

## COPIAS DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA EN JAPÓN \*

POR JOSÉ MARÍA MEDIANERO HERNÁNDEZ

La pintura mural de la Virgen con el Niño conocida con la advocación “de la Antigua” es la única que conservamos –salvo algunos restos insignificantes– de las muchas que existieron en la primitiva Catedral de Sevilla habilitada tras la reconquista de la ciudad en el desaparecido edificio de la Mezquita almohade<sup>1</sup>. Conservada “in situ” en un primer momento en el interior de la nueva Catedral gótica, fue trasladada con toda pompa en 1578 a la cabecera de su capilla tal y como actualmente puede verse<sup>2</sup> (Lám. 1).

Esta preocupación constante por su pervivencia y conservación es prueba de la enorme popularidad religiosa de esta imagen por aquellos años, hasta el punto de poder afirmar tajantemente que la Virgen de la Antigua fue sin duda la imagen mariana más venerada en la Sevilla de los siglos XVI y XVII. Su culto trascendió los límites locales y se extendió por todo el territorio peninsular, también a Portugal. Incluso alguna imagen de la Virgen de la Antigua pasó a santuarios y capillas de distintos países europeos de aquella época. Pero donde su difusión puede considerarse mayor fue en Hispanoamérica, con numerosas copias y versiones desde Sto. Domingo y México hasta el Perú<sup>3</sup>.

---

\* Este breve trabajo es el primer resultado de la correspondencia epistolar entre el Prof. de la Universidad Paul-Valéry (Montpellier) Dr. Jacques Proust y el autor de estas líneas. Él interesado en conocer los mayores datos posibles sobre la Virgen de la Antigua, como una de las imágenes occidentales integradas antaño entre los aportes culturales de esta procedencia en el ámbito oriental, y el que suscribe, por supuesto, interesado por los posibles alcances de una investigación histórico-artística de las copias y reproducciones de la Virgen hispalense en tierras tan lejanas.

1. Vid. el artículo del autor: “Las pinturas de la antigua Mezquita-Catedral hispalense. Análisis cultural e iconográfico de unas obras desaparecidas” en *Archivo Hispalense* Tomo LXVI nº 201 Págs. 173-186 Sevilla, 1983.

2. Vid. mi Tesis Doctoral inédita “La pintura trecentista en Andalucía” defendida en la Facultad de Geografía e Hª de la Universidad de Sevilla en 1987, Vol. II Págs. 348-52 y Apéndice Doc. nº 2.

3. Vid. mi artículo: “La gran Tecleciguata: notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica” en *II Jornadas de Andalucía y América* Tomo II Págs. 365-380 Sevilla, 1984.

Además de la lógica transmisión a América de esta Virgen como imagen de amplia y consolidada adoración, su propagación por estas tierras se justifica también por su carga legendaria que la oponía insistentemente contra el infiel y la hacía participar frecuentemente en hechos milagrosos que propiciaron la reconquista de Sevilla de manos musulmanas<sup>4</sup>. Cronistas y escritores de Indias asimismo abundaron en estos términos, ahora asimilados a la situación americana, y la Virgen de la Antigua aparece en muchas ocasiones como abanderada del sometimiento de los indios hostiles y “sagrado simulacro” que consolidaba el culto cristiano. Pues bien, nada menos que en el Japón la Virgen de la Antigua también encontró asiento gracias a esta función legendaria de talismán contra los infieles, como paso a explicar.

El primer contacto de los europeos con Japón se remonta a 1541-2, cuando un naufragio portugués hace arribar a algunos marineros a las costas japonesas. Si bien la verdadera penetración cultural no comienza sino hasta 1549, año en que desembarca San Francisco Javier y se abre paso la propagación del cristianismo<sup>5</sup>. Lógicamente estampas, pinturas y pequeñas tallas fueron instrumentos primordiales en la propagación de la nueva fe. Por la documentación conservada sabemos incluso que muchos religiosos eran pintores y a su vez formaron en las artes pictóricas a japoneses convertidos en distintos seminarios. El objeto de esta enseñanza era clara: la producción de retablos pintados tanto para capillas como para los particulares adeptos a la nueva religión<sup>6</sup>.

Se gesta de esta manera el llamado “Arte Namban”, palabra procedente del chino que denominaba a los pueblos del Sureste asiático<sup>7</sup> y que en Japón se aplicó primero a los portugueses que llegaban a las islas niponas por esta ruta y después a los españoles que venían de las Filipinas a partir de la última década del siglo XVI. Se trata, por consiguiente, de las manifestaciones artísticas realizadas en Japón por los nativos bajo modelos iconográficos y estilísticos occidentales, encuadradas cronológicamente en el denominado “Siglo Cristiano” o “Época Cristiana” (h.1550-1640)<sup>8</sup>.

Entre los modelos iconográficos marianos llegados a Japón sin duda la Virgen de la Antigua ocupó un lugar destacado. Aunque no fueron los españoles los portadores iniciales de la misma sino los jesuitas portugueses. La razón de la elección de la Virgen hispalense viene dada, como adelanté, por sus contenidos legendarios de oposición a las fuerzas islámicas. La Provincia jesuítica de la que dependía Japón

4. Vid. “La pintura trecentista en Andalucía” Opus cit. Vol. II Págs. 342-45.

5. GARCÍA GUTIÉRREZ, F. *Japón y Occidente. Influencias reciprocas en el arte* Sevilla, 1990. Pág. 167 y VV. AA. *Arte Namban. Influencia española y portuguesa en el arte japonés (siglos XVI-XVII)* Madrid, Museo del Prado, 1981. Págs. 4-5.

6. GARCÍA GUTIÉRREZ, F. *Japón y Occidente* Opus cit. Págs. 167-8.

7. Literalmente namban significa “bárbaros meridionales”.

8. GARCÍA GUTIÉRREZ, F. Opus Cit. Págs. 168-9 y VV. AA. *Arte Namban* Opus cit. Pág. 9. El Arte Namban abarca no sólo las obras religiosas sino también otras manifestaciones artísticas con escenas de género y pinturas decorativas de biombos y otros objetos. Para las religiosas, sobre todo de la primera parte de esta etapa –hasta 1614–, se utiliza el término de obra “Kirishitan”.

en aquellos momentos situaba su capital en Goa, donde el antagonismo entre el cristianismo y la religión coránica resultaba manifiesto. Además hay que tener en cuenta que los japoneses desarrollaron entonces una gran actividad comercial en todo el Sudeste asiático –Malacca, Indonesia, las Filipinas– entrando en numerosas ocasiones en contacto con los musulmanes. La Virgen de la Antigua, de nuevo, se oponía a los infieles del Islam y supuestamente evitaba toda inclinación hacia esta religión, ahora también en aquellas islas del otro lado del Mundo<sup>9</sup>.

La imagen sevillana llegó, como tantas otras, a través de los grabados y nos consta que fue copiada en Japón por los talleres de grabadores nativos que iban fundando los jesuitas en diversos colegios y seminarios. También, como en la mayoría de los casos en esta etapa en Japón, los grabados flamencos se constituyeron en las fuentes primordiales; muy probablemente el modelo esencial fue un hermoso grabado editado por Felipe Galle (1537-1612) y realizado por Jerónimo Wierix (1553?- 1619), que tuvo una enorme difusión, pues incluso se llegó a copiar en las misiones chinas (Lám. 2). Los hermanos Wierix –o Wieric, Wierincx, Wyerincks, Wierich y alguna forma más que puede encontrarse– fueron unos conocidos grabadores que trabajaron en el más prolífico taller de Amberes para las prensas de Platin y Cock dedicados de forma plena a los jesuitas y a la propaganda de la Compañía<sup>10</sup>.

La interpretación estilística es manifiestamente muy libre, pero la iconografía sigue la composición, figuras y atributos de la imagen de la Catedral de Sevilla. En la parte inferior se lee una leyenda en latín que informa de la advocación de la Virgen y su vinculación con San Fernando y Sevilla<sup>11</sup>.

El grabado se reprodujo en Japón, ya por artistas jesuitas, ya por los propios discípulos nativos que aprendían las técnicas pertinentes, sirviendo de difusión del original sevillano con las lógicas variantes y adiciones. Así en un grabado que aparece fechado en 1597 y que se conserva en la Catedral de Oura (Nagasaki). Seguramente fue realizado en el Colegio jesuita de Arie, situado en la Península de Shimabara. La imagen parece seguir el modelo de Wierix, incluso en la reproducción literal de la leyenda latina inferior, pero la bajada de calidad e incluso una flagrante tosquedad de ejecución resultan evidentes (Lám. 3). Todo ello se explica por la impericia lógica de nativos que se iniciaban en los rudimentos del arte del grabado

9. La fundamentación de esta idea se expone, al parecer, en una obra poco conocida publicada en Macao en 1590 titulada *De missione legatorum*, cuyo autor firmó con el nombre de P. Duarte de Sande. El Prof. J. Proust trata este asunto en varios pasajes de su libro *L'Europe au prisme du Japon. XVIe-XVIIIe siècle*. París, 1997.

10. Sobre estos autores y su actividad Vid. la obra de POIRIER, P. *Un siècle de gravure anversoise. De Jérôme Cock à Jacques Jordaens. Du dessin à l'estampe, 1550-1650* Bruselas, 1967. Y acerca de la auténtica capitalidad de Amberes en el campo del grabado cristiano, consúltese el trabajo de VOET, L. *Antwerp, the golden age* Amberes, 1973.

11. Una traducción, no literal, de esta leyenda latina sería la siguiente: “Nuestra Señora Santa María (que recibe su advocación de su antigüedad), cuya imagen está en el Templo Mayor, mientras Fernando III había conquistado Sevilla se encontró pintada en una pared. Nuestra Señora de la Antigua”.

copiando estampas occidentales. Si bien algunos detalles en el fondo, nimbos, bordados del ropaje, ángel superior central e incluso enmarque se acercan más al original que en el grabado flamenco, por lo cual no sería de extrañar la disponibilidad de distintas réplicas que facilitaban la pretendida fidelidad en la reproducción<sup>12</sup>.

Lógicamente esta serie de grabados de la Virgen de la Antigua sirvieron a su vez como modelos para la plasmación de Vírgenes con el Niño en pinturas de retablos. El problema para su estudio son los escasos ejemplos conservados de obras pictóricas religiosas de Arte Namban debido a las prohibiciones de la religión cristiana en Japón y las violentas destrucciones de estas obras a partir de 1614, año en que se aplica la primera orden drástica en este sentido. Las pocas que permanecen son pinturas parcialmente destruidas al ser utilizadas como “fumie” —representaciones de la Virgen o Cristo que se destinaban a ser profanadas por los acusados para probar su no pertenencia al cristianismo— o bien han sido descubiertas en este siglo en casas particulares de cristianos que las escondieron hace cientos de años<sup>13</sup>.

Sin embargo, aun entre el limitado número de las conservadas, la Virgen de la Antigua debe alcanzar un elevado número del porcentaje de inspiración en las plasmaciones de la Virgen con el Niño. Los grabados, es necesario repetirlo, sirvieron como modelos a los nativos convertidos avezados en las artes y, por consiguiente, la imagen hispalense pasó a conformar representaciones marianas de lienzos y retablos pictóricos. Como por ejemplo puede comprobarse en la representación de medio cuerpo que aparece en uno de los enmarques centrales de la composición titulada “María y los quince Misterios del Rosario” conservada en la colección de la Universidad de Kyoto (Lám. 4). Obra indudablemente de carácter didáctico-religioso, presenta una Virgen con el Niño que responde sin duda a la iconografía de la Antigua en su disposición y atuendo, con ciertos cambios en atributos y colorido (Lám. 5). De nuevo se observa una rigidez y tosquedad propia de unos artífices iniciados en un arte que no es el suyo y una evidente discrepancia técnica, al ser una pintura sobre papel y con los pigmentos tradicionales de la pintura japonesa de la época. El testimonio en cuestión parece poder fecharse en el segundo cuarto del siglo XVII, lo cual prueba que se siguieron creando obras cristianas hasta prácticamente mediados de esta centuria pese a las prohibiciones<sup>14</sup>.

12. NAGAYAMA, T. en su libro *Collection of Historical Materials Connected with the Roman Catholic Religion in Japan* (Nagasaki, 1927) reproduce este grabado (Pág. 74), datado según él en 1596, aunque el autor no conoce la fuente flamenca ni el original sevillano; SCHURHAMMER, G. en un artículo de 1933 titulado “Die Jesuiten Missionare des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Einfluss auf die japanische Malerei”, reproducido en *Gesammelten Studien* (Roma-Lisboa, 1962-65) Tomo II “Orientalia”, nº 38 Págs. 769-79, refiere este grabado japonés identificando la fuente inmediata flamenca y el original hispalense; por último, en el libro de OKAMOTO, Y. *The Namban Art of Japan* (Nueva York-Tokio, 1972) se reproduce el grabado en cuestión en la Fig. 30 y se comenta en las Págs. 149-150.

13. Vid. *Arte Namban* Opus cit. Pág. 24.

14. GARCIA GUTIERREZ, F. *Japón y Occidente* Opus cit. Pág. 172.

Posiblemente, en los museos japoneses dedicados al Arte Namban como la Colecc. Namban Bunkakan de Osaka, Museo Municipal de Arte Namban en Kobe, Colecc. pictórica de la Universidad de Kyoto y otras colecciones privadas podrían detectarse representaciones de Vírgenes con el Niño que parten iconográficamente de la Virgen de la Antigua.

Y no sería de extrañar, por último, que entre las banderas y estandartes de la sublevación de Shimabara (1637-8) –un levantamiento de gentes del pueblo comandadas por samurais libres, de reivindicaciones económicas pero con la argumentación de la superación de la opresión al cristianismo–, figurase una imagen de la Virgen con el Niño inspirada en el modelo sevillano como ocurriese otrora y en otros lugares lejanos asegurando su reconocida mediación en defensa de las causas cristianas frente a los pérfidos infieles <sup>15</sup>.

---

15. Cfr. *Arte Namban* Opus cit. Págs. 32-33.



Virgen de la Antigua en la capilla de su nombre en la Catedral de Sevilla.





Grabado de la Virgen de la Antigua editado en 1597 en Arie (Catedral de Oura, Nagasaki).



“María y los quince Misterios del Rosario”, pintura sobre papel conservada en la Colecc. de la Universidad de Kyoto.



Detalle de la Virgen con el Niño en la pintura anterior.