

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO ACADÉMICO  
CORRESPONDIENTE DE DAVID ALMAZÁN TOMÁS***

***Palabras de la presidenta***

Excmo. Sr. Presidente del Instituto de Academias de Andalucía  
Excmas. Autoridades  
Excmos. Sres. Académicos  
Sras. y Sres.:

Esta Real Academia celebra Sesión Pública para recibir como Académico Correspondiente en Zaragoza al Ilmo. Sr. D. David Almazán Tomás.

En estos tiempos de globalización, en que parece que el mundo está más cerca de nosotros, nuestra Academia quiere abrirse de par en par a todas las culturas, aun a las más lejanas. Por eso, la llegada del Profesor David Almazán entre nosotros es una señal de nuestro afán de universalidad. El arte del Extremo Oriente está ya presente en nuestra Academia, pero desde hoy tiene un investigador más que nos ayude a penetrar en los secretos de un arte y una cultura que nos resultan menos familiares. Tenemos en nuestra Academia la única colección de Arte Oriental de Andalucía, y con el Profesor Almazán la

vamos a dar más a conocer. Ya él ha escrito en nuestra publicación “Temas de Estética y Arte” un estudio muy detallado de las estampas japonesas que tenemos en la colección de Arte Oriental. Por todo esto, su presencia entre nosotros seguramente que nos va a enriquecer y nos va a abrir más a esta interesante parcela del arte para poder comunicarla a otros.

Bienvenido, Profesor Almazán, para que en nuestra Academia haya cada día más personas expertas en este campo del Arte de Japón.

A continuación tiene la palabra el Secretario General de la Academia, Ilmo. Sr. D. Fernando Fernández Gómez, que dará lectura al extracto del acta de nombramiento del Sr. Almazán Tomás como Académico Correspondiente en Zaragoza.

A continuación tiene la palabra el Académico Numerario Ilmo. Sr. D. Fernando García Gutiérrez que hará la presentación del nuevo Académico, Sr. Almazán Tomás.

Ruego al Sr. Almazán se acerque a este estrado para imponerle la Medalla Académica y entregarle el Diploma firmado y refrendado con el sello de la Academia, que le acreditan como Académico Correspondiente en Zaragoza.

A continuación lectura del discurso de recepción por el Ilmo. Sr. D. David Almazán Tomás sobre “El grabado japonés ukiyo-e y su influencia artística”.

El acto ha terminado. Se levanta la Sesión.

*Nombramiento como Académico Correspondiente  
en Zaragoza del Ilmo. Sr. D. David Almazán Tomás*

Según consta en el libro de Actas de esta Real Academia de Santa Isabel de Hungría, en su sesión plenaria del día 22 de septiembre del año 2014, se acordó por unanimidad nombrar Académico Correspondiente de la Real Corporación en la ciudad de Zaragoza, al Ilmo. Sr. D. David Almazán Tomás, en atención a los méritos contraídos a lo largo de toda su vida profesional como especialista en arte y grabado japonés.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

Dado en Sevilla, a 22 de septiembre de 2014.



***Presentación de David Almazán,  
Fernando García Gutierrez, S.J.  
Académico Numerario***

Para mí es una alegría el poder presentar como Académico Correspondiente en esta Academia al Prof. David Almazán. Lo conocí hace muchos años en la Universidad de Zaragoza, cuando era él todavía alumno de Historia del Arte. Estaba haciendo su tesis doctoral con la Profesora Elena Barlés, también Académica Correspondiente de esta Academia en Zaragoza.

Tengo que reconocer que la Universidad de Zaragoza es la única (al menos, según conozco yo) en la que la asignatura de Historia del Arte Oriental es obligatoria para todos los alumnos que cursan sus estudios en el Departamento de Historia del Arte. Allí hay un verdadero interés por la historia del Arte Oriental, y son muchos los alumnos que siguen esta especialidad. Me honro al decir que llevo 16 años dando conferencias sobre arte japonés en las Semanas de Japón, que se organizan anualmente en aquella Universidad de Zaragoza. Y todo debido al entusiasmo de la Profesora Elena Barlés y ahora también del Profesor David Almazán. Ellos han comprendido que era imposible tener una idea completa de historia del arte universal, sin conocer el arte de más de la mitad del mundo.

David Almazán se especializó desde el principio de sus estudios en la estampa japonesa del *Ukiyo-e*, que es la escuela de los grabados japoneses que tanto influyeron en Occidente desde el siglo XIX, y que es uno de los temas más peculiares del arte japonés. No exagero al decir que él es ya el mejor

conocedor de estos grabados en la actualidad en España. Porque hay otros investigadores que sólo se fijan en las figuras más representativas, como Hokusai y Hiroshige, pero David Almazán ha estudiado y es un experto en todas las demás figuras de la historia de los grabadores de Japón, desde sus comienzos hasta nuestro tiempo. Ya se publicó en nuestra revista *Temas de Estética y Arte* un magnífico estudio suyo sobre todos los grabados que tenemos en nuestra colección de Arte Oriental. Tanto él como la profesora Barlés dicen que yo soy su maestro, pero reconozco sinceramente que *la gloria del maestro es el ser superado por sus discípulos*, como dicen que afirmaba Juan Martínez Montañés al hablar de su discípulo Juan de Mesa.

Por todo esto, es para mí una enorme alegría el poder presentar hoy a David Almazán, al que conocí desde que era muy joven, y saber que tenemos en la Academia desde ahora a un experto de esta categoría en la Estampa Japonesa en España. ¡Bienvenido, David, entre nosotros!

*El Grabado Japonés Ukiyo-e y el Teatro Noh  
en Era Meiji (1868-1912),  
V. David Almazán Tomás  
Universidad de Zaragoza*

## 1. PRESENTACIÓN

El día 2 de febrero de 2015, en un acto presidido por Isabel de León Borrero, Marquesa de Méritos, y presentado por Fernando García Gutiérrez, tuve el honor de ingresar como Académico Correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. En el discurso de ingreso pude disertar sobre “El grabado japonés *Ukiyo-e*”, tema al que he dedicado numerosas investigaciones, entre ellas un estudio sobre “El grabado japonés *Ukiyo-e*. La Colección de Arte Oriental de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla”<sup>1</sup>, que apareció publicado en 2013 en la revista *Temas de Estética y Arte*. En esta ocasión, nuestro texto se concreta en la relación del grabado *Ukiyo-e* con el aristocrático teatro *Noh*, una cuestión escasamente tratada, a diferencia de la abundante bibliografía existente sobre el popular teatro *Kabuki* y el grabado japonés. La elección de este tema también se justifica en la voluntad de agradecer a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla el préstamo de un conjunto de tres máscaras

---

<sup>1</sup>.- Almazán Tomás, V. David, “El grabado japonés *Ukiyo-e*. La Colección de Arte Oriental de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla”, *Temas de Estética y Arte*, nº XXVII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2013, pp. 85-119.

teatrales para la exposición que comisarié en 2014 para la Universidad de Zaragoza con el título *Noh-Kabuki: Escenas del Japón*.<sup>2</sup>

La era Meiji (1868-1912) constituye una de las etapas más interesantes de la historia de Japón. En el terreno político supuso la restauración de la figura imperial, encarnada en la figura del emperador Meiji, quien encabezó una política de importantes reformas que modernizaron el país desde una profunda occidentalización.<sup>3</sup> Esta occidentalización supuso una bifurcación en el mundo del arte.<sup>4</sup> Por una lado, la era Meiji supuso la aparición de una corriente a imitación de lo europeo en temas, estilo y técnicas. Sin embargo, como reacción a esta oleada, que casi arrasa con la extraordinaria tradición cultural nipona, hubo un movimiento de recuperación de los valores estéticos nacionales. El grabado *Ukiyo-e*<sup>5</sup> estuvo desde su origen ligado al mundo de las diversiones y entretenimientos. Durante el periodo Edo (1615-1868) y los inicios de la era Meiji, el *Ukiyo-e* tuvo un marcado carácter popular, en el sentido de que sociológicamente era un mercado artístico centrado en las clases medias de las grandes ciudades japonesas, especialmente Edo, antiguo nombre de Tokio. Sin embargo desde finales del siglo XIX se observa cómo los editores y los artistas sintieron una decidida voluntad de recuperar ese Japón que se perdía por el afán de modernización del país, en la vestimenta, las costumbres y los valores tradicionales. Las grandes gestas de los héroes nacionales de Japón, los modelos de belleza femenina (*bijin*) de antaño, los poemas de las antologías clásicas, los capítulos del *Genji Monogatari* y otros temas muy cultos fueron reivindicados desde el arte de grabado como una parte de la cultura nipona que era necesario preservar.

Los artistas de esta época, como Toyohara Chikanobu, Tsukioka Yoshitoshi, Kobayashi Kiyochika, Mizuno Toshikata, Ogata Gekkō o Tsukioka Kōgyo, entre otros, son artistas que durante mucho tiempo han estado eclipsados en su valoración por otros maestros más antiguos, de los siglos XVIII y comienzos del XIX, como Suzuki Harunobu, Kikugawa Utamaro o Katsushika Hokusai. Sin embargo, su obra, cargada de una gran nostalgia tradicionalista y de una

---

<sup>2</sup>- *Noh-Kabuki: Escenas del Japón*, Prenas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2014.

<sup>3</sup>- Beasley, W.G., *La Restauración Meiji*, Satori Ediciones, Gijón, 2007.

<sup>4</sup>- García Gutiérrez, Fernando, "Arte y cultura del Japón del período de Meiji (1868-1912): en el centenario del final del período Meiji", *Temas de Estética y Arte*, nº XXVI, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2012, pp. 125-141.

<sup>5</sup>- Para el tema del *Ukiyo-e*, véase Newland, A.R., *Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam, Hotei, 2005 y Marks, A., *Japanese woodblock prints*, Rutland, 2010. Para el final de la era Meiji, Merritt, H. y Yamada, N., *Guide to Modern Japanese Woodblock Prints: 1900-1975*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992.



gran calidad artística, tienen cada vez un mayor reconocimiento.<sup>6</sup> El arte del grabado del periodo Meiji está marcado por el contraste entre tradición y modernidad. Las estampas de temática moderna son una fuente gráfica esencial para comprender el nacimiento del moderno Japón. Los grabados de orientación tradicional, sin embargo, son los que artísticamente han justificado esta merecida revalorización, ya que en estas obras apreciamos aquellos aspectos que hoy consideramos como los más esenciales de la cultura japonesa.

## 2. TEATRO *NOH* Y GRABADO *UKIYO-E*

Desde los comienzos del grabado *Ukiyo-e*, pero especialmente a lo largo del siglo XIX con la Escuela Utagawa, el género de los actores de teatro *Kabuki* había sido el de mayor éxito comercial.<sup>7</sup> Aunque muchas obras del teatro *Noh* inspiraron obras de teatro *Kabuki*, como regla general podemos afirmar que la clientela de los populares grabados *Ukiyo-e* era más inclinada al colorista, efectista y barroco teatro *Kabuki*, que al austero y solemne teatro *Noh*. Esta preeminencia del *Kabuki* se mantuvo hasta el final del grabado *Ukiyo-e* a comienzos del siglo XX.<sup>8</sup> Sin embargo, la nueva coyuntura a favor de la recuperación de los valores tradicionales en la era Meiji propició la irrupción del *Noh* en el grabado *Ukiyo-e* como una muestra de refinamiento cultural y compromiso con la defensa de rico patrimonio japonés amenazado por la occidentalización.

El teatro *Noh*, originario del periodo Muromachi (1333-1573), tuvo el patrocinio de las élites militares samuráis que gobernaban Japón. Los dramaturgos de *Noh* estuvieron protegidos por el mecenazgo del *shōgun* desde finales del siglo XIV, desde los tiempos de Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), gran patrocinador de Zeami Motokiyo (1363-1443), el más importante dramaturgo y teórico del teatro *Noh*. Las representaciones estaban a cargo de familias nobles e incluso muchos de los grandes gobernantes militares de Japón eran muy aficionados a subirse a los escenarios. Durante el periodo Edo, los

---

<sup>6</sup>- Recientemente, en 2013, hemos tenido ocasión de organizar en el Museo de Zaragoza una exposición sobre esta época titulada *La Fascinación por el País del Sol Naciente: El encuentro con el arte japonés en el periodo Meiji*.

<sup>7</sup>- Por el contrario el teatro *Noh* apenas había tenido incidencia en las estampas en los maestros primitivos y en los artistas del siglo XVIII, salvo algunas excepciones, como el ciclo de obras dedicadas a la bellísima dama del periodo Heian (794-1185) y célebre poetisa Ono no Komachi, cuyo nombre era sinónimo de belleza inmortal y que incluso aparecía con frecuencia parodiada (*mitate-e*) con bellezas contemporáneas.

<sup>8</sup>- La representación de escenas teatrales durante la era Meiji es una de las partes más importantes de la actividad artística de la época, pues se produjo una gran renovación del *Kabuki* encabezada por excelentes actores que revitalizaron la tradición nacional, con un estilo más depurado, realista y dramático.

gobernantes del clan Tokugawa consideraron el teatro *Noh* una cuestión de estado, que protegieron, regularon y reglamentaron hasta el último detalle, aumentando el tono protocolario, solemne y riguroso de las representaciones.<sup>9</sup> Muchas veces el argumento de los dramas *Noh* procede de alguna de las grandes obras de la literatura clásica nipona, como el *Genji Monogatari* o el *Heike Monogatari*. Las claves estéticas de *Noh* están en la órbita del budismo Zen, lo que significa que eran propias de la cultura de las clases altas. Para el público general esta estética resulta sumamente inaccesible, pues requiere de una esforzada preparación previa. Quizá el concepto que mejor define esta estética sea el *yōgen*, que nos remite al misterio, la elegancia, la ambigüedad y cierta sensación de tristeza. Todo eso se siente ante una representación de teatro *Noh*.<sup>10</sup> El escenario prácticamente está desnudo, salvo por la pintura al fondo del escenario de un gran pino que representa la divinidad. Los elementos del decorado son configurados de forma muy esquemática y minimalista mediante una estructura de bambú forrada con cintas de tela. El actor principal, o *shite*, viste siempre un espléndido kimono bordado, el cual solía ser donación de los grandes mecenas. Otro elemento de trascendental importancia es la máscara del actor principal. Existen más de doscientas tipologías de máscaras para las diferentes obras de *Noh* existentes. Las actuaciones apenas tienen acción y la poesía, la música y la danza forman parte esencial del espectáculo, que más bien parece una ceremonia. El repertorio del teatro *Noh* es de una gran riqueza. Podemos encontrar mitos religiosos de antiguas divinidades, demonios, seres sobrenaturales como dragones de ocho cabezas, samuráis atormentados por su crueldad en el pasado y mujeres que han perdido la razón por el desamor, los celos o la desaparición de un hijo. Existe la tradición de agrupar en cinco grandes grupos las obras del repertorio del *noh* que, dentro de la solemnidad habitual, oscilan entre la máxima parsimonia y la agitación y el dinamismo. La representación de divinidades están en el grupo primero. Los papeles de guerreros se agrupan en el segundo. El nombre de obras de pelucas se ha dado al grupo de obras con papeles femeninos como protagonistas. El cuarto grupo, más misceláneo, está dedicado a personajes enloquecidos, mientras que el último grupo está protagonizado por demonios. En conjunto, el repertorio

<sup>9</sup>.- Por el contrario en el *Kabuki* no gozaron de ninguna protección oficial hasta hace unas décadas. Sus principales dramaturgos eran hábiles literatos que sintonizaban con los gustos populares para producir obras de gran éxito comercial. Los teatros eran empresas comerciales que dependían de las taquillas y muchos actores que convirtieron en ídolos para las masas.

<sup>10</sup>.- Lanzaco Salafraña, Federico, *Los valores estéticos de la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2003, pp. 102-107.

es una completa relación de dramas japoneses que en la actualidad forman parte de la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco.

A pesar de esta consideración que tiene hoy, a comienzos de era Meiji parecía que el teatro *Noh* no tenía cabida en el nuevo Japón. Era un símbolo del Japón feudal, de la época de los samuráis, de la etapa que había que superar para convertirse en una nación moderna. En torno al último tercio del siglo XIX todo lo que rememoraba la época de los Tokugawa estuvo desprestigiado. Como esta forma teatral había sido protegida por la clase de los samuráis, los espectáculos dejaron de organizarse cuando éstos fueron despojados de sus privilegios y tuvieron que acomodarse a los nuevos puestos en la administración y el ejército. Sin embargo, fruto precisamente de la apertura a Occidente de la era Meiji, los embajadores en Europa comprobaron el prestigio que tenía la ópera, de modo que a su vuelta a Japón reconvirtieron el teatro *Noh* en el equivalente de la ópera occidental, esto es, una dramaturgia musical de carácter culto. De este modo, desde las últimas décadas del siglo XIX, el teatro *Noh* comenzó a ser popular entre los intelectuales y artistas que abanderaron la defensa de la cultura tradicional japonesa. A la cabeza de este movimiento estuvo el político Iwakura Tomomi (1825-1883), junto con actores como Umewaka Minoru (1828-1909).

Toyohara Chikanobu (1838-1912), también conocido como Yōshū Chikanobu, es uno de los artistas más interesantes del periodo Meiji, ya que en su producción se constata perfectamente el pulso entre modernidad y tradición que había en su tiempo.<sup>11</sup> En un primer momento se dedicó a hacer grabados de teatro *Kabuki* como su maestro Toyohara Kunichika (1835-1900), pero pronto destacó la producción de imágenes sobre el nuevo Japón que se transformaba vertiginosamente bajo el gobierno del emperador Meiji. Chikanobu destacó en un género denominado *kaika-e* que reflejaba el pensamiento de los nuevos tiempos. Supo transmitir el ambiente cultural del momento, los cambios y transformaciones de una nación que como un péndulo oscilaba desde la irracional imitación de lo europeo hasta la exaltación nacionalista de una nación divina y protegida por los dioses. El propio emperador, representado siempre con uniforme militar a la occidental, servía como modelo propagandístico para los cambios de la nación. Una estampa de Chikanobu ejemplifica perfectamente el nuevo estatus que alcanzó el teatro *Noh* como un símbolo de la cultura japonesa que no debía desaparecer en el proceso de modernización y que se

---

<sup>11</sup>.- Coats, B. A., *Chikanobu: Modernity and Nostalgia in Japanese Prints*, Leiden, Hotei, 2006.

recuperó categorizándolo como el equivalente nacional a la ópera occidental. El grabado es un tríptico fechado en 1880 que presenta al emperador, vestido de uniforme en el interior de palacio imperial, asistiendo a la representación de la obra *Noh* titulada *Shakkyo* o *El puente de piedra* [fig. 1].

### 3. YOSHITOSHI Y EL TEATRO NOH

El artista que mostró la más decidida voluntad de incorporar el teatro *Noh* en el grabado *Ukiyo-e* fue el gran maestro Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892), autor bien conocido en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla gracias al discurso de ingreso como Académico Correspondiente de Blas Sierra de la Calle, director del Museo Oriental del Valladolid, quien además organizó en 2009 una magnífica exposición sobre Yoshitoshi y su escuela en el propio museo de la Academia.<sup>12</sup> Discípulo de Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), Yoshitoshi fue un artista muy creativo que practicó con éxito diversos géneros. Hay una parte de la producción de este genial artista marcada por la locura y la violencia. Sin embargo, también en épocas de mayor salud y sosiego fue capaz de hacer trabajos de una elegancia y sofisticación inigualables. Es en este tipo de trabajos en los que observamos un creciente interés de Yoshitoshi por el teatro *Noh*. Un episodio biográfico relevante fue su encuentro en 1880 con una antigua geisha llamada Sakamaki Taiko, con quien se casó en 1884 y que aportó a Yoshitoshi, de carácter difícil y mujeriego, un ámbito familiar favorable para la creación artística. En el año 1891 la salud mental de Yoshitoshi se deterioró y fue ingresado en varios hospitales, muriendo de un derrame cerebral el 9 de junio de 1892.

En sus últimos años de vida pudo trabajar en series excepcionales por su calidad y originalidad. La serie en la que se aprecia una mayor atracción por la culta tradición del teatro *Noh* fue su serie *Cien vistas de la luna*,<sup>13</sup> publicada entre 1885 y 1892, que es considerada como su gran obra maestra. En esta obra la luna actúa como un hilo conductor que permite al artista romper las fronteras de los géneros tradicionales en un nuevo concepto de proyecto que le permitía desplegar toda su versatilidad como artista. La variedad temática resulta desbordante, con personajes religiosos, políticos, militares, literarios

<sup>12</sup>- Sierra, Blas, *Yoshitoshi y su escuela: grabados ukiyo-e*, Valladolid, Museo Oriental, 2009. Sierra, Blas, "El arte *Ukiyo-e* de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892)", *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de BB.AA. de Sevilla Santa Isabel de Hungría, nº 38, 2010, pp. 23-70.

<sup>13</sup>.- Stevenson, J., *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, Redmond, San Francisco Graphic Society, 1992. Almazán Tomás, V. David, *Tsukioka Yoshitoshi: Cien aspectos de la luna*, Sans Soleil, Barcelona, 2015.

y mitológicos. Desde devotos budistas que han alcanzado la iluminación a villanos infames, desde triunfantes héroes a grandes fracasados, la luna sirve de testigo del amplio abanico de conductas de hombres y mujeres. Respecto a su estilo, *Cien aspectos de la luna* combina una gran variedad registros, con tendencia hacia la calma y el equilibrio, con un tono reposado y lírico.

Varias de sus estampas de *Cien aspectos de la luna* tienen precisamente como trasfondo una escena de alguna obra *Noh*, pues Yoshitoshi estaba sumamente interesado en el teatro *Noh* y tomaba clases del actor Umewaka Minoru. De hecho hay un valioso testimonio de su hijastro, el también artista Tsukioka Kōgyo, que relaciona un cambio en el estilo de Yoshitoshi hacia el refinamiento como consecuencia de su aproximación al teatro *Noh*:

Mi padrastro, Tsukioka Yoshitoshi, fue ampliamente conocido por sus pinturas de mujeres hermosas, pero cuando miras esas pinturas te das cuentas de que la mayoría de sus modelos provenían del *demi-monde*. No fueron generalmente jóvenes refinadas de buena familia. Sin embargo, a medida que Yoshitoshi iba más al *Noh* Yoshitoshi se percató de que sus antiguas modelos no eran refinadas y que había una gran diferencia entre las jóvenes mujeres que asistían al *Noh* y aquellas que acudían a otro tipo de espectáculos. En su última gran obra, *Cien aspectos de la luna*, él empleó como modelos a mujeres que asistían al teatro *Noh*.<sup>14</sup>

Una de las estampas de *Cien aspectos de la luna* titulada *La luna del teatro sarugaku* (1891) hace alusión a la denominación antigua del teatro *Noh*. El antiguo nombre era *sarugaku*, que literalmente significa “música de monos”. En origen el *sarugaku* era una danza cómica y popular, que evolucionó hacia un espectáculo ritual más serio y profundo. En la estampa parece un actor vestido con traje ceremonial que se prepara para una ceremonia, mientras ve pasar a un grupo de espectadores hacia otro espectáculo. En el paisaje aparece un pino bajo la luna y en el biombo una grulla y sol naciente, todo ello símbolos de Año Nuevo. Otra estampa de la serie, *La luna de la marea alta* (1892), es una representación realista de la famosa obra *Takasago*,<sup>15</sup> compuesta por el dramaturgo Zeami Motokiyo en el siglo XIV. Aparece una pareja de ancianos, Jō y Uba, que en realidad son los espíritus de dos pinos milenarios separados que representan la fidelidad y el incondicional amor conyugal. En

<sup>14</sup>- Smethurst, Richard J., “Kōgyo in hisownwords: Nō and Nōpictures”, *Andon*, 91, 2011, pp. 65-68.

<sup>15</sup>- El lector puede leer el drama completo de *Takasago* en la versión de KayokoTakagi y Clara Janés publicada en *9 piezas de teatro Nō*, Ediciones del Oriente y el Mediterráneo, Madrid, 2008, pp. 45-66.

la escena, bajo un gran pino, Jō, rastrillo en mano, mira la luna, al tiempo que Uba, con una escoba, se fija en la marea de la playa de Takasago [fig. 2].

Otro conjunto de estampas describen dramas del teatro *Noh* ambientadas en historias de guerreros. En *Tamura Myōjin, la luna del monte Otowa* (1886) aparece el general Sakanoue no Tamuramaro (758-811) en una atmósfera hierática y sobrecogedora inspirada en una representación del drama *Noh* del dramaturgo Zeami titulada *Tamura*. Aparece el fantasma del guerrero en el templo Kiyomizuderade Kioto [fig. 3]. La inconfundible arquitectura del Kiyomizudera y sus célebres cerezos en flor se representan en la parte superior de la composición de la estampa con gran detalle. El general, por sus victorias en el campo de batalla, fue deificado y desde entonces se le conoce como Tamura Myōjin. Esta divinidad aparece en la obra de teatro como la transformación sobrenatural de un joven que está barriendo los pétalos del *sakura*, o cerezo, en el patio del templo, lo que explica que el general, caracterizado con máscara y con armadura de combate, lleve en su mano una escoba.

La leyenda cuenta que cuando él luchaba en defensa del emperador, tuvo la ayuda divina del *boshisattva* Kannon, que con mil arcos y flechas atacó al enemigo. Por otra parte, en *Ataque de una criatura fantástica* (1888), se presenta la historia de Minamoto no Yoshimasa (1106-1180), destacado poeta y certero arquero que se distinguió por abatir otra extraña criatura llamada *nue*, un animal fantástico de la mitología japonesa que tiene cara de mono, cuerpo de tejón, patas de tigre y cola de serpiente. En 1153, Yorimasa salvó al emperador Konoe del ataque del *nue* que merodeaba por los tejados de palacio sobre unas oscuras nubes. Al advertir el inminente ataque, lanzó al cielo una flecha con su arco. La flecha alcanzó al *nue* que fue rematado a cuchilladas en el suelo por un guardián, según se recoge en el *Heike Monogatari*.<sup>16</sup> La leyenda inspiró un drama de teatro *Noh* titulado *Nue*, escrito por Zeami. El *Heike Monogatari*, la gran obra épica japonesa que narra las batallas entre el clan de los Taira contra el clan de los Minamoto, fue una cantera inagotable para los dramaturgos del teatro *Noh*. La estampa de Yoshitoshi titulada *La luna de Chikubushima* (1886) presenta a Taira no Tsunemasa en su visita a un santuario de la diosa Benten en la isla de Chikubushima para pedir la victoria.<sup>17</sup> La belleza de la música hizo que Benten se le apareciera al guerrero. A pesar de esta piadosa visita devocional, Tsunemasa murió en combate. Esta historia constituye el argumento del drama *Chikubushima*. Semejante trasfondo tiene la estampa *La luna del*

<sup>16</sup>- *Heike Monogatari*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 348, capítulo 15 del libro IV.

<sup>17</sup>- *Heike Monogatari*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 466-468, capítulo 3 del libro VII.

*timón* (1887) protagonizada por Taira no Kiyosune, “hombre sensible y de carácter melancólico”, tercer hijo de Shigemori y nieto de Kiyomori, esto es, uno de los descendientes más destacados de este clan, que fue derrotado por los Minamoto en la gran batalla naval de Dan no Ura en el año 1185. Este combate supuso la aniquilación total del clan Taira y el triunfo indiscutible del clan Minamoto. El propio Emperador niño, nieto de Kiyomori, también murió ahogado en un trágico final. La obra de *Noh* titulada *Kiyotsune*, del dramaturgo Zeami, puso en escena este trágico episodio histórico, también reseñado en el *Heike Monogatari*.<sup>18</sup> Respecto al bando vencedor, la estampa *La luna de la bahía de Daimotsu* (1886) presenta el valor del monje guerrero Saitō Musashibō Benkei (1155–1189), protagonista del drama *Fune Benkei*, quien rezó cánticos mágicos para combatir a los vengativos fantasmas de los guerreros ahogados del clan Taira que surgieron en un gran temporal en la bahía de Daimotsu cuando los Minamoto se retiraban en barco tras lograr su gran victoria final.

El mundo femenino tiene una gran importancia en el repertorio del teatro *Noh* y en *Cien aspectos de la luna* hay también algunas estampas que aluden directamente a dramas concretos. La estampa *La luna de la lápida* (1886) presenta a una anciana sentada en una tumba. Se trata de la poetisa Ono no Komachi (825-900), la única mujer entre los Seis poetas inmortales. Además de por su talento literario, Ono no Komachi fue también muy famosa por su gran belleza y se le considera un modelo del encanto femenino del Japón clásico. Los episodios amorosos de Komachi nos muestran a una mujer que en su juventud tuvo muchos admiradores con los que se comportó con altivez. La tradición cuenta que en su vejez se arrepintió de su conducta, consciente de lo efímero de la belleza. Diversos episodios de la vida de Ono no Komachi inspiraron varias obras de teatro *Noh*. En una de ellas, *Sotoba Komachi*, se describe precisamente el arrepentimiento de Komachi respecto a la desconsideración con la que trató al capitán Fukakusa, uno de sus amores de juventud. Para acentuar la decrepitud de la anciana Komachi, en la obra aparece sentada sobre una tumba en un cementerio. Yoshitoshi ha escenificado en esta estampa el momento en el que Komachi hace balance de su vida. Su vestimenta nos remite a su lujosa vida pasada, pero sus canas, el bastón y el destartalado sombrero de paja nos muestran la vida como indigente del final de sus días, en las que finalmente encontró paz. Yoshitoshi prefiere en este caso mostrar este episodio de una manera realista, en lugar de su representación teatral con un actor [fig. 4].

---

<sup>18</sup>- *Heike Monogatari*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 839, Epilogo y pp. 534, capítulo 4 del libro VIII.

El tema de la locura que produce a una mujer la desesperación por la pérdida de su amado es un tópico de la literatura japonesa que se ha proyectado en numerosos dramas teatrales. Dentro del teatro clásico *Noh* hay todo un subgénero o categoría de obras cuya temática es precisamente la de mujeres enloquecidas. Yoshitoshi, que era un gran entendido en teatro *Noh*, se inspiró para la estampa *Yūgiri, la luna de batir la ropa* (1890) en un triste drama escrito por Zeami titulado *Kinuta*. La protagonista de este drama era la esposa de un ocupado funcionario de provincias destinado en la capital. La esposa esperó ansiosa el regreso de su amado esposo, el cual ha marchado por tres años. Llegada esa fecha, obligado por los compromisos, le envió mensaje anunciando que su vuelta debía dilatarse más tiempo. El título de la obra, *Kinuta*, hace referencia al instrumento que utiliza la mujer para batir o planchar tejidos sobre una soporte para golpear la tela enrollada con el fin de suavizar y abrillantar los tejidos. Era una actividad que las mujeres hacían durante el otoño y que se asociaba con el ritmo constante de los golpes de la maza. El desasosiego y la sensación de abandono finalmente causaron la muerte de la esposa. En la obra de teatro, el marido llegó cuando la esposa ya había muerto e invocó su espíritu para disculparse por su ausencia. El alma de la mujer se mantuvo atormentada por los celos y el resentimiento hasta que por el rezo del Sutra del Loto pudo descansar eternamente. Yoshitoshi dibujó ensimismada a la enloquecida esposa, cuando golpea incesantemente la ropa con la maza. Junto al biombo aparece la joven sirvienta, *Yūgiri*, testigo del deterioro de la salud mental de su señora [fig. 5].

Más truculenta es la historia que inspiró la estampa *La luna de la casa solitaria* (1890), inspirada en el drama de teatro *Noh* titulado *Adachigahara* (*La colina de Adachi*), escrito por Konparu Zenchiku. Representa a una anciana que, en realidad, es un ser demoníaco, una *onibaba*, que captura jóvenes mujeres embarazadas para matarlas y desangrarlas. La víctima no aparece la composición de Yoshitoshi, pero sí la tensa soga que la mantiene colgada en la casa solitaria. La luna, en una oscura noche de otoño, es también un referente al vientre de la desdichada prisionera que está a punto de ser acuchillada. Ya en 1885 Yoshitoshi ya había hecho una versión más violenta titulada *Ilustración de la casa solitaria de Adachigahara en Ōshū* en forma de díptico, que se considera una de las obras maestras de este artista [fig. 6]. El díptico tiene la impresionante imagen de la víctima colgada cabeza abajo, semidesnuda y en avanzado estado de gestación, mientras que la maléfica vieja afila un gran cuchillo. En la obra de teatro se representa a esta anciana con la máscara demoníaca *hannya*. En



la realista composición de Yoshitoshi se muestra, sin embargo, la fealdad del rostro de este maligno ser.

Sirvan estos ejemplos para constatar el interés por el teatro *Noh* de Tsukioka Yoshitoshi, un interés que se reflejó en la profundidad de los temas elegidos para sus estampas y también en el interés por captar la tensión, dramatismo y solemnidad de los dramas clásicos. Los más notables seguidores de Yoshitoshi también fueron sensibles a las posibilidades estéticas que ofrecía el teatro *Noh* para el arte del grabado.

#### 4. LOS DISCÍPULOS DE YOSHITOSHI Y LAS MODAS ELEGANTES

La consideración de Yoshitoshi como un gran maestro no se basa únicamente en la calidad de su obra, sino también en la talla de sus discípulos, que constituyen la nómina de los últimos grandes artistas del grabado *Ukiyo-e* de principios del siglo XX.

La aptitud de sus discípulos y su capacidad para llevar temas de la cultura clásica al arte de grabado pueden constatarse en la figura de Mizuno Toshitaka, su seguidor predilecto y sucesor en su taller. Por ejemplo, en el grabado que tuve ocasión de donar a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla el día de mi ingreso en la institución, Mizuno Toshikata representó a una elegante dama de antaño que se dispone a entrar una casa de té [fig. 7]. La estampa se titula *La ceremonia de té* (1893) y forma parte de su exitosa serie *Treinta y seis bellezas escogidas*. La escena encarna la pervivencia de los valores estéticos de la cultura clásica japonesa, en este caso de la era Hōei (1704-1711), en el moderno Japón de la era Meiji de finales del XIX. La ceremonia del té se caracteriza por la armonía, pureza, sencillez y naturalidad, todo ello valores propios de la estética del budismo Zen.<sup>19</sup> En esta estampa vemos los preparativos previos a la entrada por la diminuta puerta de una casa de té (*chashitsu*), tras atravesar el jardín (*chaniwa*) por las grandes piedras planas (*roji*).

Otro aventajado discípulo de Yoshitoshi fue Ogata Gekkō (1859-1920), artista también elegante y delicado, que con una formación algo autodidacta se caracterizó por un excelente dibujo y un suave colorido. Gekkō fue miembro de asociaciones pictóricas defensoras de la tradición como la Nihon Bijutsu Kyōkai y la Nihon Seinen Kaiga Kyōkai, que había fundado Okakura Kazukō (1862-1913), el autor del *El libro de té* y gran continuador de la labor de recuperación del arte tradicional japonés emprendida por Ernst Fenollosa (1853-

---

<sup>19</sup>.- García Gutiérrez, Fernando, *El Zen y el arte japonés*, Guadalquivir, Sevilla, 1998.

1908). También colaboró con el arquitecto británico Josiah Conder (1852-1920) en la ilustración de su libro sobre *ikebana* titulado *The floral art of Japan* (1899). Como vemos, no resulta difícil encontrar composiciones de Gekkō en las que se expresa una fascinación por las costumbres del viejo Japón, muchas veces en escenas protagonizadas por mujeres. Con el mismo ímpetu con que se revalorizaban artes como el *ikebana*, el *bonsái* o la ceremonia del té, también el *Noh* fue considerado como uno de los pilares de la cultura japonesa que necesariamente debía defenderse y estudiarse. En su magnífica serie *Modas y costumbres femeninas*, incluyó una estampa titulada *Nōgaku* (1898) en la que aparecen unas mujeres asistiendo a una obra de teatro *Noh*, concretamente el drama *Kikujidō* [fig. 8]. También en esa misma fecha, en su serie de episodios representativos de la historia cultural nacional, *Pinturas de flores de Japón*, Gekkō representó en la estampa *La campana de las flores* a la protagonista del drama *Dōjōji*, una mujer enloquecida por el amor no correspondido de un monje budista, la cual se transformó en serpiente debajo de la campana del templo [fig. 9]. La desnudez del escenario, en el que únicamente aparece el pino pintado al fondo del escenario y una campana de *atrezzo*, hacen que el espectador se concentre en los movimientos del actor enmascarado y en su multicolor kimono, creando una atmósfera propia de las representaciones de *Noh* que desarrolló con un estilo propio su destacado discípulo Tsukioka Kōgyo.

## 6. KŌGYO Y EL GRABADO ESPECIALIZADO EN EL NOH

De todos los discípulos de Yoshitoshi, merece un capítulo específico su hijastro Tsukioka Kōgyo (1868-1927), un artista cuya valoración crítica ha crecido en el siglo XXI.<sup>20</sup> Tras unos años iniciales de formación, su trayectoria artística cambió de orientación hacia el grabado *Ukiyo-e* cuando su madre, Sakamaki Taiko, se casó en segundas nupcias con el gran artista del *ukiyo-e* Tsukioka Yoshitoshi. Tras el matrimonio, el joven, que entonces tenía quince años, fue adoptado por Yoshitoshi, de quien toma el apellido Tsukioka. Por entonces Yoshitoshi ya era considerado el artista más importante del *Ukiyo-e*. Cuando Kōgyo conoció a Yoshiyoshi, este último comenzaba a preparar algunos de sus más célebres trabajos, como la ambiciosa serie *Cien aspectos de la luna*, que ya hemos comentado. Como hijo adoptivo entró a trabajar en su taller, junto con otros empleados. Posteriormente, en 1889, continuó su

<sup>20</sup>. Shaap, Robert y Rimer, T., *The Beauty of Silence: Japanese Nō and Nature Prints by Tsukioka Kōgyo (1869-1927)*, Hotei, Ámsterdam, 2010. Almazán Tomás, V. David, "Solemne quietud y sobre cogedor silencio. El teatro Noh y la modernidad del arte de Tsukioka Kōgyo (1869-1927)", *La Ratonera*, nº 31, enero de 2011, pp. 59-66. *Noh-Kabuki: Escenas del Japón*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2014.

formación con otro de los más interesantes artistas de la época, Ogata Gekkō (1859-1920), el cual ejerció sobre él una influencia decisiva. Fue precisamente Gekkō quien le otorgó el nombre artístico de Kōgyo.

Por su gran afición al teatro, Kōgyo se especializó, desde la última década del siglo XIX, en documentar gráficamente el mundo de la representación del *Noh*. A este tema dedicó monumentales series. En sus estampas captó la esencia del repertorio del *Noh*, seleccionando cada acto y cada escena representativa, con gran minuciosidad en los detalles del vestuario, máscaras y escenografía. Se conocen casi un centenar de pinturas de Kōgyo sobre el tema teatral y unas setecientas estampas. En todas las ediciones tuvo un extraordinario cuidado con las cuestiones relativas a la calidad de la impresión, la cual se enriquecía con gofrados y tintas metálicas que se aplicaban con sentido ornamental en los lujosos brocados del vestuario, así como los diversos complementos del atuendo. La calidad del tratamiento gráfico de los textiles es superior y nos remite al esplendor del gusto palaciego y refinamiento elegante de los antiguos periodos imperiales. En los trabajos de Kōgyo el aficionado al teatro *Noh* disfruta de la fidelidad respecto al ambiente de la representación. En sus grabados se aprecia una gran unidad, pero a la vez multitud de matices y variaciones. El grado de intensidad dramática en escena se expresa de una forma certera, pues el artista trata de representar a los personajes con toda su majestuosidad. En su estilo, elegante y preciosista, puede observarse una evolución que parte desde la documentación exhaustiva hacia la eliminación de todo aquello que rodea al actor principal en solemne quietud y sobrecogedor silencio.

Su primera gran serie sobre el *Noh* fue *Nogaku zue*, publicada entre 1897 y 1902. Estaba compuesta de 261 estampas, esto es, prácticamente todo el repertorio. Esta obra recibió un premio nacional y tuvo una gran acogida por los exigentes aficionados del teatro *Noh*. Naturalmente, estas estampas tienen un gran valor documental, pues son tremendamente minuciosas en todos los detalles escénicos. Cada estampa, además, se editaba con información sobre la obra correspondiente, así como los nombres de los personajes y una sinopsis del argumento. La disposición horizontal de las estampas permite muchas veces una visión panorámica de toda la escena. Es el caso de *Ilustración de un escenario de noh* (1898) [fig. 10]. La sencilla arquitectura del escenario (*butai*), sin apenas elementos decorativos, presenta una tarima elevada por razones visuales y también acústicas. Al fondo del escenario aparece el *kagami-ita* con un gran pino pintado, símbolo de la divinidad. Delante de ese pino pintado es donde se sitúan habitualmente los músicos, mientras que el coro ocupa la parte de nuestra derecha. Las columnas (*hashira*) que sostienen el tejado del *butai*

son importantes, pues fijan la posición de los actores en escena. Los otros pinos son reales y jalonan un corredor llamado *hashigakari* en el cual también se actúa y que une la sala de preparación de los actores con el escenario principal.

Como estampas representativas *Nōgaku zue* destacamos la dedicada a *Atsumori* (1897), protagonizada por el adolescente samurái Taira Atsumori (1169-1164), el cual murió en la batalla de Ichinotani a manos del veterano samurái Kumagae Naozane, del bando del clan Minamoto. Este samurái, al descubrir la corta edad de su adversario, pensó en perdonar su vida, pero la cercana presencia de otros guerreros le condujo a quitarle la vida. Con arrepentimiento, Kumagae Naozane se hizo monje budista, cambiando su nombre por el de Renshō. En el drama *Atsumori*, escrito por Zeami, Renshō regresa al lugar de la batalla. Allí, al escuchar una noble flauta en manos de un leñador, inicia una conversación sobre lo acontecido en los tiempos de la guerra, que concluye con la declaración por parte del leñador de que es el espíritu de Atsumori. Kōgyo representó el siguiente acto. Aparece Atsumori vestido con ricos ropajes de samurái y relata con una danza su último combate [fig. 11]. Al final, el arrepentimiento de Renshō permite al fantasma de Atsumori descansar en paz. Otra estampa de la serie presenta el drama *Dōjōji* (1900) [fig. 12], en la cual podemos apreciar la deuda con su maestro Ogata Gekkō [fig. 9]. La protagonista de *Dōjōji* es una mujer que aparece en el templo budista que da nombre al drama en el momento en que los sacerdotes están consagrando la campana y el templo no es visitable. Aún así la mujer persuade a los guardas bailando una danza llamada *ranbyōshi*, de ritmo aberrante, que cada vez se intensifica más hasta el punto de convertirse en frenética. Este es momento representado en este grabado. Con esta danza la mujer se aproxima a la campana y trepa por ella. Las plegarias de los monjes eleva al cielo la campana y aparece la mujer convertida en serpiente demoníaca. Finalmente los monjes consiguen doblegar a la serpiente y alejarla hasta un río. En el recuadro del grabado, en la parte superior izquierda, Kōgyo dibujó el aspecto de la demoníaca máscara de serpiente del acto final y un detallado plano en miniatura del escenario, la ubicación de la campana, con un círculo, así como los detalles de la puesta en escena. Todo ello muestra el conocimiento enciclopédico de Kōgyo en la materia.

Entre 1922 y 1926 Kogyō realizó otra ambiciosa serie con una selección de cien obras, que tituló *Nōgaku hyakuban*. Esta serie presenta a los actores y su atuendo a un mayor tamaño, en una disposición vertical, sobre fondos neutros que destacan la opulencia del vestuario y el misterio de las máscaras. Para muchos historiadores del arte, críticos y coleccionistas esta serie es la más

valorada por su extraordinaria calidad técnica de impresión, así por la ortodoxia de las composiciones y las sugerente atmósfera que el artista logró con el colorido de los fondos. Así lo podemos ver, por ejemplo, en su magnífico tríptico dedicado a la danza *Ōkina* (1923), en el que el bailarín principal *Ōkina*, en el centro, aparece en su habitual pose con el abanico levantado [fig. 13]. El personaje de la izquierda, con un gran sombrero, negro es *Sanbasō* y el de la derecha es *Senzai*. Están acompañados de los asistentes y los músicos. En la hoja central, detrás de *Ōkina*, distinguimos la flauta travesera japonesa *nōkan* y los pequeños tambores de hombro *kotsuzumi*. Otros tambores más grandes que se tocan habitualmente en el *Noh* no son utilizados en esta danza. La precisión documental del tríptico nos permite también apreciar detalles del escenario, como la caja lacada negra que custodia uno de los auxiliares, que es donde se guarda la máscara *hakushikujo* que lleva *Ōkina* y que es la única que el actor se coloca durante la representación en el escenario, pues en el resto de obras el actor se coloca su máscara y vestuario en la Sala del espejo, fuera del escenario. Los minuciosos conocimientos sobre el *Noh* de *Kōgyo* se aprecian en cada una de sus estampas. En *Kinsatsu, la tabla de oro* (1923), también de la serie *Nōgaku hyakuban*, se representa una obra de Kan'ami Kiyotsugu sobre el dios guerrero *Amatsu Futodama*, protector de la diosa solar *Amaterasu* [fig. 14]. El drama comienza con la llegada de un emisario imperial llega a un templo sintoísta y, en presencia de un anciano, de repente cae del cielo una tabla de oro, que resulta ser de esta divinidad que custodia el sagrado lugar. El anciano, transformado en guerrero divino aparece en el segundo acto, con la tabla de oro en el tocado y armado de un arco y flechas, ejecutando una danza de protección. En la estampa se aprecia la calidad de edición del grabado xilográfico japonés entrado el siglo XX y el talento de *Kōgyo* para reforzar la atmósfera dramática de las representaciones del *Noh*, escogiendo para esta ocasión una actuación nocturna al aire libre bajo el fuego de las antorchas sagradas (*takigi*) del templo *Kōfukuji* de Nara, cuyo denso humo subraya el misterio de la escena y la riqueza ornamental de las ricas vestimentas.

Finalizando el recorrido por la extensa producción de este artista, entre 1924 y 1927 *Kogyō* trabajó en otra serie, *Nōgaku Taikan*, que consistió en una colección de cinco volúmenes con cuarenta estampas cada uno, en formato horizontal. La serie fue un gran éxito y tuvo tempranas reediciones en 1934 y 1936. *Nōgaku Taikan* presenta una gran continuidad respecto a las primeras estampas, suponen cierta depuración estilística, pues en ellas el artista tiende a eliminar todo lo superfluo y concentrarse en la intensidad dramática, siempre con grandes espacios vacíos en los que flotan majestuosas figuras con sus ricas

vestimentas. Además, la sinopsis y otras informaciones que llenaban el margen de la serie *Nōgaku zue*, se presentaban ahora de manera independiente, impresas en un fino papel translúcido que protege la estampa, por lo que resulta visualmente más ligera. Una estampa representativa de estos depurados trabajos finales de Kogyō es *Ōrochi* (1925-1930), en el que aparece el dios sintoísta Susanoo, hermano de la diosa solar Amaterasu. La gran hazaña de Susanoo fue matar a Ōrochi una terrible gran serpiente de ocho cabezas a la que consiguió decapitar después de emborracharla con un gran barreño de *sake*. La serpiente aparece en escena vestida con un kimono con motivos geométricos, peluca roja, máscara y tocado en forma del fantástico animal. A la derecha, Susanoo espera amenazante con una arcaica espada en la mano [fig. 15].

Otras series menores fueron *Nōgaku gafū*, que reunía una docena de estampas con famosas obras y, finalmente, *Kyōgen gojūban*, cuyas cincuenta estampas estaban dedicadas al teatro cómico *Kyōgen* y de las cuales hizo solamente dieciseis, siendo el resto obra de su hija Tsukioka Gyokusei. Kogyō fue durante toda su vida un artista entregado al *Noh* y su propia hija fue una fiel seguidora de su estilo. Kogyō tuvo también otros destacados discípulos y seguidores, como Matsuno Sōfū y Yamaguchi Ryōshū, que siguieron explorando la representación pictórica y gráfica del teatro *Noh*.

## 7. CONCLUSIONES

Aunque es frecuente utilizar el adjetivo popular para definir el arte del grabado *Ukiyo-e*, con este texto hemos pretendido mostrar como, en determinados momentos históricos y en determinados géneros, la alta cultura ha nutrido de contenidos a la estampa japonesa. En el caso concreto del aristocrático teatro *Noh*, hubo que esperar hasta los años de reacción ante el avance de la cultura occidental en la era Meiji (1868-1912) para encontrar a un grupo de artistas que fijaran su atención sobre esta importante tradición dramática. En general hubo un movimiento colectivo de defensa de los valores tradicionales del arte japonés, pero en el caso concreto del *Ukiyo-e* y el teatro *Noh* consideramos fundamental la figura del gran maestro Tsukioka Yoshitoshi por su renovadora forma de tratar esta temática, tratando de reflejar aspectos estéticos profundos por medio del grabado. A finales del siglo XIX, las frecuentes alusiones al *Noh* en algunos de sus trabajos más notables e influyentes, como *Cien aspectos de la luna*, suponen un punto de inflexión en la sofisticación temática del grabado japonés, lo cual, combinado con una excelente ejecución técnica, nos permiten definir este periodo como una Edad de Plata del *Ukiyo-e*. En los discípulos de Yoshitoshi se aprecia la impronta del maestro en la valoración del teatro *Noh*.

No obstante, únicamente su hijastro Tsukioka Kōgyo siguió hasta sus últimas consecuencias la incorporación del *Noh* al arte del grabado, dedicando toda su vida profesional a representar cada una de las obras del repertorio en varias series de estampas que cada día tienen un mayor reconocimiento.



Fig. 1. Toyohara Chikanobu, *Ilustración de la real audición imperial de Shakkyō*, tríptico, 1880.



Fig. 2. Tsukioka Yoshitoshi, *La luna de la marea alta*, de la serie *Cien aspectos de la luna*, 1892.





Fig. 3. Tsukioka Yoshitoshi, *Tamura Myōjin, la luna del monte Otowa*, de la serie *Cien aspectos de la luna*, 1886.



Fig. 4. Tsukioka Yoshitoshi, *La luna de la lápida*, de la serie *Cien aspectos de la luna*, 1886.



Fig. 5. Tsukioka Yoshitoshi, *Yūgiri, la luna de batir la ropa*, de la serie *Cien aspectos de la luna*, 1890.

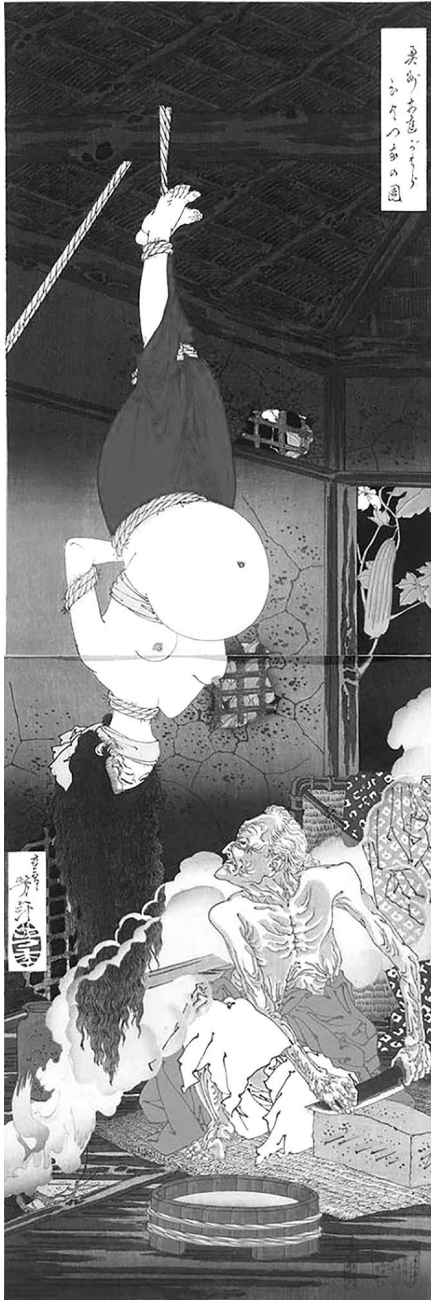


Fig. 6. Tsukioka Yoshitoshi,  
 Ilustración de la casa solitaria  
 de Adachigahara en *Ōshū*, díptico, 1885.



Fig. 7. Mizuno Toshikata, *La ceremonia de té*, de la serie *Treinta y seis bellezas escogidas*, 1893.



Fig. 8. Ogata Gekkō, *Nōgakude* la serie *Modas y costumbres femeninas*, 1898.



Fig. 9. Ogata Gekkō, *La campana de las flores*, de la serie *Pinturas de flores de Japón*, 1898.

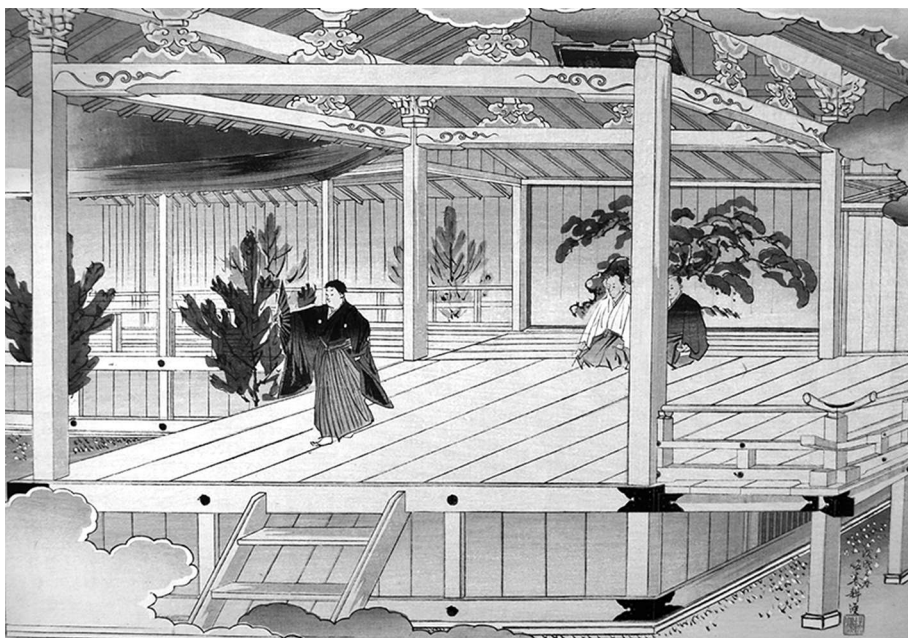


Fig. 10. Tsukioka Kōgyō, *Ilustración de un escenario de noh*, de la serie *Nōgaku zue*, 1898.



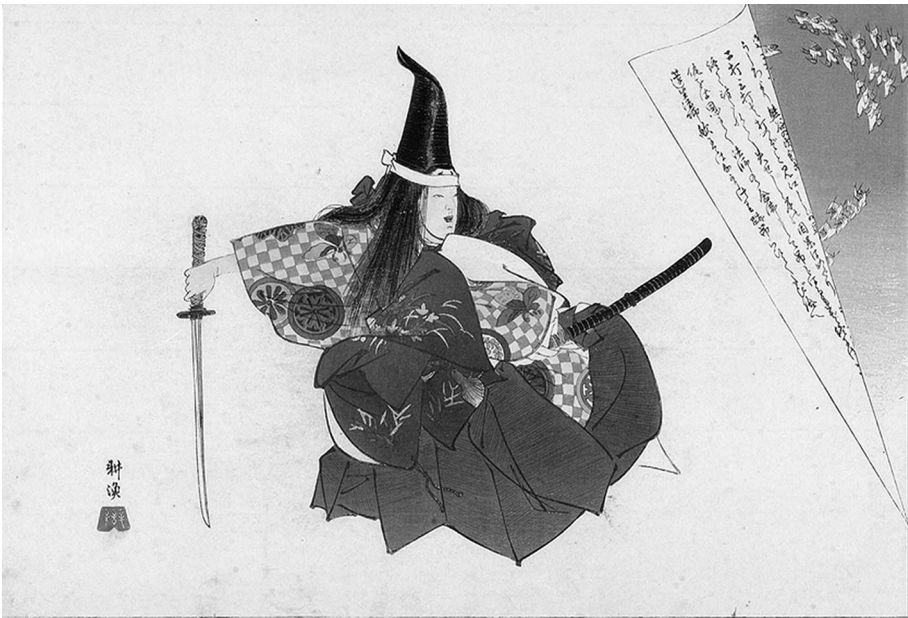


Fig. 11. Tsukioka Kōgyo, *Atsumori*, de la serie *Nōgaku zue*, 1897



Fig. 12. Tsukioka Kōgyo, *Dōjōji*, de la serie *Nōgaku zue*, 1900.



Fig. 13. Tsukioka Kōgyo, *Ōkina*, de la serie *Nōgaku hyakuban*, tríptico, 1923.



Fig. 14. Tsukioka Kōgyo, *Kinsatsu, la tabla de oro*, de la serie *Nōgaku hyakuban*, 1923.



Fig. 15. Tsukioka Kōgyo, *Ōrochi*, de la serie *Nōgaku Taikan*, 1925-1930