

Recibido en: 28/11/2011
Aceptado en: 15/06/2012

MÁSCARAS DEL TEATRO JAPONÉS EN EL MUSEO ORIENTAL DE VALLADOLID: ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ANTROPOLÓGICO*

JAPANESE THEATRE MASKS IN EASTERN MUSEUM OF VALLADOLID:
ARTISTIC AND ANTHROPOLOGICAL ANALYSIS

FERNANDO CID LUCAS
Asociación Española de Orientalistas

Resumen

En el presente artículo se estudiarán y catalogarán las diferentes máscaras del teatro clásico japonés que se conservan en el Museo Oriental del Real Colegio de los Padres Agustinos Filipinos de Valladolid. La mayoría forma parte del viejo y emblemático arte del *Nō*. Cada pieza se ubica en su contexto histórico y artístico. Se proporciona información complementaria sobre las obras teatrales en las que se han venido utilizando desde mediados del siglo XIV.

Palabras clave

Máscaras teatrales. Museo Oriental de Valladolid. *Nō*. Zeami Motokiyo.

Abstract

In this article we will analyse and catalogue the different masks of classical Japanese theatre kept in Oriental Museum at St. Augustine College in Valladolid. Each of these masks is identified in both their historical and artistic background since most of them are fundamental parts of *Nō* drama. Likewise, we will give some information about the plays in which these masks have been used since the mid-14th century.

Key words

Theater masks. Oriental Museum. Valladolid. *Nō*. Zeami Motokiyo.

* El autor desea agradecer profundamente a Blas Sierra de la Calle, actual Director del Museo Oriental de Valladolid, el desinteresado envío de las ilustraciones de las máscaras japonesas que se encuentran depositadas allí y que acompañan el presente texto. Del mismo modo, agradezco la hospitalidad y las atenciones de los miembros de la compañía *Kōngō*, que, durante mi estancia en Kyoto en 2010, me ayudaron a resolver tantas dudas sobre el hermoso arte del *Nō*.

1. BREVE INTRODUCCIÓN AL TEATRO *NŌ*

En la larga y variada cronología que exhibe el teatro tradicional japonés¹, el *Nō* ocupa un justificado lugar de honor. Nacido a mediados del siglo XIV de manos de dos hombres que fueron a la vez actores, teóricos y dramaturgos, Kannami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443), en él confluyeron espectáculos anteriores, tales como el *Kagura* (muy ligado a los ritos sintoístas), el *Gigaku* o el *Bugaku* (ambos llegados desde el continente asiático alrededor del siglo VIII d. C.), en donde se mezclaban en armonía la música, la danza y el declamado de los textos y en los que se impregnaron retazos de la idiosincrasia del continente asiático peninsular (folklore hindú y chino, religión budista, etc.).

Fueron los citados Kannami y Zeami² quienes dieron una forma definitiva al *Nō*, la que hoy conocemos, regulando todos y cada uno de sus ingredientes en diferentes tratados teóricos que se han conservado, pasando de forma inalterada, de padres a hijos³. En ellos se estipulaba absolutamente todo: desde las medidas del escenario hasta la tipología de los personajes protagonistas que debían aparecer en cada obra, cuidando y detallando cada uno de sus componentes (vestuario, peinado, atrezzo...). En relación a esto, Zeami, verdadero *factotum* en esta manifestación escénica, llega a la conclusión en uno de sus tratados que los personajes que son los más idóneos para encarnar los papeles protagonistas en el *Nō* serían sólo cinco (un número, por otra parte, mágico y cargado de simbolismo para la civilización nipona):

1. *Kami-mono*: El *shite* representa a una divinidad; bien un *kami*⁴ shintoísta o una emanación del mismo Buda, como sucede en *Takasago* o en *Ikkaku Sennin*.

2. *Shura-mono*: El protagonista es el espíritu errante de un noble guerrero. Muchas de estas piezas beben del famoso *Heike Monogatari*, tales como *Ikuta* o *Atsumori*.

3. *Katsura-mono* u *onna-mono*; son piezas en las que sus protagonistas son mujeres. Ejemplos de este grupo serían *Sekidera Komachi* o *Yuya*⁵.

¹ Véase, para un estudio más detallado: ORTOLANI, B., *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, Princeton, 1995.

² Y también el yerno de este último, Zenchiku, de la escuela Konparu. Véase para más información sobre este interesante dramaturgo y teórico: FALERO, A., “Konparu Zenchiku”, en *La ratonera: Revista asturiana de teatro*, nº 31, 2011, pp. 47-54.

³ En nuestro idioma se encuentra traducido *Fūshikaden* (Transmisión de la flor y de los estilos de interpretación), uno de los más importantes. Véase: RUBIERA, J. y HIGASHITANI, H., *Fūshikaden: Tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*, Trotta, Madrid, 1999.

⁴ Para una completa definición de este vocablo véase: ARMENTIA, A., “El concepto de *Kami* en Shintoísmo”, en *Aproximación al Shintoísmo* (Alfonso Falero ed.), Salamanca, Amarú, 2007, pp. 67-71.

4. *Yobanme-mono*, que forman un grupo bastante heterogéneo, cuyos protagonistas son personas que han perdido el juicio, pero también espíritus (femeninos casi siempre) que vuelven del más allá para vengarse, tal y como sucede en *Aoi no Ue* o en *Semimaru*.

5. Las *Kiri-mono* son también un conjunto misceláneo, donde los *shite* suelen ser demonios o monstruos sacados del fértil -y muchas veces escalofriante- folclore japonés; en este grupo tenemos *Tsuchigumo* y *Kurama-tengu*.

Para encarnar a estos personajes se hacía necesario formular un código propio de colores, de formas y de significados, que con el paso del tiempo se fue afinando y que fue perfectamente inteligible para el auditorio palaciano (a la postre, los únicos que tuvieron acceso durante siglos a las funciones de *Nō*). Es en este ámbito, en el de la caracterización del personaje, donde cobraron una gran relevancia las máscaras (*kamen*⁶) que se empleaban en las representaciones, no tanto porque tuvieran que suplir al género femenino⁷, lo que nunca se vio como un verdadero problema, sino porque debían expresar los sentimientos precisos que el guión (*utai-bon*) exigía (fig. 1). Para ello, era más que necesario que los maestros mascareros conociesen a la perfección los textos y que viesan actuar a los actores; sólo así serían capaces ellos de trasladar el espíritu de cada personaje sobre la madera⁸. Si nos trasladásemos ahora a Occidente, comprobaríamos que la inmensa mayoría de las máscaras usadas en su teatro exhiben unos gestos exagerados, límites, que se emplearían sobre el escenario para encarnar personajes igualmente exagerados, lo que no ocurre en el *Nō* japonés, donde cada rol posee unos matices propios que han de trasladarse con el mayor de los cuidados por parte del artista a la máscara.

Como complemento a los códigos que se trasladaban a las máscaras, otros tantos se añadían en el vestuario, en las sencillas piezas de *atrezzo* o en las pelucas de los personajes. Así, tomando como ejemplo una de las máscaras del Museo Oriental de Valladolid, la de tipo *Hannya* (que luego analizaremos más en profundidad), para caracterizar a la mujer que ha enloquecido víctima de los celos y de los desplantes obrados hacia ella, la máscara de este ser demoníaco ha de complementarse con un quimono en donde aparezcan bordados motivos triangulares, que quieren simbolizar que su naturaleza está próxima a la de los reptiles (no serían estos triángulos sino la representación estilizada de escamas),

⁵ Sobre esta pieza existe un magnífico ensayo obra de: SAKAI, K., “Algunas consideraciones sobre el teatro *Noh*. Estudio sobre *Yuya* y la estructura de una pieza *Noh*”, *Estudios Orientales*, I, 2 (1966), pp. 37-49.

⁶ Palabra que, literalmente, significa “rostro temporal”.

⁷ Véase JOHNSON, I., “Women in the man’s world of *Noh*”, en *Journal of Asian Affair*, 2 (1977), pp. 1-5.

⁸ Para las imbricaciones entre la personalidad del rol a encarnar, la de la máscara y la del actor/individuo, véase el artículo de FALERO, A., “El yo teatral en el pensamiento japonés contemporáneo”, *Kokoro*, 1 (2010), pp. 2-9.

animales peligrosos, desagradables y a evitar siempre para los japoneses⁹ (fig. 2). Su quimono se realizará, pues, en colores crudos, poco atractivos para el gusto de la época en la que se gestó el *Nō*, marcando aún más las distancias entre el perverso personaje y los vivos. Y los mismos motivos geométricos aparecerán en la cinta que se emplea para anudar la máscara a la cabeza: de nuevo aparecen los triángulos y los colores crudos, reafirmando la identidad del personaje y con ello su naturaleza monstruosa.



Fig. 1. Cartel anunciador de una función de *Nō* en Kyoto (nótese la preponderancia de la máscara en la composición general del personaje) (fotografía del autor).



Fig. 2. Aparición de la temible dama *Rokujō* en la obra *Aoi no Ue*, caracterizada con la máscara *Hannya* (cortesía de la University of California).

No cabe duda de que el *Nō* fue, por definición y hasta la Restauración Meiji (1866-1869)¹⁰, un pasatiempo cortesano, un espectáculo que se inspiraba en las grandes composiciones literarias del país, ya fuesen prosísticas (*Genji Monogatari*, *Heike Monogatari*) o poéticas (como las magnas antologías *Manyōshū* o *Kokin Wakashū*); por ello, lo que se representaba sobre el escenario

⁹ Véase para esto el interesante trabajo de ROBERTSON, J. (ed.), *A companion to the anthropology of Japan*, Blackwell, Malden, 2005.

¹⁰ Véase para este trascendental periodo de la historia japonesa el libro de BEASLEY, W. G., *La Restauración Meiji*, Satori, Gijón, 2007; o, acercándonos al ámbito teatral, CID LUCAS, F., “La situación de las formas escénicas clásicas en Japón tras el (des)encuentro con Occidente: de la Era Meiji a nuestros días”, en BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D. (eds.), *Japón y el mundo actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza-Fundación Torralba-Fortún, 2010, pp. 935-962.

era material que los nobles y los cortesanos conocían -o al menos reconocían- por sus lecturas en sus largas horas de ocio de los citados títulos¹¹.

2. LAS MÁSCARAS EN LA TRADICIÓN TEATRAL JAPONESA

Como hemos apuntado en el epígrafe precedente, muchos son los géneros que conforman el teatro tradicional nipón, desde el añejo *Kagura* al *Bunraku*. En muchos de ellos la máscara es un elemento indispensable, un objeto distanciador que otorga una nueva identidad a su portador. A lo largo de su historia, la máscara del teatro japonés se ha ido refinando y haciéndose, por lo general, más pequeña, a la vez que el teatro se convertía en un espectáculo altamente codificado, poseedor de unos significados que quedaban para la élite de la sociedad japonesa de la época.

Si partimos, pues, desde el *Kagura* -acaso la forma escénica más antigua de Japón- podremos comprobar cómo los rasgos se han ido suavizando, la forma de tallar y luego pintar y barnizar se ha perfeccionado, dotando a las piezas de una mayor suavidad en sus facciones, aun cuando se trata de algunos monstruos. Tampoco hemos de dejar a un lado que, casi desde su principio, el teatro fue una forma de instruir al auditorio, llevando hasta el público los pasajes mitológicos y las leyendas más difundidas del archipiélago.

Como sucede en otras vertientes artísticas niponas, cada género ha influido luego en las formas posteriores de teatro, sin que exista una plena ruptura entre un movimiento y otro (algo que no ocurre en Occidente). Así, encontraremos en el ya aludido *Kagura* la máscara de *Hannya*, que tantas veces aparecerá en las obras de *Nō*. Y lo mismo podríamos decir de ciertas máscaras del *Gigaku* y del *Bugaku* (sobre todo las pertenecientes a seres sobrenaturales), que también tendrán su eco en el *Nō*.

No cabe duda de que la última parada en el arte del tallado de máscaras en Japón ha sido el *Nō* (o, para ser más exactos, el *Nō* y el *Kyōgen*¹², forma escénica con la que tanto comparte). En manifestaciones teatrales posteriores, como en el *Kabuki*, ya no encontraremos máscaras, sino complejos maquillajes faciales (*kumadori*) que otorgan una completa identidad a los actores que los lucen y que resultaban menos costosos que las piezas de madera tallada.

En relación a las máscaras del *Nō* hemos de señalar que éstas no propagan la voz por el auditorio, como sí sucedía con las del teatro griego o latino, más bien (por ser su envés liso, que se coloca muy próximo al rostro del actor),

¹¹ Véase, para profundizar en el día a día de los nobles de época Heian el libro de: MORRIS, I., *The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan*, Nueva York, Kodansha International, 1964.

¹² Las farsas de carácter siempre cómico que emplean un tono más desenfadado que el *Nō* y unos protagonistas sacados del pueblo llano.

produce el efecto contrario y oímos la voz de su portador como un lejano y confuso farfallo. Del mismo modo, su tamaño también es más pequeño, llegando en ocasiones a cubrir tan sólo las tres cuartas partes del rostro del actor. Un efecto que los primeros visitantes ibéricos en Japón, aquellos que llegaron en el siglo XVI, ya detectaron. Así lo relata el jesuita luso Luís Fróis (1532-1597) en un tono un tanto chocarrero: “Entre nosotros las máscaras cubren hasta la barbilla; las de Japón son tan pequeñas que al que hace el papel de mujer se le ve toda la barba”¹³.

A lo largo de los años, el oficio de mascarero ha estado bien considerado socialmente, equiparado a otros artesanos, como los forjadores de catanas o los bordadores de quimonos. Conocemos algunos nombres de familias que se han dedicado por muchas generaciones a proveer a las compañías profesionales de estos ingredientes indispensables. Sin embargo, nuevos nombres siguen surgiendo, tal es el caso del joven artista Bidō Yamaguchi (*1970), quien se ha ganado ya el respeto y la admiración de sus compañeros de oficio, incluso de aquéllos pertenecientes a las casas más antiguas¹⁴.

3. LAS MÁSCARAS JAPONESAS DEL MUSEO ORIENTAL DE VALLADOLID

No cabe duda de que el Museo Oriental de Valladolid guarda en sus estancias joyas preciosas para quienes se dedican al estudio de las artes y la cultura de Japón, procedan del campo que procedan. Así, son notables sus varias colecciones de *ukiyo-e*¹⁵, sus bronces, su excepcional colección de fotografías originales realizadas durante el Japón Meiji¹⁶ o el abundante material etnográfico que guardan sus salas. Sin embargo, el motivo que nos ocupará en estas páginas será el de la pequeña -mas en absoluto desdeñable- colección de máscaras del teatro clásico japonés que se exhibe en las vitrinas de este museo vallisoletano, única en nuestro país.

Pero, aunque se mantendrá como premisa la catalogación artística, el motivo principal del presente trabajo es el de presentar una sistematización lo más completa posible, enmendando las pequeñas erratas que aparecen en publicaciones precedente, a la vez que se insertará cada máscara en las obras de

¹³ FRÓIS, L., *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*, Salamanca, 2003, p. 116.

¹⁴ Para más información sobre la fabricación y los significados antropológicos de las máscaras del *Nō*, véase MARVIN, S. E., *Heaven has a Face; So Does Hell: The Art of the Noh Mask*, Floating World Editions, Warren, 2007.

¹⁵ Véase el catálogo de: SIERRA DE LA CALLE, B., *Yoshitoshi y su escuela. Grabados Ukiyo-e*, Valladolid, Caja España, 2009.

¹⁶ Véase el catálogo de: SIERRA DE LA CALLE, B., *Japón: fotografías. Siglo XIX*, Valladolid, Museo Oriental, Caja España, 2001.

teatro y en el momento histórico en las que dichas piezas se han empleado a lo largo de más de seis siglos.

Entrando en materia, hemos de señalar que el catálogo de las máscaras japonesas que se guardan en el Museo Oriental es un tanto desigual, coincidiendo allí piezas que se encuentran perfectamente conservadas y otras que muestran un claro deterioro (incluso una de ellas aparece sin pintar y barnizar, últimos pasos en el laborioso proceso de fabricación que puede durar meses). Sin embargo, si el lector conoce el apasionante mundo del teatro *Nō*, verá que están representados en la recoleta colección los principales protagonistas (*shite*) de esta manifestación escénica japonesa.

Aunque tal vez parezca demasiado obvia, realizaremos la catalogación y el comentario pertinente de las máscaras japonesas agrupándolas en dos grandes conjuntos: máscaras femeninas y máscaras masculinas, añadiendo un pequeño “apéndice” dedicado a la *apócrifa* máscara de *Bugaku* que representa a un ser mitológico.

3.1 MÁSCARAS FEMENINAS

3.1.1 Máscara identificada en el catálogo del Museo Oriental como *Rojoyō*¹⁷.

La primera de las máscaras de este grupo es la que el actual director del Museo Oriental de Valladolid, Blas Sierra de la Calle, en el catálogo titulado *Japón. Arte Edo y Meiji*, identifica como máscara *Rojoyō* o *Rojo* (fig. 3). Efectivamente, esta denominación se hace para las máscaras de mujeres ancianas, demacradas y con la piel ligeramente cetrina por haber trabajado o vivido durante mucho tiempo bajo el sol, lejos de los lujos y comodidades de la corte, tal y como se indica en las páginas de la citada publicación (fig. 3). Sin embargo, la pieza del Museo Oriental (fig. 4) no muestra las facciones de una mujer anciana; por el contrario, es el retrato de un rostro joven, el de una dama aristócrata que exhibe sus atributos de belleza clásica: piel tersa, cejas naturales completamente depiladas y simuladas en la parte superior de la frente, labios pintados de intenso rojo, dientes teñidos de negro y un peinado cuidadosamente recogido¹⁸. Todo esto nos formula la idea de que la pieza conservada en Valladolid es la representación de una noble o la de alguien que trabaja en la corte, protegida del sol o del viento.

¹⁷ 21 x 14 x 7 cm. SIERRA DE LA CALLE, B., *Japón. Arte Edo y Meiji*, Valladolid, Caja España, 2002, pp. 254-255.

¹⁸ Véase para estos asuntos el libro fundamental de IZUTSU, T. e IZUTSU, T., *The theory of beauty in the classical aesthetics of Japan*, London, Martinus Nijhoff, 1981.



Fig. 3. Máscara arquetípica *Rojyō* (Fotografía: cortesía de www.nohmask21.com).

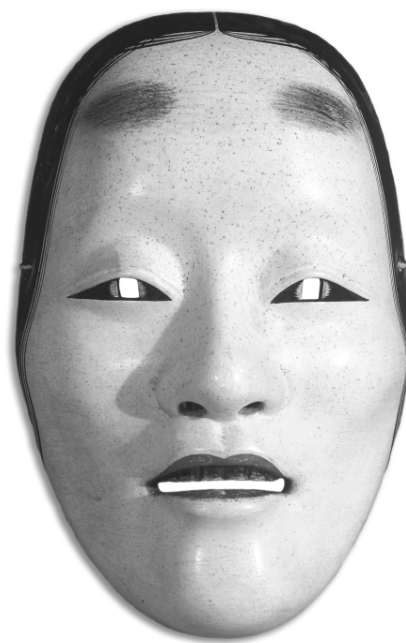


Fig. 4. Máscara de *Rojyō* (gentileza del Museo Oriental de Valladolid).

Un rasgo diferenciador, con respecto a la gran parte de máscaras femeninas jóvenes que se han conservado hasta el día de hoy en colecciones japonesas, es el particular jaspeado en color ocre que aparece por todo su rostro -y que es especialmente intenso en la frente, nariz y ojos-. De entre la gran variedad de máscaras que representan a mujeres jóvenes no he encontrado hasta ahora esta característica, tal vez una mera extravagancia o tal vez la representación de un rostro menos *puro* que el de piezas pertenecientes a grupos como los de las *Ko-omote*, *Mambi*, etc.

Por la colocación de sus cabellos, finamente dispuestos en tres secciones bien diferenciadas: arranque en la mitad de la cabeza, curva entre la frente y la sien y caída final a lo largo del rostro, me atrevería a decir que se trata de una máscara del tipo *Fukai*¹⁹; una máscara frecuente en el ámbito del teatro *Nō*, ya que aparece en piezas tan representativas como la famosa (y aún frecuente en los programas de las compañías profesionales) *Sumidagawa*, del dramaturgo Juro Kanze Motomasa (¿1391?-1432), hijo primogénito de Zeami Motokiyo. Del mismo modo, también aparece en títulos menos habituales, como *Tomoe* o *Yamamba*.

¹⁹ Noto también que la nariz de la máscara del Museo Oriental y una *Fukai* arquetípica es algo más ancha que las del resto de máscaras femeninas para el *Nō*.

Como rasgos definitorios, hemos de decir que la mujer *Fukai* es una mujer joven -no tanto como las *Ko-omote*- que ya ha tenido alguna experiencia vital (algún amorío o alguna desgracia familiar), lo que la he hecho madurar prematuramente. Su mirada no es tan franca e inocente como la tallada en los rostros *Ko-omote*, pero sigue guardando una gran sinceridad.

Sin embargo -me referiré de nuevo a la denominación que esta máscara en particular ha tenido durante años- no deja de ser, cuando menos, curiosa la catalogación que de ella realizó Blas Sierra de la Calle, al colocarle el marbete de *Rojoyō*, una máscara de mujer anciana, en efecto, pero que, además, lleva implícita la cualidad de ser alguien atormentado, alguien que ha caído en desgracia o en el deshonor y lleva doliéndose por ello mucho tiempo. Una de las obras en donde podemos encontrar la máscara *Rojoyō* es en la patética *Sekidera Komachi*, en donde la que fuese famosa cortesana y excelsa poetisa Ono Komachi cuenta, ya desde su vejez, algunos pasajes de su azarosa vida.

3.1.2 Máscara *Ko-omote*

La segunda máscara del grupo se identifica como “máscara *Ko-omote*” (Lit. *rostro hermoso*); se encuentra un tanto deteriorada, ya que su pintura aparece algo descascarillada, especialmente en las zonas de la frente, nariz, pómulos y barbilla. Como su compañera anteriormente descrita, procede de la donación que realizasen Tita y Andrew de Gherardi²⁰, grandes valedores del Museo Oriental de Valladolid y coleccionistas durante buena parte de sus vidas de arte asiático. La pieza en cuestión posee unas dimensiones un poco menores: 23 x 13 x 6’5.

Como bien señala Blas Sierra de la Calle, el grupo de las *Ko-omote* representa a mujeres jóvenes (de catorce a dieciséis años), sonrientes y depositarias de los principales atributos de belleza del periodo Heian (794-1185)²¹, tales como diversos tipos de peinado, cejas dibujadas en la frente, labios coloreados con un rojo muy expresivo y dientes teñidos de negro para resaltar aún más el color blanco del rostro, lo que se vio durante dicha época como uno de los mayores distintivos de pertenencia a la nobleza.

Sin duda, el grupo de las *Ko-omote* es el más nutrido dentro de las máscaras femeninas dedicadas a la representación de teatro *Nō*. No estará de más señalar ahora que en dicho teatro la totalidad de los papeles eran desempeñados por actores de sexo masculino, ya que la mujer se consideraba como un elemento impuro para estos menesteres, puesto que el *Nō* se encontraba, como otros espectáculos anteriores a él, imbuido por un profundo

²⁰ Sobre estos excepcionales coleccionistas de arte de Extremo Oriente, véase el muy esclarecedor artículo de SIERRA DE LA CALLE, B., “Tita y Andrew De Gherardi: La gran aventura de su vida. Su donación al Museo Oriental”, en *Archivo Agustiniiano*, 78, 196 (1994), pp. 383-463.

²¹ Para profundizar en este interesante periodo histórico de Japón recomiendo la lectura del libro de SHIVELY, D. H., y McCULLOUGH, W. H., *The Cambridge History of Modern Japan* vol. 2: *Heian Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

sentimiento religioso, donde los ritos de purificación ocupan un lugar prominente antes y después de cada ejecución²².

3.1.3 Máscara *Ōmi-onna*

La tercera máscara femenina del Museo Oriental, que cuenta con unas medidas muy similares a las de la anteriormente descrita²³, es la de tipo *Ōmi-onna* (Lit. *Mujer de Ōmi*). Al contrario de lo que afirma Blas Sierra de la Calle, y siguiendo lo escrito por el especialista Konparu Kunio²⁴, no tiene por qué ser especialmente mayor, sino que su rasgo principal es que es una muchacha poseída por completo por el deseo de amar. Algunos expertos en este arte escénico han argüido que su principal característica es, precisamente, su sensualidad, su piel tersa y su mirada fija y anhelante. Su idiosincrasia, en efecto, reside en su mirada. Mientras que otras máscaras del tipo *Ko-omote* son pacatas y un tanto infantiles, las máscaras *Ōmi-onna* tienen una mirada muy tentadora, como si el autor hubiese querido reflejar el momento justo en el que la mujer intenta conquistar con sus gestos al hombre.

La particularidad de esta pieza, única con respecto a sus compañeras del Museo Oriental, es que aparece sin pintar y barnizar, mostrando las vetas de la dúctil madera de ciprés (*hinoki*) con la que se ha elaborado. Madera de un árbol que tiene tintes religiosos -de tipo protector, más en concreto- para el pueblo japonés.

No existe, por otra parte, abundante bibliografía ni datos referentes al uso de la máscara *Ōmi-onna* en el *Nō* (como si sucede, por ejemplo, con la máscara *Hannya*), más allá de la que la hace protagonista de una pieza que se nutre de varias leyendas japonesas, *Dōjō-ji*. Moviéndonos en otros campos artísticos, incluso el famoso grabador Utagawa Kunisada (1786-1864) llegó a realizar un hermoso *ukiyo-e* de esta tipología femenina, retratando en la estampa (fig. 5) un instante de una obra de teatro *Kabuki* en la que la caracterización la llevó a cabo el actor especializado en encarnar los papeles de mujer (*onnagata*) Iwai Kumesaburō I (1776-1847).

Como se ha dicho más arriba, las *Ōmi-onna* son personajes muy ardientes, capaces de enfrentarse al orden social establecido, como la protagonista de la aludida pieza *Dōjō-ji*, en donde el actor que encarna a la mujer enamorada (que luce una máscara de este tipo con la que juega en varias ocasiones con la luz de la sala para lograr un efecto u otro) se enamora perdidamente de un íntegro monje budista²⁵.

²² Véase para esto: CID LUCAS, F., “Trazas religiosas (shintoístas, budistas y taoístas) en el teatro *nōh*: cuando el precepto se hace danza”, en *BANDUE*, 5 (2011), pp. 41-55.

²³ Estas son: 21'5 x 13'5 x 7'5 cm.

²⁴ KONPARU, K., *The Noh Theatre. Principles and Perspectives*, Weatherhill-Tankosha, New York-Tokyo-Kyoto, 1983 (véanse los capítulos dedicados a las máscaras).

²⁵ Es esta una obra verdaderamente interesante, muy antigua; se cree que Kannami realizó el primer texto dramático a partir de leyendas y cantares, que luego Zeami lo habría revisado y que



Fig. 5. Utagawa Kunisada: *El actor Iwai Kumesaburō I como Okane, la "imponente mujer de Ōmi"*.
(Fotografía: cortesía del Indianapolis Museum of Arts).

3.1.4 Máscara *Hannya*

No sin algunos reparos incluyo la magnífica máscara de tipo *Hannya* en el grupo de las máscaras femeninas. *Hannya* (conocida también en algunos textos como “El demonio de los celos”) a primera vista puede parecernos un demonio horrible, pero no es sino la degradación de un rostro femenino. En efecto, existe en la tradición mascarera del *Nō* una extensa serie de máscaras que representan los diferentes estados por los que pasa una mujer -siempre joven- que sufre de celos o que ha sido traicionada por su marido, partiendo del primer desasosiego interior (máscara *Daigan*, por ejemplo) hasta llegar a ser el monstruo *Hannya*.

Hannya es un personaje que ha tenido mucha transcendencia en el imaginario nipón. Está presente en multitud de cuentos y leyendas y, por supuesto, en el teatro *Nō*, en donde la podemos encontrar en piezas como *Dōjō-ji*, *Momijigari* o *Ai no Ue*, en las que, sin duda, la máscara que guarda el Museo Oriental de Valladolid fue empleada.

Procedente de la importante donación hecha por el padre Nicanor Lana, el ejemplar que se guarda en el Museo Oriental es verdaderamente formidable. Su estado de conservación es muy bueno, encontrándose tan sólo algún pequeño desperfecto en su labio inferior y en su barbilla (fig. 6).

Nobumitsu (nieto de este último), habría realizado una versión más espectacular. Para más información, véase KLEIN, S. B., “When the Moon Strikes the Bell: Desire and Enlightenment in the Noh Play *Dojoji*”, *Journal of Japanese Studies*, vol. 17, 2 (1991), pp. 291-322.



Fig. 6. Máscara *Hannya*
(gentileza del Museo Oriental de
Valladolid).

Obra de un autor anónimo, como la mayoría de las piezas a las que nos estamos refiriendo, está fechada en el siglo XVIII, un periodo en el que el *Nō* vivía una etapa de decaimiento, ya que el *Kabuki* gozaba de la fama y la estima del pueblo japonés²⁶. Al contrario que el resto de las máscaras del grupo, la de *Hannya* lleva como apliques ajenos a la madera los ojos, elaborados éstos en metal, en dos piezas ovaladas de cobre bruñido que se incrustan en la pieza en la fase final de tallado²⁷, justo antes de comenzar la imprimación en blanco.

A pesar de sus rasgos monstruosos, aún atisbamos en la máscara retazos de lo que fue su pasada feminidad cortesana: algunos de sus cabellos se encuentra alineados a ambos lados de la cara, como aparecerían en las máscaras de tipo *Ko-omote*, o aún es perceptible el color carmesí en sus ahora desmesurados labios, que enmarcan una dentadura animalesca.

3.2 MÁSCARAS MASCULINAS

3.2.1 Máscara *Akobu-jō*²⁸.

Proveniente de la abultada donación que realizó el padre Nicanor Lana al Museo Oriental es la máscara *Akobu-jō* (fig. 7); una máscara que mantiene una

²⁶ Véase para esto el libro de GERSTLE, A. C. (ed.), *18th century Japan: culture and society*, Richmond, Curzon, 1989.

²⁷ En ocasiones, y para que los rasgos parezcan más fantasmagóricos con el reflejo de la luz, se incrustan también algunos dientes metálicos en este mismo momento.

²⁸ 阿古父尉, empleando los *kanji* pertinentes.

notable presencia en los escenarios de *Nō*²⁹ y de la que se conservan varios ejemplos fechados en los siglos XV y XVI³⁰. Del mismo modo, este carácter fue frecuente a la hora de tallar los pequeños *netsuke* o topes usados para sostener una bolsita en el fajín del traje tradicional nipón³¹.



Fig. 7. Máscara *Akobu-jō*
(gentileza del Museo Oriental
de Valladolid).

Este personaje se identifica con ancianos pacíficos que siempre tienen una historia triste que contar al auditorio, como sucede en la obra atribuida a Zeami Motokiyo *Tenko* (Lit. *El tambor celestial*), una de las piezas más representativas del grupo, que toma su argumento de viejas leyendas chinas, en donde el actor que porta la máscara *Akobu-jō* es un pobre viejo que ha perdido prematuramente a su querido hijo. Por eso la languidez sobre su rostro, la mirada triste y las facciones desencajadas, tal y como aparecen en la máscara perfectamente conservada en el Museo Oriental.

²⁹ En obras como *Tenko* o *Yōrō*.

³⁰ Un magnífico ejemplar de máscara *Akobu-jō* se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston. Véase <http://educators.mfa.org/objects/detail/195520?classification=Masks>

³¹ Véase la página web: http://www.antiquenetsuke.co.uk/?page_id=26&page=15

Como sucede en otras máscaras de ancianos venerables del *Nō* (*Siwa-jō*, *Warai-jō*, etc.), *Akobu-jō* lleva una larga barba cana en la zona baja de la barbilla (generalmente este es un rasgo que lucen los personajes de origen chino); del mismo modo, su cabellera es un tanto especial: nace de sus sienes y los largos mechones de ambos lados se reúnen en un sencillo tocado en la parte superior de la cabeza, unidos por tres cordones. El color de su rostro, como no podía ser de otra forma, es de un color opaco, apagado, que, a la luz de las hogueras que alumbraban las antiguas funciones de *Nō*, conseguía dotar de más misterio -aún si cabe- a este personaje. La frente está arrugada, sus cejas contraídas por la preocupación, lo mismo que los pómulos y la mandíbula, todo lo que nos da una fría imagen de angustia.

3.2.2 Máscara masculina (*Kyōgen*)

De entre todas las máscaras que guarda el Museo Oriental he de confesar que ésta (fig. 8) es una de las más raras de todo el repertorio del teatro clásico nipón comprendidas en este estudio, no porque pertenezca a algún grupo de especial relevancia en el *Nō*, al que hasta ahora se le había aprehendido, sino porque es una de las pocas máscaras que se emplean en otro género que está estrechamente imbricado con él: el *Kyōgen*³².

Hemos de aclarar ahora que las máscaras del teatro *Nō* son las máscaras de guerreros o, más específicamente, las de las almas de guerreros que penan entre nuestro mundo y el más allá. Son máscaras de dioses que caminan por un tiempo limitado entre nosotros para comunicarnos algo o avisarnos de algo, pero no son las máscaras de personajes comunes, como la que se muestra en el Museo Oriental de Valladolid. El mismo Blas Sierra de la Calle afirma con tino: “Representa un personaje con facciones rudas, de tipo popular, una persona de pueblo, más que un tipo de la aristocracia³³”; y, en efecto, esos son los protagonistas predilectos del teatro *Kyōgen*: los campesinos, leñadores; gente común que divertía a los nobles con sus ingenuos embrollos o con su particular forma de hablar. Protagonistas de breves farsas a manera de entremeses que se ejecutaban entre pieza y pieza de *Nō*, el *Kyōgen* era (y sigue siendo) el arte de hacer reír. Un arte que pudiera parecer menor, pero que fue muy valorado por los nobles de épocas pasadas, que fue elevado a la condición de arte y parte complementaria al férreo entrenamiento de los samuráis a partir del periodo Edo (1600-1868). Fueron, en efecto, los *shogunes* Tokugawa quienes le dieron importancia y dignidad, participando ellos mismos en las representaciones más íntimas como actores amateurs.

³² Mientras que para el *Nō* se han catalogado más de cien tipos diferentes de máscaras las del *Kyōgen* no llegan a la veintena.

³³ SIERRA DE LA CALLE, B., *Japón. Arte Edo y Meji*, Valladolid, Caja España, 2002, p. 258.



Fig. 8. Máscara *Kyōgen*
(gentileza del Museo Oriental de
Valladolid).



Fig. 9. Máscara *Kyōgen* de campesino sonriente
(cortesía de [http://www.asianart.com/
lieberman/gallery1/3.html](http://www.asianart.com/lieberman/gallery1/3.html)).

La pequeña máscara (de 21 x 14 x 7 cm.), procedente de la colección Tita y Andrew de Gherardi, es un claro ejemplo de cómo se retrataba el arquetipo de persona humilde: con los ojos caídos, calvo y enjuto por la mala alimentación y por el exceso de trabajo. Un modelo que ha seguido presente en el fértil imaginario japonés hasta nuestros días, en manifestaciones artísticas tan rotundamente contemporáneas como el *manga* o el *anime*, como sucede, por ejemplo, con Ghinnosuke Nohara, el abuelo paterno de Shin-Chan, personaje con el comparte no sólo idénticos rasgos físico, sino también psicológicos.

Buscando en diferentes páginas de internet dedicadas a la subasta de obras de arte japonés he podido encontrar otra máscara de personaje villano empleada en el *Kyōgen*, pero esta vez sonriente (fig. 9). Podremos comprobar cómo los rasgos son coincidentes, lo mismo que los colores empleados en su pintado o las medidas: 20.5 x 14.5 x 7.5 cm.

3.2.3 Máscara *Kokajiki*³⁴

En la última máscara del grupo masculino³⁵ hemos de advertir que no se trata, como aparece en el catálogo del Museo Oriental de una *mujer joven*³⁶, sino de un

³⁴ *Ko* significa en japonés niño, joven, quien no ha llegado aún a la etapa adolescente.

³⁵ Mide 21 x 15 x 9 cm.

muchacho, un joven apenas adolescente que luce el corte de pelo propio para su edad (y que en otras máscaras aparece con multitud de variantes) y de su sexo. Este personaje, como *Kasshiki*, con el que encuentro una profunda relación, representa a jóvenes aprendices de bonzo, acompañantes en algunas obras de monjes que se encuentran en peregrinación hacia algún lugar santo que, por lo general, suelen tener muy pocas intervenciones en las representaciones teatrales y que suelen estar encarnados por quienes se inician en el trabajo de actor.

La máscara del Museo Oriental (fig. 10) luce un rostro inocente, con una expresividad muy ingenua sobre un pálido rostro: sonrisa infantil, ojos mirando fijamente, sin malicia... Otro detalle que demuestra su corta edad y su masculinidad es cómo aparecen representadas las cejas, de manera sutil y muy naturales, no como sucede en las máscaras femeninas, en las que las cejas están completamente depiladas y aparecen “maquilladas” en el tercio superior del semblante.



Fig. 10. Máscara *Kokajiki* (gentileza del Museo Oriental de Valladolid).

3.2.4 Máscara *Bugaku* de ser sobrenatural

Como ya hemos señalado a lo largo de este artículo, el *Bugaku* fue una forma escénica anterior al *Nō*. Procedente del continente asiático (con elementos chinos y coreanos), se cree que llegó a Japón durante el siglo VIII d.C. Sabemos que muy pronto arraigó entre las clases altas de la sociedad nipona, convirtiéndose en uno de los entretenimientos favoritos de los aristócratas e, incluso, de varios altos rangos militares, que participaron como actores amateurs en sus compañías³⁷.

³⁶ SIERRA DE LA CALLE, B., *Japón. Obras selectas del Museo Oriental*, Valladolid, Caja España, 2004, p. 43.

³⁷ Para profundizar en este arte centenario recomiendo la lectura de: KASAGI, K., *Bugaku: treasures from the Kasuga Shrine : Japanese bugaku robes, masks, and musical instruments from the collection of the Kasuga Shrine, Nara, Japan*, Nara, Kasuga Jinja, 1984.

Como sucede en otras manifestaciones escénicas de Japón, en el *Bugaku* se entremezclan la danza, el canto y la actuación, todo de una manera muy estilizada. Sin embargo, hemos de señalar que la pieza que aparece catalogada como “máscara *Bugaku*”³⁸ no es tal. Son varios y contundentes los indicios que nos llevan a confirmar que se trata -como el resto (a excepción de la máscara identificada como *Kyōgen*)- de una máscara empleada en el *Nō*:

1. En el periodo en el que se fecha esta pieza (siglo XIX) el *Bugaku* era un espectáculo muy reducido, apenas si existían compañías que lo representasen y, por ende, la producción de máscaras estaba muy limitada, convirtiendo cada pieza nueva en una auténtica “rareza”. Por otra parte, tal y como se ha aludido en varias publicaciones³⁹, las máscaras del *Bugaku*, como las del *Gigaku*, tenían unas dimensiones superiores a las del *Nō* (no olvidemos que las de esta pieza son: 19 x 14 x 9 cm.)

2. Como en pocas manifestaciones teatrales japonesas se han guardado con tanto celo las máscaras empleadas en el *Bugaku*, depositándose éstas al cuidado de la comunidad religiosa en unos pocos santuarios (ya desde época Heian), en los que se ejecutaba *Bugaku* sólo en unas pocas celebraciones anuales.

3. El indicio más importante que nos lleva a catalogar dicha pieza como máscara de *Nō* es que coincide a la perfección con la máscara denominada *Ko-beshimi*, esto es: *de labios prietos* (del japonés *heshimu* = *apretar los labios*), rasgo que aparece de forma evidente en la pieza a la que nos referimos. Una máscara, como ha apuntado, entre otros, el experto en teatro clásico japonés Benito Ortolani, que se inspira en las divinidades guardianas de los templos budistas, de ahí el rojo de su rostros, la mirada fiera y los ojos bien atentos. Por lo deteriorada que se encuentra la pieza nos es difícil hacernos una idea de la fiera que transmite el personaje, aunque sus ojos y su ceño fruncido pueden darnos una idea.

Ko-beshimi (figs. 11 y 12), lo mismo que su compañero *Ō-beshimi* (de idéntico rostro salvo por el color rojo de su piel), forman parte del grupo de máscaras denominado *Kishin*, el de los seres mitológicos. En el caso de *Ko-beshimi*, esta máscara se emplea para encarnar a demonios de los infiernos, como sucede en la obra *Nomori*, de Zeami Motokiyo, y exigen de los actores movimientos firmes y un cuerpo que se mueva con pesadez por el escenario, lo que daría al público la sensación de que es un ser fuerte y poderoso.

³⁸ SIERRA DE LA CALLE, B., *Japón. Arte Edo...* p. 261.

³⁹ KONPARU, K., *The Noh Theatre. Principles and Perspectives, New York-Tokyo-Kyoto*, Weatherhill-Tankosha, 1983; o MATSUDA, T., *Nō, Kyōgen, Kyoto*, Gryōsei, 1990.



Fig. 11. Máscara de *Ko-beshimi* (gentileza del Museo Oriental de Valladolid).



Fig. 12. Máscara *Nō* de *Ko-beshimi* (gentileza de www.the-noh.com).

4. CODA

Valoradas y admiradas en Japón -y cada vez más fuera de sus fronteras- las máscaras del teatro *Nō* son hermosas representaciones icónicas del pueblo japonés mismo: de su pasado cortesano, de sus creencias, de sus mitos... una *parte* por la que, por qué no, comenzar a entender el complejo -mas maravilloso- *todo* que es el País del Sol Naciente. El camino del arte, manifestación que se ha mostrado necesaria y pura para el ser humano, seguro será una vía impecable para adentrarnos en tan fascinante andanza hermenéutica.

He de dedicar unas últimas líneas a resaltar el destacado lugar que posee la colección de máscaras japonesas que guarda el Museo Oriental de Valladolid -únicas representantes de este arte en las colecciones españolas-, y añadir que, en su afán por acercar el *Nō* y otras manifestaciones artísticas del pueblo japonés a los visitantes del museo, su actual director, Blas Sierra, ha seguido afanándose por adquirir nuevas piezas para sus vitrinas, como un tambor de 1840 de tipo *tsuzumi* (o “tambor de hombro”), que forma parte desde sus orígenes de la reducida orquesta del *Nō*, o varios *ukiyo-e*⁴⁰ de temática teatral que, sin duda, harán las delicias del visitante, amante o no de la larga y variada cronología teatral del País del Sol Naciente.

⁴⁰ Véase para esto el completo catálogo elaborado por SIERRA DE LA CALLE, B., *Yoshitoshi y su escuela. Grabados ukiyo-e*, Valladolid, Caja España, 2009.