

Históricas Digital

Rie Arimura

“Transculturación y sincretismo del Rosario en el Japón moderno temprano”

p. 129-156

Nueva España: puerta americana al Pacífico asiático siglos XVI-XVIII

Carmen Yuste López (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2019

374 p.

ISBN 978-607-30-1558-5

Formato: PDF

Publicado en línea: 25 de junio de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/705/nueva_espana.html

D. R. © 2019, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



TRANSCULTURACIÓN Y SINCRETISMO DEL ROSARIO EN EL JAPÓN MODERNO TEMPRANO

RIE ARIMURA

Introducción

La evangelización del Japón moderno temprano dio inicio en 1549 con la llegada de tres jesuitas españoles: Francisco Xavier, Cosme de Torres y Juan Fernández, y acabó interrumpida a consecuencia de la prohibición del cristianismo en 1614, con la consiguiente expulsión de los misioneros y la abolición del comercio con los ibéricos en 1639. La empresa misionera de los primeros cincuenta años fue monopolizada por la Compañía de Jesús, que gozaba del patrocinio de la Corona portuguesa. Este privilegio de los jesuitas estuvo asegurado mediante las bulas papales que imponían una serie de impedimentos y limitaciones a la participación de los mendicantes en las labores evangélicas de Japón. Debido a ello, las primeras entradas oficiales de los mendicantes en dicho país no tuvieron carácter apostólico, sino diplomático: en 1592 el gobernador de Manila, don Luis Gómez Pérez Dasmariñas, envió al dominico Juan Cobo y, al año siguiente, al franciscano Pedro Bautista Blásquez en calidad de embajadores para que se entrevistaran con Toyotomi Hideyoshi. Desde entonces, los franciscanos lograron instalarse en territorio japonés gracias a las negociaciones que Pedro Bautista realizó con dicho líder político, mientras que los agustinos y los dominicos no se incorporaron a las actividades evangélicas hasta 1602.

La historiografía de la misión católica del Japón ha tendido a contrastar las políticas misionales de los jesuitas con las de los mendicantes, y a enfatizar las rivalidades entre ellos. No obstante, a través de la revisión de las fuentes se deduce que existieron también estrategias y métodos evangélicos que trascendieron las

diferencias institucionales y geográficas.¹ Ello no se limitó a las análogas formas de adaptarse al contexto local, sino que se dieron conexiones y continuidades entre las labores desarrolladas por distintos órdenes. En especial, el aprovechamiento de trabajos previos realizados por la Compañía de Jesús tuvo importancia en las misiones de los mendicantes.

La interinstitucionalidad dada en la misión católica del Japón se debió a que las labores mendicantes en dicho país se iniciaron con el fin de apoyar las obras de los jesuitas. Por lo mismo, el padre Gaspar Coelho (1530-1590), viceprovincial de la Compañía de Jesús en Japón, escribió al gobernador y al obispo de Manila en 1584 y 1585 solicitando que los franciscanos fueran a auxiliarlos en la conversión.² De igual modo, una carta para el obispo de Manila, extendida por franciscanos en 1587, señala la necesidad de enviar frailes a Japón para resolver la falta de religiosos en aquellas tierras.³ Además, el peculiar contexto social japonés, marcado por constantes guerras civiles y persecuciones cristianas, propició que se dieran en mayor medida apoyos mutuos entre los misioneros de distintos órdenes.

El presente estudio tiene como objetivo ahondar en uno de los aspectos interinstitucionales de la evangelización del Japón:

¹ Al respecto véase Rie Arimura, “Trascendencia geográfica e institucional de los métodos de evangelización: una reconsideración acerca de las empresas apostólicas del Japón moderno temprano”, *Revista Grafía*, X, 1, Bogotá, Universidad Autónoma de Colombia, 2013, p. 90-111.

² Francisco Colín, S. J., *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la Compañía de Jesús, fundación, y progresos de su provincia en las Islas Filipinas* [Madrid, por Ioseph Fernandez de Buendía, 1663], nueva edición ilustrada con copia de notas y documentos, ed. P. Pablo Pastells, S. J., Barcelona, Imprenta y Litografía de Henrich y Compañía, 1902, p. 357; Lorenzo Pérez, O. F. M., “Origen de las misiones franciscanas en el Extremo Oriente. II. Primera expedición de los franciscanos de Filipinas a la China, India Oriental y Japón”, *Archivo Ibero-Americano. Revista Franciscana de Estudios Históricos*, v. I, Madrid, 1914, p. 331.

³ “Información que recibió el obispo del estado que tienen las cosas del Japón” (Manila, 4 de julio de 1587), documento publicado por José Luis Álvarez-Taladriz, “Notas para la historia de la entrada en Japón de los franciscanos”, *España en Extremo Oriente: Filipinas, China, Japón. Presencia franciscana, 1578-1978*, dirección de Víctor Sánchez y Cayetano Sánchez Fuertes, Madrid, Cisneros, 1979, p. 16.

la devoción al Rosario y a otras imágenes vinculadas con éste. En términos generales, el culto al Rosario fue instituido originalmente por la Orden de Predicadores. Pero, al ser una de las advocaciones marianas más importantes del mundo católico, fue promovida por los misioneros de distintas órdenes. Así, en el caso de Japón, entre las pocas obras católicas de la época que han llegado hasta nuestros días, se incluyen representaciones de la virgen con el niño y de los misterios del santo Rosario, además de la virgen rodeada por el cordón franciscano, que es una variante iconográfica de la misma devoción mariana. De igual modo, durante el periodo de la prohibición cristiana, en el ámbito de los *kakure kirishitan* (cristianos ocultos) se produjeron pinturas inspiradas en la iconografía de la virgen del Rosario.⁴ Este trabajo aborda primeramente la historia de dicho culto mariano en Europa, Nueva España y Japón. Tiene como propósito presentar diversas fuentes que muestran la importancia de dicha devoción tanto en la comunidad jesuítica como en la mendicante de Japón. De igual modo, pretende exponer las contribuciones artísticas de las órdenes mendicantes que han sido poco exploradas hasta la fecha. En efecto, en la historiografía se han subrayado sólo los aportes de la *schola o seminarium pictorum*, fundada por Giovanni Nicolao (1562-1626), jesuita que arribó al Japón en 1583 respondiendo a la solicitud de envío de un hermano-pintor. Se ha avanzado tanto en el análisis de técnicas y materiales como en la identificación de las fuentes gráficas europeas y en el estudio iconográfico en las obras japonesas creadas en dicha *schola pictorum*. Pero aún no se ha esclarecido qué tipo de imágenes introdujeron y produjeron en Japón los misioneros de las órdenes mendicantes. En este trabajo se analizan las imágenes utilizadas en la misión de Japón, comparándolas formal e iconográficamente con sus antecedentes europeos y con obras virreinales de la misma época. Ello tiene como fin dilucidar hasta qué grado se dio la continuidad o discontinuidad con respecto a modelos europeos y americanos. De esta forma, se pretende aclarar las relaciones

⁴ Ken'ichi Tanigawa, *Kakure kirishitan no seiga. Sacred Paintings of Hidden Christians*, fotos de Takashi Nakajo, Tokio, Shogakukan, 1999.

artísticas dadas a través de los océanos Atlántico, Pacífico e Índico, así como el proceso de aculturación o indigenización del arte cristiano japonés en el contexto de la expansión católica en el mundo.

LA DEVOCIÓN DEL ROSARIO

El comienzo del uso de sartas en Europa no se conoce con exactitud. Sin embargo, se sabe que hacia el año 800, en las abadías benedictinas de San Galo y Reichenau se leían 50 salmos o versos cada vez que se oficiaba la misa. Para finales del siglo XI, en el ámbito cluniacense se recitaban 50 salmos o *padrenuestros*. La sarta para contar el número de oraciones se llamaba *paternoster*, aunque la cantidad de cuentas no era fija y los materiales utilizados podían ser piedras, semillas o huesos.⁵

El origen del culto al Rosario se atribuye a santo Domingo de Guzmán, a quien se le apareció la virgen para recordarle el rezo del rosario y encargarle su predicación y difusión como arma eficiente para combatir la herejía albigense, que se había extendido por el sur y centro de Francia durante los siglos XII y XIII. Los primeros grandes difusores del uso devocional del Santo Rosario fueron el dominico bretón Alano de la Rupe (1418-1475), profesor de teología de la Universidad de París, y su seguidor Santiago Sprenger (1436-1495), prior del convento dominico de Colonia.

La aprobación de la concesión de indulgencia a los cofrades del Rosario por el papa Alejandro VI en 1495 sería clave para que dicha devoción se extendiera por todas las partes del mundo, junto con distintos proyectos misionales de la era de la gran navegación. Paralelamente, la publicación y constante reimpresión del manual *Rosario della gloriosa vergine Maria*, escrito por Alberto da Castello en 1521, contribuyó a la propagación de los quince

⁵ Hitomi Asano y Goto Koichi, “Kontatsuron. A Study of ‘Contas’”, *Junshin jimbun kenkyu. Junshin Journal of Human Studies*, 14, Nagasaki, Nagasaki Junshin Catholic University, marzo de 2008, p. 116.

misterios.⁶ Pero, el mayor impulso de este culto se logró a partir del Concilio de Trento (1545-1563). Como se sabe, dentro de la renovación eclesiástica de la época tridentina se revisaron diferentes prácticas e imágenes piadosas y volvió a confirmarse la legitimidad de la devoción al Rosario. Dado que éste fue un arma usada por santo Domingo contra la secta herética albigense, la Iglesia lo utilizó como símbolo de lucha y triunfo sobre protestantes e infieles.⁷

La popularidad del Rosario aumentó aún más después de la victoria de una coalición católica formada por España, Venecia y Roma contra el Imperio otomano en la batalla naval de Lepanto el 7 de octubre de 1571, ya que este triunfo se adjudicó a la intercesión de Nuestra Señora, particularmente por la devoción de su santo Rosario.⁸ Lo anterior propició que se produjeran numerosas obras que representaban dicha batalla, no sólo en España, sino también en sus territorios de ultramar. Existe inclusive un biombo japonés con dicho tema creado en la *schola pictorum* de la Compañía de Jesús a finales del siglo XVI y principios del XVII, que hoy forma parte del acervo del Kosetsu Museum of Art, en Kobe.⁹ Ello muestra la relevancia histórica que cobró dicho acontecimiento como símbolo del triunfo del catolicismo en el contexto sociopolítico mundial de la época.

De manera simultánea, las cofradías, la devoción y las imágenes de la virgen del Rosario adquirieron mayor importancia. Incluso el movimiento rosariero dejó de ser exclusivo del ámbito dominico, principalmente en España, donde otras órdenes religiosas solicitaban permiso para difundir dicho culto. De la misma forma, en Nueva España los franciscanos propagaron el santo Rosario posiblemente bajo licencia concedida por los

⁶ Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose: The Making of The Rosary in the Middle Ages*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1997, p. 60.

⁷ Alejandra González Leyva, "La devoción del Rosario en Nueva España", *Archivo Dominicano*, v. XVII, Salamanca, Editorial San Esteban, 1996, p. 252-260.

⁸ González Leyva, "La devoción...", 1996, p. 261-262.

⁹ El biombo *La batalla de Lepanto* se puede ver en la página del Kosetsu Museum of Art: <http://www.kosetsu-museum.or.jp/collection/kaiga/kaiga01/> Consultado el 14 de abril de 2016.

dominicos, aunque las crónicas de la orden seráfica no precisan la introducción del mismo. Como testimonios visuales existen representaciones de los hermanos menores llevando sartales, tal como se observa en la portada de la *Rhetorica christiana* (1579) de Diego Valadés, y en *La procesión de penitencia*, pintura del muro sur de la nave de la iglesia de San Miguel, en Huejotzingo, Puebla. Estas sartas debieron aludir a la corona franciscana mariana, devoción que recuerda los siete gozos de la virgen y que se difundió en forma paralela al santo Rosario a partir del siglo XV. Con todo, los frailes menores no instituyeron cofradía para este rezo ni en Europa ni en Nueva España. Por ello, el rosario seráfico no llegó a ser más que una práctica religiosa privada entre los frailes, monjas y terciarios de la orden. En su lugar, se propagó en gran medida la devoción al cordón de san Francisco.¹⁰

En cambio, en las misiones católicas de Asia el culto al Rosario fue promovido de manera mucho más amplia entre diferentes órdenes y cobró mayor fuerza. En el caso de Japón, dicha devoción fue introducida primeramente por los misioneros de la Compañía de Jesús y luego fortalecida por los frailes mendicantes. El aprovechamiento del rosario como estrategia evangélica en Asia pudo estar relacionado con las prácticas ancestrales nativas de emplear una sarta de cuentas para la oración y meditación. De hecho, la utilización de un contador como instrumento de rezo no es exclusiva del catolicismo, pues en las religiones asiáticas se le empleaba desde tiempos anteriores al advenimiento de Cristo. El uso de sartales más antiguo que se conoce es el de los brahmanes, sacerdotes de la religión védica, en la India. Más tarde, el budismo adoptó dicha costumbre. Asimismo, el *sebha*, sarta de cuentas del Islam, puede derivar de la tradición budista.¹¹

Debido a este nexo entre las sartas católicas y las nativas, es probable que los japoneses no hayan distinguido de manera clara una de la otra a inicios de la evangelización. En efecto, el cronista portugués Luís Fróis (1532-1597) afirmaba que un anciano que

¹⁰ González Leyva, "La devoción...", *Archivo Domonico*, v. XVIII, 1997, p. 105-107.

¹¹ González Leyva, "La devoción...", 1996, p. 251-252.

había recibido el bautismo hacía pocos días rezaba con la sarta que tenía desde el tiempo en que era gentil, recitando el mantra “*Namu Amidabutsu*”, invocación al Buda Amida de la secta de la Tierra Pura (Jodo-shu).¹² No obstante, los jesuitas tuvieron cuidado particular para que el cristianismo no fuera confundido con el budismo. Así, Balthazar Gago (c. 1520-1583), apoyado en la idea de Alessandro Valignano (1539-1606), instruyó la política de no utilizar términos budistas para explicar la religión cristiana en la misión de Japón.¹³ Siguiendo esta postura misionera, los jesuitas debieron enfatizar la diferencia entre las sartas católicas y las budistas. Lo cierto es que, con el tiempo, el rosario pasó a ser un símbolo por excelencia del cristianismo dentro de la sociedad nipona y fue utilizado a la vez como amuleto de protección. Por ende, se convertiría en uno de los objetos más perseguidos bajo la política anticristiana del periodo Edo. En efecto, los rosarios aparecieron registrados con el término *juzu* じゅず o 数珠 que alude al sartal budista, en los inventarios de los instrumentos litúrgicos y devocionales católicos confiscados.¹⁴

El gran aprecio y la profunda devoción que los conversos japoneses les tenían a las cuentas de rosario benditas fueron informados por los misioneros jesuitas desde la etapa inicial de la evangelización de Japón.¹⁵ Al decir de Luís Fróis, no había en el mundo un pueblo que tuviera tanto fervor al Rosario como el japonés. Por lo mismo, el propio jesuita portugués solicitó, en 1577, el envío de cuentas benditas para los *daimyo* cristianos. Para ello, precisó el tamaño y material: “cuentas para rezar, ni muy menudas ni muy grandes, las cuales se hacen en la China blancas y negras,

¹² Luís Fróis, *Historia de Japam*, 5 v., ed. José Wicki, Lisboa, Ministério da Cultura e Coordenação Científica, Secretaria de Estado da Cultura, Biblioteca Nacional, 1976-1984, v. I (1976), p. 259.

¹³ Hubert Cieslik, “Balthazar Gago and the Japanese Christian Terminology”, *Missionary Bulletin* 8, Tokio, Sophia University, 1954, reditado en <http://pweb.cc.sophia.ac.jp/britto/xavier/cieslik/ciejmj02.pdf> (día de consulta: 13 de abril de 2016).

¹⁴ Takashi Gono, “The devotional instruments of the Christian missionaries. Part I”, *Research Institute of Christian Culture Bulletin*, XX, 1, Amagasaki, Institute of Christian Culture, Eichi University, marzo de 2005, p. 115, 117.

¹⁵ Fróis, *Historia de Japam*, v. I, 1976, p. 327; v. II, 1981, p. 77.

algunas ámbar si las hubiese; estiman mucho las cuentas de Santo Tomé, es decir, de madera de Santo Tomé.”¹⁶ Santo Tomé se refiere a São Tomé de Meliapor de la costa del Coromandel.¹⁷ Es de destacar que la llegada de cuentas benditas desde la India fue notificada desde las primeras décadas de la evangelización en Japón.¹⁸

Entre los cristianos nativos la sarta católica se denominaba como *kontatsu* (*contas*), término derivado del vocablo portugués *contar*. Entre las fuentes hispano-portuguesas, Fróis es el cronista que mejor describe la demanda y el uso del rosario en Japón. Apunta este autor que las cristianas japonesas traían rosarios de cuentas en el cuello, a diferencia de las “gentiles”, que no se colgaban nada.¹⁹ Cabe añadir que esta usanza se popularizó a nivel mundial. En Nueva España, el dominico Agustín Dávila Padilla instituyó dicha costumbre para los religiosos de su orden, pero ésta se propagó rápidamente entre los cofrades criollos, indios y españoles.²⁰ En el caso del Japón, la difusión de esta práctica se constata, no sólo en las fuentes literarias, sino también en pinturas costumbristas de la época en las que figuran personajes con el rosario al cuello. Es sugerente que Izumo no Okuni (c. 1572-?), fundadora de la danza *kabuki*, haya sido retratada con dicha indumentaria en un rollo de pintura titulado *Kabukizukan* 歌舞伎図巻 y datado a principios del siglo XVII, que hoy forma parte de la colección del Tokugawa Art Museum, en Nagoya.²¹ Esto prueba que el rosario llegó a ser parte de importantes códigos visuales en el contexto social y cultural local.

¹⁶ Luís Fróis, citado en Alejandro Valignano, *Sumario de las cosas de Japón (1583) Adiciones del Sumario de Japón (1592)*, 2 t., ed. José Luis Álvarez-Taladriz, Tokio, Sophia University, 1954, t. 1, p. 54.

¹⁷ Pedro Moura Carvalho, “The Circulation of European and Asian Works of Art in Japan, Circa 1600”, en *Portugal, Jesuits, and Japan*, ed. Victoria Weston, Chestnut Hill, MA, McMullen Museum of Art, Boston College, 2013, p. 40.

¹⁸ Luís Fróis, *Historia de Japam*, v. I, p. 354.

¹⁹ Luís Fróis, *Tratados sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*, ed., trad. y notas de Ricardo de la Fuente Ballesteros, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 48.

²⁰ González Leyva, “La devoción...”, 1997, p. 74.

²¹ Izumo no Okuni, representada en *Kabukizukan* se puede ver en la página de Cultural Heritage Online: <http://bunka.nii.ac.jp/heritages/heritage-big/90610/1/1> (día del consulta: 3 de abril de 2016).

La demanda de rosarios aumentó a tal grado que hubo ocasiones en las que se deshacían las piezas de 150 avemarías y se armaba de ellas tres sartas o se obsequiaba una por una a los devotos.²² Incluso en las iglesias fundadas en las poblaciones periféricas de Funai, en Bungo, los jesuitas dejaron en cada altar una cuenta bendita, el reglamento escrito y retablos bien ornamentados para que los fieles pudiesen tener misa y escuchar sermón allí los domingos y días de fiesta que ningún padre pudiese asistir.²³ Ello muestra la importancia que tenían las cuentas benditas para fines litúrgicos e instrucciones religiosas. Takayama Dario (Takayama Tomoteru, m. 1595), *daimyo* cristiano de Settsu, por su parte, invitó a un tornero desde Kioto para que fabricara rosarios para los cristianos y después logró convertir a dicho artífice al catolicismo.²⁴ Esta noticia sugiere la estrategia misionera de aprovechar las habilidades de los artífices nativos para satisfacer la necesidad de producciones artísticas cristianas.

El material con el que estaban hechos estos rosarios podía ser marfil, metal, vidrio o madera. Esta última debió ser el material más común siguiendo la tradición de las sartas budistas. Con todo, en las excavaciones arqueológicas las cuentas que más se han hallado no son de madera, sino de vidrio. Esto puede deberse a que aquella, por su carácter orgánico, difícilmente logra conservarse bajo tierra.²⁵

En paralelo a la difusión del Rosario, los jesuitas atendieron la necesidad de inculcar en los nativos la doctrina relacionada con dicha devoción. Para ello, en 1600 se publicó en Nagasaki la *Dochiriina kirishitan*, que contenía una sección sobre los quince misterios del Rosario. Este catecismo tenía como finalidad la edificación popular y presentaba la doctrina cristiana de manera concisa, utilizando una forma coloquial del japonés.

²² Luís Fróis, *Historia de Japam*, v. I, p. 52.

²³ Luís Fróis, *Historia de Japam*, v. I, p. 209.

²⁴ Carta de Luís Fróis fechada el 20 de agosto de 1576, publicada en *Yasokai Nihon tsushin*, trad. Naojiro Murakami y notas de Yosuke Watanabe, Tokio, Shunnansha, 1928, v. II, p. 309-310.

²⁵ Asano y Koichi, "Konatatsuron...", p. 124-126.

Por lo que toca a las órdenes mendicantes, el franciscano Gerónimo de Jesús fundó la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en Edo (actual Tokio) en 1599, y estableció ahí la cofradía del Rosario con licencia del padre provincial de la Orden de Predicadores de Manila.²⁶ Pero la devoción del Rosario no llegó a cobrar tanta vitalidad como la tuvo después con la llegada de los dominicos, como afirma Orfanell: “aunque estaba ya asentada la Cofradía en Nangasaqui desde el tiempo que avia Iglesias; pero no estaba tan en su punto como pudiera.”²⁷

Desde el inicio de la labor evangélica en las tierras japonesas, los dominicos dedicaron a la virgen del Rosario oratorios o templos budistas adaptados de manera provisional como capillas católicas. De igual modo, las iglesias fundadas en Hamamachi en Hizen (actual Saga), en 1607, y en Kioto, en 1610, estuvieron bajo la misma advocación.²⁸ Las fuentes dominicas muestran cómo los predicadores aprovecharon las imágenes de la virgen del Rosario para atraer la atención de los nativos e introducirlos al cristianismo. En otras palabras, los frailes trajeron consigo una imagen de Nuestra Señora para emprender su labor evangélica en la isla de Koshiki, en el antiguo señorío de Satsuma (actual Kagoshima) en 1602. Tan pronto como los frailes arribaron a dicha isla, se instalaron e improvisaron un espacio de culto aco-

²⁶ José de San Jacinto Salvanes, O. P., Archivo Provincial del Santo Rosario de Manila, ms. 19, f. 333, transcrito y mecanografiado en el acervo de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Epistolario de los MM. dominicos de Japón*, introducción de Honorio Muñoz, O. P., [s.l.], [s.a.], p. 178.

²⁷ Jacinto Orfanell, O. P., *Historia ecclesiastica de los sucesos de la christianidad de Japón, desde el año de 1602, que entro en el la Orden de Predicadores, hasta el de 1620*, Madrid, Viuda de Alonso Martin, 1633, f. 64; Honorio Muñoz, O.P., *Los dominicos españoles en Japón (siglo XVII)*, separata de *Missionalia Hispánica* 64-65, Madrid, Raycar, 1965, p. 168.

²⁸ Francisco Carrero, *Triunfo del Santo Rosario y Orden de Santo Domingo* [1626], 2a. ed., Manila, Imprenta del Colegio de Santo Tomás, 1868, p. 48-52. En cuanto a la advocación de la iglesia de Kyodomari en Satsuma, existe una discrepancia entre los cronistas. Francisco Morales menciona que fue dedicada a “Nuestro Padre Santo Domingo”, mientras que Jacinto Orfanell y Francisco Carrero afirman que fue a “Nuestra Señora del Rosario”. Al respecto véase José Delgado García, *El beato Francisco Morales O. P., mártir del Japón (1567-1622), su personalidad histórica y misionera*, Madrid, Instituto Pontificio de Teología/Misionología, 1985, p. 22.

modando el ajuar de un templo budista de dicha localidad. Al respecto, Francisco Morales señaló que “nos aposentaron en casa de vn sacerdote de los gentiles q llaman ellos bonzos por ser la mejor casa q alli avia, y assi el bonzo se salio luego llevando consigo los ydolos que alli tenia y nos dexo la possada limpia y desembarazada, y pussimos luego en el altar de los abominables ydolos vna hermosa ymagen de Nuestra Señora [...]”.²⁹ Esta obra se trataba de una pintura que causó gran admiración entre los nativos, como relata Juan de la Badía de la manera siguiente:

En este tiempo que los padres estuvieron en la posada deste cristiano tenían los padres una ymagen de nuestra Señora de pincel muy ermosa y muy devota en un quadro grande. A ésta acudían muchos gentiles a verla, y con ella cobravan grande affiçión a los padres. Tanto que de noche y de día no podíamos vaciar la casa de gente, y principalmente mugeres que no podían andar de día en esto, benían de noche; y el Rey y los de su casa pidieron a los padres con mucha umildad la llevasen a palacio, que la quería ver la Reyna y sus damas, la qual se llevó con la referencia y deçencia que se pudo, y la vieron y adoraron el Rey y la Reyna, con todos los de su casa, arrodillándose y haziendo lo propio que hizieron los padres que la llevaron.³⁰

Con el fin de promover y fortalecer la devoción, los dominicos establecieron la cofradía del Rosario en 1604. Ésta cobró mayor fuerza, sobre todo, después de que Francisco Morales fundó la iglesia de Santo Domingo de Nagasaki en 1610. Los frailes “comenzaron a predicar el Rosario, fundar Cofradía, decir a los cristianos las indulgencias grandes de que los cofrades gozan [...] era tan la devoción que al Rosario tenían, que casi no se podían hallar

²⁹ Archivo del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila (en adelante ARMSTA), fondo del Archivo de la Provincia del Santo Rosario (en adelante APSR) de Manila, Ms. Sección Japón, t. II, doc. 10, f. 85v.

³⁰ ARMSTA, fondo del APSR de Manila, t. 301, f. 60v-61, referencia citada por José Delgado García, O. P., *Fr. Juan de la Badía, O. P., misionero del Japón y Bto. Domingo Castellet, O. P., misionero mártir del Japón*, Madrid, Instituto Pontificio de Teología/Misionología, 1986, p. 16. También véase la referencia dada por Francisco Morales acerca de la misma imagen en ARMSTA, fondo del APSR de Manila, Ms. Sección Japón, t. II, doc. 10, f. 86v.

los cristianos sin él, en las manos o cuello”.³¹ Para reforzar dicha agrupación religiosa, en 1617, pese a la prohibición del cristianismo decretada tres años antes, los dominicos publicaron en japonés el sumario de la cofradía y sus indulgencias. Al decir del cronista dominico Francisco Carrero, “Juntábanse los cofrades en una casa, rezaban de comunidad el Rosario, alentábanse y prometían no faltar en la confesión de la fe por más tormentos que les diesen”.³²

Es importante mencionar que, en el contexto social japonés, las cofradías —o *confrarias* en el término portugués introducido en la lengua japonesa— adquirieron capital importancia, dado que permitieron difundir y enraizar la organización y las creencias cristianas en todos los estratos sociales sin que se tuviera que contar con la presencia de un padre. La posibilidad que estos grupos autónomos ofrecían de promover y conservar las creencias y prácticas religiosas sin necesidad de tener un sacerdote como líder de la agrupación contribuyó a resolver el problema de la escasez de misioneros en los procesos de evangelización. Esta *confraria* indigenizada se convirtió en una base laica fundamental que permitió conservar las creencias y tradiciones de los *kakure kirishitan* (cristianos ocultos) durante el periodo de persecución (1614-1873).³³

En la difusión y fortalecimiento de la doctrina y culto al Rosario las representaciones visuales también jugaron un papel esencial. Al respecto, Carrero ofrece una noticia de gran interés:

Fomentaron esta devoción unas imágenes que por la traza del Santo mártir Fr. Alonso Navarrete se pintaron, que era una estampa de Nuestra Señora con su niño en los brazos, que así la Señora como su precioso Hijo estaban repartiendo Rosarios a Pontífices, Cardenales, Reyes y demás gentes: por orla y círculo pintados los misterios del Rosario, y abajo escrito como el glorioso patriarca Santo Domingo había sido el inventor de esta santa Cofradía. Fue

³¹ Carrero, *Triunfo del Santo Rosario...*, p. 50-51.

³² Carrero, *Triunfo del Santo Rosario...*, p. 51-52.

³³ Shinzo Kawamura, *Kirishitan shinto soshiki no tanjo to henyō «konfurarīya» kara «konfurarīya» e*, Tokio, Kyōbunkan, 2003, p. 25-26, 31-32, 55.

tan grande la devoción que el pueblo cobró con estas imágenes, que no había quien no procurase tenerlas en su casa, con que los pintores de la ciudad estaban tan ocupados, que no podían acudir a pintar tantas como les pedían. Por lo cual los Religiosos de Santo Domingo se vieron necesitados a fundir la imagen, y hacer imprenta de ella, para satisfacer a la devoción tan universal de aquella ciudad. No fue sólo en Nangasaqui esta devoción, sino que queriendo la soberana Virgen María comunicar sus gracias, y las Indulgencias del Santo Rosario a todos, se fue derramando y estendiendo esta santa devoción, por las aldeas y reinos apartados, yendo siempre en mayor aumento, con notable aprovechamiento de los afligidos cristianos, que es tan dura persecución estaban bien necesitados de que la Reina de los Angeles los consolase con su Santo Rosario.³⁴

Esta referencia esclarece varios puntos importantes. Por una parte, fray Alonso Navarrete debió ser un pintor a cuyo estilo se reprodujeron obras en la estampa. Ello muestra la productividad artística en el ámbito dominico de Japón. Por otra parte, nos permite reconstruir el programa iconográfico de las obras creadas por dicho fraile dominico. Es decir, en el centro de la composición, se representaba a la virgen con el niño repartiendo rosarios a las autoridades religiosas y civiles y demás personas, mientras que los misterios del Rosario se acomodaban en forma circular en el borde.

Estas características compositivo-iconográficas responden a los patrones difundidos a nivel mundial. Como antecedentes europeos cabe citar un grabado de Israhel van Meckenem, *La virgen del Rosario*, del último tercio del siglo XV;³⁵ un grabado del mismo tema compuesto por Martín de Vos;³⁶ una pintura sobre tabla del siglo XVI, ubicada en la capilla dedicada a dicha madona, de

³⁴ Carrero, *Triunfo del Santo Rosario...*, p. 52-53.

³⁵ Gisela von Wobeser, "Antecedentes iconográficos de la imagen de la virgen de Guadalupe", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXVII, 107, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 190, fig. 8.

³⁶ *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, volume XCV Maarten de Vos, Plates, Part I*, comp. Christiaan Schuckman, ed. D. de Hoop Scheffer, Rotterdam, Sound & Vision Interactive, 1995, p. 243, lám. 740.

la iglesia de Santi Filippo e Giacomo de Naso, en el antiguo reino de Nápoles.³⁷ Como ejemplo novohispano podemos señalar una xilografía de Juan Ortiz de 1571.³⁸

Con todo, detallar las escenas de los misterios dentro de las cuentas o medallones para darles forma circular u ovalada tiene otros antecedentes, como *La virgen del Rosario*, tabla del siglo XVI conservada en el convento de San Francesco, en Fondi, Lazio,³⁹ o el grabado de Raphael Sadeler Junior (1584-1632) (figura 1).⁴⁰ Existen dos tablas novohispanas atribuidas a Andrés de Concha: una realizada hacia 1575, reintegrada en el siglo posterior en la nueva estructura del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo, en Yanhuitlán, Oaxaca (figura 2); otra, localizada en la iglesia del exconvento dominico de San Pedro, en Tláhuac.⁴¹ Para nuestro estudio resulta sugerente que ambas presenten una mayor similitud con las descripciones formal-iconográficas ofrecidas por Carrero. Ello muestra la necesidad de investigar un posible impacto de la pintura novohispana en las producciones artísticas en Asia.

En lo que toca a la orden agustiniana, la recitación del rosario adquirió igual importancia en el contexto de crecimiento universal de esta devoción en el siglo XVI. Así, el agustino Baltasar de Salas publicó en 1588 un *Devocionario y contemplaciones sobre los quince*

³⁷ La pintura *La virgen del Rosario* de la iglesia de Santi Filippo e Giacomo en Naso se puede ver en <http://tempidirecupero.sitiwebs.com/page1111.php> (día de consulta: 19 de julio de 2016).

³⁸ El grabado de Juan Ortiz, *La virgen del Rosario*, está publicado en Guadalupe Victoria, “Dos pinturas con el tema de Nuestra Señora del Rosario”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV, 56, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 35, fig. 4; Wobeser, “Antecedentes iconográficos...”, p. 203, fig. 19.

³⁹ La tabla de *La virgen del Rosario* (siglo XVI), conservada en el convento de San Francesco, en Fondi, Lazio, se puede ver en la página de Alinari Archives: <http://www.alinariarchives.it/it/search?isPostBack=1&query=%22Rosario%22>, con el número de imagen: DEA-S-009199-0944 (día de consulta: 11 de abril de 2016).

⁴⁰ Mitsuru Sakamoto *et al.*, *Bulletin of the National Museum of Japanese History*, v. 75, *An Essay of Catalogue Raisonné of Namban Art. Part One: Japanese Early European-Style Painting*, marzo de 1997, p. 303, lám. 67-R2.

⁴¹ González Leyva, “La devoción...”, 1997, p. 89-105; Victoria, “Dos pinturas...”, p. 30.

misterios del rosario de Nuestra Señora. La oración mariana promovida por los agustinos se conoce como la corona o coronilla de la virgen de la Consolación y Correa. El culto a esta advocación mariana estuvo asociado a la cofradía de la cintura de san Agustín y santa Mónica. En efecto, tanto esta última agrupación como la cofradía de Nuestra Señora de la Consolación se fundaron en el siglo XV. Pero en 1575, el prior general Tadeo Guidelli unificó ambas en una sola congregación. El papa Gregorio XIII, por su parte, confirmó esta unión. En el siglo XVII, la advocación de Nuestra Señora de la Consolación y Correa fue promovida ampliamente en distintas misiones agustinianas del mundo.⁴²

En la misión del Japón, la cofradía de la cinta de san Agustín fue establecida por Hernando de San José (o Fernando de Ayala),⁴³ quien colaboraría más tarde con el dominico Alonso Navarrete ejercitando el ministerio sacerdotal en el tiempo de persecución cristiana. Ambos frailes murieron como mártires en 1617. Hasta la fecha se sabe muy poco acerca de los intercambios culturales y artísticos de los agustinos en las tierras japonesas. Empero, el Archivo de la Provincia de Agustinos de Filipinas, en Valladolid, conserva un *corpus* documental que muestra la introducción de imágenes y objetos litúrgicos como cálices de plata y libros. Se menciona, por ejemplo, el *Memorial de la vida cristiana* (1561) escrito por el dominico Luis de Granada. Para este estudio, es sugerente que el capitán portugués de navío, Duarte Corrêa (m. 1639), haya contribuido al traslado de imágenes, piezas litúrgicas y libros para la orden agustiniana. Al respecto, Bartolomé de Gutiérrez (1580-1632), en una carta suya fechada el 27 de octubre de 1630, menciona que encargó a Corrêa que llevara “vna imagen de nuestra Señora de bulto” a Filipinas debido a la severa persecución cristiana que padecía en Japón.⁴⁴

⁴² Jesús Miguel Benítez Sánchez, “Advocaciones marianas en la Orden de San Agustín”, p. 598, 610-612.

⁴³ Archivo de la Provincia de Agustinos de Filipinas (en adelante APAF) de Valladolid, 425/2, p. 13. Carta de fray Jacinto Orfanell, de Nagasaki, 28 de noviembre de 1617.

⁴⁴ APAF, 425/2, p. 53-56. Carta de fray Bartolomé Gutiérrez, 27 de octubre de 1630.

Por causa que tengo ya escrita a V. R. [Vuestra Reverencia] largo y por estar al presente por horas y momentos aguantando la muerte brevemente; y assi estos renglones no servían sino de advertir a V. R. como vna imagen de nuestra Señora de bulto, que di a vn señor portugués, llamado Duarte Correa, para que la llevase a manos de V. R. es de vna Señora muy honrada, que vino junto a la Carnicería, que se llama, Doña Ana María Saraspe, Señora viuda, muger que fue de Juan Bello de Aguirre, que tiene vna estancia junto a Pana- naque; la cual imagen me dio, para que traxesse a esta tierra de Japon: pero por no poder estar en ella (por la muy grande persecucion que ay en ella) la torno a embiar, para que se buelva a su dueño; y assi muy humildemente pido, y suplico a V. R. que se la mande tornar a la misma señora, pues es suya.⁴⁵

Esta imagen de “Nuestra Señora de Bulto” podría estar hecha de marfil, ya que entre los ejemplos de la escultura hispano-filipina de la época eran comunes las estatuas de la virgen del Rosario con rostros y manos de marfil y cuerpo de madera.⁴⁶ Asimismo, los traslados de las imágenes veneradas a Macao o Filipinas desde Japón fueron realizados en distintas ocasiones por diferentes órdenes religiosas en tiempo de persecución. Otro caso similar es el de la virgen del Rosario de bulto que estuvo en la iglesia dominica de Kyodomari, en Satsuma. Este templo fue consagrado el 2 de julio de 1606, pero permaneció sólo tres años, ya que en abril o mayo de 1609 los dominicos se vieron obligados a dejar el sitio a consecuencia de la política anticristiana en dicho señorío.⁴⁷ Así, la estatua de la virgen del Rosario fue transportada a Manila, donde sigue resguarda hasta el día de hoy en la iglesia de Santo Domingo de dicha ciudad.

⁴⁵ APAF, 425/2, p. 53.

⁴⁶ Margarita M. Estella Marcos, *La escultura barroca de marfil en España*, 2 t., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1984, t. I, p. 313.

⁴⁷ *Fukusha José de San Jacinto Salvanés, O. P., Shokan hōkoku*, ed. y notas de José Delgado García, O. P., trad. Tadashi Sakuma Tadashi, Tokio, Kirishitan Bunka Kenkyūkai, 1976, p. 45; C.R. Boxer y J.S. Cummins, “The Domenican Mission in Japan (1602-1622) and Lope de Vega”, *Archivum Fratrum Praedicatorum XXXIII*, Roma, Istituto Storico Domenicano, 1963, p. 10.



Figura 1. Raphael Sadeler Junior, *La virgen del Rosario*, grabado de cobre. Imagen tomada de Sakamoto *et al.*, *Bulletin...*, p. 303, n. 67-R2



Figura 2. Andrés de Concha, *La virgen del Rosario*, óleo sobre madera, c. 1575. Retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo en Yanhuitlán, Oaxaca. Fotografía: Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, n. CP3828, Cecilia Gutiérrez



Figura 3. *La virgen con el niño y sus quince misterios, Loyola y Francisco Xavier*. Versión de la familia Higashi, principios del siglo XVII, Ibaraki City Cultural Museum



Figura 4. *La virgen con el niño y sus quince misterios, Loyola y Francisco Xavier*. Versión de la familia Harada, principios del siglo XVII, The Kyoto University Museum



Figura 5. Abela Giovanni Maria, *Los quince misterios del Rosario*, 1595, Iglesia de la Natividad de la Virgen María, Naxxar, Malta



Figura 6. Thomas de Leu, *La virgen con el niño*. Grabado de cobre encontrado en Fukui. Acervo fotográfico de The Kyoto University Museum. Imagen tomada de Sakamoto *et al.*, *Bulletin...*, p. 303, n. 67-R1



Figura 7. *Los quince misterios de la virgen*. Encontrado en Sotome, Nagasaki y destruido en 1945. Reproducción tomada de Nishimura, *Namban bijutsu*, figura 54

15 La coronación de María	14 La ascunción de María al cielo	13 La venida del Espíritu Santo el día de Pentecostés	12 La ascensión del Señor al cielo	11 La resurrección del Señor
10 La crucifixión	9 Jesús con la cruz a cuestas	8 La coronación de espinas	7 La flagelación	6 La oración en el huerto
5 Jesús entre los doctores	4 La presentación del niño Jesús en el templo	3 El nacimiento del niño Dios	2 La visitación de la virgen María a su prima santa Isabel	1 La anunciación del Señor
San Juan el Bautista		San Antonio de Padua		San Francisco de Asís

Esquema 1. Programa iconográfico de *Los quince misterios de la Virgen*. Encontrado en Sotome, Nagasaki



Figura 8. Retablo de san Francisco de Asís, siglo XVI, parroquia de Santiago Apóstol, Tecali, Puebla. Fotografía: Archivo Fotográfico del IIE, UNAM, núm. CA47489, Pedro Ángeles



Figura 9. *La virgen del Rosario con cuatro santos*, grabado iluminado, 30.2 x 24.2 cm, Sendai City Museum

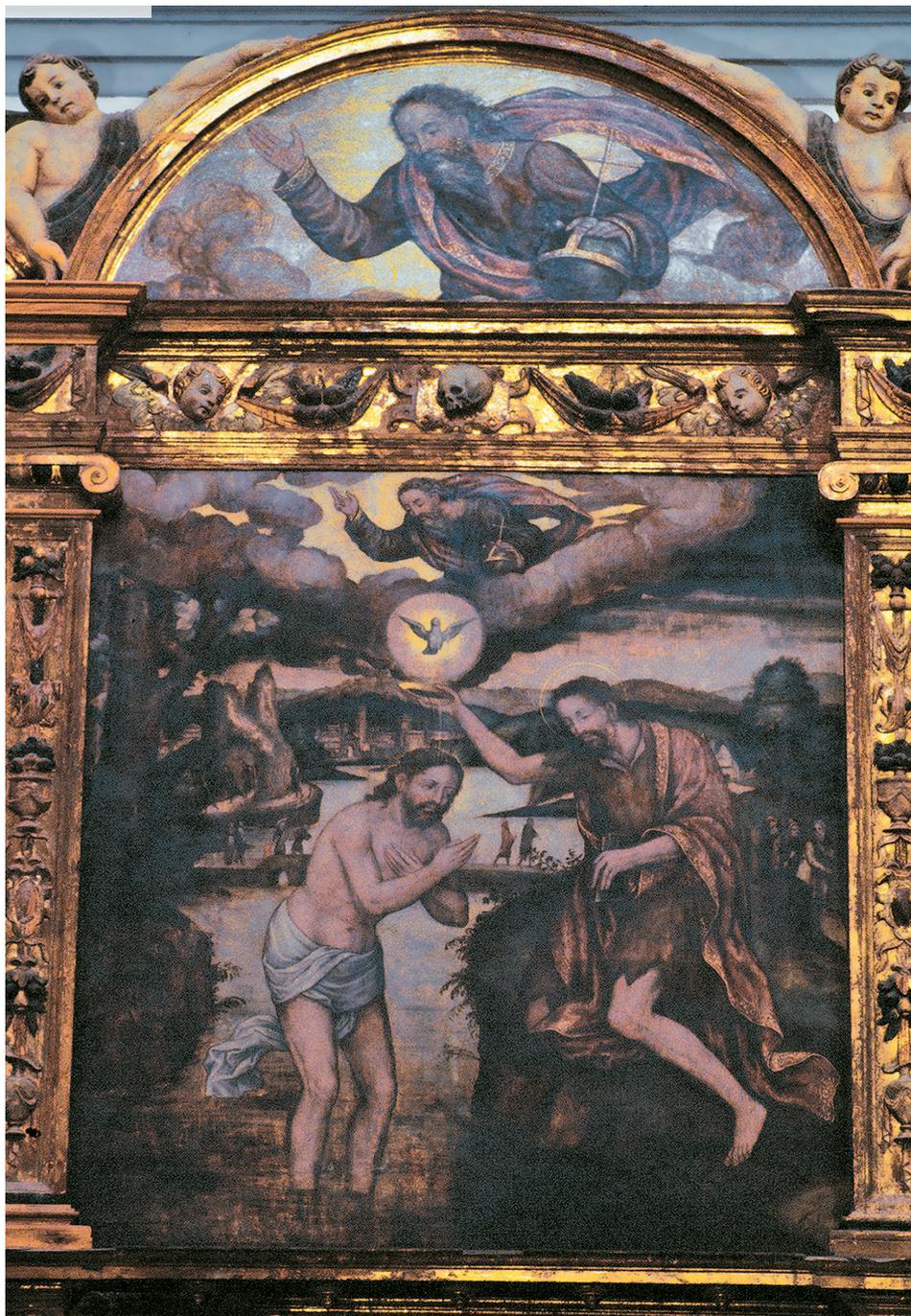


Figura 10. *Dios padre*, detalle del retablo mayor del ex templo franciscano de Santiago Apóstol de Tecali, Puebla, siglo XVI, hoy ubicado en la parroquia de la misma población. Fotografía: Archivo Fotográfico del IIE, UNAM, núm. CA47482, Ernesto Peñaloza



Figura 11. *La virgen de la cofradía del cordón de san Francisco*, acuarela sobre papel, 63 × 40 cm, Arzobispado de Nagasaki

ESTUDIO DE OBRAS EXISTENTES

Los ejemplos de imágenes vinculadas con la devoción al Rosario que han llegado hasta nuestros días muestran variaciones tanto en soportes como en tipos compositivos e iconográficos. En este apartado se compararán las representaciones de *Los quince misterios de la virgen María*, producidas tanto en el ámbito jesuítico como en el mendicante, con sus antecedentes formal-iconográficos. Esto ayudará a esclarecer los distintos grados de aculturación o indigenización presentados en las obras referidas. Asimismo, se analizará una polémica historiográfica sobre las semejanzas entre dichas imágenes y el mandala del budismo esotérico. Para ello, el análisis se apoyará tanto en las fuentes japonesas como en un estudio reciente de Katsuyuki Takahashi, que aplica la teoría de la psicología analítica. Posteriormente, con base en un estudio formal e iconográfico de dos imágenes de la virgen del Rosario pertenecientes a la orden franciscana, se señalarán conexiones artísticas entre ambos lados del océano Pacífico.

Los quince misterios de la virgen María

Entre las obras producidas por pintores formados en la *schola pictorum* de la Compañía de Jesús existen dos versiones de *La virgen con el niño y sus quince misterios*. Una fue encontrada en 1920 en la casa de la familia Higashi, en la ciudad de Ibaraki, Osaka (figura 3); la otra, en 1930 en la casa de la familia Harada, en la misma ciudad, y pertenece hoy al Museo de la Universidad de Kioto (figura 4). Ambas piezas están realizadas sobre papel y estaban originalmente montadas sobre un rollo colgante. Presentan marcadas similitudes tanto en la composición como en el programa iconográfico. La parte central está dividida en dos rectángulos: en el superior se encuentra a la virgen con el niño flanqueada por cortinas; en el inferior, el Santísimo Sacramento, el emblema de la Compañía de Jesús (IHS), Ignacio Loyola y Francisco Xavier. Los quince misterios de la vida de Jesucristo y de la virgen, pintados en recuadros, rodean estas imágenes centrales: en la orilla

izquierda muestran cinco misterios gozosos; arriba, cinco misterios dolorosos; en lado derecho, cinco misterios gloriosos.

Esta forma de componer la obra dividiéndola en varios cuadrados se deriva de la tradición europea, aunque también es cierto que presenta una marcada analogía con la estructura del mandala del budismo esotérico, como se mostrará más adelante. En cuanto a los antecedentes compositivos, cabe citar el retablo de Vincenzo da Pavia, *La virgen del Rosario con santos* (1540), de la iglesia de San Domenico, en Palermo,⁴⁸ y la pintura de Abela Giovanni Maria, *Los quince misterios del Rosario* (1595), de la iglesia de la Natividad de la Virgen María, en Naxxar, Malta (figura 5). En ambas obras, igual que en las pinturas japonesas antes referidas, se representa a la virgen del Rosario con el niño en el centro de la composición. Los misterios se acomodan en recuadros que, a su vez, sirven como marco de la obra. Estas escenas se desarrollan en el sentido de las manecillas del reloj: comienzan abajo del lado izquierdo, siguen hacia arriba, luego giran y terminan en la parte inferior derecha. Esta forma de ordenar los misterios se siguió usando en Europa aún entrado el siglo XVII, como prueba *Los quince misterios del Rosario y dos putti* (1615) de Guercino de la iglesia de San Giorgio, en Cento, Italia.⁴⁹ A partir de la similitud compositiva presentada entre las obras europeas y las japonesas, cabe suponer que Giovanni Nicolao, originario de Nola, reino de Napoles, que fundó la *schola pictorum* dentro del seminario jesuítico de Japón a mediados de la década de 1580, haya introducido el modelo italiano en dicho país, y que sus discípulos nativos lo hayan aprovechado al componer sus obras a principios del siglo XVII.

En lo que toca al discutido nexo con el mandala del budismo esotérico, las similitudes funcionales y compositivas entre las representaciones japonesas de los quince misterios y el mandala

⁴⁸ *La virgen del Rosario* de Vincenzo da Pavia se puede ver en la página de la Fondazione Federico Zeri de la Università di Bologna: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=32884&apply=true&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (día del consulta: 8 de abril de 2016).

⁴⁹ *Guercino 1591-1666. Capolavori da Cento e da Roma*, ed. Rossella Vodret y Fausto Gozzi, catálogo de la exposición, Florencia, Giunti, 2011.

han sido explicadas recientemente por Takahashi con base en la teoría de la psicología analítica de Carl G. Jung. En términos generales, esta explicación propone que, aunque las tradiciones de la sarta católica y el mandala budista (y sus respectivas imágenes del mundo espiritual) se desarrollaron de manera aislada, se presentó una analogía porque dichas obras son manifestaciones de patrones universales, o parte del “inconsciente colectivo” que los seres humanos comparten independientemente del tiempo y del espacio.⁵⁰ En el caso de dichas imágenes católicas japonesas, no se puede hablar de una influencia del mandala budista. De hecho, existen antecedentes muy cercanos de su composición en la Europa del Renacimiento. Pero la teoría de la existencia de un patrón psíquico colectivo sirve para explicar los procesos de recepción, asimilación, adaptación y sincretismo religioso y artístico, además del paralelismo cultural.

Lo interesante es que documentalmente se prueba un sincretismo dado entre la imagen de los quince misterios y el mandala. Es decir, en 1657 y 1658, cuando se descubrió que la mayoría de campesinos del territorio de Omura, en Nagasaki, eran cristianos ocultos, más de 600 personas fueron detenidas y dos terceras partes murieron mártires. En el manuscrito “Despachamiento de la religión herética del dominio del clan Omura”, expedido por el *Bugyosho* (comisaría ejecutivo-jurisdiccional) de Nagasaki, se registra que uno de los cristianos presos “ocultaba una pintura cristiana colocando encima de ella un mandala. Porque así se curó su abuela que estaba enferma. Se creía que la pintura tenía el poder milagroso de liberar del malestar.”⁵¹ Esta referencia muestra que el mandala fue utilizado por los cristianos en pleno periodo de persecución. De esta forma se dio una superposición tanto de las imágenes cristiana y budista como de creencias y prácticas devocionales.

⁵⁰ Katsuyuki Takahashi, “Mandala to Maria jugo gengizu no ruijisei: Jung no genkeiron wo tegakarini”, *Ajia, Kirisutokyo, tagensei* 13, Kioto, The Society of Christian Studies, Kyoto University, marzo de 2015, p. 130-134. <http://dx.doi.org/10.14989/197472> (día de consulta: 2 de abril de 2016).

⁵¹ Nishimura, *Namban bijutsu*, Tokio, Kodansha, 1958, p. 48-49.

Otro aspecto que vale la pena destacar de dichas obras japonesas es la forma en que representan a la virgen con el niño. Estas figuras, que ocupan el recuadro superior del centro de la composición, se basan en un grabado de cobre del flamenco Thomas de Leu (1560-1612) encontrado en Fukui (figura 6). Comparado con esta fuente gráfica, se observa una serie de transformaciones realizadas al apropiarse de ella. En primer lugar, a las obras japonesas se les agregaron cortinas para flanquear a la virgen con el niño. Este ajuar fue uno de los elementos característicos del espacio litúrgico católico en Japón. En los documentos aparece la expresión “estar entoldada” para indicar un dosel que acompañaba la imagen sagrada colocada en el altar mayor.⁵² De igual modo, en distintas fuentes visuales se representan los altares católicos con cortinas. Como ejemplo se puede citar el *Biombo namban* de Kano Naizen, de la colección de Kobe City Museum, donde se aprecia una capilla con el cuadro de *Salvator Mundi* flanqueado por paños bermejos. En suma, en las pinturas japonesas de nuestro estudio, el dosel sirve para crear un escenario litúrgico dentro de una pintura. Ignacio Loyola y Francisco Xavier, que se representan en el recuadro inferior, son participantes del mismo escenario, por lo que la mirada de ambos se dirige hacia la virgen. La efectividad compositiva consiste en: 1) pese a que la parte central de la pintura está dividida en dos rectángulos, éstos se conectan entre sí y se crea un solo escenario; 2) sin utilizar la perspectiva lineal, se logran crear distintos planos y jerarquías. De esta forma se aprecia una adaptación compositiva aplicada por los pintores nativos, que no contaban aún con conocimientos suficientes de la perspectiva lineal.

En segundo lugar, en la obra de Leu la virgen sostiene una rosa en la mano izquierda, mientras que en la versión de la familia Harada sostiene una camelia blanca. Este detalle se ha interpretado como un posible “error” iconográfico.⁵³ No obstante, la camelia era una flor apreciada y se le consideraba como

⁵² La expresión “estar entoldada” aparece en distintos documentos que describen el espacio litúrgico católico de Japón. Véase BRAH, Cortes, 9/2663, f. 8; BRAH, Jesuitas, leg. 9/7238, f. 39v, 42.

⁵³ Tei Nishimura, *Namban...*, p. 20, 45-46; Sakamoto, *Bulletin...*, p. 298.

árbol sagrado en el contexto local, dado que sus hojas no se secan y se mantienen verdes incluso durante el invierno. Por ende, se creía que dicha planta poseía un poder mágico.⁵⁴ A partir de ello, cabe suponer que la transformación de la flor no fue un simple “error”, sino una manifestación del sincretismo simbólico.

En tercer lugar, el niño Jesús de la obra de Leu porta un rosario en la mano izquierda, mientras que el de las pinturas japonesas sostiene un globo terráqueo. Al respecto, en la historiografía se ha hecho énfasis en la gran difusión de este elemento iconográfico en Japón mediante las imágenes de *Salvator Mundi*. De hecho, una de las primeras obras realizadas por Nicolao en dicho país fue una pintura de esta representación.⁵⁵ También, en la Biblioteca General de la Universidad de Tokio se conserva una pintura al óleo sobre lámina de cobre, datada de 1597, que representa al mismo personaje.⁵⁶ Además, hay biombos *namban* (v. gr. la obra de Kano Naizen del Kobe City Museum) que representan capillas católicas con el cuadro de *Salvator Mundi*.⁵⁷ No obstante, también es importante recordar que, entre los tipos iconográficos de la virgen del Rosario difundidos en el mundo, era común que el niño portara un globo terráqueo, como se aprecia en distintas imágenes de la virgen del Rosario de Pomata, Perú.⁵⁸ En virtud de lo anterior, cabría plantear una amplia difusión de la iconografía del niño Jesús con dicho atributo iconográfico en la misión de Japón.

La tercera obra japonesa de *Los quince misterios de la virgen* de que se tiene noticia es una pintura encontrada en Sotome, en

⁵⁴ Hidehiro Inagaki, *Mijikana hana no shirarezaru seitai*, Tokio, PHP Editors Group, 2015, capítulo “Tsubaki (Tsubaki-ka)”.

⁵⁵ Arquivum Romanum Societatis Iesu de Roma (en adelante ARSI), Jap. Sin. 9 II, f. 332v-333, Carta de Luís Fróis, enviada desde Cazusa el 13 de diciembre de 1584.

⁵⁶ Sakamoto, *Bulletin...*, p. 270-271.

⁵⁷ El *Biombo namban* de Kano Naizen se puede ver en la página del Kobe City Museum. [https://www.google.com/culturalinstitute/beta/u/0/asset/南蛮屏風\(右隻\)/9wGEwJPXZ-no6g?hl=ja](https://www.google.com/culturalinstitute/beta/u/0/asset/南蛮屏風(右隻)/9wGEwJPXZ-no6g?hl=ja) (día de consulta: 18 de julio de 2016).

⁵⁸ Véase Maya Standield-Mazzi, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*, Tucson, The University of Arizona Press, la lámina 5: *La Virgen del Rosario de Pomata*, escultura de madera policromada, ca. 1565, Iglesia de Santiago Apóstol, Pomata, Perú.

Nagasaki, que luego formó parte del acervo de la catedral de Urakami de la misma ciudad (figura 7 y esquema 1). Lamentablemente la obra se perdió a causa de la bomba atómica de agosto de 1945. Pero, antes de que sucediera esta destrucción, Tei Nishimura había publicado en su *Nihon shoki yoga no kenkyu* acercamientos a varias escenas de los misterios de dicho cuadro. Gracias a ello quedaron registros fotográficos de la obra.⁵⁹

Comparada con las obras antes analizadas, en ésta se aprecia un mayor grado de japonización. En cuanto al programa iconográfico, éste ordena las quince escenas de los misterios en recuadros, distribuyéndolas en cinco columnas y tres filas: en la inferior se representan cinco misterios gozosos; en el centro, cinco misterios dolorosos; en la superior, cinco misterios gloriosos.⁶⁰ Esta forma de componer el tema de los misterios tiene antecedentes europeos, tal como se observa en *Los quince misterios y la virgen del Rosario* de la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, tabla datada hacia 1515-1520 y atribuida al pintor flamenco Goswijn van der Wetden,⁶¹ y la obra de la misma temática realizada por otro flamenco, Aert, Mytens (1541-1602), para la Cattedrale di San Prisco a Nocera Inferiore, Italia.⁶² No obstante, los misterios de dichas obras de autores flamencos se leen desde la fila superior, de izquierda a derecha, y las escenas continúan hacia las filas inferiores. Es decir, el orden de lectura es opuesta a la imagen hallada en Sotome. Ello indica que, al componer esta obra, se modificó y se adecuó el orden de secuencia narrativa conforme al sistema de la escritura y pintura japonesas, que solía leerse de derecha a izquierda.

⁵⁹ Tei Nishimura, *Nihon shoki yoga no kenkyu*, Osaka, Zenkoku shobo, 1945.

⁶⁰ En la página del National Museum of Japanese History se pueden ver nueve registros fotográficos de los misterios de la obra encontrada en Sotome: https://www.rekihaku.ac.jp/education_research/gallery/webgallery/webgallery_co.html (día de consulta: 12 de abril de 2016).

⁶¹ *Los quince misterios y la virgen del Rosario* (ca. 1515-1520), atribuido a Goswijn van der Weyden, se puede ver en la página del Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437216> (día de consulta: 10 de abril de 2016).

⁶² *Los quince misterios y la virgen del Rosario* (siglo XVI), de Aert Mytens, Cattedrale di San Prisco, Nocera Inferiore, Italia, se puede ver en la página https://it.wikipedia.org/wiki/Aert_Mytens (día de consulta: 26 de abril de 2016).

Asimismo, en la parte inferior de la obra se representaban de izquierda a derecha a san Francisco de Asís, san Antonio de Padua y san Juan Bautista. Curiosamente, para representar a cada santo se abre una ventana que se asemeja a un *tsuba* (guardamano de una espada japonesa) en forma de cruz. Éste representó una de las manifestaciones más destacadas y propias del arte cristiano japonés. De igual modo, dentro de dichas ventanas se alcanzan a ver detalles de la estructura arquitectónica japonesa utilizada para colocar tanto la figura de san Antonio de Padua como la de san Francisco de Asís. Ello contrasta con los elementos arquitectónicos de fondo que se aprecian en las escenas de los misterios como *La flagelación*, que se basan en los grabados occidentales y presentan menor alteración iconográfica.

Otro aspecto notable es que la figura de san Francisco está en *contrapposto*. La forma de representar la pierna izquierda ligeramente flexionada, así como el manejo de volúmenes y pliegues se asemejan a las características formales de *La estigmatización de san Francisco* de un retablo lateral del siglo XVI, ubicado actualmente en la parroquia de Santia Apóstol, en Tecali, Puebla (figura 8). Ello prueba la continuidad de la tradición pictórica novohispana.

Respecto a la posesión de pinturas mendicantes entre los cristianos ocultos nativos, Mihoko Oka advierte que los jesuitas no contaban con el derecho de conceder indulgencia debido a que su orden era una institución nueva, creada, además, en el momento en que la Iglesia católica trataba de defenderse ante los ataques del protestantismo. De forma que sólo los frailes de las órdenes mendicantes de fundación medieval podían conceder indulgencia a los fieles. Ello pudo haber sido clave para que las devociones e imágenes promovidas por los mendicantes penetraran entre los cristianos nativos, pese a que sus labores misioneras tuvieron una duración mucho más corta que la Compañía de Jesús.⁶³

⁶³ Mihoko Oka, "The Mendicant Orders and a Painting of the 15 Mysteries of the Rosary", ponencia presentada en el seminario *Early Modern Japan in European Archives*, realizado en el Institute for Research in Humanities, Kyoto University, septiembre de 2012.

LA VIRGEN DEL ROSARIO

Otra vertiente iconográfica de nuestro estudio es la representación propia de la virgen del Rosario. Las obras que han logrado conservarse hasta nuestros días fueron producidas en el círculo de las órdenes mendicantes. Cabe mencionar que entre los objetos traídos por Haskura Tsunenaga, quien encabezó una misión diplomática a España y Roma por vía del océano Pacífico entre 1613 y 1620, se incluyen una medalla de bronce que representa a *La virgen entregando el rosario a santo Domingo* y un grabado policromado de *La virgen del Rosario con cuatro santos* (figura 9). La medalla tiene forma ovalada y está enmarcada por las cuentas del rosario. En la parte central superior se representa a la virgen con el niño entronizada en una escala mayor. La virgen entrega, con su mano derecha, el rosario a santo Domingo, quien lo recibe arrodillado. Según Hitomi Asano, el diseño de la medalla es italiano.⁶⁴

La virgen del Rosario con cuatro santos es un grabado en cobre policromado con óleo, datado a principios del siglo XVII. Se considera que es una obra novohispana o filipina debido al tipo de manufactura. En el centro de la obra se representa a la virgen coronada y de pie sosteniendo al niño con el brazo derecho y un rosario con su mano izquierda. Toda esta figura está enmarcada por un sartal de cuentas y rosas. Arriba de la virgen se encuentra el dios padre. Éste se representa con cabellos y barbas blancos y vestido con una túnica azul y un manto de color rosa con movimientos que indican que está volando; porta un globo terráqueo en su mano izquierda y bendice con la mano derecha. Esta forma de representar al dios padre tiene como antecedente formal al dios creador de la pintura mural de la Capilla Sixtina realizada por Miguel Ángel. Fue un modelo que se difundió a nivel mundial. Así, entre los ejemplos del arte novohispano, cabe citar la representación del dios padre en el retablo mayor de la iglesia de San Miguel Arcángel de Huejotzingo, realizado entre 1584 y 1586;

⁶⁴ Hitomi Asano, “Kirishitan jidai no medai zuzo kenkyu”, *Kajima Bijutsu Kenkyu* 26, Tokio, The Kajima Foundation for the Arts, 2009, p. 511-521.

la del retablo lateral ubicado en el templo de San Diego de la misma población; la del retablo mayor del ex templo franciscano Santiago Apóstol de Tecali (figura 10); y en el retablo mayor de Cuauhtinchán, en el estado de Puebla.

A los lados de dios padre en el grabado policromado referido se encuentran dos ángeles tocando la trompeta y, debajo de ellos, otros dos ángeles entregando un rosario a los santos que se encuentran en la parte inferior del cuadro. He aquí cuatro santos, todos arrodillados mirando hacia la virgen. A la izquierda están san Jerónimo y san Antonio, el ermitaño (san Antonio Abad); a la derecha, san Francisco de Asís y san Onofre, que era de origen etíope y vivió como ermitaño en el desierto egipcio en el siglo IV.⁶⁵ Este programa iconográfico de la virgen del Rosario acompañada por san Francisco y tres santos ermitaños es poco común. Hasta ahora sólo se conoce un ejemplo de la misma iconografía: un pequeño tríptico hecho de relieves de marfil procedente de Filipinas y que hoy pertenece a la catedral de Toledo.⁶⁶ La vinculación entre dicha madona y los anacoretas enfatiza la importancia de las prácticas religiosas como ascetismo, oración y meditación.

Otra imagen importante introducida en Japón por los franciscanos que muestra una variante iconográfica de la virgen del Rosario es *La virgen de la cofradía del cordón de san Francisco*

⁶⁵ Keizo Kanki, "Iberia-kei seiga no kokunai ihin ni tsuite" en *Symposium: Kirishitan bijutsu wo meguru shomondai*, Tokio, Sophia University, 1987, p. 16-26. Respecto a este último santo, se ha identificado también como san Juan el Bautista. Sin embargo, dado que se representa como anciano con cabellos y barbas blancos, además de que se encuentra una corona junto con él, es probable que sea san Onofre, como advierte Kenzo Kanki. Además, la devoción a este santo adquirió importancia en España en el siglo XVII. Así lo muestran varios libros sobre dicho santo: Pedro de Arriola, *Vida prodigiosa del rey anacoreta san Onofre* (Zaragoza, 1675) y Pedro Lanini y Sagredo, *El gran rey anacoreta, S. Onofre* (Madrid, 1676).

⁶⁶ Akemi Takahashi, "Keicho ken'ou shisetsu yukari no shina wo motomete: Italia, Vachikan, Supein chosa shucchin kousho tenmatsuki", en *Date Masamune's Dream. The Keicho Mission to Europe and the Namban Culture, Special Exhibition Commemorating 400 Years Since the Departure of the Keicho Mission to Europe and its Registration as a UNESCO Memory of the World*, Sendai, Sendai City Museum, 2013, p. 160.

(figura 11). Aquí la virgen coronada y de pie que acoge al niño Jesús entre sus brazos está enmarcada por el cordón franciscano en lugar del rosario. El cordón tiene tres nudos, que simbolizan los tres votos de la orden: obediencia, castidad y pobreza. San Francisco y san Antonio de Padua flanquean a la virgen a la altura de sus piernas. Más abajo están tres santas franciscanas arrodilladas mirando hacia la virgen. A la izquierda se representa a Clara de Asís con un cáliz y una hostia en sus manos, lo cual alude a la devoción de dicha santa al misterio eucarístico. Esta obra sobrevivió durante más de 200 años de prohibición cristiana, ya que Bernard Petitjean, de la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París, primer obispo de la catedral de Oura, en Nagasaki, la encontró entre los cristianos ocultos de la villa de Urakami de la misma ciudad en 1865. Esta obra fue llevada por el mismo padre a Francia en 1869,⁶⁷ pero fue devuelta al arzobispado de Nagasaki en 2014.

Los dos santos que aparecen en esta pintura muestran notables similitudes con el patrón de representación de los santos franciscanos en el arte novohispano del siglo XVI: la postura con una pierna delantera ligeramente flexionada rompiendo con la estaticidad, así como las proporciones corporales y el manejo de pliegues. Como ejemplos de este patrón, cabe señalar a los santos representados en el retablo mayor dedicado a Santiago Apóstol, y el antes mencionado retablo lateral que muestra la vida de san Francisco de Asís (figura 8), ambos originalmente pertenecientes al ex templo franciscano de Santiago Apóstol, en Tecali, Puebla, y hoy resguardados en la parroquia de la misma población. Asimismo, debido al impulso de la devoción al cordón franciscano, el cingulo con nudos se convirtió en un elemento ornamental-simbólico de la arquitectura y pintura novohispanas. Empero, la ilusión de volumen en el cuerpo conseguida mediante el claroscuro contrasta con la solución lineal y plana aplicada en los rostros y las manos. Lo cual hace pensar en una factura asiática, no novohispana.

⁶⁷ Sylvie Morishita, “*Notre-Dame du Japon: un tableau kirishitan retrouvé à Paris*”, *Études Franciscaines*, III, 1, París, Bibliothèque Franciscaine des Capucins, 2010, p. 125-137.

CONSIDERACIONES FINALES

Para terminar, cabe destacar que, debido a varios factores, en la historiografía tradicional del arte católico japonés se han enfatizado exclusivamente las aportaciones de la Compañía de Jesús. Entre dichos factores está la fundación de una escuela de pintura dentro del seminario jesuítico, la existencia de distintas noticias sobre las actividades artísticas y la preservación de obras de distintos tamaños y formatos. No obstante, los vestigios materiales que han llegado hasta nuestros días muestran también la importancia de las obras difundidas por los mendicantes. Una de las posibles razones por las que las imágenes mendicantes se difundieron ampliamente en un tiempo tan corto es la facultad de conceder indulgencias de la que gozaban estos frailes, a diferencia de los jesuitas.

Es sugerente que, entre los pocos ejemplos del arte católico del Japón moderno temprano que han sobrevivido, se conserven varias imágenes relacionadas con el culto al Rosario, producidas tanto en el ámbito jesuítico como en el mendicante. La importancia que adquirió dicha devoción tuvo que ver con la tradición nativa de utilizar la sarta como instrumento de oración y meditación. Además, la representación de los quince misterios acomodados en recuadros al borde del cuadro, que los jesuitas introdujeron en Japón, presentaba semejanza compositiva con el mandala. Este paralelismo cultural permitió que los nativos se asimilaran de manera más fácil a las tradiciones relacionadas con el Rosario. Además, se dio un sincretismo en las prácticas religiosas.

Respecto a las obras que se difundieron o se produjeron en el ámbito mendicante de Japón, mediante un análisis comparativo se han identificado marcadas similitudes con la construcción figurativa del arte novohispano del siglo XVI. Ello prueba que hubo estrechos vínculos entre Japón y el imperio español a través del océano Pacífico. También es sugerente que en las producciones japonesas se diera una adaptación en el orden de secuencia narrativa conforme con la tradición lingüístico-visual local, además de la incorporación de motivos formales nativos. Este hecho reafirma una vez más la necesidad de revisar la ten-

dencia historiográfica de exaltar sólo la adaptabilidad de los jesuitas. Falta precisar en qué consistió la política de adaptación realizada por los frailes.

Asimismo, otra tarea esencial consiste en rescatar más noticias relativas a distintos círculos artísticos de las órdenes mendicantes en Japón, aunque éstos no hayan sido institucionalizados, como el caso de la *schola pictorum* fundada por el jesuita Giovanni Nicolao. Gracias a los documentos, ahora sabemos que, en el ámbito franciscano, un maestro de la escuela de pintura Kano, llamado “Cano Pedro” o “Guensuque Pedro” 源助ペドロ (síndico de la orden franciscana en Kioto en el tiempo de fray Jerónimo),⁶⁸ estuvo muy cerca de los padres franciscano. Se sabe también que con él se encontraban otros tres compañeros-pintores de dicha ciudad, como Cano mismo afirma en una declaración realizada el 6 de marzo de 1603.⁶⁹ Además, este maestro fue “el principal de dichos pintores”, por lo que en torno a la figura de Cano Pedro pudo haberse conformado una escuela de pintura que satisficiera la demanda de imágenes en el ámbito franciscano. De igual modo, en la orden dominica, Alonso Navarrete debió contribuir como pintor. Sus obras marcaron modelos artísticos a seguir para sus discípulos. Además, se creó un taller de grabados para satisfacer la demanda de imágenes. En lo que toca a la orden agustina, es sugerente que el capitán portugués Duarte Corrêa haya contribuido al traslado de imágenes y libros entre Filipinas y Japón. Este hecho muestra la complejidad de la vía de transmisión de los objetos y conocimientos de la época.

⁶⁸ ARSI, Jap. Sin. 20 I, f. 163; Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, Cortes, 9/2665, f. 369.

⁶⁹ ARSI, Jap. Sin 20 I, f. 163v.