

## CAPÍTULO 36. INTENSIFICANDO LA MIRADA: RUSU-MOYŌ EN EL ARTE JAPONÉS

*Daniel Sastre de la Vega*

Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Sophia, Tokio

Tradicionalmente se ha dado en el arte japonés una gran predilección por los motivos alusivos a la naturaleza en sus diferentes manifestaciones en el momento de elegir motivos para las creaciones artísticas, desde las estaciones y los fenómenos naturales, hasta la fauna y flora del archipiélago. Es una estética cultivada desde antiguo que será establecida y especialmente desarrollada durante la época Heian (794-1185 d.C.) Es en este periodo cuando la estetización de la producción artística sentará sus bases, y cuando adquirirá un tinte literario añadido del que no se separará en los siglos venideros.

Paralelamente al desarrollo de una literatura propiamente nativa, liberada de la influencia en lo estilístico y formal de modelos continentales – específicamente, chinos- la cultura japonesa del siglo XI d.C. dio pie a la aparición de todo un repertorio estético nuevo creado a partir del género de los *monogatari*<sup>820</sup> (cuentos) Con sus repertorios de poesías salpicando la narración, y sus tramas fácilmente visualizables, supusieron el desencadenante de toda una serie de creaciones artísticas tales como álbumes de poesía y caligrafía, o *emaki-e*<sup>821</sup>, donde esta estética cortesana formará un corpus de material del que se valdrán diferentes artistas en generaciones venideras para perpetuar toda una iconografía literaria.

Novelas como “*La historia de Genji*<sup>822</sup>” (principios del siglo XI d.C.) O los “*Cantares de Ise*<sup>823</sup>” (siglo X d.C.), así como compilaciones poéticas imperiales, comenzaron a ser ilustradas con pinturas que ayudaban al lector a imaginar las aventuras de los personajes descritos en ellas. Con el paso de los siglos todas estas obras establecieron un lenguaje artístico característico, normalmente asociado con los círculos aristocráticos y que mas tarde será apropiado por la elite de la clase samurai para legitimar sus proyectos artísticos.

Escuelas concretas de pintores destacaron en sus caracterizaciones de estos relatos, en especial, la escuela Tosa de pintores, que recibió el favor de la corte imperial a lo largo de varios siglos. Dichas representaciones destacaban por un uso de colores de fuertes tonalidades ejecutados con los mejores materiales dando como resultado obras de gran vistosidad y refinamiento. Los

---

<sup>820</sup> 物語 (*Monogatari*)

<sup>821</sup> 絵巻絵 (*Emaki-e*)

<sup>822</sup> 源氏物語 (*Genji monogatari*) Edición española: SHIKIBU, M/. TYLER, R. (2006); *La Historia de Genji*. Editorial Atalanta, Girona.

<sup>823</sup> 伊勢物語 (*Ise Monogatari*) Edición española: VV.AA. / CABEZAS, A. (2005); *Cantares de Ise*. Ediciones Hiperión, S.L.,Madrid.

cortesanos son retratados con todo lujo de detalles en sus vestimentas, al igual que son dibujados los largos ropajes de las damas de palacio, o los enseres cotidianos de intrincado diseño que les rodean. El motivo principal de estas obras son dichas figuras y sus vidas. El magnetismo de sus presencias es indiscutible, haciéndonos recorrer una y otra vez con la mirada la superficie de estas obras admirando la habilidad del pintor al plasmar este mundo cortesano de un modo tan íntimo y sensual. Es a raíz de este tipo de obras que surge una nueva técnica, un nuevo modo de concebir estas historias, fruto de desvanecer de nuestro campo de visión a estos personajes.

La técnica denominada “*Rusu Moyō*”<sup>824</sup> consiste en eliminar todas las figuras humanas que se presumen necesarias en el retrato de una escena basada en un texto literario, una leyenda, o un hecho histórico, por objetos que simbolizan la presencia de dichas figuras<sup>825</sup>. Es decir, *rusu moyō* es la representación simbólica de un personaje inserto dentro de un marco narrativo. La etimología de la palabra aclara este aspecto, al querer decir “*rusu*”, la primera parte del término, “ausentarse, no estar presente”; y la segunda parte “*moyō*”, “motivo, diseño”, de ahí que su traducción más apropiada sea la de “motivos ausentes”.

No es un término falto de polémica, ya que aunque se cataloga como una palabra básica a la hora de analizar las producciones artísticas de estos periodos, a la luz de su omisión en los diccionarios de términos artísticos más importantes japoneses, surge la duda sobre su entidad<sup>826</sup>. Han sido obras básicas de divulgación del arte japonés o artículos especializados en las artes aplicadas en revistas de poca circulación los únicos lugares donde hemos logrado encontrar este término ensalzado como un concepto clave para el entendimiento de diversas piezas artísticas<sup>827</sup>. Aunque diversos autores han

<sup>824</sup> 留守模様 (*Rusu moyō*)

<sup>825</sup> 日高 薫 日本美術の言葉案内 (HIDAKA, K.(2002) *Nihon bijutsu no kotoba annai*/Guía de términos de arte japonés) 小学館, 東京2002 (Shogakukan, Tokio) P. 94 La autora incluye los *rusu moyō* en el capítulo de “Expresiones del arte japonés”, junto con palabras como 衣文 (*Emon*) Pliegues, 見立て (*Mitate*) Parodia o 吹抜屋台 (*Fukinuki yatai*) Técnica pictórica consistente en no dibujar el tejado de los edificios para poder contemplar el interior de los mismos.

<sup>826</sup> Asimismo, buscar una entrada con estas palabras en el índice de artículos de historia del arte, bajo cualquiera de sus epígrafes, resulta una labor infructuosa. 日本・東洋古美術文献目録1966-2000.東京文化財研究所美術部 中央公論美術出版、東京2005. ( (2005) *Nihon Tōyō Kobijutsu Bunken Mokuroku 1966-2000. Tokyo Bunkazai Kenkyūjo Bijutsubu. Chūō Kōron Bijutsu Shuppan*/ Bibliografía de arte asiático. 1966-2000. Instituto Nacional de Investigación de las Propiedades Culturales. Editorial Chūō Kōron Bijutsu, Tokio) 日本・東洋古美術文献目録.東京文化財研究所美術部. 中央公論美術出版、東京1969. ((1969) *Nihon Tōyō Kobijutsu Bunken Mokuroku. Tokyo Bunkazai Kenkyūjo Bijutsubu. Chūō Kōron Bijutsu Shuppan*/ Bibliografía de arte asiático. Instituto Nacional de Investigación de las Propiedades Culturales. Editorial Chūō Kōron Bijutsu, Tokio)

<sup>827</sup> Vease las notas 6 y 9 para la referencia bibliográfica.

tratado de teorizar sobre qué define exactamente este término, la realidad es que no ofrecen ninguna respuesta concreta para delimitarlo<sup>828</sup>.

El uso de esta técnica en la composición de diferentes obras de arte comenzó a registrarse durante el periodo Muromachi (1336-1573) y tuvo un gran éxito en las artes aplicadas del periodo Edo (1603-1868) En orden a evaluar la técnica de *rusu moyō* observemos en qué tipo de obras se ha empleado dicho término para su descripción. Normalmente, las piezas en las que se ha usado esta expresión son artesanías tales como artes lacadas (cajas de tinta, juegos de mobiliario para escritura, soportes de lectura...), *tsuba*<sup>829</sup>, o *inrō*<sup>830</sup>. ¿Cómo funciona la técnica de los motivos ausentes? Para entenderlo nos gustaría analizar una de las obras más características de *rusu moyō* en el arte japonés.

En el Museo de la Familia Tokugawa de la ciudad de Nagoya se conserva el mobiliario doméstico perteneciente a Chiyohime (1637-1698), la hija mayor del tercer shogun Iemitsu Tokugawa (1604-1651) Este conjunto constituía la dote que con motivo de su desposorio con Mitsumoto Tokugawa (1625-1700) era habitual aportar al matrimonio<sup>831</sup>. Este juego de muebles, como es de esperar al pertenecer a la familia más importante del periodo Edo, destaca por su gran refinamiento y exquisitez. De hecho, es considerado como el referente de las artes lacadas de dicha época tanto por la alta calidad de los materiales utilizados, como por las técnicas empleadas en su facturación. La mano responsable de estas piezas es el artista Kōami Chōjū (1599-1651) también conocido como Nagashige, cabeza de la décima generación de la familia Kōami de artistas de laca, y al que se le comisionó la obra el mismo año en que nació la princesa <sup>832</sup>. Esta dinastía familiar fue acogida por el régimen Tokugawa como sus artistas oficiales y son responsables de muchas de las mejores obras en laca japonesa que nos quedan. De entre las cincuenta piezas que conforman la dote

<sup>828</sup> Los artículos de Komatsu, Taishū y Tamamushi, Makoto son los más centrados en una discusión de los *rusu moyō*, aunque ninguno de los dos trata exclusivamente de ellos. En ambos artículos, los motivos ausentes están imbricados dentro de discusiones más generales sobre motivos basados en la literatura. De nuevo, reforzando la duda sobre la entidad de esta terminología. 小松 大秀. 「漆芸品における文学意匠」再考。(KOMATSU, T. (2000): “*Urushi geihin ni okeru bungaku ishō. Saikō* / Una reconsideración sobre “diseños de motivos literarios en las artes lacadas”, *Museum*, 564, 7-36) 玉蟲敏子. 「光琳の絵の位相. 燕子花のモチーフをめぐって」、光琳デザイン. MOA美術館, 淡交社, 2005. (TAMAMUSHI, M. (2005): “*Kōrin no e no isou. Kakitsubata no mochifu wo megutte.* / Tipología de las pinturas de Kōrin. Sobre el motivo de los lirios”. Museo de Arte MOA, Tankōsha, 2005)

<sup>829</sup> 鐔 (*Tsuba*) Guarnición de la espada japonesa

<sup>830</sup> 印籠 (*Inrō*) Botiquín portátil personal.

<sup>831</sup> WATT, J. Y BRENNAN FORD, B., (1991) *East Asian Lacquer. The Florence and Herbert Irving Collection*. New York, The Metropolitan Museum of Art. P. 254.

<sup>832</sup> La producción de todas las piezas tardó tres años en completarse. VON RAGUÉ, B. (1976): *A History of Japanese Lacquerwork*. Toronto, University of Toronto Press. P. 189

de Chiyohime, nos gustaría destacar una de ellas, la que se ha venido a denominar como la caja de caligrafía “*Hatsune*<sup>833</sup>” (FIG.1) o “*El primer canto del ruiseñor*”.

En la superficie de la tapa de esta caja podemos observar, realizada en laca dorada, la representación de una mansión de estilo japonés y un amplio jardín dispuesto alrededor de un gran estanque central. En la parte inferior izquierda, exuberantes ciruelos alargan sus ramas desbordando los límites que les marcan las vallas de bambú; un curvadísimo puente se alza sobre las sinuosas aguas en el centro del estanque, y en la parte superior derecha, equilibrados pinos crecen sobre escarpadas rocas bajo la presencia de la triple malva, emblema familiar de los Tokugawa. Un primer nivel de disfrute de esta obra nos deja en el puro plano plástico, donde la belleza de la composición se ensalza con las habilidades técnicas de la laca. Sin embargo, hay que forzar una lectura intelectual para pasar a un segundo nivel.

Al fijar nuestra atención en la parte superior izquierda, la que muestra los aposentos de la casa y la balconada exterior, podemos apreciar dos elementos interesantes. El primero, es la presencia de una rama cortada de un pino en la que se halla posado un pequeño pájaro; el segundo, es la presencia de unas cestas trenzadas de bambú al otro extremo de esta misma balconada. Situándonos ante esta obra, nos resulta claro que la presencia de estos dos elementos no es arbitraria sino que debe responder a algún tipo de explicación o simbología que justifique la incorporación de dichos objetos en la composición. La respuesta se encuentra en la obra literaria aristocrática por excelencia en Japón: “*La historia de Genji*”. En el capítulo veintitrés de dicha novela, titulado “*El primer canto del ruiseñor*”, se relatan las diversas preparaciones con ocasión de la llegada del año nuevo en la mansión de Genji en la sexta avenida de Kioto. Se narra cómo al visitar las habitaciones de la hija que nació fruto de su relación con la dama Akashi, Genji repara en unos cestos orlados así como en una rama de pino con un ruiseñor artificial que se encuentran en los aposentos de la joven. Dichos objetos habían sido ordenados enviar por la madre de la joven, que vivía en zonas diferentes de la mansión, como obsequios propios de las festividades del año nuevo. La rama venía acompañada de un poema compuesto por la dama Akashi donde expresaba como se encontraba contemplando la rama del pino cercano a sus habitaciones, esperando al primer canto del ruiseñor. Una bella alusión a la añoranza por no poder ver a su hija más a menudo<sup>834</sup>. El uso de este pasaje de la novela como fuente de inspiración de motivos decorativos se entendía como símbolo de

<sup>833</sup> 初音 (*Hatsune*)

<sup>834</sup> El poema dice así: “Una que año tras año a una sola esperanza se ha aferrado. ¡Oh, que hoy/ deje de estar triste y oiga por fin el primer canto del ruiseñor!”. SHIKIBU, M/. TYLER, R. (2006) *Ibidem*. P. 524

buena suerte y de una vida feliz<sup>835</sup>. Nada más apropiado como decoración de los muebles que acompañarían a una princesa infante en una nueva vida lejos de su familia.

La representación tradicional de esta escena suele mostrar a Genji, a varios de sus ayudantes, y en especial a su hija Akashi<sup>836</sup> componiendo un poema de respuesta a su madre, así como por supuesto, la rama de pino con el ruiseñor y las cestas trenzadas con delicadezas gastronómicas. Sin embargo, aquí vemos cómo la típica representación de este episodio, ha respetado tanto el marco como los elementos que aparecen en la historia, pero ha eliminado totalmente de ella a los principales protagonistas: Genji y su hija Akashi.

De modo que como hemos podido comprobar, se requiere un conocimiento profundo de la novela para poder llegar a una correcta deducción del tema aludido en la caja. Un conocimiento que no estaba al alcance de cualquiera, especialmente en siglos anteriores al auge editorial que se da en el segundo tercio del siglo XVII en Japón<sup>837</sup>. La existencia de un público con una educación cultural elevada es un requerimiento fundamental a la hora de comprender la interrelación que se produce entre la obra y el espectador cuando se emplea el *rusu moyō*. También hay que considerar la empatía que existe entre las personas amantes de la literatura, o de esta novela en particular, y la obra de arte donde de un modo ingenioso y hábil se le propone una adivinanza intelectual que le permite disfrutar de una nueva manera su novela favorita.

Los “*Cantares de Ise*”, o “*La Historia de Genji*”, no serán sin embargo los únicos textos que tendrán esta gran popularidad, sino que también encontramos ejemplos de esta técnica basadas en obras de teatro Noh. En una caja de accesorios personales, o *tebako*<sup>838</sup>, en posesión del Metropolitan Museum en Nueva York<sup>839</sup> (FIG. 2) aparece una corriente de agua junto a la que han crecido unos crisantemos salvajes, y frente a ellos, se puede ver un cazo de bambú apoyado en una roca en medio de la corriente. Una primera lectura de esta pieza nos llevaría a emplazarla dentro de la tradición iniciada en el periodo Heian de usar el motivo del crisantemo como símbolo de longevidad y felicidad. En la corte imperial en el noveno mes se bebía vino de crisantemo al mismo tiempo que se recitaban poemas donde se deseaba una larga vida,

<sup>835</sup> VON RAGUÉ. Ibidem. P. 190

<sup>836</sup> Tiene el mismo nombre que su madre, solo más tarde se distinguirá en el transcurso de la novela cuando se convierta en la consorte del emperador, momento en el que pasará a denominarse “emperatriz Akashi.”

<sup>837</sup> Para más detalles sobre este aspecto, CHIBETT, D. (1979); *The History of Japanese Printing and Book Illustration*. Kodansha, New York.

<sup>838</sup> 手箱 (*Tebako*)

<sup>839</sup> Donación de Florence and Herbert Irving en 1991.

todo ello basado en la creencia de que el rocío de los crisantemos era un elixir de juventud<sup>840</sup>. En las artes lacadas es uno de los motivos por excelencia.

Sin embargo, la presencia del cazo de bambú nos habla de una referencia más concreta, una referencia a la obra de teatro Noh, “*Kikujidō*”<sup>841</sup> (El joven crisantemo) que esta basada en una antigua leyenda china. En ella, Kikujidō es un apuesto joven que es descubierto viviendo en las montañas en una cabaña rodeada de crisantemos por un emisario del emperador Wen Di (Cao Pei, 187-226) de la dinastía Wei, que busca la fuente de las aguas de las montañas de Lixian. Kikujidō narra como él era un favorito del emperador Mu Fang, quinto emperador de la dinastía Zhou del Oeste (1050-771 a. C.) y describe como por las envidias palaciegas acabó siendo exiliado. El emperador, en el momento de su partida le dio un par de versos del Sutra del Loto que le dijo recitase diariamente. Para no olvidarlo, los escribió en la hoja de un crisantemo. Y sin darse cuenta, había evitado la enfermedad y el paso del tiempo porque bebía del agua donde caía el rocío formado en las hojas de dicho crisantemo. Feliz por su descubrimiento ofrece un cazo de agua al emisario para que se lo lleve al emperador Wen Di quien acabará disfrutando una larga vida<sup>842</sup>.

Analizando como funcionan los mecanismos de compresión de las obras que emplean la técnica del *rusu moyō*, Sakoto Tamamushi ha hablado de su relación con el *tsukurimono*<sup>843</sup> del teatro Noh<sup>844</sup>. Se conoce como *tsukurimono* a los objetos de los que se valen los actores en escena para ambientar la representación. Pueden variar en su tamaño, de un simple abanico, o un barril de sake, a grandes piezas como una valla de bambú con flores o una gran campana. Además son objetos con un gran peso dentro de la narrativa de la obra a representar. Todos funcionan del mismo modo, emplazados dentro de la desnudez del escenario del teatro Noh ubican simbólicamente la pieza, estimulando la imaginación del público. Para la profesora Tamamushi, los *rusu moyō* no son más que una transposición plástica de esta técnica escénica. Y aventura así mismo, si no serían los clientes naturales y destinatarios de las primeras cajas lacadas con *rusu moyō* los mismos actores de Noh<sup>845</sup>.

Hasta ahora nos hemos fijado en obras de pequeño formato que es donde se encuentra el mayor número de ejemplos de esta técnica, sin embargo, existen obras de gran formato, biombos, en los que esta técnica también se aplica. El en el Museo Nezu en Tokio se conserva una de las obras maestras de Ogata Kōrin (1658-1716), el biombo de los lirios (FIG. 3) donde vemos dispuestos sobre un brillante fondo dorado varios grupos de dichas flores

<sup>840</sup> WATT, J. Y BRENNAN FORD, B., (1991) Ibidem. P. 159

<sup>841</sup> 菊慈童 (*Kikujidō*)

<sup>842</sup> WATT, J. Y BRENNAN FORD, B., (1991) Ibidem Pp. 217-218

<sup>843</sup> 作りもの (*Tsukurimono*)

<sup>844</sup> TAMAMUSHI, M. (2005) Ibidem. P. 139

<sup>845</sup> Ídem

realizadas en colores de gran viveza. La obra esta relacionada con un episodio recogido en la obra *Cantares de Ise* en el que el cortesano Ariwara no Narihira (825-880) en un momento de descanso en su camino al exilio en una localidad denominada *Yatsubashi*<sup>846</sup> (ocho puentes) en la provincia de Mikawa, compone un poema añorando su vida en la corte. Existen muchas representaciones de este episodio en las que siempre se retrata a Narihira y sus acompañantes sentados junto a un puente compuesto de ocho planchas de madera, y unos lirios. En el periodo Edo, la escuela Rinpa, caracterizada por sus diseños audaces y composiciones innovadoras, popularizaría en diversos medios este tema pero sin representar ninguna figura humana. Amoldándose perfectamente a nuestra discusión.

Un punto interesante ha sido expresado por la profesora Ōta Shōko diciendo que las figuras humanas que han sido eliminadas de los diseños están realmente situadas junto a la superficie de las mismas, en nuestra posición de espectadores, por lo cual, se produce una identificación entre el espectador y el personaje de la obra<sup>847</sup>. Nos convertimos nosotros, los espectadores, en el aristócrata Ariwara no Narihira, en el príncipe Genji o en el joven Kikujidō. Una idea muy interesante que funciona con algunas obras mejor que con otras, especialmente las que despliegan unos diseños de gran tamaño, a escala, y que permiten crear un espacio virtual, emanado de la obra que permite la inclusión del espectador más fácilmente. Es más apto en el caso de Kikujidō (FIG.2) que hemos visto anteriormente, por ejemplo, ya que la escala es mas parecida a la del espectador. Dudo, en el caso de Hatsune (FIG.1) que este aspecto se de tan bien debido a la representación de la mansión y el jardín, que el espectador entiende como muy reducidos de su escala, y que acentúan más esa distancia. Las obras que mejor se adaptan a esta explicación son sin duda los biombos, de gran tamaño, que acogen al espectador mucho más fácilmente. Como prueba de ella tenemos el biombo, normalmente atribuido a Tosa Mitsumochi (1496-ca.1559) ilustrando una escena del Romance de Genji en una colección particular en la prefectura de Hyōgo, Japón, y datado en el siglo XVI (FIG.4) Vemos una escena nocturna en una mansión aristocrática. El viento agita las hojas de un contorsionado arce japonés, cuyas hojas caen a lo largo de la veranda de la casa, y en las aguas de una cercana corriente. A sus pies, crecen varios crisantemos. En el centro de un solitario aposento destaca la presencia de un *koto*<sup>848</sup> de gran tamaño. De nuevo, la referencia es a “*La Historia de Genji*”,

---

<sup>846</sup> 八橋 (*Yatsubashi*)

<sup>847</sup> SHŌKO, O. [歌を描く絵を詠む 和歌と日本美術] (Uta-wo egaku E-wo yomu Waka to nihonbijutsu/Pintando poemas, componiendo pinturas. El arte japonés y el waka) Museo Suntory, 2004.

<sup>848</sup> 琴 (*Koto*) Arpa horizontal japonesa de forma alargada y semicilíndrica que consta de trece cuerdas.

que en su capítulo segundo “*El árbol de retama*<sup>849</sup>” relata una de las historias que Genji y unos nobles se cuentan donde se cita el caso de una dama, que fue visitada en una noche de luna llena por uno de estos jóvenes, y donde se produjo un bello intercambio de interpretaciones musicales, lleno de notas de humor<sup>850</sup>. Destacando en esta historia la presencia de una flauta y un *wagon*<sup>851</sup>. En este caso, el gran tamaño del biombo, (un metro, ochenta y tres centímetros de altura, por tres metros y veinte centímetros de anchura<sup>852</sup>) sustenta la ilusión del espectador de pertenecer a un espacio común, encarnándose en un nuevo cortesano, o en la dama de la casa.

El mayor número de obras donde se han encontrado ejemplos de *rusu moyō* son de pequeño formato. En relación a esto, la profesora Tamamushi, ha comentado que es curioso observar como Ogata Kōrin cuando realiza un *kakemono*<sup>853</sup> del episodio de Yatsushashi (FIG.5), dibuja las figuras de Narihira y acompañantes, sin embargo, prescinde de ellas cuando realiza la caja de escritura del mismo tema, eligiendo utilizar en su lugar motivos ausentes (FIG.6). Es cierto, que existe una cierta predilección por eliminar las figuras en la ejecución de obras de pequeño formato, aunque no se entiendan totalmente las razones, ya que la simple respuesta de simplificación de la representación por la dificultad del medio es fácilmente desmontable ante multitud de ejemplos. Ilustrando este último punto tenemos dos *tsuba*, ambas inspiradas en “*La Historia de Genji*”. La primera está inspirada en las danzas *bugaku*<sup>854</sup> que se relatan en el episodio veinticuatro, “*Las mariposas*<sup>855</sup>”. (FIG.7) Aunque la superficie metálica es de pequeño tamaño, se ha retratado fielmente el escenario donde los bailarines con sus flamantes vestiduras realizan sus danzas. La segunda, está inspirada en el episodio trigésimo octavo, “*El grillo cascabel*<sup>856</sup>” (FIG.8) donde se habla del canto de los grillos y sus asociaciones otoñales, en medio de unas magníficas celebraciones religiosas en las que participaban grandes multitudes de devotos, opta por diseños ausentes y elimina todas las figuras dejando tan solo un grillo cascabel como única referencia a dicho

<sup>849</sup> 帚木 (*Habakigi*)

<sup>850</sup> SHIKIBU, M/. TYLER, R. (2006) *Ibidem*. Pp. 67-69.

<sup>851</sup> 和琴 (*Wagon*) Nótese que aunque en el libro se habla de un *wagon*, en el biombo se representa un *koto*. CUNNINGHAM, M.R. (1991) *The Triumph of Japanese Style. 16<sup>th</sup>-Century Art in Japan*. Cleveland, Indiana University Press. P.73

<sup>852</sup> CUNNINGHAM, M.R. (1991) *The Triumph of Japanese Style. 16<sup>th</sup>-Century Art in Japan*. Cleveland, Indiana University Press. P.73

<sup>853</sup> 掛け物 (*Kakemono*) Rollo vertical de pintura, o caligrafía, montado sobre un papel resistente que permite que se pueda enrollar a la hora de guardarlo.

<sup>854</sup> 舞楽 (*Bugaku*) Una forma dignificada y lenta de baile que acompaña a la música *gagaku*. Introducida desde China gozo de gran popularidad en la época Heian.

<sup>855</sup> 胡蝶 (*Kochō*) SHIKIBU, M/. TYLER, R. (2006) *Ibidem*. Pp.533-535

<sup>856</sup> 鈴虫 (*Suzumushi*) SHIKIBU, M/. TYLER, R. (2006) *Ibidem*. P.833 En concreto, 838-839.

pasaje. Las superficies de ambas *tsuba* es similar, sin embargo, la forma de representar las escenas es completamente distinta.

Al estudiar la tradición de las artes de la laca en Japón, vemos como existen ciertas manifestaciones artísticas que pueden entenderse como precursoras de los *rusu moyō*. Desde la época Heian, aunque será a partir de la época Kamakura cuando realmente se expanda, existe lo que se denominaba la decoración *ashide-e*<sup>857</sup> consistente en introducir ideogramas como decoración en el diseño de las piezas<sup>858</sup>. (FIG.9) Un nombre alternativo a este tipo de decoración es *uta-e*<sup>859</sup>, cuya denominación aparece registrada en numerosos ejemplos literarios de la época<sup>860</sup>. Encontramos de este modo piezas de *maki-e*<sup>861</sup> donde en la tapa de la caja de escritura se encuentran varios ideogramas pertenecientes a un poema, los mas representativos, ya que no se escribía todo el poema, y camuflados en el diseño. La persona cultivada que usa dicha caja ha de ser capaz de reconocer la alusión que se le esta proponiendo e identificarla. Naturalmente, las pistas que constituyen las palabras son de gran importancia. Los *rusu moyō*, aunque consistentes en la eliminación de las figuras humanas en las representaciones, aprovechan la presencia en varios ejemplos de estos ideogramas para identificar las escenas a las que se alude. En los ejemplos más sofisticados, los objetos que vemos en las obras pueden considerarse reificaciones de los caracteres caligráficos, ya que del mismo modo que los caracteres debían ser leídos, ahora son los objetos los que deben ser descifrados a su vez para su correcta interpretación.

La época de mayor auge en la producción de motivos ausentes en el terreno de la laca fue entre los siglos XV y XVII. A partir de 1650, como detalla Komatsu, se observa un mayor énfasis en la representación de las figuras en las piezas con base literaria, quizá influido por la popularización de la literatura a principios del periodo Edo que roba la exclusividad de la alta cultura a la corte y clase samurai para transmitirla a la clase comerciante<sup>862</sup>.

Los diseños ausentes son un recurso artístico de gran ingenio y llevan a cabo ideas fascinantes para lograr despertar la empatía del espectador, sin embargo parece que no pudieron evitar ser víctimas del deseo de visualizar a los protagonistas de sus historias. Principios del periodo Edo fue el momento en el que se produjo el gran cambio que hizo que las representaciones complicadas, que beneficiaban a los reducidos círculos cortesanos y de la nobleza militar, tradicionalmente depositarios de la alta cultura, se volvieron

<sup>857</sup> 葦手絵 (*Ashide-e*) Literalmente, “pinturas de juncos”.

<sup>858</sup> MIZOGUCHI, S. (1973): *Design Motifs (Arts of Japan)* New York/Tokyo, Weatherhill/Shibundo. P. 82

<sup>859</sup> 歌絵 (*Uta-e*) “Pinturas de poemas”.

<sup>860</sup> MIZOGUCHI, S. (1973) Ibidem.P.75

<sup>861</sup> 蒔絵 (*Maki-e*) Laca japonesa.

<sup>862</sup> KOMATSU, T.; (2005) Ibidem. P. 22.

mas fáciles de desentrañar, entrando en la dinámica de popularización del arte que caracterizaría a este periodo.