también existía esta costumbre; sin embargo, había arte para todos los bolsillos. Un ejemplo claro es en el caso de las estampas, pues se han encontrado restos de hollín en las mismas por lo que se deduce que eran colocadas en donde preparaban sus alimentos.

Fue así que Tablada invitó a través de su escritura a las autoridades políticas, educativas y artísticas a involucrarse con el pueblo mexicano, pues estaba convencido de que el arte era una opción viable y noble que contribuiría a fortalecer el espíritu del país y a elevar la calidad humana. Entre 1914, año de publicación de *Hiroshigué* a 1938, después de que ya habían salido a la luz sus memorias, los cambios que Tablada esperaba en cuanto a fortalecer el espíritu cívico-nacionalista y el arte, no fueron suficientes, aunque reconocía la labor de intelectuales y artistas activos comprometidos con los movimientos culturales pero que aún no permeaban a nivel social y económico.

3 INTEGRACIÓN DEL ARTE A LA ECONOMÍA NACIONAL MEXICANA

Como promotor artístico, Tablada siempre recalcó la importancia de integrar el arte y las artes industriales a la economía del país y generar recursos para todos. El reclamo generalizado por la falta de visión y desarrollo cultural estuvo latente toda su vida:

Si nosotros hubiéramos procedido de manera tan inteligente, hace ya años que los artistas mexicanos en bellas artes, o artes industriales, estarían funcionando como vivaces agentes de la cultura patria y sus obras estarían convertidas en clara y noble fuente de ingresos para el erario nacional. (*Las sombras largas*, LXXXVI, p. 408).

[...] Asombra en verdad el hecho inexplicable de que nuestros estadistas no hayan considerado aún la posible función económica de nuestra producción artística y la manera de sistematizarla y encauzarla en provecho de la comunidad (*Las sombras largas*, LXXXVI, p. 408).

Cuando escribe *Hiroshigué*, Tablada hace varias digresiones sobre la lamentable situación del artista mexicano y el conformismo con el que sobrevive. Muestra, como ejemplo, lo que podría lograrse si se trabajara en conjunto: no sólo sacar provecho de las bellezas naturales del país, sino fortalecer la industria editorial con el talento artístico y convertir la producción en una empresa nacional.

[...] Qué suerte tan diversa correría el pintor o el grupo de pintores que abriendo los ojos y empuñando el lápiz o el pincel, intentaran una obra semejante a la que los japoneses realizan en los *Meisho*, causa de esta digresión! Asociados en una empresa editorial, recopilando las bellezas de varia índole dispersas en nuestro vasto territorio, harían por fin la obra viva y palpitante, la obra a un tiempo artística y democrática que por un motivo o por otro, a todos interesaría. Realizando tal empresa los pintores mexicanos pasarían de la condición de parias a la de fuerzas activas en la marcha social hacia el progreso y obtendrían con el medro pecuniario, la independencia y el éxito feliz que desconocen. (*Hiroshigué*, pp. 74-75).

Equiparables al esplendor del paisaje japonés, y dignos de ser retratados justo como los *meisho* (lugares famosos) del Japón, Tablada señala varias opciones del patrimonio natural y cultural susceptibles de ser explotadas:

Hacer los *meisho*, parcial y sucesivamente, hoy por ejemplo, el de la región lacustre michoacana; después el de alguna ciudad colonial, más tarde el de algún centro arqueológico o de algún lugar histórico...

Y realizando tal empresa se lograrían paralelamente, altos fines: hacer artistas; hacer arte nacional; pero sobre todo... hacer Patria! (*Hiroshigué*, p. 75).

Aunque no figura el nombre de Casimiro Castro en la obra *Hiroshigué* al referirse a algunos artistas notables del paisaje, es importante remarcar que Castro realizó importantes aportaciones en la litografía y pintura del siglo XIX ya que se ocupó de aspectos relevantes del paisaje mexicano tanto del campo como la ciudad. Las obras de este artista que alcanzaron mayor reconocimiento fueron *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1855), *México y sus alrededores* publicada entre (1855 y 1856), con la colaboración de Julián Campillo entre otros, *Las glorias nacionales*, (1867-1868), el *Álbum del Ferrocarril Mexicano* en 1872 que llevó a cabo junto con el geógrafo, historiador y escritor Antonio García Cubas, y *Hombres ilustres mexicanos*, (1873-1875). García Cubas integró escenas de la historia mexicana en tiempos de la construcción de la República y además escribió e ilustró libros de texto para escuelas públicas; entre sus obras: *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* en 1885.⁷¹ Otros pintores con temática nacionalista o pasajes de la historia: Rodrigo Gutiérrez, Tiburcio Sánchez de la Barquera, Primitivo Miranda, Paula mendoza.

Una gran parte de los grabados y litografías de este campo tenían la intención de recuperar y garantizar la memoria histórica nacional pero, a diferencia de la propuesta tabladiana, no involucraban directamente al pueblo con la obra. Generalmente, las pinturas formaban parte de coleccionistas particulares por lo que estaba fuera del alcance popular tanto en precio como en exhibición.

En Japón, la comercialización de las estampas fue en extremo demandante, porque había competencia entre las casas editoriales y el valor de las estampas bajaba. Los grabados eran expuestos a los ojos el público por lo que si alguien quería adquirir alguna en particular, como se señaló en el capítulo uno, se podía

⁷¹ Enrique Florescano, "Patria y nación en la época de don Porfirio Díaz", en *Imágenes de la Patria*, p, 216.

obtenerse por cuatro centavos; también es importante remarcar que la calidad variaba, sin embargo, todos podían conocer de vista al menos, las obras de los artistas de la época. La propuesta de reforma estructural de Tablada se destaca porque fue enfático e insistente en la idea de que debía reconsiderarse el arte mexicano como fuente de enorme riqueza. En reiteradas ocasiones convocó no sólo a grupos políticos, sino a los propios creadores para que entre ambos se buscaran mecanismos de integración, de tal manera que al incorporar arte y artesanía a la economía nacional se fortaleciera la industria y ésta fuera remunerativa tanto para el país como para los creativos:

México para los extranjeros es, sobre todo y primero que todo un país productor de belleza. Y como corolario de esta verdad apuntaré otra, para que la consideren los estadistas, los políticos y quienes educando o legislando influyen en los destinos patrios. El arte de México puede convertirse en una fuente caudalosa de riqueza pública. Hay que estimular el ingenio creador y el espíritu plástico, organizar y desarrollar la producción y sistematizar la distribución comercial de los productos. Detrás de cada exposición industrial o artística debe existir un stock considerable para que no suceda lo que ha pasado en otras exposiciones que cuando se ha iniciado una vigorosa demanda de este mercado, la oferta de nuestros productos ha resultado ridículamente exigua y contingente. (*La Feria de la vida*, p. 267).

CONCLUSIONES

El recorrido por la obra *Hiroshigué: pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, deja claro que José Juan Tablada no sólo buscó exponer su conocimiento de la cultura japonesa, sino que su ensayo sirvió de preámbulo para mostrar a detalle la obra más representativa del grabador Hiroshige Utagawa (uno de los últimos pintores del Japón feudal del siglo XIX), con el firme propósito de señalar al arte como una alternativa para la formación estética de una nación.

Tablada destacó de Hiroshige dos aspectos: la serenidad contemplativa del pintor como estado ideal para su creación artística y el contexto social del que nunca estuvo aislado, razón por la cual plasmó en su obra calles, puertos, mercados, puentes, lugares populares, celebraciones significativas, procesiones de señores feudales y mujeres de la vida galante.

Si Tablada no retrató a Hiroshige desde su niñez (cuando ya tenía responsabilidades dentro del gremio de bomberos del Edo) fue porque su reconstrucción literaria partió de cuando Hiroshige era un hombre con sentido de urbanidad y compromiso, virtudes que consideró fundamentales para explicar cómo llegó a su verdadera vocación: la pintura.

En la reelaboración de la biografía, Tablada consideró importante personificar un encuentro simbólico entre Hiroshige y el famoso editor de la época, Tsutaya Juzaburo. Aunque en realidad dicha reunión, no se dio tal como lo presenta el poeta, explica al menos por qué Tablada considera necesario mencionar al editor: y es que la figura de Tsutaya Juzaburo fue decisiva en la historia del grabado japonés, de manera que este encuentro (entre Hiroshige y el editor) representa también el símbolo de la cooperación mutua entre el gremio editorial y artístico.

Tablada destaca la anécdota como un signo que sirve para entender la clave del éxito entre el gremio editorial-artístico japonés, en cooperación mutua para desarrollar industria y acercar la obra del artista al público en general. El resultado de esta estrategia económico-artística cumple, según Tablada, una función doble: ofrecerla como una opción para conocer las rutas y los sitios de

mayor trascendencia; y reforzar el concepto de nación a través del arte y la interpretación del contexto geográfico-cultural.

Vista a la luz de estas reflexiones, la obra de *Hiroshigué* es un ensayo-homenaje que tuvo la intención de orientar al gremio artístico mexicano de entonces para renovar la plástica mexicana, ofrecer nuevos enfoques, no sólo temáticos sino útiles, y coadyuvar a hacer patria con el arte y la artesanía industrial al integrarla a la economía del país.

En *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia de la noche y de la luna*, Tablada se propuso:

-Formular una retrospectiva artística del Japón para entender el proceso creativo de algunos de los artistas plásticos más representativos de varias generaciones anteriores a Hiroshige, con la finalidad de remarcar la importancia de la creación de escuelas y/o talleres en los cuales los discípulos pudieran desarrollar sus potencialidades artísticas y, como resultado de esta práctica, propagar la continuidad temática.

-Rescatar ciertos aspectos de la vida de Hiroshige Utagawa para empatar la reconstrucción literaria del poeta con el contexto social del pintor.

-Reafirmar la identidad nacional a través del arte, a partir de la reflexión en torno al vínculo entre el pueblo y su entorno geográfico.

-Al reunir las series más importantes del pintor (*Meisho Edo Hyakkei*, Cien vistas famosas del Edo; *Goyū san Tōkaido Hyakkei*, Cincuenta y tres vistas del Tōkaidō; *San yu rokku Fuji*, Las treinta y seis vistas del Fuji y *Ōmi Hyakkei*, Vistas de Omi), Tablada ofreció opciones para trasladar esta idea al paisaje mexicano, con el ánimo de que se entendiera la utilidad del arte en la sociedad.

-Reflexionar sobre la situación de la enseñanza del arte en México y sugerir el aprovechamiento del talento joven, interesado en reinterpretar la riqueza natural y el folclor nacional para la reconstrucción de la memoria del pueblo mexicano.

En *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia de la noche y de la luna*, se distinguen además otros atributos: Tablada se valió de la riqueza visual de los grabados del artista nipón para extraer elementos significativos y simbólicos que le permitieran recrear las escenas simples y complejas entre los habitantes del Edo y zonas aledañas en un estado casi bucólico ideal.

También construyó diálogos para dar una mayor vitalidad a los escenarios que Hiroshige retrató. Esta sensación de realismo permite en ocasiones acercar al lector no sólo a la obra de Hiroshige, sino introducirlo al mundo interior de los personajes, a sus pensamientos y, en algunas ocasiones, a sus deseos reprimidos.

Tablada se apoyó de la poesía para describir el paisaje; de la historia y la leyenda para entender las costumbres del pueblo; de los dichos populares para revelar aspectos esenciales de sus habitantes e incluso aspectos gastronómicos sencillos que deleitaban a los lugareños. Un aspecto más que fascinó a Tablada es la comunión entre religión y el paganismo y la fusión de ambos aspectos en el arte japonés, y en particular, la expresión artística de Hiroshige, ya que en sus litografías podemos constatar un equilibrio entre la naturaleza vista desde el budismo zen.

El enfoque integral tabladiano merece, en síntesis, futuros estudios para poder entender la utilidad de la cultura japonesa para su propio mundo.

BIBLIOGRAFIA DE TABLADA

Prosa:

LARA VELÁZQUEZ, Esperanza, (Recopilación), Adriana Sandoval, (Ed., y Pról.), Vianey Contreras (Notas), "Arte y artistas" en *Obras VI*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México: UNAM, 2000.

TABLADA, José Juan, *En el país del sol, Obras VIII*, México: UNAM, 2006.

-----*La feria de la vida*, (Memorias), México: CONACULTA, 1992.

-----*Las sombras largas.*, México: (Tercera serie, Lecturas Mexicanas, 52 CONACULTA, 1993.

-----*Los días y las noches de París*, París-México: Imprenta de la viuda de Ch. Bouret, 1918.

-----*Obras Completas V*, Crítica literaria, edición y prólogo de Adriana Sandoval, México: UNAM, 1994.

-----*Obras-IV Diario (1900-1944)*, edición de Guillermo Sheridan, México: UNAM, 1992.

Antologías poéticas:

Tablada, José Juan, *Los mejores poemas*. José Juan Tablada. Prólogo de José Ma. González de Mendoza, México: UNAM, 1993.

Prosa

DE LARA, CLARK Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La Construcción del modernismo*, (Antología). Introducción y rescate, Coordinación de Humanidades, Biblioteca del Estudiante Universitario 137, México: UNAM, 2002.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE TABLADA

ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio. *Los cuatro poetas: Gutiérrez Nájera, Urbina, Icaza, Tablada*. Nota preliminar de México: SEP, 1944.

CABRERA DE TABLADA, Nina. *José Juan en la intimidad*, México: UNAM, 1954.

CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Contemporáneos, 1928. 94-98.

LARA VELÁZQUEZ, Esperanza, *Catálogo de los artículos de José Juan Tablada en publicaciones periódicas mexicanas, 1891-1945*, Lara Velázquez, Esperanza.

LOZANO HERRERA Rubén. *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*, México: Universidad Iberoamericana, 2000.

MANDUJANO JACOBO, Pilar. *México de día y de noche, crónicas mexicanas de José Juan Tablada*, México: UNAM, 2002.

MAPLES ARCE, Manuel. "Recordación de José Juan Tablada" en *Incitaciones y valoraciones*, México: Editorial Cultura, 1956.

MATA, Rodolfo. *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia: Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*. México: UNAM, 2003.

MENDIETA ALATORRE, Ángeles. *Tablada y la gran época de la transformación cultural*, Cuadernos de Lectura Popular, Colección La Honda del Espíritu, México, 1966.

TANABE, Atsuko. *El japonismo de José Juan Tablada*, México: UNAM, 1981.

TINAJERO, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. México: Colegio de México, 1999.

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AKIRA, Susuki Norio, *National Treasure, Nezu Institute Of Fine Arts, Master Prices Of Japan*, Asahi Shimbun with the Agency for Cultural Affairs, 1701-1704, Tōkyō, 1999.

Asakusa Senjōji, *Konryūsan Sensōji*, Tōkyō Bijutsu, 1996.

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y poder*, México: El Colegio de Michoacán y Fondo de Cultura Económica, 2005.

BERMEJO, José María y Teresa Herrero, (Trad.), *Cien poetas, Cien poemas, Hyakkunin issyu, Antología de poesía clásica japonesa*, Ediciones Hiperion, España, 2004.

BRADING A., David, *Mito y profecía en la historia de México*, México: FCE, 2003.

CALINESCU, Matel. *Cinco caras de la modernidad*, México, Tecnos/Alianza, 2003.

CALZA Gian Carlo, *Hokusai*, Phaidon, New York, 2003.

-----*UKIYO-E*, Phaidon, New York, 2007.

CULTURE GENSHŪBU VISUALBAN, *Nihonbashi 1000 ninjo Kodaikka no Tanjō kara Hideyoshi no Tenkatō made*, SekaibunkaishaT ōkyō, 2007.

Edo Bunka Rekishi Kentei Kyōkal, *Ō Edo Kenbunroku*, Shōgakkan, Tōkyō, 2006.

-----*El porfiriato*, México: CIDE-Fondo de Cultura Económica, 2006.

ENOMOTO, Noriko 榎本 紀, Tettei *Daikenkyū, Nihon no rekishi jinbutsu*, series (13) *Utagawa Hiroshige*, 徹底大研究 日本の歴史人物シリーズ 〈13〉 歌川広重, 2004.

FLORES CANO, Enrique. *Imágenes de la patria*, México. Taurus, 2004.

FRÉDÉRIC, Louis, *Japan Encyclopaedia*, Harvard University Press, United States of America, 2002.

FURITSU Kaiyō Sentā, *Dango no Umi ni Manabu, Kyū no sakana Daishūgo*, Shinbunshapan Sentā, Kyōto, 2003.

- GARCÍA, Rodríguez Amaury, *Cultura popular en Japón, siglos XVII A XIX*, Colmex, 2005.
- G. BARRAGÁN, Carmen. (coordinadora). *GUÍAS VISUALES, JAPÓN*, El País, Aguilar, 2006.
- G. WIDDILIFIELD, Stacie (coordinadora). *Hacia otra historia del arte en México, La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México: CONACULTA, 2004.
- Gakken Jiten Henshubu, *Zoku Nihon Ji Chishiki Jiten*, Tōkyō, 2003.
- GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del modernismo*, Madrid: Alianza, 1990.
- GUTH, Christine. *Art of Edo Japan*, Singapore: Calmann and King, 1996.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo, Colombia*: FCE, 2004.
- HADLAND, DAVIS, *Myths and Legend of Japan*. Curier Dover Publications, San Francisco, 1992.
- HAGA, Hideo, *Nihon Matsuri Saijiki, Shikioriori no Zenkoku no Matsuri Otazuneru*, Tōkyō, Kodansha, 1991.
- HEARN Lafcadio, *Furisode In Ghostly Japan*. Kessinger Publishing, 2004.
- El romance de la Vía Láctea*, Colección Austral, Buenos Aires, 1951.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Estudios Mexicanos*, México. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Historia del Arte Mexicano. *Arte del siglo XIX*, IV, t, 12, México: SEP, SALVAT.
- JITRIK, Noé. *Las contradicciones del modernismo*, México: Fontamara, 2000.
- KAIBARA Yukio. *Historia del Japón*, México: F.E.C., 2000.
- KAKUSHAKENYŪSHA, Shinreikishi Shirizū 2, *Nobunaga, Hideyoshi, Ieyasu, Tankatō itsu to Sengoku no San e iketsu*, Tōkyō, 2006.
- KONISHI, Shirō, *Meiji Hyakunen Rekishi*, Kōdansha, Tōkyō, 1968.
- KOZAWA TAKESHI, SUZUKI Masao, *Edo kara Tōkyō e*, Sekaibunkaisha, Tōkyō, 2001.
- KRAUZE, Enrique. *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, México: 2ª ed. Corregida y aumentada. Siglo XXI, editores.

MAPLES ARCE, Manuel, *El paisaje en la literatura mexicana*. 1ª. Ed. México: Porrúa, 1944.

MATUTE, Álvaro, *La revolución mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*.

Mitzutani, Ryōsuke, *Otona no Tsudō Chizuchō, Tōkyō Edo Asobi no Tabi*, Gakushū, Kenkyūsha, Tōkyō, 2007.

MIYAO SHIGEO, 宮尾しげを *Meisho Edo Hiakkei*, 名所江戸百景, Shueisha, 集英, 1992.

MORI, Fumitoshi y Uchiyama Ryō, *Tansuigyo Jinzōban Yanakei, 2 Yama to keikokusha*, Tōkyō, 2006.

MUNSTERBERG, Hugo. *The Japanese Print, A Historical Guide*. Weatherhill, Inc., New York, 1988.

NAKAMURA YASUO, *Bakumatsu Taizen*, Rekishi Gunzo Series, Genkyusha, Tōkyō, 2004.

NAKAMURA, Tsuneo, *Sakana no namae*, Tōkyō Shoseki, Tōkyō, 2006.

NAKAMURA, Yukihiko, *Nihon Koten Bunka Zenshu, Manyūshū*, vol, 4, Japan, 1975.

NAKAMURA, Yukihiko, 中村幸彦校注, *Nihon koten bunka zenshu 日本古典文学全集*, Japan, 1975.

NISHIYAMA, TETSUTARŌ, *Matsuri o Tabisuru I, Kantō, Kōshinetsu hen*, Hinode Shūpan, Tōkyō, 2002.

NOZAKI, Kiyoshi, *Kitsune Japan's Fox of Mystery, Romance, and Humor*. Tokyo: The Hokuseidō Press. 1961

OLSEN, Brad, *Sacred Places Around the World: 108 Destinations*, CCC. California, 2006

OTA, Kasuo, Nagoya jo, Gakensha, Tōkyō, 2000.

PACHECO, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*, México: UNAM-

ERA, t, I y II en un volumen, 1999.

PEABODY MUSEUM OF SALEM, E.S., *Morse Collection Photography*, en Konishi Shirō y Ryō Hideyuki, Shogakukan, 1983.

QUIÑONEZ GÓMEZ, Juan. *Porfirio Díaz, los intelectuales y la revolución*, Ediciones El caballito, México, 1995.

READ, Herbert, *Imagen e idea*, el desarrollo del arte en la conciencia humana, México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 8a.reimpresión, 2003.

REIGLE, Amy, (ed.), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints I*, Hotei Publishing, Amsterdam: 2005.

RINPA BIJUTSUKAN, 3, *Hōitsu to Edo Rimpa*, Shueisha, Tōkyō, 1993.

Ruedas de la serna (Coordinador). *Diplomacia y orientalismo. FUENTES MODERNISTAS*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

RYOJI, IMAWAKA; ARAI, KUNIHITO; SATO, KAZUMI, (eds.), *Meiji no Gunzō*, GAKKEN, Tōkyō, 2003.

SMYERS, KAREN ANN. *Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.

SOSNOSKI, Daniel, *Introduction Japanese Culture*. Tuttle publishing, Singapore, 2001.

SOURIAU, Étienne. *LA CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES*, México: Breviarios, Fondo de Cultura Económica, 2004.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Madrid: Ediciones Laberinto, 2006.

SUSUKI, YŌSEI, *Nenjūkyoji o Taken, Edo Tōkyō to Edo*, Hakubutsukan, Chūōkōken Shinsha, 2002.

SVANASCINI, Osvaldo, *La pintura zen y otros ensayos sobre Arte Japonés*, Editorial Kier, S.A. Buenos Aires, 1979.

TANAKA, Michiko, *Japón: su tierra e historia*, México: Centro de estudios de Asia y África, El Colegio De México, 1991.

TENORIO TRILLO, MAURICIO. *Artífugio de la nación moderna*, México: Fondo

de Cultura Económica, 1998.

TURNER C. FREDERICK, *La dinámica del nacionalismo mexicano*. México, Grijalbo, 1971.

VELA, Aqueles. *El modernismo, su filosofía, su estética, su técnica*, México: Porrúa, 2005.

WHITNEY HALL, John, *El imperio japonés*, México: Siglo XXI, v. 20,15e en español, 2004.

YAMAMOTO, Horojumi, *Visual Nippon Edo jidai*, Shogakukan, Tōkyō, 2006.

YASHIMOTO Yuka, (ed), *Nichiro Sensō Taiheiyosensō*, Kenkyukay, Gakken, 2002.

HEMEROGRAFÍA

“La pintura finisecular mexicana” en *ESTUDIOS 79*, México: ITAM, 2006.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANDO HIROSHIGE

BICKNELL, Julian. *Hiroshige in Tokyo. The floating World of Edo*, California: Pomegranate Artbooks, 1994.

HORI, Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tokai, Ginkō, Gokokusai, Japan, 1991.

REKISHI Hakubutsukan, *Tokubutsu Hiroshige Botsugo Hyakugoyunen Kirenbi, Hiroshige ga Kaita, Nihon no Fukkei*, Kanagawa ken, Japan, 2007.

SCHLOMBS, Adele, *Hiroshige, 1797-1858*, Alemania, Taschen, 2007.

D.SMITH II, Henry, *HIROSHIGE, One Hundred Famous Views of Edo*. Brooklyn Museum of Art, New York, 2007.

TOKURIKI, Tomikichirō, *Tokaido Hiroshige*. Hoikusha: Color Books / Hoikusha Publishing, Osaka 1993.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

STRANGE, Edward F. The Color Prints of Hiroshige. (1925) Chapter II. Consultado el 1 de junio de 2009. <http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/strange/strange.htm>

TABLADA, José Juan, *Hiroshigué, el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, <http://www.tablada.unam.mx/hiroshigue/index.htm>

Glosario de términos japoneses

Ainu. “Dios del fuego” .

Ansei. Era durante el reinado del emperador Komei: noviembre 1854 a marzo de 1860.

Aratame. Sello censor que surgió en la época Edo. Las autoridades gubernamentales imprimían dicho sello para indicar que las estampas habían sido inspeccionadas.

Ashigaru. Soldado de infantería de bajo rango.

Ayi. Pez de río. Jaurel.

Ayu. Pez de río. Trucha.

Bakufu. Nombre del gobierno que mantuvo el poder político y militar desde 1192 hasta 1868.

Bijinga. Estampas de mujeres hermosas.

Bukyō. Budismo.

Bunsei. Era del emperador Ninkō. A partir de abril de 1818 a diciembre de 1829.

Choki. Embarcación de río de dimensiones pequeñas. Este tipo de barca era famosa sobre el río Sumida porque llevaba y traía a su clientela al prostíbulo más conocido del Edo. Véase Shin Yoshiwara.

Chōnin. Habitantes de la ciudad. Se les llamaba chōnin a los comerciantes, artesanos, prestadores de servicios e incluso a samuráis dedicados a las actividades mencionadas.

Chu tanzaku. Medida de formato de las estampas: 39 cm x 12 cm.

Dōji. Nombre. En el antiguo Japón se les llamaba dōji a los jóvenes que servían en los templos budistas como domésticos o en las disciplinas de la religión.

Daimyō. Vasallos del shogun. Señores feudales.

Edo. Nombre de la antigua ciudad de Tokio.

Edo no hana. Nombre con el que se reconocían a las riñas públicas o a los incendios de la capital Edo.

Edokko. Gentilicio de Edo.

Ehon Edo miyage. Libro de recuerdo ilustrado del Edo.

Fūkeiga. Estampas sobre paisajes.

Fuji musume. *Hija del monte Fuji*. Personaje del teatro kabuki y del teatro Nō. Esta imagen fue reproducida en estampas por varios artistas del Ukiyo e.

Fujikō. Asociación de fieles del monte Fuji. Dicha asociación se estableció en 1630 por Hasegawa Takematsu, monje shintoísta.

Funa manjū. Prostituta que daba servicio en barcas.

Fusuma. Puerta o ventana corrediza que conecta o separa varios cuartos de una castillo, templo o casa. Esta hecha de madera y papel. En épocas anteriores conocidos pintores decoraban las *fusuma* de los castillos, templos o casas de la aristocracia.

Gāgo. Nombres artísticos que utilizaban los artistas del Ukiyo e.

Gōkaidō. *Las rutas del exterior*. Es el nombre que se les asigna a las vías principales que se conectaban de Nihonbashi en Edo a Kioto

Gyōyi. Gremio de editores que se desempeñaban como sensores de las estampas y los escritos.

Hachiman. Dios de la guerra también llamado Hamata u “ocho banderas”; también es considerado divinidad titular de la familia Minamoto a partir del periodo Heian y fue identificado con el espíritu del semilegendario emperador número quince, Ōjin 210- ? de nuestra era.

Haykunin Issū. Antología de cien poemas por cien poetas compilada en su inicio por Fujiwara Teika y revisada por su hijo Tameie entre 1229 y 1241.

Heian. “Era de la paz y la tranquilidad.” Periodo que comprende los años de 794 a 1185. Época en la cual se desarrollo la cultura clásica y aristocrática japonesa.

Hikeshi. Bombero.

Hikeshigumi. Grafía distintiva de cada brigada de bomberos de la época Edo en total fueron 48.

Hiyokebune. Barca de río de medianas proporciones.

Ikkō. Secta religiosa de mayor importancia en la provincia de Kaga, al sur de Japon.

Kabuki. Teatro clásico japonés que se originó en el siglo XVI. En 1652 fue prohibida la representación de personajes por mujeres, de esa fecha hasta la actualidad son varones los que interpretan también a personajes femeninos.

Kami. *Dios*. Todos los espíritus divinos.

Kamuro. Eran niñas o adolescentes quienes acompañaban a las geisha de mayor rango.

Kannon Sama o Kinryuzan. Nombre de la deidad budista o señora de la compasión.

Kanō ha. Escuela de pintura creada por Kanō Masanobu (1434-1530) en Kioto. Estilo ecléctico, entre la escuela Tosa y el suiboku (véase ambos estilos). En el siglo XVII se dividió en varias ramas que tomaron nombres distintos de los distritos del Edo en donde algunos pintores tenían sus estudios.

Kansei. Era del emperador Kōkaku. Enero de 1789 hasta febrero de 1801.

Kazari. Ornamento.

Kitsune. Zorra. Animal que pertenece al mundo de la mitología shintoísta japonesa así como al folclor popular por lo tanto, tiene un aspecto positivo y otro negativo.

Kiwame. Sello. Era impreso tanto en las estampas como en los escritos.

Kō. Asociaciones religiosas responsables de organizar ceremonias, fundaciones de obras en beneficio de los templos, peregrinaciones.

Kodomo no hi. *Día del niño*. Celebración del día del varón cada cinco de mayo.

Koinobori. Carpa en ascenso. Especie de banderola en forma de carpa que se iza con poleas.

Kojiki. *Cuenta de las cosas viejas*. Es la crónica más antigua que se tenga registro del Japón. Compilada en el año de 712 por Ō no Yasumaro bajo la orden de la emperatriz Gemmei. El *Kojiki* contiene el origen de los mitos, así como los cuentos de Yamato, como se le conocía al antiguo Japón. Esta dividida en tres volúmenes. El primer tomo trata de la historia de los dioses; el segundo, la historia del primer emperador Jinmu al emperador número quince Ōjin.

Koku. Unidad de volumen usada para medir el arroz, equivale a 180 litros.

Kuruma ebi. *Camarón carro*. Esta especie de camarón es la que se utiliza para freír con harina. La fritura llamada *tempura*.

Kyōka. "Poemas locos". Poemas cuya estructura esta compuesta por treinta y un sílabas, generalmente con palabras humorísticas o pivote con muchos significados.

Matoi. Especie de banderola que se izaba en el lugar del incendio.

Matsuri. Festival.

Meiji. *Gobierno ilustrado*. Era que comprendía entre 1868 a 1912.

Men-po. Mascara de samurái que cubría las mejillas, barbilla y nariz. El material variaba podía ser de cuero o hierro, generalmente lacado en negro y decorada con algún bigote. A veces los dientes se pintaban en color oro o plata. Algunas mascararas, la nariz era desmontable. No solamente eran protectores para el guerrero, sino para provocar miedo al enemigo.

Mikoshi. Templo a cuestas.

Minobusan. Templo principal de la secta budista Nichiren establecida en 1281.

Mon. Moneda de cobre usada durante el periodo Edo.

Myōbu. Nombre de la zorra en el aspecto positivo, es decir, la mensajera, la intercesora entre los hombres y los dioses.

Namu myōhō Rengenyō. En el nombre del Sutra del Loto. Es una formula mágica y devota recitada por los seguidores de varias sectas budistas.

Nanushi. Alcalde de una villa o de un pueblo pequeño.

Negoro. Estilo de objetos lacados por monjes budistas del templo de Negoro en la prefectura de Wakayama.

Nengō. Nombre de las eras de los emperadores en turno del Japón.

Nurigasa. Especie de sombrero lacado en negro de un personaje femenino de teatro kabuki.

Obi. Cinturón del *kimono*.

Ogi. Abanico plegable.

Ōmon. *Gran puerta*. Nombre de la puerta de entrada y salida del prostíbulo más importante de la capital del Edo. Veáse *Shin Yoshiwara*.

Ōtanzaku. Medida de formato de las estampas: 39 cm x 17.5 cm

Ōtori (Hōo): Ave fenix.

Rimpai. Escuela de pintura fundada alrededor de 1600 por Sōsatsu y Hon Koetsu.

Resurgió en el siglo XVIII y XIX por Ōgata Kōrin y Sakai Hōitsu. Las pinturas de esta escuela son principalmente decorativas con gran cantidad de oro y plata en asociación con los colores brillantes y el tema que abunda, es la naturaleza.

Sakura no ame. *Lluvia de flores del cerezo*. Nombre eufemístico con el que se le conoce a la caída de los pétalos del árbol del cerezo, después de dos semanas aproximadamente, de haber florecido.

Samurai. Guerrero.

Shachi/ shachihoko. Ornamento arquitectónico de las esquinas de los templos y castillos. Su forma es de un dragón o delfín, generalmente chapado en oro.

Shintō. Religión indígena, shamánica del Japón. Bajo sus preceptos, se venera a las fuerzas de la naturaleza o principios superiores. Los espíritus o dioses que habitan en las cosas o plantas de manera temporal.

Shogatsu. *Año nuevo*.

Shogun. Nombre o título del gobierno militar del país entre 1192 y 1867.

Shin Yoshiwara. *Nuevo Yoshiwara*. Nombre del prostíbulo más famoso de la capital del Edo. Este centro ofrecía de manera legal servicios sexuales. Fue motivo central de poetas, pintores, escritores y músicos. Los temas relacionados

con este distrito del placer se basaban en la belleza, la elegancia y el amor de la mujer galante.

Subokuga o sumie. Técnica monocromática a la tinta china.

Sumiyoshi Myōjin. Dioses que representan al mar, a los peces y a las almejas y se les considera protectores de los pescadores y vendedores de mariscos.

Sumo. Deporte tradicional japonés relacionado con la religión shintoísta. Ambos combatientes representan a dioses disputándose la tierra. El lugar del combate es en forma circular porque simboliza a la tierra y esta rodeado de una cuerda gruesa trenzada.

Suzu. Cascabel.

Tempō. Era del emperador Ninkō de diciembre de 1830 a diciembre de 1844.

Torii. Pórtico que antecede a un templo o lugar sagrado.

Tosa ryū. Nombre de la escuela de pintura cuyos miembros pertenecieron a la familia imperial del siglo XV al XIX. Se caracterizó por escenas histórico-tradicionales sin influencia china.

Uchiwa e. Pinturas en abanicos.

Ukiyo e. Estampas del *mundo flotante*.

Unkoku ha. Escuela de pintura fundada por Sesshū Tōyō (1420-1506) al estilo de la técnica a la tinta china cuyo tema es el paisaje japonés.

Utsukushi. Estampas de peces o criaturas marinas.

Yakatabune. Embarcación de mediana a grande proporción que navegaba en el río Sumida. Este transporte era utilizado para diversión, ya sea disfrutar de festivales, para admirar la naturaleza según la estación, tomar alcohol, encuentros casuales o para servicio sexual.

Yakunin. Oficial administrativo de supervisión de las villas.

Yakusha e. Estampas de actores de teatro kabuki.

Yashiki. Residencias que se veían obligados los daimyō a construir para albergar a sus familias y sequito en Edo. Así como también, pagar impuestos por posesión de residencias y las tierras de sus alrededores.

Yōga. *Pinturas de occidente*. Escuela de pintura fundada en Nagasaki con técnicas occidentales.

Yotaka. *Halcón nocturno*. Prostituta de bajo rango sin autorización para ejercer. Daba servicio en cualquier parte.

ÍNDICE DE IMÁGENES DEL CAPÍTULO UNO

1. Utagawa Kunisada, “Memorial Portrait of Hiroshige”, 1858, British Museum, Londres, en Julian Bicknell, *Hiroshige in Tokyo*, Pomograte Art Books, San Francisco, 1994, p., 50.
2. Sesshū Tōyō 雪舟 等楊, *Jigazō, Autorretrato*, 1490, en Culture Genshūbu, *Visualban Nihonshi 1000 Nin jō Kodaikka no Tanjō kara Hideyoshi no Tenkatōhitsu made*, Sekaibunkasha, Tokyō, 2007, p, 124.
3. Sesshū Tōyō, *Sansui- Chōkan* 山水長卷, *Rollo del extenso paisaje, ca 1486*.
<http://www.sugano.web.infoseek.co.jp/sesyuu/index.htm>.
4. Sesshū Tōyō, *Fujū hakkei* 冬景 o *Paisaje de invierno*. 1468.
<http://www.muian.com/muian10/10sansuichoukan.htm>.
5. Sesshū Tōyō, *Ama-no-Hashidate* 天橋立図 o *El puente del cielo*. 1501~1506.
Museo Nacional de Kioto.
<http://www.kyohaku.go.jp/jp/syuzou/meihin/kaiga/suibokuga/item01.html>.
6. Ogata Kōrin, 尾形光琳, caja laqueada con motivos de puente de lirios para guardar la piedra para la tinta. *Yatsunashi makieradensuzurinbako*. 八橋 蒔絵螺鈿硯. Museo Nacional de Tokio.
<http://www.tnm.jp/jp>.
7. Ogata Kōrin, *Kakitsubata zu*, 燕子花図. Biombo de lirios, (fragmento), 1701~1704, National Treasure, Nezu Institute of Fine Arts, Akira y Suzuki Norio, *Masterpieces of Japan*, Asahi Shimbun with The Agency for Cultural Affairs, 1701~1704, Tokio, 1999, p.,73.
8. Tani Bunchō, *Nihon mezan zue* 日本名山, edición de 1864.
http://morii.koshoten.net/catalog/product_info.php.
9. Sakai Hoitsu, 酒井抱一, 四季花鳥図卷. Shikitsukachō Zukan. Rollo de aves y flores de las cuatro estaciones, 1817. (Fragmento). *Rinpa Bijutsukan*, 3 Hōitsu to Edo Rinpa, Tokio, Shueisha, 1993, p, 26-27.

10. Maruyama Okio, *Mizu nomi no tora. Tigres bebiendo agua.* 遊虎図(水呑みの虎)
<http://www.asahi.com/konpira/exhibition/oukyo.html>.
11. Maruyama Okio, *Tsuru, Grullas.* 遊鶴図, siglo XVIII.
<http://www.shikoku-np.co.jp/feature/kotohira/17/index.htm>.
12. Familia Myochin, Kabuto, casco y máscara men-po, 1848.
<http://www.abbeymuseum.asn.au/highlights.htm>
13. Myochin Muneyoshi. Kogo o incensario con salamandra. Medios del siglo XVIII.
[http://www.kagedo.com/collections/meij_taisho/metal/slides/MSBX20\(22A26\).html](http://www.kagedo.com/collections/meij_taisho/metal/slides/MSBX20(22A26).html).
14. Myochin Norimune Ason, Incensario con salamandra. Medios del siglo XVII.
[http://www.kagedo.com/collections/meiji_taisho/metal/slides/MSBX20\(22A26\).html](http://www.kagedo.com/collections/meiji_taisho/metal/slides/MSBX20(22A26).html).
15. Myōchin, Cabeza de dragón. *Shibuichi.* Ca. 1850.
16. Myōchin, Dragón articulado. *Shibuichi.* Ca. 1850.
<http://www.trocadero.com/giuseppiva/items/690619/en1store.html>.
17. Hokusai Katsuchika, 神奈川沖浪裏, *Kanagawa okinami ura.* 1830-32, Metropolitan Museum of Art, New York, H. O. Havemeyer Collection, bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1829; en Gian Carlo Calza, Hokusai, Phaidon, New York, 2006, p. , 261.
18. Hokusai Katsuchika, *Gaifūkaisei* 凱風快晴. *Viento del sur, claro amanecer.* 富嶽三十六景. 1830-1832, en Gian Carlo Calza, Hokusai, Phaidon, New York, 2006, p., 262.
19. Hokusai Katsuchika. *Fugaku Hyakkei san hen.* 富嶽百景 三編. *Cien vistas del monte Fuji.* Tercer volumen. 1834.
<http://www.degener.com/1606-3.htm>.
20. Hokusai Katsuchika. "El Fuziyama en tres pinceladas" en José Juan Tablada, *Hiroshigué: El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, p., 2.
<http://www.tablada.unam.mx/hiroshigue/index.htm>.
21. Autor desconocido, Imagen del poeta Chūnagon Yakamochi 中納言家持 en

- Cien poetas, cien poemas Hyakunin Isshu*. Antología de poesía clásica japonesa. Traducción introducción y notas: José María Bermejo y Teresa Herrero. Ediciones Hiperion, España, 2004.
22. Utagawa Hiroshige. *Ogura Nazorae Hyakunin isshu*. Estampa No. 6. Watanabe Kenji Tsuna, Kenshin Ibaraki. 1847.
23. Nurigasa. Paraguas. Periodo Edo. The Costume Museum en Kioto.
<http://www.iz2.or.jp/english/fukusyoku/kosode/index.htm>.
24. Autor desconocido, Imagen del poeta Chūnagon Kanesuke 中納言 兼輔 狐 (877-933). 中納言 家持 en *Cien poetas, cien poemas Hyakunin Isshu*. Antología de poesía clásica japonesa. Traducción introducción y notas: José María Bermejo y Teresa Herrero. Ediciones Hiperion, España, 2004.
25. Utagawa Hiroshige. *Ogura Nazorae Hyakunin isshu*. Estampa no. 27. *Yasube Dōji y kitsune- kitsunoha*. 1847.
26. Firma y sello de *Hiroshige* ga. http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/strange/appendix_sig_hiroshige.htm.
27. Sello de Fujiokaya Keijirō, en Amy Reigle Newland, *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints 2*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p., 564.
28. Sello del censor Kunigasa Fusajirō, en Amy Reigle Newland, *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints 2*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p., 554.
29. Moneda con valor de 4 *mon*. 四文. Banco de Japón.
http://www.imes.boj.or.jp/cm/english_htmls/history_14.htm.
30. Seis sellos de diferentes épocas, en José Juan Tablada, *Hiroshigué: El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, p., 100. <http://www.tablada.unam.mx/hiroshigue/index.htm>.
31. Sellos kiwame en José Juan Tablada, *Hiroshigué: El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, p., 113.
<http://www.tablada.unam.mx/hiroshigue/index.htm>.
32. Sello kiwame 1790-1842. en Amy Reigle Newland, *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints 2*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p., 551.

33. Sello Kiwame fechado en abanico 1858-1864. Kiwame con signo zodiacal 1865-1867, en Amy Reigle Newland, *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints 2*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p., 557.
34. Sellos Aratame en abanico, 1811 y 1811-1814 y 1853, en Amy Reigle Newland, *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints 2*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p., 552 y 556.

ÍNDICE DE IMÁGENES DEL CAPÍTULO DOS

1. Mapa de Edo. *Edo, from early to mid-nineteenth century*, en Amy Reigle Newland, *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p. 25.
2. Utagawa Hiroshige. Tríptico del *Shin yoshiwara*. 1830~1834, en EDO BUNKA REKISHI KENTEI KYŌKAI, *ŌEdo Kenbunroku*, Shōgakkan, Tōkyō, 2006, p, 109.
3. Utagawa Hiroshige, *Asakusa tanbo Torinomachi mōde*, 1857, en Henry D. Smith II y Amy G. Poster, *One Hundred Famous Views of Edo*, George Braziller, Inc., New York Brooklyn Museum of Art, New York, 2007, plate, 101.
4. Postal. Ōmon Gran Puerta, Entrada principal del Shin Yoshiwara. ca 1900.
5. Prostitutas a la espera de clientes. Ca. 1900. Fotógrafo desconocido.
Peabody Museum of Salem, E.S. Morse Collection / Photography, Konishi Shirō, Shogakukan, Japan, 2005, p, 176.
6. Vista de Ōmon, entrada Nakanochō, calle principal de Yoshiwara. Fotógrafo desconocido. Alrededor de 1895. En Kozawa Takeshi y Suzuki Masao *Edo kara Tōkyō e*, Sekaibunkaisha, Tōkyō, 2001, p, 174.
7. Prostitutas del Shin Yoshiwara, ca 1900. Fotógrafo desconocido, en (ed.), Konishi Shirō, *Meiji Hyakunen Rekishi*, Kōdansha, 1968, p. 250.
8. Utagawa Hiroshige. Yoshiwara Nakanochō Yozakura. *Toto Meisho*, 1833~43.
Tokubutsu Hiroshige Botsugo Hyakugoyunen kirenbi, Hiroshige ga kaita Nihon no Fukkei, Kanagawa Ken Rekishi Hakubutsukan, 2007, p, 43.

9. Muchedumbre con ocasión de las celebraciones de fin de año en el templo de Kinryūzan en Azakusa, De la serie "Famosas vistas de la capital oriental" (Toto Meisho) en Adele Schlombs, *Hiroshige*, Taschen, Germany, 2007, p, 67.
10. Utagawa Hiroshige, Sumida Hakkei Kinryūzan banshō. *Toto Meisho Sumidagawa Hakkei*, 1840~1842.
http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/views_edo/8_views_sumida_edo/8_views_sumida_edo.htm.
11. Utagawa Hiroshige, *Azumabashi Kinryūzan Enbō. Vista a la distancia del templo Kinryuzan y el puente Azuma. Meisho Edo Hiakkei*. 1856-1858. en Henry D. Smith II y Amy G. Poster, *One Hundred Famous Views of Edo*, George Braziller, Inc., New York Brooklyn Museum of Art, New York, 2007, plate, 39.
12. Utagawa Hiroshige, *Fukagawa tomigaoka hachiman*, Toto Meisho. 1833~43.
http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/views_edo/edo_kikakudo_sanoki_1833_43/edo_kikakudo_sanoki_1833_43.htm1853.
13. Utagawa Hiroshige, *Fukagawa Hachiman Tera*, Edo Meisho. 1854. Panorámica del templo de Tomigaoka Hachiman en Fukagawa.
http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/views_edo/MiscellaneousViewsEdo/MiscellaneousViewsEdo.htm.
14. Utagawa Hiroshige, *Fukagawa Tomigaoka Hachman Kedai Zenzu, Edo Meisho*. 1832~34, en EDO BUNKA REKISHI KENTEI KYŌKAI, *Ō Edo Kenbunroku*, Shōgakkan, Tōkyō, 2006, p, 129.
15. Grabado de autor desconocido, *Tomioka Hachimangu, Fukagawa*, Edo. s, XVIII.
<http://www.jref.com/gallery/showphoto.php?photo=221>.
16. Fotografía del actual Templo de Hachiman en Fukagawa, Tokio,
17. Imagen del primer templo a cuestras 一の宮 Ichinoya en Nishiyama Tetsutarō, *Matsuri o Tabi suru 1*, Kantō kōshinetsu hen, Hinode Shūpan, Tōkyo, 2002, p. 47.
18. Imagen del segundo templo a cuestras 二の宮 .Nimomiya en Nishiyama Tetsutarō, *Matsuri o Tabi suru 1*, Kantō kōshinetsu hen, Hinode Shūpan, Tōkyo, 2002, p. 40.

19. Imagen del Festival de Fukagawa, en Haga Hideo, *Nihon Matsuri Saijiki*, Shikioriori no Zenkoku no matsuri o tazuneru, Tōkyo, Kōdansha, 1991, p, 78..
20. Ornamento del castillo de Nagoya. *Shokkoku Meisho Hiakkei. Cien vistas famosas de varias provincias*, 1861. Hiroshige II
21. Hokusai, *Fugaku Hyakkei*, tomo I.
22. Dragón mitológico, ornamento del castillo de Nagoya, *Peabody Museum of Salem, E. S. Morse Collection Photography*, en Konishi Shirō y Ryō Hideyuki, Shogakukan, 1983 p, 52.
23. Castillo de Nagoya. 名古屋.*Nagoya Jo* en Ōta Katsuo, 名古屋.*Nagoya Jo*, Gakensha, Tokio, 2000, p. 19.
24. Imagen de Shachihoko, en Ōta Katsuo, 名古屋.*Nagoya Jo*, Gakkensha, Tokio, 2000, p. 18.
25. Utagawa Hiroshige, Grabado 53. Yoshida 吉田. 53. estaciones del Tokaido. Colección Hoeido. (1834).
Hiroshige Ga Kaita Nihon no Fūkkei. Tokubutsuten Utagawa Hiroshige Botsugo, Hyakugoyunen kirenbi, Kanagawa Ken Rekishi Hakubutsukan, Tokio, 2007, p, 26.
26. Utagawa Hiroshige, *Eitai bashi Tsukudajima, Meisho Edo Hyakkei*, 1858. en Henry D. Smith II y Amy G. Poster, *One Hundred Famous Views of Edo*, George Braziller, Inc., New York Brooklyn Museum of Art, New York, 2007, plate, 4.
27. Utagawa Hiroshige, *Nihonbashi*. Tríptico. *Nihombashi Uoichi Zenkoku. Edo Meisho*, 1830.
<http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/triptychs/ViewsofEdo/ViewsofEdo.htm>.
28. Mapa de ubicación de la casa de Hiroshige.
29. Yoshiwara. *Las cincuenta y tres estaciones del Tokaido. Tokaido Gojusan Tsugi*. 1850. Editor: Tsutaya Kichizo.
30. Utagawa Hiroshige, dibujo No. 8 del primer volumen.
<http://www.13.ocn.ne.jp/>

31. Utagawa Hiroshigue, volumen 1 y 2 de *Edo no hana* 江戸乃華. Kokuritsukokkai Toshokan 国立国会図書館蔵. Biblioteca Nacional de Japón.
<http://www13.ocn.ne.jp/~k-museum/edo/>.
32. Utagawa Hiroshige, dibujo No. 9 del primer volumen.
<http://www13.ocn.ne.jp/~k-museum/edo/>.
33. Imagen del recinto principal del templo de Kannon Sama o Kinryūzan en Asakusa Senjōji, *Asakusa Kannon Zuzetsu Sensōji, Konryūsan Sensōji*, Tōkyo, Tōkyo Bijutsu, 1996, p. 43.
34. Bomba de mano y capucha.
<http://japundit.com/archives/2008/03/17/8124/>.
35. Utagawa Hiroshige, dibujo No. 8 del primer volumen. Bombero izando el matoi. Biblioteca Nacional de Japón.
<http://www13.ocn.ne.jp/~k-museum/edo/>.
36. Recreación de la brigada de bomberos del Edo en plena acción.
消防庁 Shōbōchō, Departamento de Bomberos de Tokio.
37. Matoi. Museo Nacional de Tokio. Edo no kaji to Hikeshi. Incendios de Edo y los bomberos.
<http://www13.ocn.ne.jp/~k-museum/edo/>.
38. Yoshitoshi, *Enchu no tsuki. Tsuki Hyakkei. Cien vistas de la luna*. Bombero con *matoi* desde lo alto de algún techo. 1885-1892.
39. Utagawa Hiroshige, Bora. 鰯, Salmonete.
40. Imagen de salmonete gris en Mori Fumitoshi y Uchiyama Ryō, *Tansuigyo Jinzōbanyamakei 2*, Yama to Keikokusha, Tōkyo, 2006, p. 230.
41. Imagen de Toyomi Hideyoshi 豊臣秀吉. en Okabe Manabu, *Shinrekishi Gunzo Shirizū 3, Nobunaga, Hideyoshi, Ieyasu, Tenkatōitsu to Sengoku no Saneiketsu*, Kakushakenyūsha, Tokyo, 2006, pp, 22,24 y 85.
42. Utagawa Hiroshige, *Kuruma ebi aji* 車海老・鰻. En Matthi Forrer, *Hiroshige. Prints and drawings*, Prestel, Munich, 2004, s/p.
43. Imagen de *kuruma ebi*, langostino o camarón tigre, en Kyōto Furitsu Kaiyō Sentā, *Dango no Umi ni Manabu, Kyō no sakana daishūgō*, Kyōto, Kyōto Shinbunshapan Sentā, p. 24.

44. Imagen de Aji 鰺, jurel o chicharro en Kyōto Furitsu Kaiyō Sentā, *Dango no Umi ni Manabu, Kyō no sakana daishūgō*, Kyōto, Kyōto Shinbunshapan Sentā, p. 40.
45. Comida de año nuevo.
<http://www.pref.akita.jp/fpd/shokubunka/shoku-13.htm>.
46. Hirame no negimaki.
http://www.yoshoku.or.jp/03ryouri/recipe/?data_no=17.
47. Imagen del pez hōbō ホウボウヒ en Nakamura Tsuneo, *Sakana no namae*, Tōkyo Shoseki, Tokyo, 2006, p. 165.
48. Imagen del pez Hirame ヒラメ平目. Hirame y Karei (pescados planos) en Kimiko Barber, *La cocina japonesa*, Blume, Barcelona, 2005, p., 150.
49. Utagawa Hiroshige Ayu 鮎, en Adele Schlombs, *Hiroshige*, Taschen, Germany, 2007, p, 39.
50. Imagen de pez ayu, trucha, en Mori Fumitoshi y Uchiyama Ryō, Tansuigyo Jinzōbanyamakei 2, Yama to Keikokusha, Tōkyo, 2006, p. 130.
51. Abanico, “Mannen Bridge”, en Julian Bicknell, *Hiroshige in Tokyo*, Pomegrate Art Books, San Francisco, 1994, p. 67.
52. Carpa, *Koi*, 1832-1840.
53. *Awabi to Sayori*. Ostra y pez. 1832-1840.
54. *Mangetsu ni Gan. Ocas salvajes sobre luna llena*. 1832-1834, en Matthi Forrer, *Hiroshige Prints and Drawings*, Prestel, Munich, 2004, s/p.
55. Sello decorativo de Hiroshige de caballo y ciervo.
56. Matsu tsuki ni mimizuko. “Own on Pine Branch over a Half Moon”, ca, 1830”, en Gian Carlo Calza, Hokusai, Phaidon, New York, 2006, p.,190.
57. Sello de Ichiryūsai hitsu. (Ibidem, 449).
58. *Ashi ni oshidori s/f. Patos mandarín en los juncos, s/f*, en Ukiyoe no rekishi, Kobayashi, Tadashi, Tōkyō, 2001, p, 137.
59. *Warabi ni kinkei. s/f. Faisán sobre helechos, s/f*.
60. *Niwatori to Asagao. Gallo e ipome, s/f*.
61. *Biwa ni Tori*. Pájaro en níspero. 1832-1834.
62. *Ucha no Hototogisu. Pájaro en la lluvia*. 1832-1834.

63. *Futoi ni Shirosagi. Garza blanca entre espadañas, 1832-1834.*
64. *Ashi ni kamo. Patos en los juncos, s/f.*
65. *Gowa no Tobi Tsubame. Cinco golondrinas en vuelo. 1832-1834.*
66. *Kaki ni tori, Pájarrillo en árbol de pérsimono s/f.*
67. *Tsubaki ni tori. Pájaro en camelia. Pajarillo cabeza abajo columpiándose en una ramilla candente. 1832-1834 en Matthi Forrer, Hiroshige, Prints and Drawings, Prestel, Munich, 2004, s/p.*
68. *Suzume no take. s/f. Gorrión y bambú. s/f.*
69. *Dos garzas sobre un estero de lirios florido. s/f,*
70. *Kiku ni kiji. Faisán sobre de crisantemos.1832-1834.*
71. *Momo ni onagadori s/f. Pájaro de cola larga en ciruelo.*
72. *Keshi ni uzura. Codornices y amapolas. 1834, en Amy Reigle Newland, The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p.*
73. *Matsu ni taka. 1832. Halcón en su percha al amanecer en Adele Schombs, Hiroshige, Taschen, Germany, 2007, p, 1.*

ÍNDICE DE IMÁGENES DEL CAPÍTULO TRES

1. Autor desconocido, Hiroshige y el Fuji, en *Catalogue of the Memorial Exhibition of Hiroshige's Work, on the 60th Anniversary of His Death*, (1918) por Watanabe Shōzaburō.
2. Título de la serie *Meisho Yedo Hyakkei* en el marbete de cada ilustración.
3. Utagawa Hiroshige, grabado 63. Suido Bashi, Suruga dai. 水道橋駿河台, Hori Teruyaki *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, s/p.
4. *Koinobori. 鯉幟*.Diseño y colores de la época Edo.
<http://www.tokunagagoi.co.jp/edo.html>.
5. Fotografía. Koinobori.

6. Utagawa Hiroshige, grabado 111. Meguro Taikobashi; Jujitsu no ikke. 目黒太鼓橋夕日の岡, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.
7. Utagawa Hiroshige, grabado 46. *Shojei bashi; seido Kandagawa*. 昌平橋聖堂神田川, en *Meisho Edo Hyakkei*, Hori Teruyaki, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, s/p.
8. Utagawa Hiroshige. Grabado, 58. Ōbashi Atake no Yūdachi, 大はしあたけの夕, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.
9. Utagawa Hiroshige. Grabado 88. *Ōji Takinogawa* 王子瀧の川, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p
10. Utagawa Hiroshige, grabado 80. Kanasugibashi Shibaura. 金杉橋芝浦 en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.
11. Escultura de autor desconocido, imagen de Nichiren Shōnin, s/f.
12. Fotografía del templo Honmoji 本門寺.
13. Fotografía del Templo Minobusan Kuonji 身延山久遠寺.
14. Utagawa Hiroshige, grabado 77. *Teppozu Inaribashi; minato jinja*. 鉄砲洲稻荷橋湊神社, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.
15. Fotografía del templo Teppozu Inari jinja 鉄砲洲稻荷神社.
16. Autor desconocido. Escultura del dios Inari.
17. Utagawa Hiroshige, grabado 5. *Riogoku Eko in Yanagibashi*. 両ごく回向院元柳橋, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.
18. Fotografía. Panorámica del antiguo templo de Ekō in 回向院.
19. Fotografía. Entrada actual del templo Ekō in.

20. Fotografía. Imagen de Amida Nyorai 阿弥陀如来.
21. Imagen de Kannon.
22. Fotografía. Imagen del Monumento a las víctimas del incendio de 1657.
23. Fotografía. Monumento del primer torneo de sumo en Ekō in.
24. Utagawa Hiroshige, grabado 32. Yanagishima 柳島, en *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, Nagoya, Japan, s/p.
25. Utagawa Hiroshige, grabado 97. Onagigawa Gohonmatsu. 小奈川御本松, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.
26. Utagawa Hiroshige, grabado 71. *Tonegawa Barabara matsu*. 利根川ばらばら松, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, Nagoya, Japan, s/p.
27. Utagawa Hiroshige, grabado 36. *Massaki-hen yori Suijin no mori Uchigawa Sekiya no sato o miru zu*, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.
28. Grabado 73. *Shichū han'ei Tanabata Matsuri*. 市中繁栄七夕祭, en Hori Teruyaki, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.
29. Imagen de Kengyu y Tanabata (Shokujo).
30. Grabado de Torii Kyonaga, *Kodakara gosetsu no asobi*, en Susuki Yōsei, *Nenjūkyoji o Taiken*, Edo Tōkyo to Edo Hakubutsukan, Chūoukōron Shinsha, 2002, p. 63.
31. Utagawa Hiroshige, grabado 31. 吾孀の森 連理の梓 *Azuma no mori. Renri no azusa*, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, Nagoya, Japan, s/p.
32. Utagawa Hiroshige, grabado 55. *Sumiyoshi Matsuri Tsukadashima*. 佃しま住吉の祭, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.

33. Fotografía del festival de Tsukudashima, *Sumiyoshi matsuri*.
34. Fotografía del templo de Sumiyoshi en Tokio. 住吉神社.
35. Utagawa Hiroshige, grabado 102. *Minowa, Kanasugi, Mikawashima* 箕輪金杉三河しま, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, Nagoya, Japan, s/p.
36. Utagawa Hiroshige, grabado 85. *Kinokuniban Akasaka Tame ike*. 紀の国坂赤坂溜池遠景, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, Nagoya, Japan, s/p.
37. Utagawa Hiroshige, grabado 84. *Meguro jijiga chaya*. 目黒爺々が茶屋, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, Nagoya, Japan, s/p.
38. Utagawa Hiroshige, grabado 100. *Yoshiwara Nihon Zusumi*. よし原日本堤, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, Nagoya, Japan, s/p.
39. Utagawa Hiroshige, grabado 11. *Ueno Kiyomizu-do, Shinobazu-no-ike* 上野清水堂不忍ノ池, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, Nagoya, Japan, s/p.
40. Vista de *Shinobazu no Ike* a principios del siglo XIX. La flor de loto (se aprecian algunas) representaba al Buda y las hojas de la flor su asiento.
<http://www.ndl.go.jp/scenery/data/344/index.html>.
41. Utagawa Hiroshige, grabado 118. *Ōji Shōzoku enoki Ōmisoka no kitsuné*. 王子装束ゑの木大晦日の狐目, en Hori Teruyaki, *Hiroshige Meisho Edo Hyakkei*, Tōkai Ginko Gokokusai, 1991, Nagoya, Japan, s/p.
42. Utagawa Hiroshige, grabado 107. *Fukagawa Susaki, Jūmantsubo*. 深川洲崎十萬坪.
Hiroshige Meisho Edo Hyakkei, en Hori Teruyaki, Tōkai Ginko Gokokusai, Nagoya, Japan, 1991, s/p.
43. Utagawa Hiroshige, tomo I Eitai bashi. Páginas 18-19., tomo II Tomioka Hachiman Jinja. Páginas 5-6.
<http://www2.library.tohoku.ac.jp/kano/05-001053/05-001053P02.html>.
44. Utagawa Hiroshige, *Ehon Yedo Miyage*. 7ºLibro, p., 188. 1850.

- <http://www2.library.tohoku.ac.jp/kano/05-001053/05-001053P07.html>.
45. Utagawa Hiroshige, *Tchaya a orillas de un canal. Del libro: Ehon Yedo Meisho. (Hiroshigué, p., 64).*
46. *Puente sobre una presa Ko-umé. Del libro: Ehon Yedo Meisho. (Hiroshigué, p., 66).*
47. Título de la serie: *Tōkaidō gojusan tsugi no uchi.*
http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/strange/appendix_titles_series_a.htm.
48. Utagawa Hiroshige, grabado 29. *Puerto de Mitsuke en Tokaido, Hiroshige, Tokuriki Tomikichirō, Hoikusha Publishing, p., 50, Japan, 1984.*
49. Utagawa Hiroshige, grabado 25. *Kanaya, Tokaido, Hiroshige, Tokuriki Tomikichirō, Hoikusha Publishing, p., 42, Japan, 1984.*
50. Utagawa Hiroshige, grabado 8. *Hiratsuka, Tokaido, Hiroshige, Tokuriki Tomikichirō, Hoikusha Publishing, Japan, p., 14, 1984.*
51. Utagawa Hiroshige, grabado 23. *Fujieda.*
52. Utagawa Hiroshige, grabado 35 *Yoshida.*
Tokubutsu Hiroshige Botsugo Hyakugoyunen kirenbi, Hiroshige ga kaita Nihon no Fukkei, Kanagawa Ken Rekishi Hakubutsukan, 2007, p, 23.
53. Utagawa Hiroshige, grabado 16. *Kambara, Tokaido, Hiroshige, Tokuriki Tomikichirō, Hoikusha Publishing, p., Japan, 1984.*
54. *Tōkaidō Fūkkei chikai, volumen I (1851).*
55. Utagawa Hiroshige, *Dōchūfuzoku* 道中風俗(1). Estilos y costumbres.
http://www.humi.keio.ac.jp/treasures/jp_prints/tokaido/html/1/thumbnail_1.html.
56. Utagawa Hiroshige, Estilos y costumbres (2).
http://www.humi.keio.ac.jp/treasures/jp_prints/tokaido/html/1/thumbnail_1.html.
57. *Tōkaidō Yureki Sugoroku* 1852. Editor: Ebisuya Shoshichi 恵比寿屋庄七.
<http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/MiscPrints/MiscPrints.htm>
58. *Nihon No Gaido. Cinco Rutas del Japón.*
59. Mapa de la ruta del Tōkaidō: 東海道 en Tokuriki Tomikichirō, *Tōkaidō*, Hoikusha Publishing, s/p, Japan, 1984.
60. Mapa de la ruta del Kisokaidō 木曾街道 o Nakasendō 中仙道 y el Tōkaidō, Chapter 5, The Journey en Julian Bicknell, *Hiroshige in Tokyo*, Pomograte Art Books, San Francisco, 1994, p. 76.

61. Utagawa Hiroshige, Acuarela. Procepción de un daimyō en Totsuka (parte de la actual Yokohama), s/f.
http://www.baxleystamps.com/litho/sr/masterpieces_30_1925.shtml.
62. Blasón del daimyō de Owari, 尾張大名, Aichi, en Okabe Manabu, Shinrekishi Gunzo Shirizū 3, *Nobunaga, Hideyoshi, Ieyasu, Tenkatōitsu to Sengoku no Saneiketsu*, Kakushakenyūsha, Tokyo, 2006, p. 85.
63. Blasón de Geishu 芸州藩 en Hiroshima.
64. Blasón de Kaga 加賀 en Kanazawa 金沢.
65. Blasón de Satsuma en Kagoshima 鹿児島.
66. Utagawa Hiroshige, grabado 54 Kano. Editores: Takenouchi-Hoeido y Kinjudo.
67. Utagawa Hiroshige, grabado 38. *Fujigawa*.
68. Imagen de Saigo Takamori en *Bakumatsu Taizen*, Rekishi Gunzo Series, Editor Nakamura Yasuo, Genkyusha, Tokio, 2004, p. 198.
69. Imagen de Toshimichi Okubo, *Bakumatsu Taizen*, Rekishi Gunzo Series, Editor Nakamura Yasuo, Genkyusha, Tokio, 2004, p. 205.
70. Imagen de Kiyotaka Kuroda, *Bakumatsu Taizen*, Rekishi Gunzo Series, Editor Nakamura Yasuo, Genkyusha, Tokio, 2004, p. 214.
71. Mapa de Japón bajo el régimen Tokugawa, en El Imperio Japonés, John Whitney Hall, Siglo XXI editores, v., 20, México, 2006, p.,170.
72. Imagen de Jippensha Ikku. 十返舎一九.
Nihon koten bunka zenshu 日本古典文学全集, Nakamura, Yukihiro,
Manyūshū, vol. 4. 萬葉集 四, Japan, 1975.
73. *Tōkaidō Chuhizakurike*.
http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/he13/he13_01164/he13_01164_0001/he13_01164_0001.html.
74. Imagen de Nogi Maresuke en *Nichiro Sensō*, 日露戦争 Editora: Yoshimoto Yuka, Taiheiyosensō 太平洋戦争 Kenkyukai, Gakken, Tokio, p. 33.
75. Título de la serie *Fuji sanjū rokkei, Treinta y seis vistas del Fuji*.
http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/strange/appendix_titles_series_a.htm.
76. Sello del Editor. Sanoya kihei. 1852.

77. Sellos de Censores de la primera edición del *Fuji Sanjūrokkei*.

78. Sello del editor Tsutaya Kichizō 1858.

79. Sello con signo del año caballo (1858) y mes de abril.

80. Título de la serie *Ōmi hakkei-no uchi*.

http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/strange/appendix_titles_series_a.htm.

81. Firma de Hiroshige wa y Sello del editor Hoeido, 1834.

http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/strange/appendix_sig_hiroshige.htm.

82. Sello de Uwoya Eikichi (Shitaya). Editor de *Ōmi Hyakkei*, 1857.

Las imágenes de la serie *Ōmi Hyakkei* se encuentran en *Tokubutsu Hiroshige Botsugo Hyakugoyunen kirenbi, Hiroshige ga kaita Nihon no Fukkei*, Kanagawa Ken Rekishi Hakubutsukan, 2007, p 89.

83. Utagawa Hiroshige, grabados de 1834 y 1857, *Ishiyama no shūgetsu*. 石山の秋月.

84. Utagawa Hiroshige, grabados de 1834 y 1857, *Hira no bosetsu*. 比良の.

85. Utagawa Hiroshige, grabados de 1834 y 1857. *Seta no sekishō*. 勢多 (瀬田) の夕照.

86. Utagawa Hiroshige, grabados de 1834 y 1857, *Yabase no Kihan*. 矢 (八) 橋の帆.

87. Utagawa Hiroshige, grabados de 1834 y 157, *Awazu no seiran*.

88. Utagawa Hiroshige, grabados de 1834 y 1857, *Karasaki no yau*. 唐崎の夜雨.

89. Utagawa Hiroshige, grabados de 1834 y 1857, *Katata no rakugan*. 堅田の落雁.

90. Utagawa Hiroshige, grabados de 1834 y 1857, *Midera no kihan*. 三井の晩鐘.

