

**LA ESCULTURA DE KAMAKURA Y LA IMAGINERÍA ESPAÑOLA DEL
XVII. UN PUNTO DE ENCUENTRO ESPIRITUAL Y ARTÍSTICO ENTRE
JAPÓN Y ESPAÑA**

**CABAÑAS MORENO, M^a Pilar
Instituto de Japonología
Grupo de Investigación ASIA**

Publicado en: *Japón un enfoque comparativo*. Madrid: Asociación de Estudios Japoneses, 1998

Aunque distantes en el espacio y en el tiempo, la escultura de Kamakura y la imagería española del siglo XVII presentan numerosos puntos en común, desde el ambiente de renovación espiritual que las originó, a las formas plásticas de expresar las nuevas ideas y objetivos.

Es mi intención a lo largo de este estudio y análisis comparativo poner de relieve las características comunes que ambas creaciones artísticas manifiestan, y acercar dos culturas que siempre se suelen presentar como muy distintas. La similitud de planteamientos de estas manifestaciones artísticas acerca el pensamiento de ambos pueblos, el japonés y el español, al tiempo que nos hace intuir e incluso comprender como el aliento espiritual que impulsa el interior del hombre tiene un carácter universal, y que al buscar para expresarse unas formas plásticas, con frecuencia llega a encontrar soluciones semejantes.

1. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL.

Situándonos históricamente en el periodo Kamakura (1185-1333), nos encontramos tras de él un periodo de luchas que cierra una etapa histórica marcada por la influencia de la aristocracia imperial, abriéndose un nuevo periodo en el que la vencedora casa de los Minamoto, representante de la nobleza guerrera, dio comienzo al desarrollo de una cultura en la que la impronta y el carácter militar estuvieron presentes. Minamoto Yoritomo recibió del emperador el nombramiento de *shogun*, y desplazó la

administración del país a la ciudad costera de Kamakura, de donde toma el nombre el periodo. Teóricamente, el *shogun* era el jefe militar del ejército del emperador, pero en la práctica detentaba el poder efectivo. Se desdobló así, por primera vez, de forma manifiesta el mundo aristocrático de la corte, reunida en torno al emperador, y el mundo del guerrero, reunido alrededor del *shogun*. Esta separación originó el nacimiento de gustos y estilos artísticos muy diferentes.

Durante el periodo anterior las principales sectas budistas poco a poco se vieron más y más vinculadas y dependientes de la nobleza, que buscaba la garantía de su salvación espiritual en su patronazgo económico. El budismo cada vez se identificaba menos con las necesidades espirituales del pueblo. Si a este ambiente espiritual añadimos los largos años de constantes luchas, agonía y muerte, no resulta difícil comprender que la sociedad del momento se sumergiera en la búsqueda de su estabilidad espiritual, y que tanto las nuevas sectas como las renovadas se desarrollaran persiguiendo la salvación de las masas. Ante este pensamiento filosófico que parecía servir tan sólo a las élites, ante monjes que ignoraban las reglas monásticas, y ante una época de total decadencia espiritual, surgieron grandes patriarcas espirituales que continúan siendo reverenciados en el Japón actual: Hônen Shônin (1133-1212) (Secta de la Tierra Pura, Jôdo), Shinran Shônin (1173-1262) (Secta de la Verdadera Tierra Pura, Jôdo Shin), Ippen Shônin (1239-1289) (Secta de la Oportunidad, Ji), Nichiren (1222-1282) (Sutra del Loto) o Eisai (1141-1215) (Secta Zen, Rinzai) son algunos de los más representativos. Ellos encabezaron movimientos reformistas en el seno de las sectas más antiguas, abriendo así una nueva era de espiritualidad a comienzos de la época Kamakura.

Entre las diferentes corrientes podemos destacar:

Los movimientos amidistas y lotusianos que practicaban la confianza en las promesas de compasión y salvación de algún buda, bosatsu o sutra. Mientras Shinran exponía que para lograr la salvación el individuo reconociese su condición pecaminosa y su incapacidad para lograr la salvación por medio de cualquier tipo de esfuerzo personal, Ippen creía fuertemente en el poder y la eficacia del *nenbutsu* (recitación de la jaculatoria *Namu Amida Butsu*) por si mismo.

Las distintas escuelas zen con sus doctrinas, aunque no eran nuevas en Japón, encajaban perfectamente con el temperamento del samurai al poner el énfasis sobre la disciplina personal, y en el poder de uno mismo canalizado a través de la meditación, siendo ésta el medio más directo para acabar con las ilusiones creadas por los sentidos y la mente racional, que impiden al hombre alcanzar su iluminación. La iluminación también podía ser alcanzada a través de la autoconciencia introspectiva paralela a la vida diaria: el trabajo, las comidas, el descanso. Contrastaban por tanto con la insistencia del amidismo y el lotusismo en el “otro poder”.

En la España del siglo XVII, nos encontramos con una monarquía en plena decadencia. Puede contemplarse el ocaso político y económico de la nación, pese al brillo de su civilización, en la pérdida sucesiva de Portugal, que recobra su independencia en 1640, del Franco Condado y de una parte de los Países Bajos en beneficio de Francia, entre 1659 y 1678, y de las posesiones italianas y del resto de los Países Bajos en beneficio de la monarquía austriaca en 1714. Los últimos tres Habsburgo (Felipe III, Felipe IV y Carlos II) se suceden en el trono, dejando la política y la administración del país en manos de sus validos, que no hacen sino extender y generalizar la corrupción entre altos funcionarios, tribunales y hombres de Iglesia. En el fondo subyace una crisis profunda de la economía, que aumenta por una crisis social y moral, en la medida en que el oro y la plata americanos, habían permitido vivir a

España del trabajo de otros, sin por ello potenciar de desarrollo de actividades productivas. Aunque contemporáneos de la decadencia del país, escritores y artistas prolongaron los esplendores del Siglo de Oro, y se puede decir que el siglo XVII es el más completo del arte español. Además, el influjo extranjero se muestra muy débil, siendo por tanto un arte puramente nacional.

Con relación al ambiente espiritual que se vive en este momento y que va a propiciar el desarrollo de la imaginería, hay que decir que se continúan los movimientos de renovación de la Iglesia romana, que se habían iniciado con el Concilio de Trento. Frente al ser del Renacimiento que exaltaba al mundo y al hombre, el Barroco y el siglo XVII se caracterizan por una radical desvalorización de la vida presente y de la naturaleza humana. Vuelven a plantearse multitud de cuestiones que el Renacimiento había soslayado, o resuelto a su modo, como el concepto de moral, las ideas de libertad y predestinación, la realidad del mundo físico, los límites del conocimiento empírico, etc, al tiempo que una angustiosa incertidumbre, acompañada de una formidable tensión espiritual, viene a sustituir a la tranquila seguridad vital de la época anterior. En España alcanzaron un profundo arraigo las ideas de la Contrarreforma. Se instaló de nuevo en la mente de todos la noción cristiana de pecado, y la visión del mundo como un conjunto de falsas apariencias. A la confiada exaltación renacentista de la vida presente sucede una ascética desvalorización de todo lo terreno, que se complace en poner de relieve su inevitable caducidad, idea muy acorde con el pensamiento budista. Sin embargo, a pesar de que las ideas de la Contrarreforma son compartidas por todos, la sociedad española, así como sucedió a finales del periodo Heian e inicios del periodo Kamakura, experimenta, en sus diversos sectores, un considerable descenso de nivel moral. La escultura religiosa del siglo XVII alcanza los más altos logros estéticos, e intenta ser una predicación de los valores morales del catolicismo, proponiendo modelos de

comportamiento a seguir frente a aquellos dados por el mundo materialista, sensual y despreocupado.

2. ASCETAS Y MISTICOS

Durante el siglo XVII tuvo lugar la canonización de algunos de los más universalmente conocidos santos españoles: San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y Santa Teresa de Jesús. Todos ellos vivieron y desarrollaron una literatura de carácter místico-ascético a lo largo del siglo anterior, como también lo hicieron Fray Luis de León, San Juan de la Cruz o Fray Luis de Granada, pero, lógicamente, sus obras y su predicación alcanzaron una mayor difusión en los tiempos que les sucedieron. Por ello, nos encontramos que la escultura religiosa española del siglo XVII se inspira en los pensadores sagrados, y que las obras fueron concebidas como elementos para la violenta agitación de la almas. Penetrando en la espiritualidad que movió su creación nos encontramos entre el ascetismo y el misticismo. Ascética como esfuerzo personal encaminado a lograr la máxima perfección del espíritu mediante la práctica de las virtudes y el dominio de las pasiones, y mística como la aspiración más alta, la íntima unión del alma con Dios, que sólo se alcanza plenamente en la otra vida, y en la que nada vale aquí el propio esfuerzo, puesto que todo depende de la voluntad divina. Sin embargo, en este punto, las prácticas ascéticas se consideran siempre como la preparación obligada para llegar al goce de la unión mística. Por eso los tratadistas establecen tres fases o vías en el camino que conduce a la dinividad:

1ª.- Vía purgativa: corresponde a la etapa ascética en la que el alma se purifica de sus vicios, valiéndose de la oración y la mortificación. La eficacia de este camino depende exclusivamente de la voluntad humana.

2ª.- Vía iluminativa: entra ya en la mística. El alma, libre de sus anteriores defectos, comienza a participar de los dones del Espíritu Santo y a gozar de la presencia de Dios.

3ª.- Vía unitiva: significa la unión íntima con Dios. El mundo ya no significa nada y el alma queda a solas con la divinidad en absoluta entrega amorosa y gozosa pasividad.

Estos diferentes estadios que el alma humana ha de recorrer para intentar alcanzar la iluminación y la unión íntima con la divinidad, unión que le lleve a intuir aquello que está por encima de todo conocimiento racional humano, significan un punto de encuentro entre la filosofía budista y el cristianismo. En ambos casos, hallamos tendencias afines que postulan la ausencia de significado de la contemplación pasiva si no va unida a un fervoroso activismo, tendencias bien personalizadas en figuras como la de Santa Teresa de Jesús (1515-1582), quien decía “Obras quiere el Señor”, y el monje Shunjôbô Chogen (1120-1206), quien se preocupó enormemente del bien público con realizaciones de interés común. Tanto la imaginería española del siglo XVII, como la escultura del periodo Kamakura (1185-1333), rindieron un elocuente homenaje a tan grandes personajes exaltando sus pensamientos y su experiencia de vida, al tiempo que los proponían como modelos a seguir en el camino espiritual de perfección que el hombre ansía recorrer. En la misma línea, ambos predicaron la revitalización de la fé y la austeridad en las costumbres de la orden y de la secta. Las imágenes de Santa Teresa, a raíz de su canonización en 1622, fueron abundantes al empezar a ser solicitadas por los distintos conventos de carmelitas, siendo una de las primeras la realizada por Gregorio Fernández (1576-1636) para el Carmen Calzado de Valladolid, encargada en 1624. El escultor creó el tipo de Santa Teresa extática, con la pluma y la mente suspensas de la comunicación divina, lo cual repercute en el manto, que cuelga de una forma inverosímil. El artista logró captar el estado místico de la *suspensión del alma*, correspondiente a la vía iluminativa. Se conserva otra interpretación distinta en la colección Güell cuya atribución a Gregorio Fernández parece bien fundada: se trata de una figura de medio cuerpo, con el libro abierto y la pluma en alto, como dispuesta a

escribir. En este caso ofrece la novedad de representarla de edad madura y con rasgos muy individualizados, al parecer, inspirados en algún retrato auténtico o en descripciones de quienes la conocieron. El mencionado monje Chogen, de la secta Shingon, que después se unió a los predicadores de Jôdo, al igual que la santa castellana, fundó numerosos monasterios por todo el país, y también la espiritualidad del momento se preocupó de resaltar y ejemplificar su labor. Se conservan de él cuatro imágenes, de las cuales, sólo la de Tôdaiji fue hecha en vida, manifestando rasgos de mayor individualización que las realizadas una vez fallecido. Se muestra al gran reconstructor de Tôdaiji desgranando su rosario, concentrado en su oración. El artista ha logrado arrancar a su pasividad un alto contenido emocional, así como exaltar la fuerza de su fe, en contraste con su debilitado cuerpo. Los otros tres retratos (Jôdoji (Hyôgo), Amidaji (Yamaguchi) y Shindaibutsuji (Mie)) presentan rasgos de idealización, habituales en las imágenes de los fundadores. La imagen de Tôdaiji por los rasgos de su estilo parece pertenecer a la escuela Shichijo, sin atreverse los grandes especialistas a afirmar si salió directamente o no de las manos del gran escultor Unkei.

3. SIGNIFICADO DE LA ESCULTURA.

El historiador Fernando García Gutiérrez recoge en su libro *Japón y Occidente* (García Gutiérrez, 1990: p.95), que para Unkei, activo desde 1175 hasta 1218, la escultura constituía la forma más humana y próxima a nosotros de manifestar la interioridad. En su opinión, aunque en todo momento se pretenda expresar realidades superiores, la visión realista es la única capaz de poner en contacto seres que no están a nuestro alcance humano. Esto concuerda a la perfección con la idea de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, cuando propone la “composición de lugar” para iniciar la meditación, creando un escenario imaginativo que sirva de apoyo a las ideas y conducir a la expresión de afectos y propósitos, que es su fin primordial. Esta idea nos

ayuda a comprender la importancia que para el español creyente tienen las imágenes religiosas. La imagen constituye de alguna manera una “composición de lugar” tangible y real, un asidero concreto para la plegaria, la meditación y la efusión religiosa. Sirve como consideraba Unkei, como mediadora entre el mundo exterior y el interior, entre el mundo terreno y el espiritual.

En Japón, desde mediados del siglo XIII, comenzó a desarrollarse un género escultórico muy específico denominado *chinzô*, y bajo el cual se agrupan los retratos de los monjes zen más eminentes, generalmente realizados después de su muerte. Sin embargo, siguiendo sus modelos, también se tallaron las imágenes de maestros pertenecientes a otras sectas. Así, la mencionada imagen del monje Chôgen puede ser incluida dentro de este género. La necesidad de estas representaciones surgió entre las escuelas zen al practicar menos la veneración de imágenes sagradas y la recitación de escrituras que otras sectas budistas, y conceder un gran valor a la verdadera paternidad espiritual, es decir, a la transmisión directa de las enseñanzas del maestro a través de su experiencia de vida. Tras la muerte del maestro, su imagen solía ser colocada en el pabellón principal, de manera que podía ser venerado como si estuviera vivo, siendo encarnación y recordatorio de sus enseñanzas. De forma paralela encontramos dentro del catolicismo una tendencia similar a reverenciar a aquellos maestros a los que la Iglesia ha considerado ejemplares por su modo de vida según el evangelio, y a quienes ha otorgado la categoría de beatos y santos. Frente a teorías teológicas y abstractas, uno de los instrumentos en la lucha de la Contrarreforma fue acercar la religión al pueblo, y para ello se intentó proponer modelos de vida cercanos, al alcance de todos, de manera que esto pudiera provocar la verdadera renovación en el seno de la Iglesia. Así se generalizaron los tipos de Santa Teresa de Jesús, San Francisco Javier, San Ignacio de

Loyola, San Bruno, San Pedro de Alcántara, San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, o la Magdalena Penitente.

Al margen de estas esculturas de santos, nos encontramos en el caso español con un gran predominio de imágenes de Cristo atado a la columna, crucificado, o yacente, del Ecce-Homo, de La Piedad, de la Dolorosa, la Inmaculada Concepción, la Virgen de la Soledad, en cuanto imágenes aisladas, siendo también frecuente la representación de las escenas de la Pasión de Cristo, como equivalentes a los distintos actos de un drama. La salida a la calle de estos pasos estaba organizada por cofradías, formadas por seglares, agrupados por razones profesionales u otros motivos de comunidad, y sus fines incluían la ayuda mutua en sus necesidades, el fomento entre sus miembros de una vida de activa piedad y el ejercicio de la caridad. Con frecuencia el paso del que eran cofrades marcaba aquel aspecto espiritual más señero dentro de su comunidad.

Tanto en el caso de los cristos y vírgenes, como de pasos, representativos de la Pasión de Cristo, las imágenes pretenden entablar un diálogo con el fiel, al que se le propone reflexionar sobre el gran sacrificio de amor realizado por Dios para la redención del hombre. Se le invita a corresponder a dicho amor mediante la caridad hacia los hermanos y el arrepentimiento. Se escogieron para ello los momentos de mayor sufrimiento de la vida de Cristo, y aquellos que podían excitar más fuertemente la sensibilidad, para conseguir mediante lo representado, que el fiel viviera y se identificara con aquella imagen o escena.

Entre las imágenes de la escultura de Kamakura, pueden contemplarse la Amida Daibutsu, (Gran Buda del Paraíso Occidental), Dainichi Nyorai (Buda de la Luz), Shotoku Taishi (príncipe impulsor del budismo en Japón que de alguna manera fue deificado), Kannon (encarnación de la Misericordia), Kongo Rikishi (Espíritus guardianes del budismo), Ungyo y Agyo (Guardianes del budismo). Las imágenes de los

distintos budas y de Kannon constituyen una llamada a la confianza en la misericordia y en la esperanza de alcanzar la iluminación y la salvación. Son un punto de referencia que anima al fiel a seguir adelante en su camino de perfección. Por otro lado las imágenes de los guardianes del budismo tenían como finalidad ahuyentar a los malos espíritus. En este caso son más relevantes las diferencias que las semejanzas en cuanto a lo que se pone de relieve en estas esculturas, española y japonesa. Mientras el carácter español hizo resaltar en la imaginería barroca del XVII el dolor y el sufrimiento como camino de redención, el carácter japonés puso en la tranquilidad y la paz de espíritu todo su énfasis, y así se refleja en los rostros de sus imágenes, a excepción de los guardianes de los templos, que por su distinta función muestran sus rostros y sus cuerpos en máxima tensión amenazante para ahuyentar a los malos espíritus.

4. RECURSOS

Tanto en el caso de la escultura de Kamakura, como en la imaginería española del siglo XVII, nos encontramos con nuevos recursos plásticos al servicio del pensamiento y el sentir religioso para conseguir dar al fiel una visión de realidades superiores.

Como ya se ha apuntado, tanto en el caso de la escultura japonesa de Kamakura, como en el de la imaginería española, lo que se pretende es empujar al fiel a ir más allá de sí mismo, de elevarlo por encima de sus propias limitaciones invitándole a la meditación, al seguimiento del camino de perfección enseñado por Buda o el mismo Cristo, o procurando mover a los corazones al arrepentimiento y la penitencia, ablandándolos con lágrimas de dolor y compunción mediante la contemplación de los dolores que Cristo y su Madre sufrieron por darle al hombre una posibilidad de redención.

En Japón, la llegada de sectas populares budistas que, al contrario que las esotéricas, pretendían acercarse a la masa del pueblo, promovió la creación de una escultura realista y cercana como el medio más eficaz para alcanzar sus objetivos. Los artistas pusieron un énfasis notable en resaltar las cualidades personales y humanas de los modelos representados. Se intentó así acercar de un modo hasta entonces inimaginable las figuras divinas a los hombres, Hacer lo divino humano y lo humano divino.

El caso se repite en la imaginería española. Los cánones de Trento, conscientes de la labor a desempeñar por el arte en este sentido, recalcan la función emocional del arte religioso, y explicaban que la escultura debía buscar el despertar el sentimiento de los fieles mediante imágenes concretas. Esto se ve reflejado en la humanización sufrida tanto en las ya citadas imágenes de santos y beatos, como en las imágenes de Cristo y la Virgen María, en aquellas representaciones de sus vidas cargadas de dolor, sentimiento fácilmente comprensible por el alma humana.

Para conseguir dicho objetivo se buscaron recursos plásticos válidos para transmitir estos mensajes:

En ambas esculturas se perfilan fuertes rasgos de individualización y realismo, pudiéndose incluso hablar de un realismo laico frente al idealismo religioso de periodos anteriores. Es un realismo concreto, individualista y sincero, que busca en la realidad lo eterno y abandona abstracciones de bellezas ideales. Este realismo huye de lo trivial en todo momento porque no le interesa cualquier apariencia, sino llegar por la emoción del arte a las profundidades del espíritu.

Por ello se busca la concreción de los rasgos físicos de los modelos, que como ya hemos comentado, pierden la idealización de momentos anteriores.

La fuerza de la expresión se acentúa para conseguir transmitir el abandono del alma, en suspensión, o la profunda concentración del monje budista; se exageran los rasgos en el caso de los guardianes de los templos, marcando sus musculaturas en máxima tensión, tanto en los brazos como en piernas y rostro; o se estudian, como en los cristos crucificados, yacentes, o amarrados a la columna, todas las posibilidades del rostro, que ensangrentado expresa los más variados sentimientos: de dolor, de sacrificio, de serenidad, de agotamiento, etc..

Como medio para acentuar el expresionismo de las imágenes se juega también con los ojos engastados, las lágrimas de cristal, los paños encolados para las partes finas de los ropajes, o incluso los cabellos postizos. También se recurre a la policromía, matizando y sombreando como se hacía sobre el lienzo. La compenetración de las formas y el color resulta sumamente importante, y en el caso español, los escultores se preocuparon de que la policromía estuviera en manos de buenos pintores. En aquellos casos en que el pintor y el escultor eran uno mismo, como Alonso Cano o José de Mora, entonces la obra lograba su máxima expresión.

Merece la pena destacar como ejemplo la imagen de Kuya Shonin (903-972), realizada por Kôshô a mediados del siglo XIII, por el recurso tan fuertemente expresivo empleado para significar su actitud de incansable predicador de las escrituras sagradas, haciendo salir de su boca una serie de pequeñas imágenes de Buda.

En cuanto a la técnica empleada en ambas esculturas, hay un predominio aplastante de la madera policromada, que tallada en bloques múltiples (*yosegi zukuri*) hacía posible un mejor trabajo de los detalles y la consecución de posturas más dramáticas, al tiempo que permitía dotar a las obras de una mayor cualidad escultórica.

6. CONCLUSIONES.

- .- Existe un gran paralelismo tanto en las condiciones externas del contexto histórico social, necesitado de una renovación espiritual y de una búsqueda de autenticidad, como en el contenido espiritual que modeló las imágenes escultóricas.
- .- En ambos casos hay un predominio de la humanidad sobre la divinidad, y una compasión hacia la humanidad caída.
- .- Misticismo e iluminación corren paralelos.
- .- No hay lugar para la abstracción y se prefiere lo concreto.
- .- Se produce por parte del creyente una exigencia de representación de maestros y modelos en el camino de perfección del hombre. Se siente la necesidad de ejemplos cercanos.
- .- Se recurre al realismo, se estudia el cuerpo humano con gran atención, así como las expresiones del rostro y las posibilidades del lenguaje gestual, para una transmisión más clara de lo representado y para conseguir un mayor acercamiento al espectador. Se utiliza por idéntica razón la policromía, los paños encolados, los ojos engastados, y los postizos.
- .- Calma y serenidad son características que se aprecian unidas a la divinidad y la santidad, tanto en las representaciones de Amida y los distintos maestros, como en la de santos. Mención a parte merecen las imágenes de crucificados y vírgenes, aunque en algunos casos también dejan contemplar estos rasgos a pesar del dolor contenido en sus rostros. En ciertos ejemplos la agitación propia del barroco tan sólo se manifiesta en el revoloteo de los paños, recurso también utilizado para acentuar la agitación y el dinamismo de los dioses guardianes del budismo.
- .- En ambos casos las imágenes transmiten la sencillez a la que exhortan tanto el modelo de vida budista como el católico, y esto se refleja en sus actitudes y en sus atuendos, así como en el tratamiento que se le da.

.- Se resalta la vida ascética y de penitencia, siendo buenos ejemplos las imágenes de Basu Sennin (1254, Sanjusangendo, Kyoto) tallada por Tankei, y la Magdalena Penitente (1664, Museo de Valladolid) de Pedro de Mena. El primero desnudo el torso y mostrando su extrema debilidad física en su delgadez, y la Magdalena vestida con túnica de palma tejida, ceñida con cuerda, suelto el cabello como en guedejas, y la mirada fija en el crucifijo. Quizás una primera mirada se fije en el contraste entre la juventud y la redondez de formas de la Magdalena, y en la ancianidad de Basu Sennin de rostro enjuto y anguloso. Sin embargo, en ambas, los escultores han logrado transmitir la fuerza espiritual alcanzada por los dos personajes a través de su vida ascética.

.- Pero entre todas las notas comunes a ambas esculturas, quizá la más destacable sea la profunda vitalidad interior que cada una de las tallas logra transmitir:

Ejemplarmente, en las imágenes del monje Chogen de Tôdaiji, de Unkei, y del San Bruno del Museo de Escultura de Valladolid. Gregorio Fernández, la intensidad de la meditación y oración es tal que parecen hallarse alejados de todo contacto humano.

.- Una vez agotada la capacidad realista, tanto en la escultura del periodo Kamakura como en la imaginería barroca del XVII, se entró en un declinar. En Japón se puede decir que la escultura exenta prácticamente desaparece, empezando a cobrar importancia la ornamentación arquitectónica. En España se entra en el aire dulzón y placentero del rococó, decayendo el sentido dramático.

Hallar lo que de común hay entre la escultura del periodo Kamakura y la imaginería barroca del siglo XVII español, supone un enriquecimiento en el análisis cultural que nos hace acercarnos a dos mentalidades y formas de hacer que tradicionalmente se han presentado como muy distintas, y destacar aquello que las une.

Madrid, 13 de Agosto de 1997

EJEMPLOS:

San Francisco de la Catedral de Toledo. Pedro de Mena

El monje Seshin de Kofukuji (Nara). Unkei

El San Bruno de la Cartuja de Miraflores (Burgos). Manuel Pereira

El monje Muchaku de Kofukuji (Nara). Unkei

El San Pedro de Alcántara del Museo de Bellas Artes de Granada, del Convento de San Antón de Granada, o de la Colección Güell de Barcelona, de Pedro de Mena.⁵

ARTISTAS.

En cuanto a los artistas creadores de estas obras, hay que decir que fue durante el periodo Kamakura cuando comenzaron a diferenciarse distintas escuelas escultóricas con personalidad y estilo inconfundible. Sin embargo, las esculturas más célebres del periodo fueron llevadas a cabo por las escuelas de Nara, y realizadas para los templos de Kamakura, y la región de Kansai. La más conocida de todas es la escuela Kei o Shichijo, fundada por Kokei, y de la que su hijo Unkei es la figura más representativa, no solo de la escuela, sino del periodo y de toda la escultura japonesa. Los trabajos con frecuencia suelen ser obras de taller a las que el maestro contribuye siempre de forma directa o indirecta, prestando en todas las ocasiones una atención muy particular al tratamiento del rostro.

De forma muy similar se trabajaba en los talleres españoles de imaginería. Y sabemos por los contratos firmados para la realización de los encargos que con frecuencia se exigía que cabeza y manos fueran talladas por el maestro. Si comparamos los talleres españoles con los japoneses observamos que en estos últimos hay una mayor tradición familiar en la continuidad de la escuela, continuidad a veces forzada por la adopción como hijo de aquel aprendiz más destacado, capaz de llevar adelante el

espíritu de la escuela. A la escuela Shichijo pertenecieron varios hijos de Unkei, Kaikei, Jokei, Tankei y Kôshô.

Dentro de la continuidad de las escuelas nos encontramos que con frecuencia los discípulos no podían seguir los estilos tan personales de sus maestros, limitándose a imitar y cayendo en soluciones blandas o bien melodramáticas y teatrales. Tanto en el caso de Japón, como en el de España, la escultura de Kamakura y la imaginería barroca del siglo XVII, marcaron el punto álgido de esta expresión plástica.

La producción artística no era nunca una libre expansión del genio creador, sino que estaba supeditada a su función social y colectiva, dentro de los organismos gremiales, o bajo la protección directa de los reyes o señores. El escultor debía dar gusto a aquellos para los que trabajaba, y en el caso de nuestra imaginería religiosa, estos eran la masa popular, ya fueran comunidades religiosas, hermandades y cofradías, o simples fieles.

Al igual que dentro de la escultura del periodo Kamakura se diferencia en género distinto la representación de monjes célebres, de aquel que agrupa las imágenes de budas y *bosatsu*, dentro de la imaginería barroca española pueden diferenciarse las imágenes de santos, destinadas a monasterios, conventos, o generalmente altares menores de las iglesias, de aquellas relacionadas con Cristo, las distintas etapas de su vida y la Virgen María. En ambos casos, japonés y español, quien encarga las imágenes suele ser distinto tipo de clientela. En el caso de maestros y santos, habitualmente son los monjes del monasterio o miembros de la orden; mientras que en el caso de las imágenes de budas, cristos, vírgenes y pasos, suelen ser nobles, la propia iglesia o las cofradías penitenciales.

En cuanto a la personalidad de los artistas implicados en la creación de estas dos esculturas religiosas, la budista y la católica, hay que decir que desarrollaron su vida

personal en el ámbito matrimonial, aunque por el carácter tan comprometido de sus obras bien pudieran hacernos pensar en su militancia en un sector eclesiástico.

Tenemos datos de los artistas más afamados que prueban su identificación con el sentimiento budista o cristiano que emana de sus creaciones. En el caso español, asombra la cantidad de artistas pertenecientes a órdenes religiosas, que por lo general quedan en la condición de hermanos. Cada orden cultiva a sus propios artistas, pero su labor se extiende a otros institutos religiosos. Así ocurre en el caso japonés, en el que los artistas no se limitan a trabajar en exclusiva para una determinada secta.

En ambos casos los artistas se hicieron merecedores de títulos prestigiosos por su servicio al budismo y a la Iglesia.

**LA ESCULTURA DE KAMAKURA Y LA IMAGINERÍA ESPAÑOLA DEL
XVII. UN PUNTO DE ENCUENTRO ESPIRITUAL Y ARTÍSTICO ENTRE
JAPÓN Y ESPAÑA**

**CABAÑAS MORENO, M^a Pilar
Instituto de Japonología
Grupo de Investigación ASIA**

El historiador Fernando García Gutiérrez recoge en su libro *Japón y Occidente*, que para Unkei, activo desde 1175 hasta 1218, la escultura constituía la forma más humana y próxima a nosotros de manifestar la interioridad. Aunque en todo momento se pretenda expresar realidades superiores, la visión realista era la única capaz de poner en contacto seres que no están a nuestro alcance humano. Esto concuerda a la perfección con la idea de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, cuando propone la “composición de lugar” para iniciar la meditación, creando un escenario imaginativo que sirva de apoyo a las ideas y conducir a la expresión de afectos y propósitos, que es su fin primordial. Esta idea nos ayuda a comprender la importancia que para el español creyente tienen las imágenes religiosas. La imagen constituye por tanto una “composición de lugar” tangible y real, un asidero concreto para la plegaria, la meditación y la efusión religiosa. Sirven como consideraba Unkei, como mediadores entre el mundo terreno y el espiritual.

Aunque distantes en el espacio y el tiempo, la escultura de Kamakura y la imagería española del siglo XVII presentan numerosos puntos en común, tanto desde el ambiente de renovación espiritual que las originó, a las formas plásticas de expresar las nuevas ideas y objetivos.

Imágenes como Basu Sennin y el San Francisco de Asís de la Catedral de Toledo, de Pedro de Mena, ambas llenas de fuerza interior, y transmisoras de una gran potencia espiritual, nos hablan de dos culturas con importantes rasgos afines, tanto como para crear unas manifestaciones artísticas tan afines.

