

IGNACIO Y EL ARTE DE LOS JESUITAS

con la colaboración editorial
de *La Civiltà Cattolica*

Giovanni Sale, S.I. (ed.)

Ediciones  Mensajero

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual.

La infracción de los derechos mencionada puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y s. del Código Penal).

El Centro Español de Derechos Reprográficos

(www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Primera edición española
Septiembre 2003

Traducción del italiano:
Enrique Hurtado García

En portada:

Decoración de la capilla de la Iglesia de Arequipa (Perú)

(foto: Mireille Vautier), y

estruco de Antonio Raggi en la Iglesia del Gesù (Roma)

(foto: Arnaldo Vescovo)

© Internacional 2003 Editorial Jaca Book SpA, Milán. Todos los derechos reservados.

© 2003 Ediciones Mensajero, S.A.U. - Sancho de Azpeitia, 2 - 48014 Bilbao

E-mail: mensajero@mensajero.com

Web: <http://www.mensajero.com>

ISBN: 84-271-2545-3

Impreso en Turín

La cont

La esc

Culturas y

ARTE Y ARQUITECTURA DE LOS JESUITAS
EN EXTREMO ORIENTE

1542-1773

por

Gauvin Alexander Bailey

261. J.M. Habiyú,
Retrato de la Virgen,
Museo Enrique
Udaondo de Luján,
Argentina. El análisis
con rayos infrarrojos ha
mostrado el boceto
subyacente a la pintura,
debido a un europeo,
probablemente el franco-
flamenco Luis Berger.





Fue en Extremo Oriente donde los jesuitas fundaron las misiones más importantes; sorprendidos por el alto grado de civilización encontrado en China y en Japón, sintieron una afinidad inmediata con la cultura asiática y enviaron a la región a sus mejores misioneros. Prestaron, además, una particular atención a la erudición y a las artes, creando en Pekín y en Nagasaki bibliotecas con textos de teología y de historia y enviando naves cargadas de grabados, manuales de construcción, pinturas al óleo y esculturas originales. Entre el siglo XVI y el XVII se trasladaron a Asia, más que a cualquier otra parte del mundo, incluidas muchas localidades europeas, donde estaban siempre poco presentes, gran cantidad de artistas jesuitas. Entre éstos se encontraban hombres de capacidad e inteligencia notables que, dotados de un espíritu innovador, transfirieron a las propias obras géneros y técnicas del arte asiático y procuraron formar comunidades culturales. No sorprende, por tanto, que las misiones de los jesuitas en China, en Japón y en las Filipinas dieran testimonio de uno de los niveles más elevados de intercambio cultural de la primera edad moderna, que dio origen a obras de arte híbrido de una gran originalidad y belleza.

Pinturas, esculturas y edificios, por cuanto son generalmente de contenido cristiano y nacidos bajo los auspicios de las misiones jesuíticas, reflejan en mayor medida las culturas asiáticas anfitrionas y no las culturas de los mismos misioneros. Algunas fachadas de iglesias de Filipinas, en estilo «terremoto barroco», están entre las más originales e ingeniosas del Barroco internacional; las estructuras portantes se inspiran en la arquitectura del templo budista de Borobudur, en Java (finales del siglo VII/comienzos del siglo VIII d.C.), y en la decoración se encuentran motivos tomados de la flora y fauna locales. Esto también vale para los delicados marfiles cristianos del Fujian, que evidencian las afinidades entre la gracia llena de fascinación de una Virgen marianista y la elegancia real de un *bodhisattva* de la dinastía Ming. Si bien dichas obras de arte están también arraigadas en el Renacimiento y en el Barroco europeos, se presentan más como ejemplos del encuentro entre culturas que del apoteosis de la cultura occidental.

El arte europeo favorecía tal cruce de estilos, porque todo lo que se enviaba a las misiones estaba diseñado principalmente para ser transparente, legible y de inmediata comprensión. En el período de máxima expansión del catolicismo, el arte italiano triunfaba en la Europa meridional, hasta tal punto que los artistas provenientes de los imperios español y portugués también se dirigían a Roma para aprender las últimas novedades estilísticas. A finales del siglo XVI, el arte romano había abandonado los excesos manieristas, caracterizados por la complejidad de las formas y las temáticas, para volcarse en

un tipo de imágenes que suscitase emociones en el espectador y le fuese más accesible en virtud de la claridad y la simplicidad.

Dicho cambio se notó especialmente en las pinturas de devoción, conocidas por el público del tiempo como *arte sacro*, excelentemente representado por artistas como Federico Zuccari (ca. 1540-1609) y Scipione Pulzone (ca. 1550-1598). Lo mismo vale para la arquitectura; en la generación siguiente a Bramante, arquitectos de la talla de Sebastiano Serlio (1475-1555) comenzaron a publicar manuales de arquitectura que reducían a pura forma, fácilmente transferible, los elementos clásicos y renacentistas.

La Compañía de Jesús, fundada en 1540, contribuyó a difundir el arte y la arquitectura sacra más que ninguna otra orden religiosa. Los jesuitas, organizados en una comunidad de sacerdotes y hermanos, llegaron a ser en poco tiempo la orden misionera más extendida en el mundo; basada en una jerarquía móvil y ágil, podía trabajar a grandes distancias con relativa facilidad y mantener unidad de criterios desde el Congo al Perú. Los jesuitas adquirieron una posición relevante, primeramente, en Asia, meta de su primera misión en 1542, moviéndose desde las fortalezas del Imperio portugués en Goa, Macao y Malaca hacia el interior, el Japón, la India de los Mogoles y los Madura y la China.

Tales resultados en ámbito misionero no fueron alcanzados solamente gracias a la capacidad de permanecer en contacto entre sí; fueron además capaces de establecer relaciones con las poblaciones indígenas según modalidades que otros pocos europeos del tiempo osaban experimentar. Con otras palabras, «se hacían indígenas». Por una parte, adoptaron con frecuencia la forma de vestir y las costumbres de los pueblos asiáticos, indios o japoneses, y estudiaron a fondo sus textos clásicos y sus creencias. Por otra parte, en las artes visuales hicieron uso de estilos indígenas también para lo concerniente a la evangelización. El método de adaptación les permitió conseguir muchas conversiones y abundantes amistades en aquellas regiones asiáticas que durante decenios se habían mostrado hostiles a los europeos.

Tal método, basado en el texto fundamental de Ignacio, los *Ejercicios espirituales*, que exhortaba a encontrar a Dios individualmente, era también extremadamente práctico. Los jesuitas se convencieron de que el único modo de acercarse a los pueblos no europeos, sin acudir a las armas, era adaptarse a sus formas de vida. Los principales artífices de esta nueva metodología, políticamente radical, fueron los misioneros José de Acosta (1539-1600) y Alessandro Valignano (1539-1606), que trabajaron, respectivamente, en Perú y en Asia oriental. Gracias a su esfuerzo, y al de sus sucesores, el

262. *La esfera zodiacal del observatorio astronómico construida por los jesuitas en Pekín.*

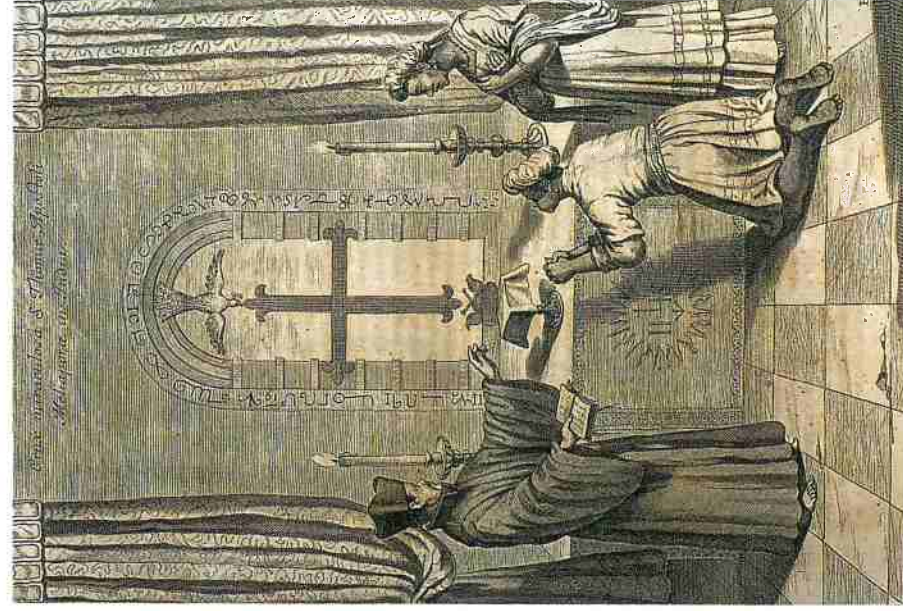
método de adaptación se convirtió en el principal modo de acercamiento en las misiones, desde la India occidental a Filipinas, y permitió a la Compañía entrar en áreas que se encontraban fuera del control europeo. A finales del siglo XVI los jesuitas tenían sedes misioneras en veintiséis países entre África, Asia y América.

El método de adaptación encontró en las artes su expresión visual. Desde el principio los jesuitas vieron en el arte un instrumento crucial de comunicación y diálogo en las misiones de todo el mundo. Inspirándose en los fundamentos de la retórica ciceroniana, consideraban el arte una especie de plegaria, por la capacidad de «delectar, instruir y conmover» (*delectare, docere, movere*) y explotaron el realismo pictórico, la fuerza expresiva y las propiedades emotivas, características destacadas del *arte sacro* romano.

Subrayaron, además, el papel de la imagen como ayuda en la meditación, énfasis que dimana también de los *Ejercicios espirituales*, donde se pedía que los ejercitantes meditasen creando, por medio de los sentidos, imágenes mentales. Para las misiones del mundo entero, fue todavía más importante que ellos reconociesen la importancia de las imágenes para superar la barrera lingüística. Muchos de los primeros jesuitas, en efecto, encontraron serias dificultades en el aprendizaje de las diversas lenguas de Asia y algunos, como el primer misionero, Francisco Javier, sólo llegaron a aprender sus rudimentos.

A las misiones asiáticas los jesuitas llevaron consigo muchas obras de arte. Era realmente complicado transportar pinturas y paneles de grandes dimensiones, por no hablar de las esculturas, en largas travesías y en viajes que duraban meses a través de desiertos y montañas; por eso prepararon colecciones de grabados de las maravillosas obras del arte europeo, de Miguel Ángel y Rafael a Rubens y Velázquez, y así los artistas indios ya en 1580, a menos de setenta años de su terminación, imitaban el techo de la Capilla Sixtina. Importaron también un número limitado de pinturas y esculturas originales de Portugal e Italia, donde algunos artistas, como el bávaro Sigismondo Laire y el maestro barroco Guercino también, mantenían un floreciente comercio produciendo pinturas exclusivamente para las misiones de Ultramar.

Los jesuitas llevaron también a las misiones de Asia textos de teoría del arte y crearon bibliotecas sobre la práctica del arte y de la iconografía devocional, implicando en el debate relativo a las ventajosas del enfoque occidental en el arte bien a los mandarines, bien al emperador Mogol. Y, por último, ellos llevaron directamente a las misiones artistas italianos, españoles y portugueses, como el pintor italiano Simone de Aquila, un jesuita que en 1599 fue enviado a Filipinas. Tales pinto-



res fundaron, en las misiones, academias de bellas artes con el fin de transmitir a los artistas indígenas los estilos y las iconografías del catolicismo europeo.

Los jesuitas alentaban la fusión de las tradiciones artísticas occidentales con las asiáticas, un acercamiento radical para la época que le aportó a la Compañía muchos enemigos, de las otras órdenes religiosas al papa, de los comerciantes a los gobernadores de las colonias. Misioneros como Valignano comprendieron la importancia de adaptar el arte católico a la sensibilidad y a la iconografía de las comunidades que los acogían. En China, por ejemplo, las pinturas de la Virgen eran las predilectas por la semejanza con el *bodhisattva* chino Guanyin, donde por un cierto tiempo fueron eliminadas las imágenes de la crucifixión, porque a los chinos les provocaban rechazo. En toda Asia, en distinta medida, tales afinidades iconográficas estuvieron acompañadas por las estilísticas, hasta tal punto que las pinturas vietnamitas del Juicio universal comenzaron a introducir los dragones variopintos chinos y las pagodas tomadas de los rollos verticales budistas.

En Extremo Oriente tuvieron lugar dos de las más extraordinarias mezcolanzas artísticas de los jesuitas. La

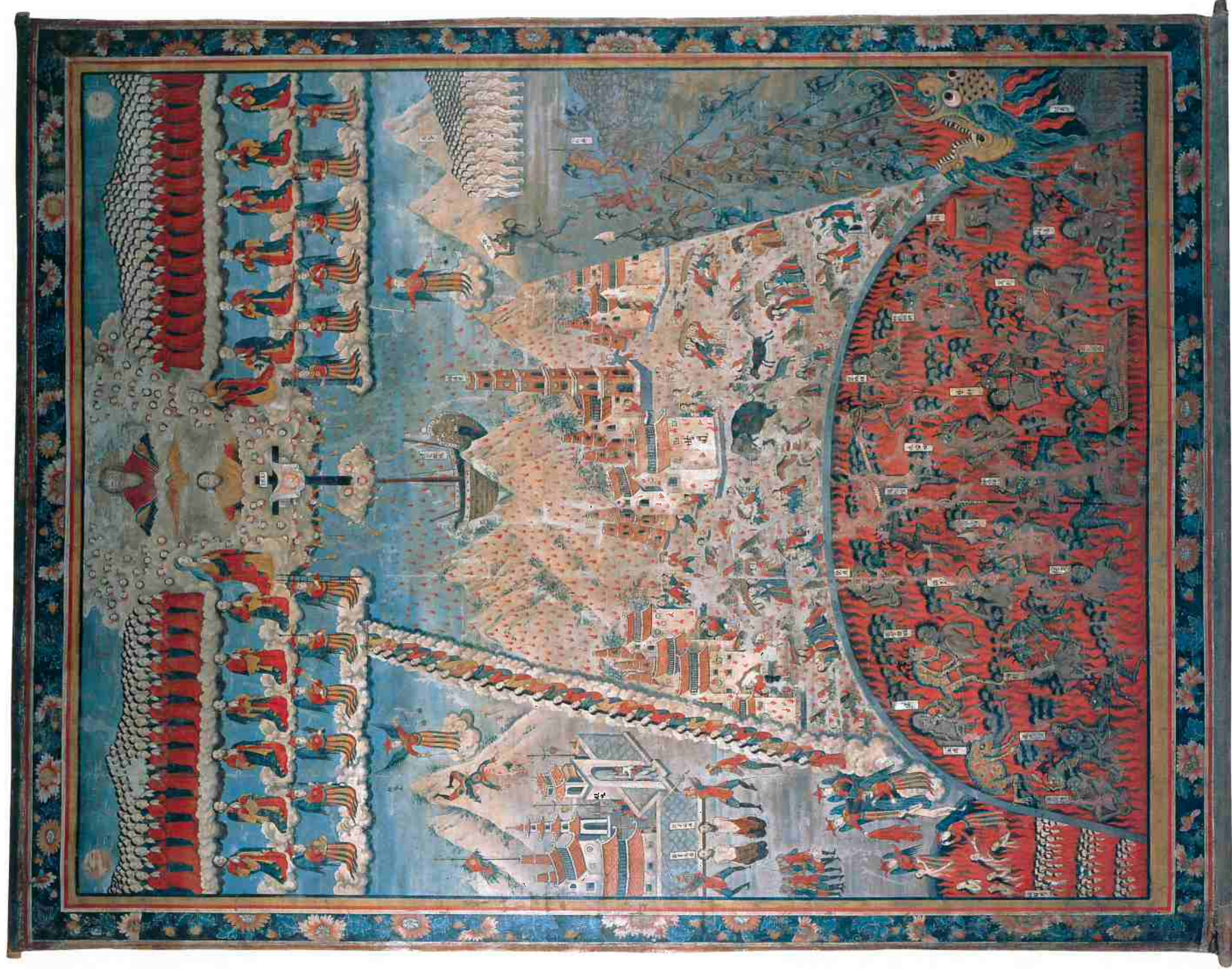
263. *La cruz milagrosa del apóstol Tomás en Meliapor, India. Da Athanasius Kircher, China monumentis... illustrata, Amsterdam 1667.*

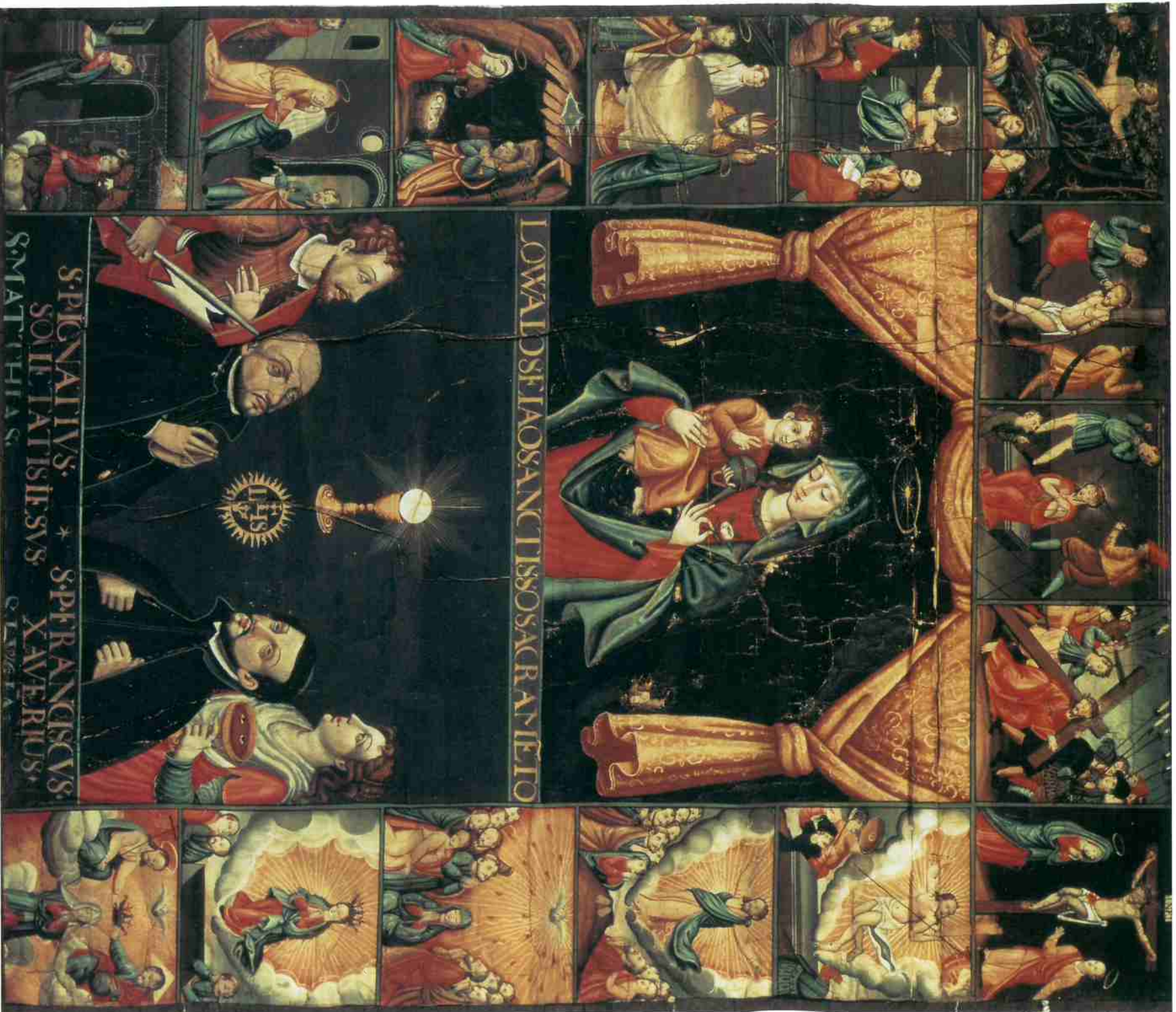
264. *El Juicio Universal, segunda mitad del siglo XVIII, pintura proveniente del Vietnam y conservada en el Museo Etnológico Misionero del Vaticano.*



263. *La cruz milagrosa del apóstol Tomás en Meliapor, India. Da Athanasius Kircher, China monumentis... illustrata, Amsterdam 1667.*

264. *El Juicio Universal, segunda mitad del siglo XVIII, pintura proveniente del Vietnam y conservada en el Museo Etnológico La Misionero del Vaticano.*





265. Quince misterios marianos y, en el centro, los santos Matías, Ignacio, Francisco Javier y Lucía en adoración del SS. Sacramento, *en papel*, comienzo del siglo XVII, Museo de la Facultad de Letras de la Kyoto University.

266. André Reinoso, Predicación de San Francisco Javier en Goa, *iglesia de San Roque, Lisboa*.



265. Quince misterios marianos y, en el centro, los santos Matías, Ignacio, Francisco Javier y Lucía en adoración del SS.

Sacramento, *en papel, comienzo del siglo XVII, Museo de la Facultad de Letras de la Kyoto University.*

266. *André Reinoso, Predicación de San Francisco Javier en Goa, iglesia de San Roque, Lisboa.*

primera en la misión japonesa (1549-1614), sede de la más importante academia de arte cristiano jamás fundada en Asia. La segunda en la misión en China (1561-1773), creada sobre la base de la experimentación intercultural japonesa. Estas dos misiones presentan un contraste interesante. En Japón prevaleció el estilo europeo durante la mayor parte de la vida de la misión, con una síntesis artística llevada a cabo sólo con la segunda y la tercera generación de pintores, durante y después de la expulsión de la misma misión del territorio japonés por obra del gobierno de Tokugawa en 1614. En China, en cambio, se reveló enseguida dominante el elemento indígena, después de que los misioneros comprendieran que el estilo europeo no concordaba con los gustos crí-ticos del público chino.

Ambas misiones muestran también la multiplicidad de circunstancias en la que se produjo el «arte misionero» y la inadecuación del término. En Japón el arte fue por lo general una creación de la misión, realizada por hombres y jóvenes convertidos al cristianismo. En China, por el contrario, se ve que el arte se desarrolló en circunstancias muy diversas: obra de profesionales reclutados por los jesuitas, de chinos no cristianos por el libre mercado, o de artistas jesuitas al servicio del emperador chino.

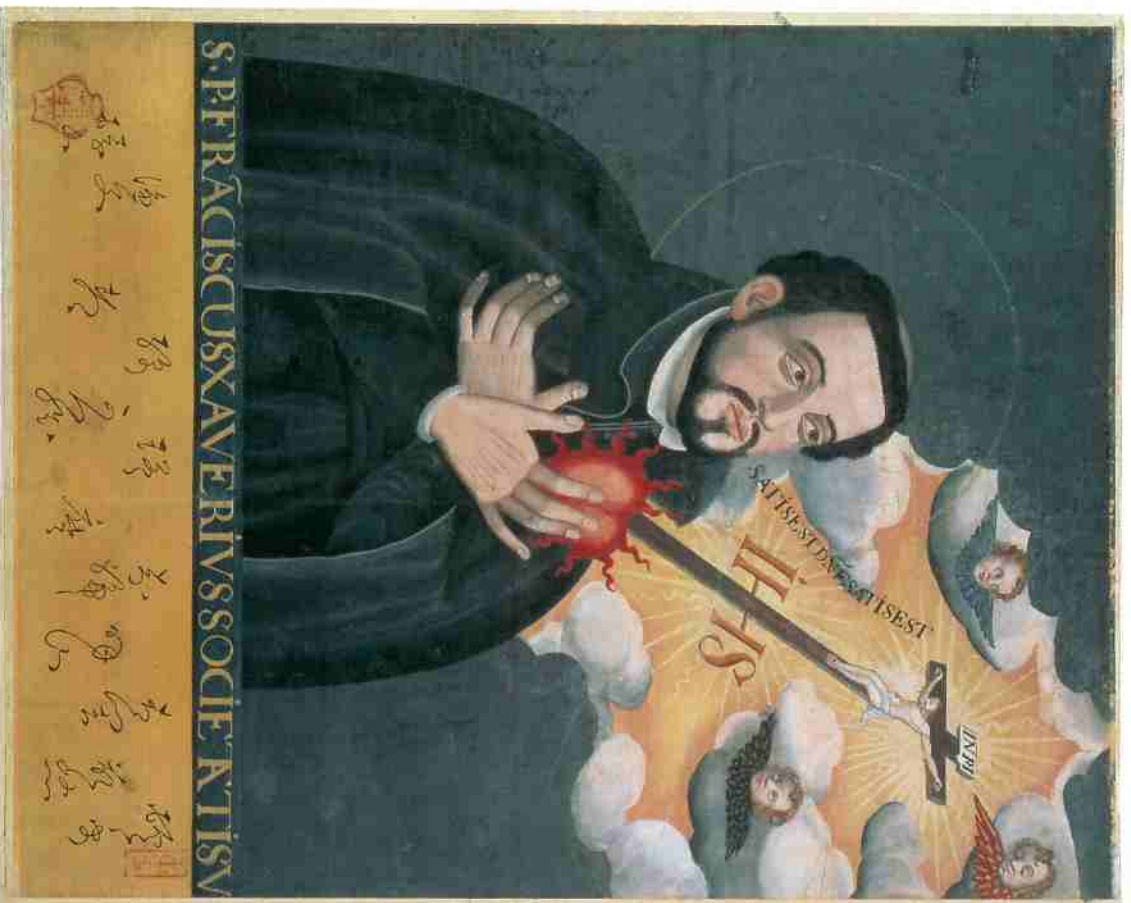
Japón y China fueron las joyas de las misiones jesuíticas. Chinos y japoneses fueron aceptados como aris-

cratas naturales en una época en que también la Iglesia misionera estaba dominada por las clases dirigentes, personas que se hallaban más a gusto con príncipes ex-trañes que con sus congéneres pobres. Francisco Javier fue el primero en escribir que los japoneses eran «el pueblo mejor que se haya descubierto jamás» y, a continuación, Valignano los definió «las clases altas de las naciones no europeas», postura que se mantendría prevalente en toda la Europa católica de la primera Edad Moderna.

Francisco Javier estableció la misión en Japón el 1549. Él era notoriamente un pésimo lingüista, y por eso viajaba por todas partes acompañado de intérpretes japoneses; gracias a un baúl, lleno de pinturas y otros artículos religiosos, consiguió difundir su mensaje mediante las artes visuales. Lo hizo, primeramente, en Kyushu y, luego, en Honshu en los años sesenta del siglo XVI. Normalmente su método consistía en colocar una imagen de la Virgen o del *Salvador Mundi (Salvador del Mundo)* en un lugar público, de modo que la multitud la pudiese ver; de ahí pasaba a ponerse delante de ella y rezaba con el auxilio de los intérpretes, creando sencillas rimas y melodías que ayudasen a memorizar los temas que él trataba.

Aunque en Honshu la actividad misionera progresase lentamente, Kyushu fue teatro de sensacionales conversiones en masa; allí, de ordinario, una vez que el *daimyo* (el jefe militar) abrazaba el cristianismo, el pueblo seguía su ejemplo. Se estima que en 1593 había allí unos

267. San Francisco Javier, Museo Municipal de Arte, Kobe.



215.000 cristianos japoneses, la mayor parte de los cuales se reunía a rezar sin la dirección de un sacerdote; tal independencia del clero favoreció la supervivencia del cristianismo no obstante las prohibiciones de Tokugawa, que en el 1614 abandonó la religión extranjera. Al comienzo de los años ochenta del siglo XVII los jesuitas empezaron a abrir colegios en el Japón según el modelo del Colegio Romano, frecuentados no sólo por los convertidos, sino también por las familias no cristianas.

Los jesuitas eligieron el Japón para establecer allí la academia de arte más ambiciosa que jamás se haya conocido. Denominada en los documentos de la época «Seminario de los Pintores», fue fundada en 1583 por el jesuita italiano Giovanni Niccolò, exartista de Nola del que se conserva un boceto inacabado de la Virgen, hoy en una colección de Osaka. El Seminario llegó a ser el centro para la difusión de la cultura artística europea en toda el Asia y además, de un modo más sutil, terreno fértil para la adaptación y la asimilación cultural.

Aunque la escuela de Niccolò no fuese entendida como semillero de un arte híbrido, ella respondía a las exigencias figurativas del público japonés y, dado que era frecuentada por un número creciente de estudiantes chinos y japoneses, estos artistas llevaron el propio estilo y las propias técnicas a las obras que realizaban por comisión, dando lugar a un delicado equilibrio entre Oriente y Occidente. El Seminario tuvo también un influjo extraordinario en el arte japonés externo a la comunidad misionera, allí donde la moda del exotismo europeo empujaba a muchos artistas japoneses tradicionales a frecuentar la escuela y a incorporar las nuevas técnicas e iconografías en el arte secular que ellos producían para los señores japoneses.

En los primeros años el Seminario de los Pintores desplegó una actividad limitada: Niccolò enseñaba las técnicas pictóricas europeas a unos pocos alumnos japoneses, como Mancio João (1571), Watanō Mancio (1573) y Pedro João (1566-1620), que copiaban los grabados, las pocas pinturas y los rótulos esculpidos occidentales, de propiedad de la misión, como la pintura en papel japonés de Francisco Javier proveniente de la portada de un libro. Tales jóvenes artistas tuvieron más adelante brillantes carreras como pintores de arte religioso en Japón y, como en el caso de Mancio João, en Macao.

A lo largo de los años la escuela se amplió y confluieron en ella hermanos jesuitas y estudiantes japoneses. Aquí trabajaban hasta cuarenta artistas y en 1596 el obispo del Japón destacaba con orgullo que la academia era un «enorme edificio rebosante de chicos y jóvenes pintores, cada uno de ellos con un cuadro en la mano, que pintan imágenes al óleo». No obstante la expansión,



la escuela debió sufrir frecuentes abandonos a causa de la guerra civil, que, al desplazar continuamente las fronteras, obligaba frecuentemente a los jesuitas a la fuga.

El Seminario de los Pintores se convirtió en breve tiempo en parte integrante del plan formativo de los colegios jesuítcos y desde 1590 muchos alumnos asistían al menos a las lecciones básicas de arte como parte del más amplio *curriculum* de estudio. Como en los colegios de los jesuitas en Europa, los estudiantes pintaban emblemas y escenas religiosas para ocasiones especiales, como visitas importantes o ceremonias de fin de carrera, y los adornaban con versos latinos y otras decoraciones. Durante la visita del obispo en 1596, los estudiantes prepararon una muestra y decoraron las aulas «con varios sonetos, epigramas pintados y oraciones escritas con nuestro alfabeto».

268. La iglesia de la Asunción en Kyoto (Namban Dera o Templo extranjero meridional) representada en un abanico, Museo Municipal de Arte, Kobe.

269. La Virgen de las Nieves, Museo de los 26 mártires, Nagasaki.



Los alumnos pintaban al óleo en cobre y madera, y alguna vez en tela, y ejecutaban también acuarelas japonesas. El Seminario tenía también una fundición donde eran vaciadas copias de rótulos y pequeñas esculturas europeas en bronce; la escuela, además, producía instrumentos musicales, campanas y relojes. Una imprenta llegó en 1590 e hizo posible la publicación de textos en japonés (pero en caracteres latinos), ilustrados con grabados de santos y otras escenas cristianas en estilo híbrido.

El arte producido en el Seminario de los Pintores muestra diversos modos de aceptar el canon europeo. La mayor parte de las obras tiene un estilo principalmente occidental, pero muestra poca familiaridad con las convenciones europeas, como la perspectiva, o a veces presenta trazas del estilo japonés. Otras unen el naturalismo occidental a la técnica y al color japoneses, creando nuevos híbridos extraordinarios. La única pintura datada es un ejemplo de las primeras; se trata de un variopinto *Salvador Mundi* (*Salvador del mundo*) en óleo sobre cobre, realizado en 1597 por «Sacam Jacobus», probablemente Jacobo Niwa (1579-1635), un jesuita chino-japonés que más tarde pintó en China para Matteo Ricci. La imagen, con el oro y los rojos brillantes, tiene una arrogante energía y el pintor da muestras de maestría, a pesar de una dubitación en los escorzos de las manos. Niwa muestra dominio de las técnicas occidentales del dibujo y del claroscuro en la definición de las líneas del rostro y en el cuidado por los detalles; las pinceladas sutiles son típicas del arte cristiano japonés de este período.

El contenido japonés queda evidenciado por los colores; entre ellos, el rojo luminoso de las llamas que hace referencia a las imágenes de las divindades de los templos budistas y los bordes color oro de la vestidura de Cristo que recuerdan las zonas de luz dorada de la armadura en los retratos coetáneos de los samurais. En



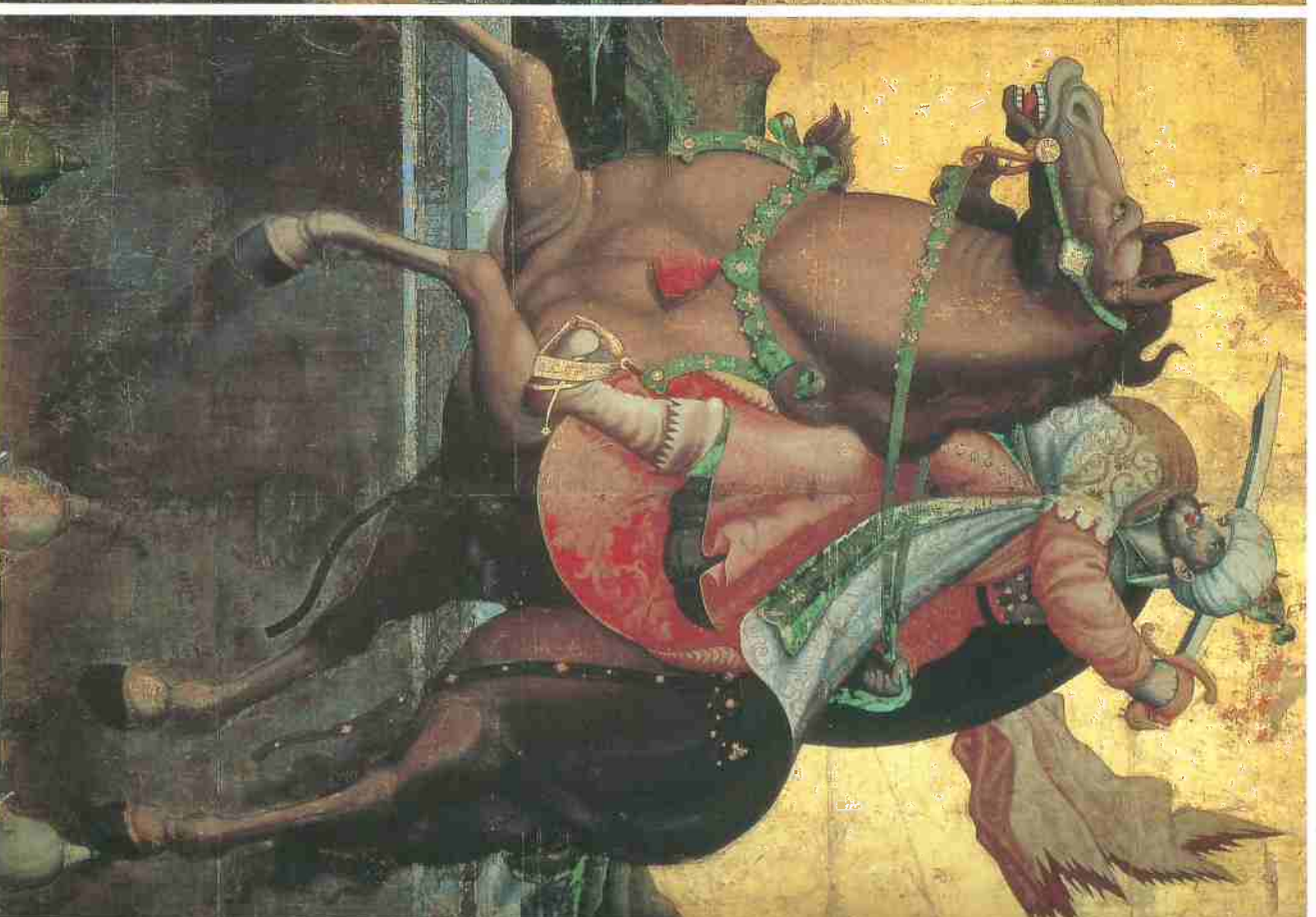


270. Relaciones con viajeros europeos, parte de los seis paneles de *biombo*, Kano Naizen, principios del siglo XVII, Museo Municipal de Kobe-shi.



271. Europeos que tocan unas piezas de música, dos de seis paneles de *biombo* pintados en papel, Shizuoeka, siglo XVII, Galería Moa.





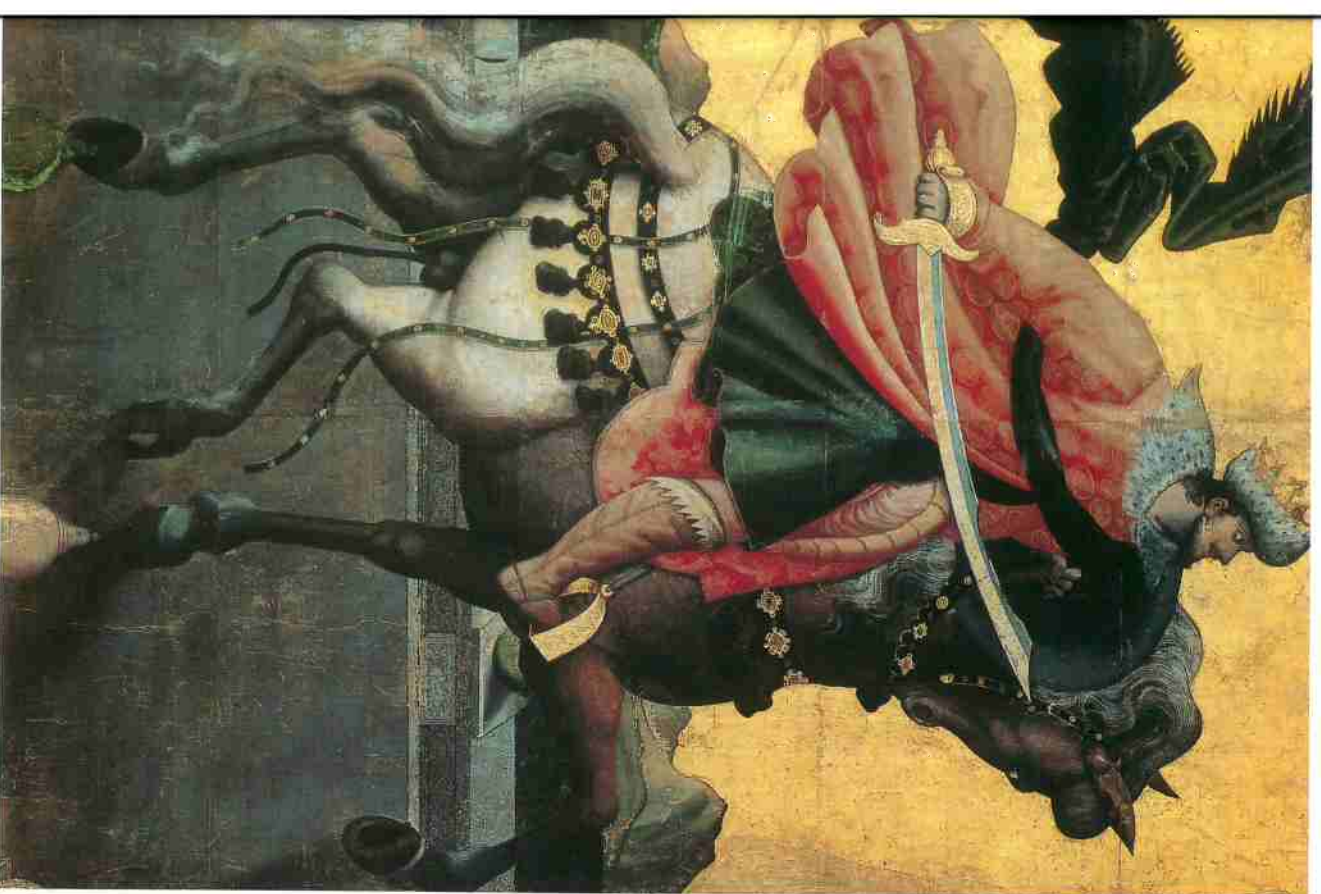
la delicada Virgen de las Nieves de Nagasaki, acuarela pintada en torno al mismo periodo en un rollo vertical, se puede observar una completa síntesis con el estilo japonés. Prescindiendo del recurso a los colores japoneses y al tradicional formato del rollo destinado a estar colgado en la pared, la pintura muestra conocimiento de los conceptos japoneses de belleza. La Virgen presenta «labios a agujonazos de abeja», cejas arqueadas y mechones de cabellos que enmarcan el rostro, elementos todos utilizados normalmente por los pintores japoneses para indicar belleza.

Muchas pinturas en cobre o madera realizadas en el Seminario están contenidas en delicados triplicados de madera lacada que cubren la imagen central y facilitan su transporte. Estos pequeños retablos de altar, llamados «tabernáculos de paredes» o «tabernáculos de viaje» están hechos, según la tradición japonesa, en laca negra decorada con polvos plateados y dorados y con incrustaciones de nácar. Si bien los marcos están hechos por lacado-

res japoneses no cristianos, los modelos y los estilos difieren de los lacados japoneses tradicionales, que no presentaban taraceas sino decorados más sueltos y libres. El Seminario de los Pintores, o más probablemente patronos cristianos privados, probablemente proporcionaban los modelos de tales tabernáculos, que a veces presentaban motivos que podían ser considerados cristianos, como la uva eucarística o el monograma de Cristo (IHS).

El Seminario de los Pintores tuvo un importante influjo fuera de la comunidad cristiana. Pintores no cristianos de la tradición Kano de paisajes y pinturas figurativas acudieron en masa a la escuela para aprender las técnicas occidentales, contribuyendo a crear en Japón una moda generalizada de pintura híbrida. Se difundieron, sobre todo, grandes biombo plegables de papel, o *byōbu*, en los que se representaban paisajes, mapas, personajes y animales pintados en colores vivos. Aquí los colores, la técnica y el interés por los detalles son típicos de la coetánea pintura japonesa tradicional de los biom-

272. Nobles occidentales a caballo, panel de biombo pintado en papel dorado, finales del siglo XVI, Museo Municipal de Kobe-shi.



bos, pero el uso de modelos europeos y el arte del pintor rinden homenaje a la tradición occidental. Tales escenas, libremente tomadas de grabados, atlas y biblias, encierran a veces significados cristianos, como en muchas biombos que reproducen el Buen Pastor o una misteriosa figura sacerdotal.

Aún más que la pintura, la arquitectura de las iglesias de las misiones japonesas ilustraba el proceso de inculturación. Para las iglesias de las misiones jesuíticas se utilizaban, normalmente, materiales provenientes de los templos o de las residencias budistas; edificadas por constructores nativos según el estilo japonés, se caracterizaban por una arquitectura con montantes y arquitraves de madera y por el techo a dos o cuatro vertientes.

La iglesia de la Asunción de Kyoto (1576), conocida en Japón como *Namban-dera* (Templo extranjero meridional) y construida gracias a la generosidad de los cristianos japoneses, es una de las más sorprendentes. Por haber sido destruida hace ya mucho tiempo, sólo que-

dan de ella descripciones y pinturas, como este abanico del siglo XVII. Como en los templos budistas, la nave de la iglesia se encuentra en la sala principal dedicada al culto, un edificio separado, de forma rectangular, que surge en un patio rodeado por un claustro abierto. En lugar de la pagoda, que en los templos budistas se encontraba sobre una plataforma delante de la sala de la oración, los jesuitas levantaron una cruz monumental de madera. En Japón muchas iglesias tenían fuentes para las abluciones, pequeños estanques con peces y jardines en estilo local.

La misión en China de la Compañía de Jesús comenzó varios decenios después de la japonesa y heredó de esta última la política en el terreno artístico. Aunque los jesuitas estaban establecidos desde 1565 en la pequeña colonia de Macao, en el del delta del río Zhou-jiang, o río de las Perlas, esta Lisboa en miniatura estaba separada del continente chino, y ellos se concentraron en el ministerio con los colonos. No obstante, esta concen-

tración no les impidió construir uno de los monumentos más representativos del proceso de inculturación de todas las misiones asiáticas.

La magnífica fachada de granito de la iglesia jesuítica de la Asunción, Nuestra Señora de la Asunción, más conocida como San Pablo, iniciada en 1601, se inspira de modo consistente en motivos tradicionales asiáticos. Diseñada por los jesuitas italianos Carlo Spinola y Giovanni Nicolò, de primera impresión parece referirse al estilo del Renacimiento tardío italiano, con columnas libres, nichos con estatuas y un pórtico. Pero la rica decoración escultórica, modelada por artistas chinos y quizá también japoneses, narra una historia diversa. Concebida como un gigantesco retablo pétreo, la fachada presenta imágenes del Espíritu Santo, de Cristo, de la Virgen, de los instrumentos de la Pasión y alegorías de la Tentación, de la Condención y de la Salvación. Las zonas superiores reproducen a Cristo triunfante, y las inferiores a la Iglesia militante. En la segunda zona se coloca una serie de santos jesuitas, fundidos en bronce en la localidad.

La Iglesia no podía formular una aserción más doctrinal, pero toda la decoración escultórica presenta un estilo híbrido que mezcla tradiciones chinas y europeas. En la parte más alta de la fachada hay leones que sostienen obeliscos, abriendo de par en par las fauces hacia el espectador como en los templos budistas. También los personajes cristianos presentan líneas típicamente achafanadas, ropajes ondulantes y detalles, como volutas en forma de nube y carpas, semejantes a los de la pintura tradicional y de las otras artes chinas. Los ángeles se asemejan mucho a las figuras volantes del budismo conocidas como *apsaras*. El carácter chino de la fachada queda evidenciado, ulteriormente, por textos explicativos en ideogramas, utilizados por primera vez en un edificio cristiano. Esta fachada, ricamente esculpida, recuerda además a los grandes templos budistas de Yungang (siglo V) y de Luoyang (siglo VII). Se puede apreciar su grandiosidad confrontándola con la iglesia más tradicionalmente barroca de los Jesuitas en Pekín del siglo XVIII.

Los jesuitas dejaron Macao en los años ochenta del siglo XVI cuando, bajo el impulso de Valignano, fundaron la primera misión permanente en el territorio chino, donde permanecieron hasta 1773. El más famoso de los primeros misioneros fue Matteo Ricci, un italiano políglota e intelectual que no sólo consiguió un dominio sorprendente de la lengua y de la literatura chinas, sino que él mismo fue prolífico autor de obras filosóficas, matemáticas y científicas. Ricci se ganó la estima de los chinos cultos y muy pronto fundó misiones, no sólo en la China meridional y a lo largo de la costa, sino también en 1601 en Pekín. Ricci se aprovechó de la mejor manera de sus influyentes amistades chinas y asumió la



apariencia de un discípulo de Confucio, presentando el cristianismo no como una religión sino a modo de una escuela filosófica confuciana.

Ricci sin embargo no mostró el mismo respeto por el arte chino y su falta de visión en esto comportó un fre-nazo serio para las artes visuales de la misión. Al igual que muchos europeos contemporáneos suyos, Ricci defendía la superioridad del arte occidental e ignoró las tradiciones pictóricas locales, garrfal error si se tiene en cuenta lo profundamente arraigada que estaba la pintura en el mundo cultural de China. Para las personas doctas chinas, la poesía, la caligrafía y la pintura constituían, las tres juntas, las «tres perfecciones» (*sanyue*), y muchos estudiosos se deleitaban en las tres. A diferencia de lo que acontecía en Europa, la pintura china tenía un estilo caligráfico y no le interesaba el realismo fotográfico.

En vez de aprender a pintar paisajes en estilo chino, prolongación natural del conocimiento de los clásicos confucianos, Ricci mandó a Roma varias misivas en las que solicitaba las más bellas pinturas al óleo italianas, obras que, esperaba, sorprenderían al emperador y a los intelectuales chinos por su naturalismo. Fueron en cambio juzgadas de buena factura pero superficiales, algo asimilable como mucho a la artesanía. Ni siquiera el ar-



tis
me
au
ch
de
me
da
el
en
cat
tra
de
de
jian
nes
coi
bie
car
gú
ori
tos

273. La iglesia de San Ignacio de Pekín.

274. La fachada monumental de la iglesia de San Pablo en Macao, construida en 1638 por cristianos japoneses.



tista jesuita chino Wuli (1632-1718), uno de los pintores más notables en la historia de la Compañía de Jesús y autor de un género completamente nuevo de poesía chino-cristiana, mostró interés por el arte europeo, y siguió pintando hasta la muerte conforme a los cánones de la tradición docta.

A pesar de esto, un arte chino-cristiano extremadamente híbrido estaba siendo producido en gran cantidad por los tallistas de marfil chinos, que conocían poco el mundo de Ricci y estaban muy interesados en entrar en el lucrativo mercado internacional de las imágenes católicas. El centro principal de producción se encontraba en la provincia de Fujian, en la costa meridional de China, en la ciudad de Zhangzhou, a sólo ocho días de navegación al norte de Manila. Los habitantes de Fujian habían mantenido durante mucho tiempo relaciones comerciales con Filipinas y las siguieron teniendo con los nuevos conquistadores españoles de las islas.

En el 1573, sólo dos años después de que éstos hubieran fundado Manila, del Fujian llegaron piraguas cargadas de productos indígenas, entre los cuales, según un testimonio, «imágenes de crucifijos y sellos muy originales, parecidos a los nuestros (los españoles)». Estos artesanos en la creación de las esculturas de marfil

se inspiraban en modelos europeos, con frecuencia copiando casi al pie de la letra los originales, pero también permitiendo que el estilo y además la iconografía china impregnaran las formas importadas. Los modelos europeos, por lo general traídos por los jesuitas, consistían en su mayoría en grabados de la escuela de Amberes, obra de famosos artistas del siglo XVI, como los hermanos Wierix o Philip Galle.

Los artistas chinos crearon dos tipos de imágenes de Cristo, uno que lo representaba niño y el otro que lo mostraba adulto o en la cruz. Se puede apreciar la consumada pericia de los artesanos del Fujian en el delicado marfil de Cristo infante, muchas veces erróneamente considerado una pieza japonesa por el parecido con la escultura *netsuke*. Tales *Niños dormidos*, imagen de Cristo muy desecada, lo presentan infante y desnudo, adormecido o con los ojos ligeramente vueltos. Los rasgos del rostro son por completo achinados y los carnosos pliegues del cutis les evocaron a muchos estudiosos las imágenes del Buda, ya indias, ya chinas.

Estas pequeñas figuras de devoción se crearon para los altares domésticos y, en Filipinas, los *Niños dormidos* estaban también en el centro de las celebraciones navideñas. Los artistas chinos aprovecharon la ocasión

274. La fachada monumental de la iglesia de San Pablo en Macao, construida en 1638 por cristianos japoneses.



para achinar los rasgos somáticos y los vestidos de muchas de estas imágenes y para introducir también modelos sacados del repertorio tradicional chino, como nubes estilizadas o motivos en forma de hongo.

Poco antes de que Ricci muriese los jesuitas cambiaron rápidamente de política e intentaron «hacerse indígenas» en las artes visuales como habían hecho con los hábitos, las costumbres y la literatura. Tal adaptación se verificó a dos niveles: entre la gente ordinaria y en la elite. Las clases populares, que ya constituían la base de la misión, eran más receptivas respecto del arte devocional de cuanto lo hubiesen sido jamás la corte o los intelectuales. En consecuencia, la pintura sagrada floreció en los 150 años siguientes sobre todo en ambientes domésticos, donde las imágenes sagradas adornaban casas privadas y capillas comunes.

Como en Japón, en la predicación los misioneros jesuitas se sirvieron ampliamente de las pinturas y difundieron entre los convertidos imágenes en cobre, medallones y rosarios aprovechando la devoción de los chinos por las imágenes sagradas o mágicas. Algunas piezas de este arte misionero más popular testimonian una decidida tendencia al estilo indígena: entre éstas, se encuentra la magnífica Virgen achinada de San Lucas, en

la que se ha conservado la postura del original, sacada de un grabado del cuadro original romano, pero toda línea está traspasada a su equivalente chino. También los rasgos somáticos son asiáticos y se recurre a colores y técnicas de encuadramiento del tradicional arte chino de los templos.

Allí donde las imágenes cristianas achinadas, como la Virgen en cuestión, prosperaban a nivel popular, los jesuitas volvieron a intentar atraer a los intelectuales, esta vez con más éxito gracias a la imprenta. Los misioneros contrataron impresores chinos de xilografías para grabar escenas cristianas tomadas de una Biblia flamenca de Jerónimo Nadal de 1593, que se solía utilizar para ilustrar catecismos e historia bíblicas. Las imágenes se encuentran entre los ejemplos más perfectos de convergencia cultural en la historia del arte, especialmente una serie grabada en 1608 por impresores chinos anónimos para ilustrar el método del rezo del Rosario ideado por el jesuita Juan da Rocha (1565-1623).

Pinturas como *Agonía en el Huerto* siguen casi al pie de la letra los modelos flamencos en lo concerniente al tema y a la composición, pero transforman todo motivo y toda línea en su equivalente estilístico chino. El artista ha eliminado por completo el clarooscuro —un chino

275. Giovanni Castiglione, los emisarios de los tártaros ofrecen sus caballos al emperador Qianlong, detalle del rollo Cien caballos, Museo de las Artes Asiáticas-Guimet, París.



escribió que lo umbroso hace que los pinturas parezcan «sucias»— y ha conferido a las imágenes el aspecto caligráfico de la pintura tradicional, trasponiendo también las nubes y las olas en motivos decorativos chinos. Tal emulación literal del estilo de la refinada pintura china de paisajes y de retratos en esta obra de arte devocional demuestra que los jesuitas esperaban presentar el cristianismo bajo un aspecto que atrajese a las personas cultas.

El período más conocido de la actividad artística de los jesuitas en China se desarrolló durante la dinastía Qing, en los primeros tres cuartos del siglo XVIII. Irónicamente, tal período no tuvo relación directa alguna con los intentos misioneros de los jesuitas. Por un inesperado cambio del destino, artistas y técnicos jesuitas de todas partes de Europa pasaron casi todo su tiempo trabajando para los emperadores Qing como servidores privilegiados.

El emperador Kangxi (1662-1722) fue el primero en servirse de ellos en sus talleres artesanos y, como sus sucesores Yongcheng (1723-1735) y Qianlong (1736-1795), contrató a todo misionero que tuviese dotes artísticas para creaciones que cubrían un espacio que iba de las fuentes a los pabellones de palacio, a metales esmal-

ados, a decoraciones en cerámica y a relojes. Artistas jesuitas fueron contratados para pintar al vivo al emperador, a sus concubinas, a sus favoritos y hasta a los perros de salón. Los jesuitas prosiguieron su trabajo en estas condiciones sólo porque su influencia en la corte era esencial para su floreciente misión en territorio chino.

La mezccolanza artística en la corte Qing es particularmente fascinante porque, aunque el emperador estuviese interesado en sacar beneficio de la tecnología occidental en el campo artístico, su interés por el estilo europeo no era absoluto. A diferencia de la corte japonesa, la corte china y la clase instruida tenían escasas oportunidades de utilizar los estilos europeos en las artes visuales. Notablemente desinteresados en los artificios del realismo pictórico, en la perspectiva con un único punto de fuga y en el claroscuro, los artistas chinos consideraban el arte occidental poco más que un arte artesano, agradable e interesante sí, pero arte, ciertamente no. Por ser la corte más tolerante que los intelectuales con el estilo occidental, tal imperativo cultural obligó a los artistas jesuitas en Pekín a adaptarse al estilo chino.

El artista jesuita más famoso en la corte Qing fue Giovanni Castiglione (1688-1768), un profesional italiano. De los pocos cuadros europeos que nos han queda-



do de este pintor lombardo se puede deducir que su estilo pertenecía al estilo del Barroco tardío difundido en Italia a finales del siglo XVII, con temporales dramáticos y tenebrosidades y dominado por un clima de fervor místico. Pero nada más llegar a Pekín en 1715 el joven Castiglione, se vio obligado a abandonar completamente el estilo barroco en la gran cantidad de pinturas, bocetos para grabados, proyectos arquitectónicos y de objetos de arte que realizó para el emperador.

Su proyecto arquitectónico más extravagante fueron los pabellones europeos de Yuanming Yuan («Jardines de la eterna primavera»), residencia estival del emperador en las cercanías de Pekín (1729), que pueden ser mejor definidos como un parque con tema de tipo occidental. Si la mayor parte de sus obras fue puramente decorativa, como los retratos de concubinas, perros de salón y monos, algunas otras fueron abiertamente políticas, sobre todo las pinturas de la conquista imperial del Turquestán, que alimentaban la propaganda Qing. Sirvió a los emperadores durante 51 años extraordinarios, enseñando a los artistas chinos la técnica europea de la pintura al óleo, colaborando con los pintores de la corte y convirtiéndose en uno de los más conocidos de aquel tiempo.

El estilo de Castiglione, como el de los demás artistas jesuitas de corte, no fue puramente chino, era más bien un híbrido sutil y creativo entre las convenciones orientales y el realismo occidental, caracterizado por sensibilidad para con los detalles, los colores brillantes y las pinceladas extremadamente precisas. En las pinturas de la madurez, los paisajes, la indumentaria y la temática

están expresados en estilo chino y los soportes también son tradicionales, normalmente acuarlas sobre seda.

Una mirada más atenta sin embargo descubre que conservan las características sobresalientes de la técnica occidental, como la perspectiva con un único punto de fuga, los efectos atmosféricos del Renacimiento septentrional y las superficies extremadamente molduradas y entretrejidas de árboles. Otros elementos occidentales son un ligero claroscuro en los cuerpos de las figuras, especialmente en los caballos, y reflejos en el agua.

Las Filipinas españolas ofrecían un ambiente absolutamente distinto para la actividad misionera con relación a China o a Japón. Fueron conquistadas por los españoles en 1565 y por eso presentaban afinidades con Iberoamérica. Los habitantes indígenas eran malayos de lengua tagala; pero una comunidad de mercaderes chinos estaba ya establecida en las cercanías de Manila antes de que llegaran los españoles. Manila fue declarada capital, en 1571, porque estaba dotada de un magnífico puerto natural.

Uno de los suburbios más decisivos fue Paríán, o Chinatown, fuera del cerco amurallado de Intramuros, donde mercaderes y artesanos (conocidos como *sangle-yes*) hacían un servicio esencial a los colonos; pintando y esculpiendo la mayor parte de las imágenes religiosas y la decoración de piedra de las iglesias. Los artesanos de Paríán se destacaban por las pinturas al óleo y por las exquistas estatuas en marfil de Cristo, de la Virgen y de otros personajes cristianos por las que son famosos. Dichas imágenes se producían en grandes cantidades, bien para el mercado nacional, bien para el exterior, y,

276. Giovanni

Castiglione (Lang Shining), el emperador Qianlong y la emperatriz, detalle del rollo con retratos inaugurales, 1736. La inscripción dice En mi corazón está el poder de reinar en paz, *The Cleveland Museum of Art*.

277. Giovanni Castiglione
Serenidad primavera, rollo,
de la Ciudad



277. Giovanni Castiglione (Lang Shih-ning),
Serenidad primaveral, rollo, Museo del Palacio
de la Ciudad Prohibida, Pekín.

en Paríán, la tradición de tallar santos se mantenía viva en los comienzos del siglo XX.

Los retablos filipinos se cuentan entre los más selectos y elaborados que hayan sido realizados en el imperio español, gracias a la habilidad de los chinos y de los tagalos en el trabajo de la madera. Para los retablos filipinos, típicamente pintados con diversos colores vivos y cubiertos de hojas doradas, se utilizaban las mejores maderas locales de nombres melifluros, *narra*, *molave*, *maninip*, uno de los mayores recursos naturales de las islas, recubiertos de yeso y barnizados con colores brillantes. Muchos altares, todavía en uso, se siguen barnizando con regularidad; esto les confiere un aspecto brillante y pegajoso que no pertenece al original. Características peculiares de los retablos filipinos son las volutas en forma de orejas a ambos lados. Como en Iberoamérica, a su elaboración se dedicaba un taller entero, con maderos, escultores y carpinteros que trabajaban en las diversas partes. Manila fue el centro productor de los retablos y en sus talleres se construían las diversas partes que luego se enviaban a las islas más lejanas, como las Visayas, donde eran ensambladas. Diversos retablos presentan en la decoración motivos ornamentales chinos.

Muchos de los más elaborados habían sido creados en el siglo XVII para las misiones jesuíticas, comprendidos los espléndidos *retablos* del altar mayor de las iglesias de Bacayán (Bohol), Silang (Cavite) y Maragondón (Cavite). No obstante remontarse al siglo XVII, presentan un estilo renacentista, aunque con detalles chinos y platerescos. Normalmente los retablos se dividen en tres partes, con una composición en forma de reja conseguida por las columnas y los cornisamentos, que se alternan con esculturas en recuadros en bajorrelieve. La decoración compensa la simplicidad de las estructuras de los tres altares. La sección central está flanqueada por columnas retorcidas cubiertas de hojas densas y carnosas; de los lados se levantan gigantescas volutas en forma de lóbulos. En el vértice se encuentra una audaz decoración tropical, con guirnaldas de uva y motivos en forma de hoja. Pintados con profusión de colores e iluminados

por el oro, tales retablos se destacaban en la pared del fondo de la iglesia, ésta por el contrario desnuda y austera.

Las misiones filipinas de fuera de Manila dieron origen a la arquitectura barroca más creativa e inusual del siglo XVIII y de comienzos del siglo XIX. Tales monumentos, a menudo por el aspecto fuerte y antisísmico, compensan la reducida altura con voluminosos contrafuertes, con terminaciones almenadas y con la decoración de la fachada original y ricamente esculpida. Los jesuitas se hicieron famosos por los edificios fortificados y tal aspecto de su actividad arquitectónica sobresale en dos iglesias, la de Maragondón (Cavite) y la de Guinán (Samar oriental), de la segunda década del siglo XVIII.

La primera tiene el aspecto de una fortaleza, con los sólidos contrafuertes de la fachada y el alto campanario puntiagudo. La fachada es una de las más altas de esta región sísmica, y esa sensación de majestuosidad se mantiene en el interior, con las altas columnas fusiformes. Guinán debe su riqueza a la situación estratégica de puerto de fortuna para los galeones comerciales de Manila y la iglesia refleja el esplendor del lugar. Protegida por las fortificaciones jesuíticas, la iglesia está flanqueada por dos sólidas torres y la fachada evoca la riqueza de los retablos filipinos, con las múltiples columnas, las volutas vegetales y los motivos en forma de concha en el frontón, que crean un motivo ondulado acorde con la construcción maciza.

El arte de las misiones de los jesuitas en Japón, China y en Filipinas es frecuentemente instrumento de inculturación, más de lo que pueda parecer a primera vista. Formas que de modo superficial parecen principalmente europeas tienen muchas veces una naturaleza híbrida, con elementos salientes no europeos, y vehiculaban mensajes lejanos de sus orígenes europeos o también cristianos. Esto demuestra que el arte puede hacer de lenguaje internacional y de puente entre distintas culturas. Pero por otra parte puede permitir que dos significados diversos y a veces conflictivos coexistan en una única imagen, poniendo de manifiesto un pluralismo cultural como el de los artistas que lo han creado.