

Entre Ningbo y Nara

Las redes de los artesanos chinos que viajaban al Japón medieval

Publicación original:

Journal of Chinese History, vol. 9, n° 2 (2025), págs. 232-250.

|3|

YIWEN LI



ay un registro devocional en las estatuas budistas del famoso monasterio Tōdaiji 東大寺, ubicado en Nara, que documenta lo siguiente:

En 1196, hubo cuatro artesanos venidos del Song que hicieron los leones de piedra de la Puerta Intermedia, los guardianes de piedra del pasillo y las estatuas de los cuatro reyes celestiales, y entre esos artesanos había un tal Liulang. A estos artesanos les pareció que era difícil trabajar en sus esculturas con las piedras que pueden encontrarse en Japón, así que pidieron permiso para adquirir piedras de China. El transporte de esas piedras, así como otros gastos varios, alcanzó el costo de tres mil *koku*.¹ⁱ

Este registro se refiere a la reconstrucción de Tōdaiji después de las Guerras Genpei –como se conoce a la guerra civil que sufrió Japón entre 1180 y 1185–; dada la importancia de Tōdaiji, su reconstrucción fue un gran proyecto de construcción para su tiempo. Las oraciones que apenas cité nos revelan varias preguntas interesantes: ¿Por qué, para hacer los

Traducción al castellano por Julio Mario Monterroza Morelo. Revisión de la traducción: Luisa Fernanda Rojas Monroy, Javier Quintero Ramírez y Daniel Styven López Nivia.

Esta investigación fue financiada por el Fondo General de Investigaciones del Consejo de Becas de Investigación de Hong Kong (CityU 11604921). Agradezco sinceramente a Shih-shan Susan Huang, a los miembros del grupo de trabajo de “Habilidad y autoridad” del Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte (MPIWG) y a los revisores anónimos del *Journal of Chinese History* por sus valiosas sugerencias.

¹ “Todaiji zoryū kuyoki” 東大寺造立供養記 [El registro devocional de la construcción de Todaiji], en Hanawa Hokinochi 墓保己一 (ed.), *Gunsho ruiju* 群書類從 (Tokio: Zoku gunsho ruiju kanseikai, 1932), núm. 435, pág. 107.

monumentos, este prestigioso monasterio japonés acabó reclutando picapedreros chinos? ¿Qué hizo que la circulación de personal y materiales entre China y Japón fuera posible en esta época? Además de la naturaleza de las piedras japonesas, ¿a qué otras dificultades se enfrentaron los artesanos chinos durante su trabajo en el Japón, y qué encontraron que obrara en su favor? ¿Qué pasó con los artesanos chinos después de la culminación de su proyecto de Tōdaiji?

Al explorar los registros textuales chinos y japoneses, así como la evidencia visual del trabajo de la montea, este artículo investiga la red que llevó a los artesanos, junto con sus materiales, de China a Japón, y arroja luz sobre la relación entre los artesanos y los monumentos religiosos desde una perspectiva transnacional. Estos artesanos migrantes chinos estaban lejos de ser un grupo aislado: tenían conexiones con marineros mercantes, con monjes budistas y con los mecenas de estos monjes, todo mientras cooperaban y competían con los artesanos japoneses locales. Gracias a ciertos estudios pioneros que han rastreado las experiencias de varios picapedreros chinos que migraron al Japón, así como la de sus descendientes, este artículo ofrece un análisis más profundo de la red que facilitó la migración de los artesanos chinos a Japón, y explora la manera en que la experticia y las conexiones de estos artesanos migrantes les ayudaron a arraigarse en una nueva sociedad.² Además, este estudio examina la cronología de su migración dentro del contexto más amplio de la transformación social de Japón, con lo que se busca resaltar la conectividad a que dieron vida las redes marítimas del Asia Oriental premoderna.

Ningbo

Hogar, sitio de entrenamiento y lugar de oportunidades

El registro devocional que cité antes no menciona el lugar de origen de los picapedreros chinos, pero las demás piezas en piedra de su autoría que han sobrevivido hasta hoy nos ayudan a llenar esas lagunas. Una inscripción en una estupa de piedra perteneciente al monasterio de Hannyaji 般若寺, en Nara, establece un vínculo entre Ningbo, los picapedreros chinos mencionados y Tōdaiji, al mismo tiempo que revela la estructura fundamental de la red que se investiga en este artículo.

² El estudioso japonés Yamakawa Hitoshi 山川均 ha llevado a cabo una investigación muy completa que rastrea tanto a los picapedreros migrantes chinos como a sus descendientes en Japón. Su obra incluye una corta monografía y un volumen editado: Yamakawa Hitoshi, *Sekizōbutsu ga kataru chūsei shokunō shūdan* 石造物が語る中世職能集團 [Los grupos medievales de oficios vistos a través de la montea] /Tokio: Tamakawa shuppansha, 2006) y Yamakawa Hitoshi (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas en piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012).

De acuerdo con esa inscripción de veinte líneas, la estupa de piedra fue construida por I no Yukiyoshi 伊行吉 en 1261 para remembranza de su difunto padre, I no Yukisue 伊行末, y como rezo por el bienestar de su madre. En la primera línea de la inscripción, Yukiyoshi escribió que su padre, Yukisue, era originario de Mingzhou, en el país Song. En las siguientes oraciones, Yukiyoshi hacía énfasis sobre la contribución de su padre a la reconstrucción de Tōdaiji a finales del siglo XII. Yukiyoshi mencionó allí que, cuando su padre llegó de Japón, el cimiento de piedra del salón del Buda de Tōdaiji había sido destruido por completo, de forma que Yukisue trabajó con el afamado escultor chino Chen Heqing 陳和卿 en su proyecto de reconstrucción. Mientras que Chen Heqing fundía la estatua del Gran Buda, Yukisue reconstruyó los cimientos de piedra de varios de los salones de Tōdaiji.³

Esta inscripción de Hannyaji nos ha provisto con información crucial a la hora de investigar el grupo de picapedreros chinos que aparece en el registro devocional de Tōdaiji. La inscripción nos dice que el grupo de picapedreros venía de Mingzhou –el actual Ningbo– y que al menos uno de los cuatro picapedreros se quedó en Japón después del proyecto de Tōdaiji, tomando para sí el nombre a la japonesa de I no Yukisue y creando una familia en Japón. Si consideramos que Yukisue murió cerca de sesenta años después de la reconstrucción de Tōdaiji, debe haber llegado a Japón cuando aún era muy joven. Además, aparentemente, Yukiyoshi, el hijo de Yukisue, también era un picapedrero profesional capaz de hacer trabajos de montea en los monasterios budistas del área de Nara.

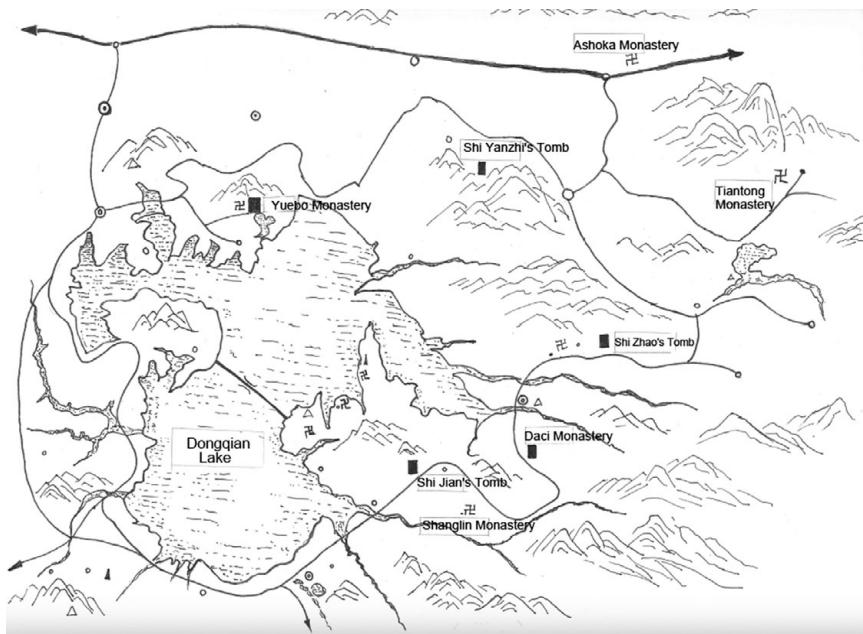
En esta sección del artículo examinaré el papel de Ningbo, el lugar en que los picapedreros chinos recibieron su entrenamiento inicial y donde encontraron la oportunidad de ir a trabajar a tierras extranjeras. En esta sección, mostraré que no fue una coincidencia que estos picapedreros fueran de Ningbo. En los siglos XII y XIII, las esculturas de piedra eran bastante comunes en Ningbo, especialmente entre las élites del lugar. No solo eso, sino que, debido al papel vital que jugó Ningbo en los intercambios entre Japón y China de ese periodo, la red establecida en consecuencia facilitaba convenientemente el movimiento de personas y materiales de Ningbo a Japón; el caso de nuestros picapedreros enriquece aún más nuestra comprensión de estas redes.⁴

Actualmente, Ningbo tiene el más grande catálogo de monumentos en piedra de los siglos XII y XIII que hay en China. Según una revisión reciente, el área del lago Dongjian 東錢湖, ubicado al oriente de Ningbo, tiene alrededor de doscientas esculturas de piedra datadas del periodo Song del sur (1127-1276), de las cuales el 80% se encuentran en las tumbas de la

³ Shimizu Shunmyō 清水俊明 (ed.), *Sekizō bijutsu* 石造美術 [Arte de la montea], vol. 7: *Nara Kenshi* 奈良県史 [Histórico de la Prefectura de Nara] (Tokio: Meicho shuppan, 1984), pág. 99.

⁴ Para una revisión de las obras representativas sobre Ningbo y sobre Japón, véanse Richard von Glahn, “The Ningbo-Hakata Merchant Network and the Reorientation of East Asian Maritime Trade, 1150-1350”, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 74, n° 2 (2014), págs. 249-279, y Nakajima Gakushō 中島楽章 & Itō Kōji 伊藤幸司 (eds.), *Ninpō to Hakata* 寧波と博多 [Ningbo y Hakata] (Tokio: Kyūko Shoin, 2013).

prominente familia Shi (véase el Mapa 1).⁵ La familia Shi estaba profundamente arraigada a Ningbo porque tres miembros de la familia –Shi Hao 史浩 (1106-1194), Shi Miyuan 史彌遠 (1164-1233) y Shi Songzhi 史嵩之 (1190-1256)– ascendieron a la posición de gran canciller y hacían parte de las familias de élite más notorias bajo la dinastía Song.⁶ Debido a las relaciones locales de la familia Shi con la ciudad de Ningbo y debido a su prominencia allí, esta tenía tanto motivos como recursos para construir sus magníficos mausoleos familiares. Estos se congregaron en las áreas nororiental y suroriental del lago Dongqian y tenían grandes estatuas de piedra: ovejas de piedra, caballos de piedra, tigres de piedra y figuras de piedra de funcionarios tanto civiles como militares.⁷ Alineados con la vía de los espíritus que tenían casi todos los cementerios, estos monumentos de piedra eran más grandes que las figuras de tamaño real: las figuras de piedra miden usualmente más de tres metros de altura, mientras que los animales de piedra tienen más de 1,8 metros de altura. Todas las esculturas de piedra fueron talladas cuidadosamente con muchos detalles decorativos.



Mapa 1. Distribución de los monumentos de piedra alrededor de lago Dongqian.

Los monumentos de piedra de las tumbas de la familia Shi atestiguan la existencia de un número considerable de picapedreros bastante habilidosos en el área. La terminación de estos

⁵ Yang Gucheng 楊古城 & Gong Guorong 巩國榮, *Nan Song shidiao* 南宋石雕 [Esculturas de piedra en el Song del sur] (Ningbo: Ningbo chubanshe, 2006), págs. 11 y 159-162.

⁶ Richard L. Davis, *Court and Family in Sung China, 960-1279: Bureaucratic Success and Kinship Fortunes for the Shih of Ming-chou* (Durham: Duke University Press, 1986).

⁷ Yang & Gong, *Nan Song shidiao*, págs. 11-12; Richard L. Davis, “The Shi Tombs at Dongqian Lake”, en *Journal of Song-Yuan Studies*, nº 26 (1996), págs. 201-216.

monumentos de piedra data de un periodo de más de un siglo, entre la década de 1130 y la de 1240, de manera que, probablemente, hubo múltiples generaciones de picapedreros involucrados en esos proyectos.⁸ Algunos sitios budistas de Ningbo también preservan trabajos en piedra de la era Song, aunque fragmentarios, y esos trabajos sugieren que, con toda probabilidad, los picapedreros trabajaban tanto con la familia Shi como con los monasterios locales. Por ejemplo, el monasterio de Daci tiene un capitel que es idéntico al de los pilares de piedra de la tumba de Shi Miyuan.⁹

El gran tamaño de estos monumentos de piedra también revela importantes pistas que podemos seguir al reconstruir las organizaciones de trabajo de los picapedreros de la época. Pese a que el arte de la montea en Ningbo y en Tōdaiji ha recibido cierta atención académica, la organización y la dinámica exacta de los artesanos aún no se ha convertido en un punto de discusión. Este artículo se propone reconstruir las posibilidades de este proceso, lo cual expandirá nuestro conocimiento no solo sobre este grupo particular de maestros sino también sobre artesanos de tipo similar.

Hacer un monumento de piedra de tres metros de alto es una tarea de varias etapas que requiere, sin duda, de trabajo en equipo. En la China premoderna, las cuadrillas de artesanos estaban compuestos, con frecuencia, de miembros de una misma familia, y tal vez a veces también incluían amigos y vecinos. Los equipos de trabajo eran, pues, estables, y la colaboración frecuente entre los miembros de la familia les permitía mejorar la eficiencia. Los registros históricos también muestran evidencia de la existencia de equipos familiares: se registró que el escultor Chen Heqing, a quien mencioné antes, participó en la reconstrucción de Tōdaiji junto a su hermano, Chen Fozhu.¹⁰ El hecho de que I no Yukiyoshi siguiera los pasos de su padre y se convirtiera en un picapedrero profesional también demuestra que hacer de las habilidades artesanales una profesión familiar era en ese entonces bastante común.

La naturaleza del trabajo en equipo basado en la familia también proveía de entrenamiento a los novicios de cada una de estas profesiones específicas. Por ejemplo, los niños de las familias de picapedreros, mientras crecían, estaban expuestos a todas las técnicas de esa profesión desde edad temprana, y puede que hayan participado en tareas sencillas, como la limpieza de los sitios de trabajo o la preparación de los materiales en bruto, desde que eran muy pequeños. Por tanto, pese a que es probable que Yukisue no tuviera más de veinte años cuando llegó a Japón procedente de Ningbo, puede que ya estuviera en posesión de un amplio conocimiento en el tallado de la piedra, lo cual constituía un recurso importante que le serviría de apoyo a lo largo de su carrera profesional en tierras extranjeras.

⁸ Yang & Gong, *Nan Song shidiao*, págs. 11-41.

⁹ Liu Hengwu 劉恆武, *Ningbo gudai duiwai wenhua jiaoliu—yi lishi wenhua yicun wei zhongxin* 寧波古代對外文化交流—以歷史文化遺存為中心 [Los intercambios culturales transmarinos de Ningbo en el periodo premoderno: énfasis en las reliquias culturales históricas] (Beijing: Haiyang chubanshe, 2009), pág. 132.

¹⁰ “Tōdaiji zōryū kuyōki”, pág. 103.

Otros factores clave que contribuían a la predominancia de la cultura de la piedra en Ningbo y que, de hecho, afectaban las habilidades de los picapedreros, eran la disponibilidad y las características de los materiales en bruto cerca de Ningbo. Cerca de treinta y cinco kilómetros al occidente del lago Dongqian había una cantera de alta calidad, famosa por producir un tipo de piedra llamada “piedra del jardín de los ciruelos”.¹¹ La piedra del jardín de los ciruelos es un tipo de arenisca tobácea volcánica que tiene una textura más dura que la de las tobas más comunes y que se distingue por su color rosáceo. La textura dura hace de la piedra del jardín de los ciruelos una piedra ideal para la presentación de detalles sofisticados, y permite una mayor durabilidad contra la erosión propia del ambiente y del clima.

Muchas de las esculturas de piedra ubicadas en los mausoleos de la familia Shi, especialmente aquellas que se hicieron en el periodo en que la familia Shi era más próspera, están hechas de piedra del jardín de los ciruelos. La ubicación geográfica de la cantera también era bastante conveniente: quedaba cerca de una red de vías acuáticas bien desarrollada. Las piedras que se obtenían allí podían ser transportadas al puerto de Ningbo por vía de los ríos Yin y Fenghua.¹² Estas vías acuáticas no solo garantizaban un transporte fácil a los mausoleos de la familia Shi, sino que también facilitaron la exportación de la piedra a Japón.

136

La arqueología ha detectado evidencia que muestra que los talleres de los picapedreros quedaban en el área de la cantera, lo que sugiere que los picapedreros procesaban primero la piedra cerca de la cantera y luego transportaban sus trabajos a medio terminar al mausoleo de la familia Shi, donde añadían los detalles finales.¹³ Este descubrimiento arqueológico es crucial para la visualización de las fases y la división del trabajo entre los maestros artesanos, y nos da pistas para que reconstruyamos la manera en que se hicieron los leones de Tōdaiji.

Según la investigación académica, los leones de piedra del monasterio Tōdaiji también están hechos de piedra del jardín de los ciruelos, cuyo transporte a Japón, a petición de los picapedreros chinos, tuvo que costar una fortuna. La textura única de la piedra del jardín de los ciruelos también explica por qué a los picapedreros viajantes venidos de China les pareció que las piedras de Japón hacían difícil el trabajo. Las piedras ubicadas en las cercanías de Tōdaiji parecían tener una textura más suave, distinta a la de la piedra del jardín de los ciruelos, con la que se habían familiarizado los picapedreros recién llegados.

A finales del siglo XII, no es coincidencia que hayan llegado a Japón tanto los picapedreros chinos de Ningbo como las piedras que venían de esa misma área. Desde mediados del siglo IX se había estado desarrollando una red marítima compuesta por mercaderes itinerantes y

¹¹ Sato Asei 佐藤亞聖, “Ninpō shūhen no sekizai” 寧波周辺の石材 [Piedras en los alrededores de Ningbo], en Yamakawa Hitoshi 山川均 (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas en piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012), págs. 128-129.

¹² Liu, *Ningbo gudai duiwai wenhua jiaoliu*, pág. 138.

¹³ Unoki Motoyuki 鵜木基行, “Tōsenko sekizōgun no seisakuchi nitsuite” 東錢湖石像群の制作地について [Acerca del sitio de fabricación de las estatuas de piedra del lago Dongqian], en Yamakawa Hitoshi 山川均 (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas en piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012), pág. 138.

monjes peregrinos, red esta que conectaba estrechamente el delta del bajo Yangzi, en China, con el norte de Kyushu.¹⁴ Durante los siglos XII y XIII, Ningbo era el puerto comercial más importante para los intercambios sino-japoneses. Lo que es más importante, Ningbo no solo servía como nodo comercial sino que era también un destino religioso popular entre los peregrinos budistas japoneses. Esta naturaleza dual de la red que estamos describiendo, así como de sus nodos clave, provocó intercambios que tenían efectos multifacéticos.

Por tanto, Ningbo también sirvió de escenario para el establecimiento de un vínculo budista entre los picapedreros y el monasterio de Tōdaiji. Ningbo era el lugar de algunos de los monasterios budistas más prestigiosos de la China Song, como el de Ashoka 阿育王 y el Tiantong 天童; los dos fueron incluidos en el sistema de las Cinco Montañas, designado por la corte, y disfrutaron de un gran mecenazgo imperial.¹⁵ Se registró que Chōgen 重源, supervisor de facto del proyecto de Tōdaiji, visitó Ningbo y el monasterio de Ashoka en 1168.¹⁶ Como muestra en el Mapa 1, el monasterio de Ashoka queda adyacente, en términos geográficos, al lago Dongqian y a varias tumbas de la familia Shi. Es razonable suponer que Chōgen vio varios de los monumentos de piedra de la familia Shi durante su visita a Ningbo.

Algunos académicos incluso especulan con la posibilidad de que Chōgen haya conocido en persona a algún miembro de la familia Shi, y yo misma soy favorable a esta posibilidad.¹⁷ En el periodo Song, no era inusual que los monjes peregrinos japoneses establecieran conexiones con los intelectuales chinos, pues compartían muchos intereses en las artes y en las enseñanzas budistas. Por ejemplo, en el siglo XI, beneficiándose de sus excelentes habilidades caligráficas, el monje japonés Jakushō 寂照 (962-1034) se ganó cierta reputación entre los círculos de la élite letrada china e incluso se hizo amigo cercano de Ding Wei 丁謂 (966-1037), un alto funcionario.¹⁸ Lou Yue 樓鑰 (1137-1213), un prominente académico-funcionario procedente de otra de las familias prestantes de Ningbo, escribió un ensayo para el monasterio Tiantong en que celebraba la terminación del Pabellón de los Mil Budas de este.¹⁹ En ese ensayo, Lou Yue también mencionó específicamente que el monje japonés Eisai 崇西

¹⁴ Yiwen Li, *Networks of Faith and Profit: Monks, Merchants, and Exchanges between China and Japan, 839-1403 CE* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), cap. 2.

¹⁵ Michael J. Walsh, “The Buddhist Monastic Economy”, en John Lagerwey & Pierre Marsone (ed.), *Modern Chinese Religion I: Song-Liao-Jin-Yuan (960-1368 AD)* (Leiden: Brill, 2015), págs. 1270-1303.

¹⁶ Nara kokuritsu hakubutsukan 奈良国立博物館 (ed.), *Dai kanjin Chōgen: Tōdaiji no Kamakura fukkō to aratana bi no sōshutsu* 大勸進重源: 東大寺の鎌倉復興と新たな美の創出 [El gran kanjin Chōgen: la restauración de Tōdaiji durante el periodo Kamakura y la creación de una nueva belleza] (Nara: Nara kokuritsu hakubutsukan, 2006), pág. 10.

¹⁷ Yamakawa Hitoshi 山川均, “Ninpō no sekizo bunka to Nihon e no eikyō” 寧波の石造文化と日本への影響 [La cultura de la piedra en Ningbo y su influencia sobre Japón], en Yamakawa Hitoshi 山川均 (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas en piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012), pág. 331.

¹⁸ Yang Yi 楊億, *Yang Wengong tan yuan* 楊文公談苑 [Compilación de las conversaciones de Yang Wengong] (Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1993), pág. 12.

¹⁹ Lou Yue 樓鑰, “Tiantong san qianfoge ji” 天童山千佛閣記 [Registro del pabellón de los mil Budas de la Montaña Tiantong], en *Gongkui ji* 攻媿集 [Compilación de ensayos del señor Gongkui] (Beijing: Zhonghua shuju, 1985), pág. 501.

(1140-1215; también puede leerse como Yōsai) se las arregló para organizar el envío de madera de Japón a Ningbo en apoyo de la construcción de ese pabellón. Eisai y Chōgen eran cercanos, y algunas fuentes indican que los dos pudieron haber visitado juntos el monasterio de Ashoka, en Ningbo, en 1168.²⁰ Pese a que el envío de madera a Ningbo tuvo lugar después de la segunda visita de Eisai a China (1187-1191), no sería sorprendente que Eisai y Chōgen hubieran establecido contacto con las élites locales durante su visita de 1168.

Los miembros de la familia Shi eran devotos mecenas budistas, de manera que si aparecía la oportunidad de conocer a algún monje peregrino japonés, lo más probable es que la aprovecharan. Según los cálculos del estudioso japonés Kimiya Yasuhiro, cerca de veinte monjes japoneses visitaron China en el siglo XI.²¹ Es probable que el número haya aumentado en el siglo XII, pero los monjes japoneses seguían siendo visitantes lo suficientemente raros como para atraer fácilmente la atención de las élites locales. Además, vale la pena señalar que la familia Shi donó recursos a múltiples monasterios locales de Ningbo.²² También hicieron construir el Templo Funerario Budista (*Gongdefen si* 功德墳寺) para su familia.²³ Así las cosas, podemos asumir con alguna seguridad que los picapedreros que hicieron las esculturas de piedra para los mausoleos de la familia Shi también trabajaron en otros proyectos relacionados con el budismo y patrocinados por la familia Shi. Así pues, podemos ver que los picapedreros de Ningbo no eran meramente un grupo de trabajadores que se limitaba a encargarse de sus piedras y sus herramientas, sino que eran parte de una red y estaban bien conectados con las élites locales, con algunas instituciones religiosas notorias y, muy probablemente, con ciertos visitantes foráneos.

Al armar el rompecabezas de la evidencia esparcida, se nos muestra que, a finales del siglo XII, la comisión de esculturas de piedra se volvió una moda entre las élites locales de Ningbo. Los picapedreros establecidos en Ningbo eran probablemente un número considerable, y la provisión abundante de materiales en piedra de alta calidad provocó un crecimiento aún mayor de la cantidad de los monumentos de piedra de la región. Ningbo, al ser un nodo tanto comercial como religioso en la red que conectaba a China con Japón, atraía peregrinos budistas de Japón y, por esa vía, abrió a los picapedreros chinos las puertas de un mundo aún más grande.

²⁰ Kokan Shiren 虎關師煉, *Genkō shakusho* 元亨釈書 [Registros budistas compilados en la era de Genkō] (Tokio: Keizai zasshisha, 1901), pág. 23.

²¹ Kimiya Yasuhiro 木宮泰彦, *Ri-Zhong wenhua jiaoliu shi* 日中文化交流史 [Historia de los intercambios culturales entre Japón y China] (Beijing: Shangwu yinshuguan, 1980), págs. 255-258.

²² Higashiajia bijutsu bunka kōryū kenkyūkai 東アジア美術文化交流研究会 (ed.), *Ninpō no bijutsu to kaiiki kōryū* 寧波の美術と海域交流 [Las artes de Ningbo y los intercambios transmarinos] (Fukuoka: Chugoku shoten, 2009), pág. 29.

²³ Huang Minzhi 黃敏枝, *Song dai fojiao shehui jingji shi lunji* 宋代佛教社會經濟史論集 [Ensayos sobre la historia socio-económica del budismo durante la dinastía Song] (Taipei: Xuesheng shuju, 1989), pág. 258.

Todaiji

¿Nuevo lugar de trabajo, antiguos colegas?

La coyuntura jugó un rol fundamental en la migración de los picapedreros chinos. A finales del siglo XII, el revolcón político de Japón había tenido un impacto profundo sobre varios aspectos de esa sociedad, incluyendo cambios en la organización de los artesanos de Japón. Los artesanos chinos llegaron y se unieron a varios proyectos de construcción de muy alto perfil. Como muestra más adelante, ya que China había sido por largo tiempo una fuente del budismo japonés, las autoridades religiosas y políticas japonesas tenían las artes budistas chinas en alta estima. A diferencia de los sutras, que debían ser traducidos para poder ser accesibles a los aprendices de Japón, los objetos rituales budistas podían ser puestos en uso de forma directa, de manera que estos ofrecían a los devotos un acceso directo al poder del Buda.²⁴ Con toda probabilidad, se valoraba a los artesanos chinos por su capacidad de producir auténticas obras de arte chinas. Por un lado, facilitaron los cambios que hubo en este campo en Japón y dejaron una marca muy clara con sus obras distintivas; por el otro, también se enfrentaron a muchos retos al ajustarse a su nuevo ambiente de trabajo.

Los seis años de las guerras Genpei entre los clanes Minamoto y Taira causaron daños devastadores a muchas partes de Nara, y la reconstrucción de posguerra se convirtió en una tarea crucial, pues esta reconstrucción era una manera importante de anunciar el poder de la nueva autoridad y la restauración del orden. Entre los edificios que necesitaban de una reparación urgente sobresalían los monasterios de Kōfukuji 興福寺 y Tōdaiji. Ambos monasterios tenían vínculos sólidos con la corte japonesa y con sus aristócratas. El monasterio de Tōdaiji era un gran monasterio construido por el antiguo emperador Shōmu 聖武 (701-756, r. 724-749) a mediados del siglo VIII, periodo que correspondió a una edad de oro en Japón. El monasterio de Kōfukuji fue construido alrededor de la misma época y sirvió al clan Fujiwara como templo del clan, uno de los más poderosos de la corte de la época.²⁵

La reconstrucción de Kōfukuji y de Tōdaiji exhibe diferencias dicientes en cuanto al reclutamiento de la mano de obra, reflejo de las transformaciones más amplias que tuvieron lugar en varios aspectos de la sociedad japonesa de entonces. En 1181, solo un año después de la destrucción de Kōfukuji, la corte japonesa se mostró lista para reparar ese monasterio. El arreglo para organizar la reconstrucción siguió en su mayoría las normas para los proyectos de construcción patrocinados por el estado. La corte anunció el establecimiento de una

²⁴ Cynthea J. Bogel, “Situating Moving Objects: A Sino-Japanese Catalogue of Imported Items 800 CE to the Present”, en Jan Mrazek & Morgan Pitelka (eds.), *What’s the Use of Art?: Asian Visual and Material Culture in Context* (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2008), pág. 150.

²⁵ John M. Rosenfield, *Portraits of Chōgen: The Transformation of Buddhist Art in Early Medieval Japan* (Leiden: Brill, 2012); Janet R. Goodwin, *Alms and Vagabonds: Buddhist Temples and Popular Patronage in Medieval Japan* (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1994); Mikel Bauer, *The Power of Ritual: An Integrated History of Medieval Kōfukuji* (Tesis de doctorado, Universidad de Harvard, 2010).

oficina dedicada especialmente a la supervisión de ese proyecto: la Oficina para la Reconstrucción de Kōfukuji (*zō Kōfukuji sho* 造興福寺所); también nombró maestros artesanos a cargo de varias tareas y decidió la manera en que los gastos de la reconstrucción se distribuirían entre la corte, el clan Fujiwara y el monasterio mismo.²⁶ Los artesanos que participaron en el proyecto de Kōfukuji se distribuían en tres grupos: artesanos de la corte, artesanos contratados por la oficina recién establecida y artesanos contratados por Kōfukuji. Entre los tres grupos, los artesanos de la corte, cuyo título significa literalmente “artesanos enviados desde la capital” (*kyōkatakumi* 京下工), disfrutaban del más alto estatus, y los más prominentes de entre ellos tenían rangos oficiales, algunos hasta el quinto. Los nombres de estos artesanos de la corte también aparecen en los diarios de los aristócratas, que nos cuentan que estos participaron en la construcción de palacios, monasterios y residencias aristocráticas. En Kōfukuji, estaban a cargo de la reconstrucción de los edificios más importantes del complejo monástico, incluidos el salón dorado, el salón de conferencias y la puerta sur.²⁷

Los artesanos contratados por la Oficina para la Reconstrucción de Kōfukuji eran también, esencialmente, empleados de la corte, pero parece que estos artesanos recibían nombramientos que eran, con frecuencia, temporales, es decir, en puestos fuera de la capital para proyectos específicos. El último grupo, el de los artesanos contratados por Kōfukuji, era identificado como “artesanos del monasterio” (*teratakumi* 寺工), residían y trabajaban en Nara y habían participado en muchos proyectos de construcción y manutención de Kōfukuji. Vale la pena señalar que esos artesanos del monasterio no trabajaban exclusivamente para Kōfukuji. Por ejemplo, algunos artesanos del monasterio que trabajaban en el proyecto de Kōfukuji pertenecían a la misma familia, y sus nombres también aparecen en la construcción del santuario de Kasuga 春日, también ubicado en Nara, llevada a cabo en 1215.²⁸ Mientras que los artesanos de la corte disfrutaban claramente de un estatus más alto y tenían a su cargo las tareas más importantes de la construcción, la división del trabajo entre los artesanos contratados por la oficina y los artesanos del monasterio no muestra muchas diferencias jerárquicas. Los artesanos contratados por la oficina eran responsables del trabajo en secciones algo más importantes de la arquitectura (por ejemplo, la puerta media), pero los dos grupos también colaboraban en las reparaciones del corredor, y los dos construyeron algunas de las residencias de los monjes.²⁹

La organización de la reconstrucción de Kōfukuji representaba en buena medida el patrón predominante en el Japón Heian,ⁱⁱ con la corte en el rol de liderazgo y el monasterio compartiendo con ella parte de la responsabilidad. En cambio, la situación en la reconstrucción de Tōdaiji señaló el comienzo de una nueva era. La turbulencia política de finales del siglo XII acarreó pesadas pérdidas para la administración gubernamental japonesa. Para la

²⁶ Ōgawa Naomi 大河直躬, *Banjō 番匠* [Artesanos] (Tokio: Hōsei daigaku shuppankyoku, 1971), pág. 3.

²⁷ Ōgawa, *Banjō*, págs. 6 y 8.

²⁸ Ōgawa, *Banjō*, págs. 5-8.

²⁹ Ōgawa, *Banjō*, pág. 8.

reconstrucción de Tōdaiji, debido a que la corte japonesa no podía permitirse el patrocinio de muchos proyectos de construcción al tiempo, y debido a que Tōdaiji, a diferencia de Kōfukuji, no gozaba de la protección de un clan poderoso, se tuvo que conseguir el dinero suficiente, los materiales de producción y la mano de obra, en su mayoría, por cuenta propia.

El monje Chōgen, el supervisor de facto de la reconstrucción de Tōdaiji, fue seleccionado principalmente debido a su sobresaliente capacidad para reunir los recursos que se necesitaban. Chōgen pasó una parte significativa de su vida como monje itinerante, y sus pisadas cubrieron muchas partes del occidente de Japón.³⁰ Su experiencia mezclándose con la gente de varios estratos sociales lo equipó con la habilidad de solicitar donaciones y de reclutar trabajadores venidos de una amplia base poblacional. Siguiendo el consejo de Chōgen, la corte japonesa animó a las masas a contribuir al proyecto de Tōdaiji y promulgó un edicto que decía: “Aquellos que den limosna para este propósito, incluso si se tratara tan solo de un grano de arroz, de medio centavo, de una herramientilla, o de un tronco de un pie de tamaño, prosperarán para siempre y en todo lugar por medio del poder de sus buenas obras”³¹ Es digno de anotar que solicitar donaciones a las masas era una forma efectiva de unir a la gente bajo una buena causa, lo cual es un paso importante en la restauración del orden social. Además, la corte japonesa también concedió a Chōgen el poder de construir una red de santuarios especiales (*bessho* 別所) para recolectar los materiales de construcción de varios lugares del occidente de Japón. Por ejemplo, la madera necesaria para la construcción venía principalmente de la prefectura de Suō, y la red de *bessho* se encargó del transporte de esta.³² Dado que la red de *bessho* incluía varios puertos, es bastante probable que esta también haya hecho posible el transporte de la piedra del jardín de los ciruelos.

La manera en que Chōgen reclutó a los artesanos del proyecto Tōdaiji se relaciona de manera aún más directa con el foco de este artículo. Pese a que aún existían las antiguas organizaciones gubernamentales de artesanos que mencioné antes, los cambios ya habían comenzado. La corte no era capaz de apoyar múltiples proyectos masivos al mismo tiempo, y las organizaciones gubernamentales de artesanos empezaron a decaer.³³ En esa línea, Chōgen dependió sobre todo de trabajadores independientes que él mismo reclutó para la reconstrucción de Tōdaiji. Además, la transformación de las organizaciones artesanales que tuvo lugar en los siglos XII y XIII dejó también espacio para los recién llegados.

Los artesanos chinos tuvieron una presencia notable en la reconstrucción de Tōdaiji, pero esto ocurrió probablemente porque tomaron posiciones prominentes dentro del proyecto y, por tanto, sus nombres fueron preservados en los registros históricos. El escultor principal a cargo de la reparación del Gran Buda fue el ya mencionado Chen Heqing, mientras que el grupo de I no Yukisue estuvo a cargo de la montea. Debido a que el budismo llegó

³⁰ Rosenfield, *Portraits of Chōgen*, págs. 32-34; Goodwin, *Alms and Vagabonds*, págs. 80-86.

³¹ Goodwin, *Alms and Vagabonds*, pág. 78.

³² Goodwin, *Alms and Vagabonds*, pág. 90; Rosenfield, *Portraits of Chōgen*, págs. 35-38.

³³ Amino Yoshihiko, *Rethinking Japanese History* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012), pág. 56.

originalmente al archipiélago japonés por medio de China y de la península coreana, los feligreses japoneses hacía tiempo que reconocían a China como fuente de las enseñanzas y las artes devocionales auténticas del budismo. Entre el siglo IX y el XI, era común que los peregrinos japoneses copiaran o encargaran arte budista –como las estatuas budistas o las mandalas– en China para traer esas piezas de vuelta a Japón. A veces, los pintores japoneses viajaban junto a los monjes en sus viajes de peregrinación a China para producir bocetos precisos de las estatuas budistas chinas, lo que les permitía hacer copias exactas una vez estuvieran de regreso en Japón.³⁴ Durante el periodo Song, Ningbo fue también casa de talleres especializados en la producción de pinturas budistas, y una gran proporción de esas pinturas se exportó a Japón.³⁵ Chōgen, particularmente, era un apasionado del transplante del arte Song a Japón.³⁶ Sin embargo, a diferencia de la práctica previa de comprar piezas de arte budista chinas, Chōgen invitó directamente a sus hacedores, a los artesanos, a trabajar en Japón.

Entre los incontables artesanos de China, ¿quiénes eran los que tenían más probabilidades de viajar a Japón para trabajar? Y ¿qué ventajas y desventajas tenían como trabajadores extranjeros? Cuando examinamos el grupo de los artesanos chinos que trabajaron en el monasterio de Tōdaiji, se hace claro que los vínculos familiares y geográficos eran muy importantes: no eran solo de gran significado entre los mismos artesanos viajantes, sino que también eran cruciales para unirlos a su gente al otro lado del mar. En la primera sección de este artículo, mencioné que muchas organizaciones de artesanos estaban basadas en la familia, y discutí los beneficios de estos arreglos. La situación era similar en Japón. Muchos artesanos que aparecen en los registros japoneses venían de familias de artesanos y trabajaban con sus padres, hijos y hermanos. También era común ver que hubiera competencia entre distintas familias.³⁷

Aquí, los vínculos geográficos merecen de una investigación completa. En la anterior sección, señalé la manera en que Ningbo se convirtió en un factor clave en el intercambio de personal: Ningbo era la ventana que permitía a los visitantes japoneses como Chōgen conocer los últimos desarrollos de los estilos artísticos chinos y enterarse de la existencia de estos artesanos; mientras tanto, con todas las rutas marítimas que se habían desarrollado y con la aparición de viajeros experimentados, Ningbo se volvió también la puerta hacia el mundo exterior para la gente que residía allí. Vale la pena hacer énfasis en que no solo los picapedreros eran de Ningbo; también los escultores, Chen Heqing y su hermano, eran de Ningbo, más

³⁴ Para revisar algunos ejemplos, véanse Valerie Hansen, “The Devotional Use of Buddhist Art in Ennin’s Diary”, en *Orientations*, vol. 45, n° 3 (2014), págs. 76-82; Jōjin 成尋, *Xinjiao can Tiantai Wutai shan jí* 新校參天台五臺山記 [Registro de peregrinajes de los montes Tiantai y Wutai] (Shanghai: Shanghai guiji chubanshe, 2009).

³⁵ Nara kokuritsu hakubutsukan 奈良国立博物館 (ed.), *Seichi Ninpō: Nihon Bukkyō 1300-nen no genryū: subete wa koko kara yatte kita* 聖地寧波: 日本佛教 1300 年の源流: すべてはここからやって来た [La tierra sagrada de Ningbo: el origen de 1300 años de budismo japonés: todo vino de allí] (Nara: Nara kokuritsu hakubutsukan, 2009), págs. 251-253.

³⁶ Rosenfield, *Portraits of Chōgen*, pág. 117.

³⁷ Ōgawa, *Banjō*, págs. 62-71.

específicamente del condado de Yin, en la región del lago Dongqian. Chen Heqing y su hermano llegaron a Japón varios años antes que I no Yukisue y sus tres compañeros picapedreros. Es posible que, cuando la reconstrucción de Tōdaiji requirió de picapedreros, y estando Chōgen interesado en la introducción del arte de estilo Song, Heqing haya recomendado al grupo de Yukisue, que también era de Ningbo, para que se uniera al proyecto. Es claro, a partir de la inscripción, que Heqing tuvo que cooperar con los picapedreros: al tiempo que Chen Heqing volvió a fundir el Gran Buda, los picapedreros tuvieron que reparar el cimiento de piedra de la estatua.

La lengua era otro factor que mejoraba los vínculos geográficos entre los artesanos inmigrantes. Seguramente, Chen Heqing y el líder de los picapedreros venidos del Song tendrían que discutir su trabajo entre ellos y comunicarse frecuentemente con Chōgen, pues debieron tener la necesidad de decidirse sobre los estilos y otros detalles del Gran Buda y de las estatuas de piedra. Probablemente, se necesitaban intérpretes en esas ocasiones. Era frecuente que los marineros mercantes chinos sirvieran de traductores entre partes chinas y japonesas durante ese periodo.³⁸ Casi todos los marineros mercantes chinos de esta época de los que tenemos registros detallados procedían de la región suroriental costera de China, especialmente del delta del bajo Yangzi.³⁹ Probablemente, compartir el mismo dialecto ayudaba bastante a la comunicación, considerando que los artesanos (y tal vez también muchos marineros mercantes) solo hablaban su dialecto,ⁱⁱⁱ que podía no ser comprensible por completo para la gente del norte o de muy al sur.⁴⁰

A partir del siglo XII, empezó a tomar forma un barrio chino llamado Tōbō 唐房 en la ciudad portuaria de Hakata, ubicada en el norte de Kyushu. Cientos de familias de marineros mercantes originarios de China vivían allí, y estos comerciaban frecuentemente entre Kyushu y el suroriente de China.⁴¹ Los marineros mercantes del barrio chino deben haber sido intermediarios cruciales entre los monjes japoneses y los artesanos chinos. Pese a las restricciones impuestas por la corte japonesa a los viajes de los japoneses al extranjero, cualquiera que quisiera cruzar el mar podía depender para hacerlo de los mercaderes chinos. El barrio chino era el lugar en el que dichos viajeros conseguían sus medios de transporte. Está registrado que Eisai, el compañero de Chōgen en su viaje a China, fue primero al barrio chino antes de decidir ir a ese país. Probablemente, Chōgen hizo lo mismo.⁴² Los mercaderes chinos sirvieron frecuentemente de mensajeros de los monjes y los ayudaban a hacer sus compras, por lo

³⁸ Li, *Networks of Faith and Profit*, págs. 63 y 88.

³⁹ Gregory Sattler, "The Ideological Underpinnings of Private Trade in East Asia, ca. 800-1127", en *Journal of Asian Humanities at Kyushu University*, nº 6 (2021), págs. 41-60.

⁴⁰ Agradezco a Sarah Schneewind haber sugerido esta observación.

⁴¹ Para una investigación sobre el barrio chino de nombre "Tōbō", véase Ōba Kōji 大庭康時 et al., *Chūsei toshi Hakata o horu 中世都市博多を掘る* [Excavación de la ciudad medieval de Hakata] (Fukuoka: Kaichōsa, 2008), págs. 21, 33-34 y 143.

⁴² Eisai 栄西, "Eisai nittō engi" 栄西入唐縁起 [Los auspiciosos orígenes de la entrada de Eisai al Tang], en Fujita Takuji 藤田琢司 (ed.), *Eisai zenji shū* 栄西禪師集 [Obras completas del maestro zen Eisai] (Kioto: Zenbunka kenkyūjo, 2014), pág. 845.

cual es apenas natural que hayan ayudado a los monjes a encontrar y traer artesanos chinos al Japón cuando esto se hizo necesario. Los mercaderes que vivían en el barrio chino de Hakata también formaban un sólido vínculo entre Ningbo y Japón. Además, muchos de esos mercaderes eran mecenas budistas o simplemente budistas legos entusiasmados por participar en proyectos budistas. Por ejemplo, el Museo del Pabellón Tianyi 天一閣 de Ningbo ha preservado tres ladrillos de piedra con inscripciones que indican que tres mercaderes chinos residentes en Hakata ofrecieron donaciones para pavimentar un camino de peregrinación que llegaba a uno de los monasterios budistas de Ningbo.⁴³

El vínculo entre Ningbo y Hakata también se extendía a Nara, lo que podría explicar cómo llegaron los artesanos de Ningbo a Tōdaiji. Pese a que Hakata no era cercana, desde el punto de vista geográfico, al área de la capital, los intercambios de personal y materiales entre estas dos ciudades eran dinámicos, pues Hakata era, para los aristócratas y las autoridades religiosas de Kyoto y Nara, la puerta hacia el mundo exterior.⁴⁴ Muchas instituciones religiosas de prestigio del área capitalina tenían sus propias sucursales en Kyushu para así poder participar del comercio transmarino y obtener acceso al conocimiento más actualizado venido del continente. Algunos monjes japoneses pasaban tiempo tanto en Kyushu como en la capital con el objetivo de mejorar sus conexiones. Las actividades de los marineros mercantes también se extendían a la región de la capital: está registrado que un mercader llamado Li Yu 李宇 recibió una premiación por su contribución a la reconstrucción de Tōdaiji durante la ceremonia de compleción de las obras.⁴⁵

Por tanto, sostengo que no es coincidencia que los artesanos chinos de Ningbo hayan aparecido en Japón poco después de la formación del barrio chino. La formación misma del barrio chino, en muy alto grado, fue resultado de la relajación por parte de la corte japonesa de sus medidas de control fronterizo.⁴⁶ La turbulencia política de Japón durante el siglo XII socavó la administración del Japón en muchos aspectos, tanto en el nivel central como en el nivel local. Puede parecer, a simple vista, que el debilitamiento de las organizaciones artesanales cortesanas y el abandono de la corte de sus restricciones contra los visitantes extranjeros no son asuntos relacionados entre sí. No obstante, juntos, estos dos factores llevaron a la llegada de artesanos chinos a Japón. Los hermanos Chen y el grupo de I no Yukisue representaban probablemente una oleada de migración más grande. Dada la naturaleza muy limitada de las fuentes que han sobrevivido hasta nuestros días, no podemos especular sobre la escala de esta oleada de migración, pero podemos estar seguros en un punto: para entonces, había sido establecida la infraestructura que hacía posible estos intercambios. Con Ningbo y Hakata

⁴³ Gu Wenbi 顧文璧 & Lin Shimin 林士民, “Ningbo xiancun Riben guo taizai fu huaqiao shike zhi yanjiu” 寧波現存日本國太宰府華僑石刻之研究 [Investigación sobre los chinos emigrados a Dazaifu, en Japón, sobre la base de las piedras talladas que aún existen en Ningbo], en *Wenwu 文物* [Reliquias culturales], n° 350 (1985), pág. 26-31.

⁴⁴ Enomoto Wataru 榎本涉, *Sōryō to kaishō tachi no higashishinakai* 僧侶と海商たちの東シナ海 [Monjes y mercaderes en el mar de la China Oriental] (Tokio: Kōdansha, 2010), págs. 129-130.

⁴⁵ Li, *Networks of Faith and Profit*, págs. 73-76.

como nodos clave y con la colaboración entre personas de diferentes profesiones, se formó una red que unió estrechamente varias gentes y lugares.

Hacer parte de una red también significaba, para los artesanos migrantes, que seguían conectados a su hogar incluso cuando hubieran zarpado. El éxito de la petición de importar piedra del jardín de los ciruelos nos sirve como un buen ejemplo de esto. El transporte de piedra del jardín de los ciruelos desde Ningbo hasta Nara es una tarea de varios pasos que requería de varias rondas de negociaciones y discusiones. Los mercaderes itinerantes que comerciaban frecuentemente entre Ningbo y Japón jugaron sin duda un papel indispensable en ese proceso. Así pues, los mercaderes debían saber exactamente qué tipo de piedras querían los artesanos y dónde encontrar las piedras, o, lo que es más probable, a quién contactar al respecto.

Además, tiendo a pensar que las piedras se transportaron de Ningbo a Nara no como materia prima, sino en la forma de esculturas de piedra a medio acabar. Los descubrimientos arqueológicos del área cercana a la cantera y a las vías acuáticas que conectaban la cantera con los mausoleos de la familia Shi le prestan credibilidad a esta especulación, aunque el estado actual de la academia al respecto aún no ha conectado estos descubrimientos con los leones de Tōdaiji. La evidencia arqueológica –como los escombros que indican la existencia de talleres– nos muestra que la mayoría del trabajo sobre la piedra se hacía cerca a la cantera. Lo que es aún más sorprendente, pudo recuperarse una escultura de piedra a medio acabar de un caballo del lecho del río que va de la cantera a los mausoleos de la familia Shi (véase la Imagen 1).⁴⁶ El tamaño, la textura y la estructura básica de este caballo de piedra parece muy similar a los caballos de piedra del mausoleo de la familia Shi; solo le faltan los detalles decorativos como el fajín y los patrones tallados sobre el ensillado, así como el pulimento de la superficie. Aquel caballo de piedra probablemente se cayó al río mientras era transportado a su destino final para ser instalado. De esa forma, se convirtió para nosotros en una evidencia crucial a la hora de investigar cuáles eran los pasos del proceso de manufactura de estas enormes esculturas de piedra.

Terminar el marco básico de las esculturas cerca de la cantera es una decisión razonable, pues esta operación debió reducir significativamente el peso de la carga que debía ser transportada y evitar la producción de demasiados desperdicios y escombros en el sitio en que se revelaría la obra. Dado que el proceso de transporte puede causar daño a los detalles más finos, los últimos pasos de la decoración y el pulimento habría que hacerlos en el lugar final de la escultura, por ejemplo, en los mausoleos de la familia Shi.

También tendría mucho sentido preferir un arreglo similar de la división del trabajo en el caso del grupo de I no Yukisue. Primero, los marineros mercantes viajaban de Japón a China no más de una vez al año. Para hacer el mejor uso posible de los vientos primaverales, los

⁴⁶ Nishimura Daizo 西村大造, “Seisaku gihō” 制作技法 [Técnicas de manufactura], en Yamakawa Hitoshi 山川均 (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas de piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012).

marineros mercantes zarparon de Japón durante los meses de abril y mayo. En julio, cuando soplaban los vientos del delta del Yangzi hacia el oriente, en dirección de Kyushu, retornaban al Japón. Así pues, después de que los marineros mercantes hubieran entregado la petición de los artesanos migrantes a la persona adecuada en Ningbo, pasaría otro año antes de que los mercaderes pudieran volver a recoger la piedra para su transporte. Considerando que la reconstrucción de Tōdaiji era, pese a esto, un proyecto a contrarreloj, tener las piedras ya procesadas y talladas en Ningbo durante el periodo de espera de un año aumentaría, sin dudas, la eficiencia del trabajo, además de reducir el peso de las piedras para un viaje de tan larga distancia.



146

Figura 1. Escultura en piedra de un caballo a medio acabar, en Ningbo.

En segundo lugar, mientras que el transporte de piedra del jardín de los ciruelos desde Ningbo hasta Nara muestra ciertamente cuánto estaban dispuestas a pagar las autoridades japonesas para alcanzar una reconstrucción exitosa, también sugiere que los recién llegados artesanos chinos pueden haber experimentado una época difícil de ajuste a su nuevo ambiente. Sabemos que al menos algunos de esos cuatro picapedreros eran bastante jóvenes y carecían de

experiencia trabajando con materiales distintos, lo que podía hacer que su primera fase de adaptación estuviera llena de dificultades. Por tanto, recibir ayuda extra de parte de los antiguos colegas que, como sugerí antes, eran probablemente sus familiares y vecinos de Ningbo, debió ser de bastante ayuda para los artesanos migrantes a la hora de poder completar su tarea de manera satisfactoria y dentro de los plazos establecidos.

Una dificultad más que, como recién llegados, tuvieron que resolver los artesanos migrantes chinos fue la relación que debieron establecer con los artesanos japoneses. Pese a que Chen Heqing y el grupo de I no Yukisue estaban a cargo de sus propias tareas, también dependían de varios trabajadores japoneses para varias tareas de apoyo y asistencia. Especialmente, el trabajo de fundición de Chen Heqing requería de un numeroso equipo. Por ejemplo, para reparar la gigantesca estatua de bronce de Buda, Heqing necesitaba derretir una inmensa cantidad de metal a temperaturas muy altas, asegurándose de que el líquido metálico no fuera a enfriarse antes de que alcanzara cada lugar preciso dentro del molde. Para alcanzar ese objetivo, se necesitan docenas de trabajadores que trabajen intensivamente en el horno, añadiendo combustible y dándole pedal al ventilador constantemente.⁴⁷

Al tiempo, a veces los artesanos chinos también competían con los artesanos japoneses locales. Es importante tener en mente que para los artesanos, sean de Japón o de China, el estatus y la competencia varían de acuerdo con el nivel y rango de sus habilidades. Ya que Chen Heqing y el grupo de I no Yukisue podían liderar grandes proyectos, sus principales competidores debieron ser aquellos que también poseían habilidades de tan alto nivel. También había competencia entre los grupos de artesanos japoneses. En el área de Nara, los distintos grupos de artesanos japoneses peleaban para poder participar de los proyectos de prestigio.⁴⁸ Probablemente, la llegada de los artesanos chinos hizo que las cosas fueran más complicadas, especialmente en un momento en que los cambios que sufrió la administración gubernamental llevaron, con toda probabilidad, al aumento de posiciones laborales de naturaleza temporal, basadas en tareas específicas.

Antes de invitar a Chen Heqing a supervisar la reparación del Gran Buda, Chōgen le había pedido el mismo encargo a varios escultores japoneses reputados que, tras examinar las partes sobrevivientes de la estatua original y discutir el asunto entre ellos, le habían respondido que “las habilidades necesarias para la reparación exceden la capacidad humana”.⁴⁹ El estudioso moderno Shiozawa Hiroki señala que, aunque el trabajo de reparación era, sin duda, difícil, también es posible que los escultores japoneses hayan exagerado un poco la dificultad del trabajo para así poder exigir un pago más grande y para negarse a aceptar cualquier

⁴⁷ Katori Tadahiko 香取忠彦, *Nailiang dafo-shijie zuida de zhuzao fo* 奈良大佛—世界最大的鑄造佛 [El gran Buda de Nara, la estatua fundida de Buda más grande del mundo] (Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 2021), pág. 40.

⁴⁸ Ōgawa, *Banjō*, págs. 62-71.

⁴⁹ Anónimo, “Tōdaiji zoku yōroku-miyatsuko hotoke hen” 東大寺続要録_造佛篇 [Continuación de los registros esenciales de Tōdaiji: sección sobre la fabricación de las estatuas budistas], en Hanakawa Hokinoichi 壤保己一 (ed.), *Gunsho ruijū* 群書類從 [Libros de todo tipo] (Tokio: Zoku gunsho ruijū kanseikai, 1932), núm. 435, pág. 198.

responsabilidad por los errores o infortunios que surgieran durante el trabajo.⁵⁰ Si ese fuera el caso, la participación de los artesanos migrantes chinos debió haber echado al traste el plan de los escultores japoneses. Sin importar si los escultores japoneses realmente se rehusaron a seguir el encargo de Chōgen, el hecho es que los artesanos migrantes chinos asumieron eventualmente varias posiciones importantes en la reconstrucción de Tōdaiji, lo que probablemente intensificó la competencia entre los grupos de artesanos. Bajo estas circunstancias, el hecho de que el hogar de los artesanos chinos fuera la ciudad de Ningbo se muestra como un hecho aún más valioso, pues esta proveniencia les dio acceso a materiales, habilidades y estilos artísticos que les granjearían el favor de las autoridades japonesas, tanto religiosas como políticas.

Como mencioné antes, los objetos de arte budista originarios de China eran muy valorados en Japón debido a su autenticidad inherente. Las autoridades políticas de Japón se entreveraron con las autoridades religiosas y establecieron entre sí relaciones de interdependencia por un largo periodo,⁵¹ por lo que frecuentemente creían que los objetos de arte budista originarios de China eran más poderosos que las copias hechas en Japón.⁵² En el siglo XII, al prevalecer la guerra por todo el archipiélago, las comunidades budistas experimentaron una crisis. Los budistas japoneses creían que el Dharma Final había empezado en el año 1052 y que el mundo estaba descendiendo hacia una era de oscuridad. El declinamiento de la vitalidad de las sectas budistas de Japón confirmaba las preocupaciones de la gente. En consecuencia, algunos monjes voltearon la mirada hacia China en busca de respuestas.⁵³ En ese contexto, los esfuerzos de Chōgen para adoptar un nuevo estilo para la construcción y la fabricación de estatuas en el proyecto de Tōdaiji parece también responder a la crisis, y los cortesanos abrazaron esta solución de Chōgen.

La reconstrucción de Tōdaiji fue un gran éxito. En particular, Chen Heqing recibió muchas recompensas de parte del emperador.⁵⁴ También el grupo de Yukisue dejó una ilustre marca en los registros japoneses contemporáneos. En esta sección, sugiero que el desarrollo de la red subyacente que conectaba al continente con el archipiélago contribuyó significativamente al viaje de los artesanos chinos para ir a trabajar al Japón. Los cambios en las antiguas organizaciones gubernamentales de artesanos abrieron espacio para los recién llegados, mientras que los marineros mercantes itinerantes que comerciaban entre el suroriente de China y Japón prestaron una ayuda crucial a los artesanos migrantes de China. Que esta red funcionara bien hizo que el hogar de los artesanos chinos, Ningbo, se convirtiera en uno de sus recursos; estos

⁵⁰ Shiozawa Hiroki 塩澤寛樹, *Busshitachi no nanto fukkō: Kamakura jidai chōkokushi o minaosu* 仏師たちの南都復興: 鎌倉時代彫刻史を見なおす [Restaurar Nara con escultores budistas: Reexamen de la historia de la escultura en el periodo Kamakura] (Tokio: Yoshikawa kōbunkan, 2016), págs. 76-77.

⁵¹ Para la relación entre las autoridades religiosas japonesas y las autoridades políticas de ese país, véase Mikael S. Adolphson, *The Gates of Power: Monks, Courtiers, and Warriors in Premodern Japan* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000).

⁵² El monje japonés Eisai, que ya mencioné, es también un ejemplo de esto. Véase la biografía de Eisai: Taga Munehaya 多賀宗隼, *Eisai 栄西* (Tokio: Yoshikawa kobunkan, 1965).

⁵³ Anónimo, "Tōdaiji zoku yōroku-miyatsuko hotoke hen".

artesanos pudieron encargar materiales de alta calidad y recibir ayuda técnica de sus antiguas organizaciones en esa ciudad. Su conexión con China se convirtió en una ventaja para los artesanos migrantes a la hora de trabajar y asentarse en el Japón.

Más allá de Todaiji

Nombre japonés e identidad china

La inscripción de la estupa de piedra que está en Hannyaji, antes mencionada, nos dice que al menos uno de los cuatro picapedreros de Ningbo se quedó en Japón, adoptó el nombre a la japonesa de I no Yukisue y pasó su profesión a sus descendientes. Pese a que los registros son fragmentarios y están regados, en esta sección exploré las obras relacionadas con la familia de este migrante picapedrero que han sobrevivido hasta nuestros días, y me propongo mostrar cómo los artesanos migrantes chinos echaron raíces en Japón, y la manera en que se veían a sí mismos.

La reconstrucción de Tōdaiji fue un proyecto de alto perfil que involucró al estado. Fue una oportunidad ideal para que los artesanos migrantes mostraran sus habilidades y dejaran establecida su reputación. Sin embargo, la manera en que consiguieron su siguiente trabajo después del proyecto de Tōdaiji fue crucial para la siguiente etapa de sus carreras.

Cierta inscripción, recuperada en una excavación en Sayama 狹山, Prefectura de Osaka, en 1993, registró que Chōgen lideró en 1202 un grupo de artesanos que reconstruyeron la reserva de agua del lugar. De acuerdo con la inscripción, la reserva de agua, junto con sus canales, fueron construidos originalmente en el año 731, y desde entonces habían colapsado gradualmente. Así las cosas, Chōgen dirigió un equipo que trabajó en esa obra para beneficio de más de cincuenta condados. Empezaron por desenterrar los canales en el segundo mes del año 1202 y los canalizaron con losas dos meses después. El proyecto completo fue terminado el 24 de abril de 1202. Según afirma la inscripción, además de los trabajadores de Chōgen, participaron del proyecto algunos monjes y laicos, hombres y mujeres, incluso niños y mendigos, todos participaron de la reconstrucción de la reserva de agua, ayudando a cargar y a poner las piedras.

La inscripción termina con una lista de nombres de los principales trabajadores, los pertenecientes al equipo de Chōgen. Esa parte de la inscripción está dañada, pero, aún así, los fragmentos de frases sobrevivientes nos revelan información importante. La lista de nombres comienza con “entre veinte constructores/ el jefe artesano de la construcción de Tōdaiji, Ise... [faltan las palabras que seguían]” (造東大寺大工伊勢...). Esta oración relaciona directamente a los artesanos que trabajaban en la reserva de agua de Sayama con los del proyecto de Tōdaiji, que, para entonces, seguía en marcha. Lo que es aún más de resaltar, la lista de nombres

terminaba con la siguiente frase: “entre las tres personas que eran Tang [chinos], estaba el jefe artesano Shoubao [en chino], o Moriyasu [en japonés]” (唐人三人之内大工守保).⁵⁴

Los fragmentos dispersos de oraciones indican que hubo tres trabajadores migrantes chinos que siguieron a Chōgen en su viaje a Sayama para reconstruir la reserva de agua. Es muy probable que los tres trabajadores chinos fueran picapedreros del grupo de Yukisue, dado que el proyecto de la reserva de agua es cronológicamente cercano a la terminación de la reconstrucción de Tōdaiji y requería de varias técnicas del arte de la montea.

Era común que los monjes y monasterios budistas iniciaran o participaran en los proyectos locales que mejoraban el bienestar de la gente del común. Pavimentar vías, construir o reparar puentes y construir represas y reservas de agua eran parte de los proyectos en que se inmiscuían los monjes.⁵⁵ Los feligreses budistas consideraban estas prácticas como buenas obras, que, usualmente, recibían encomios en las gacetas locales y en las biografías de los monjes. Para los artesanos chinos, viajar a Sayama y unirse al proyecto local fue, probablemente, un paso crucial para darse a conocer en la sociedad japonesa por fuera del proyecto de Tōdaiji y para prepararse para la nueva fase de sus vidas en Japón. Puede que jamás sepamos por qué solo tres picapedreros chinos fueron a Sayama, en lugar de cuatro. Quizá hubo uno que tuvo que quedarse en Tōdaiji para supervisar algún trabajo inacabado.

La única obra que conservamos que nos da pistas sobre el grupo de I no Yukisue después del proyecto de reconstrucción de Tōdaiji es un Buda tallado en un farallón que queda en el monasterio de Ōnodera 大野寺, también llamado Ōnoji, en la actual ciudad de Uda, Prefectura de Nara, a unos treinta kilómetros del de Tōdaiji. Aquel Buda de once metros, completamente tallado en un farallón del río Uda, fue terminado en 1208 por un grupo de artesanos chinos cuyos nombres eran “Erlang, Sanlang, Silang, Wulang y Liulang”.⁵⁶ Esta lista de nombres es muy interesante: significa literalmente “segundo, tercero, cuarto, quinto y sexto hijos de la familia”. El nombre “Liulang” (el sexto hijo) nos permite vincular fácilmente a este grupo con el de los picapedreros chinos que alguna vez trabajaron en Tōdaiji. Parece que aquellos picapedreros chinos seguían trabajando juntos en Japón cerca de una década después del proyecto de Tōdaiji. El registro devocional de Tōdaiji menciona que Liulang pertenecía a una cuadrilla de cuatro personas, mientras que el Buda tallado en el farallón fue atribuido a cinco artesanos chinos. Es posible que otro picapedrero más se haya unido con posterioridad a ellos venido de Ningbo, ¿tal vez llegado a Japón junto con las esculturas a medio terminar? O es posible que simplemente hayan incluido a otro artesano chino que conocieron en Japón.

⁵⁴ Anónimo, “Sayama ike hibun” 狹山池碑文 [Inscripción de la reconstrucción de la reserva de agua de Sayama], en Nara kokuritsu hakubutsukan 奈良国立博物館 (ed.), *Dai kanjin Chōgen: Tōdaiji no Kamakura fukkō to aratana bi no sōshutsu* 大勧進重源: 東大寺の鎌倉復興と新たな美の創出 [El gran kanjin Chōgen: la restauración de Tōdaiji durante el periodo Kamakura y la creación de una nueva belleza] (Nara: Nara kokuritsu hakubutsukan, 2006).

⁵⁵ Huang, *Songdai shehui jingji shi lunji*, págs. 186-192.

⁵⁶ Yamakawa, *Sekizōbutsu ga kataru chūsei shokunō shūdan*, pág. 10.

Después de todo, la lista de nombres es bastante vaga; nombres tan genéricos pudieron haber sido usados por los japoneses simplemente como identificación conveniente.

En lo que respecta a la vida de los picapedreros chinos después de 1208, lo único que conocemos son algunas piezas acerca de I no Yukisue y de sus descendientes. El resto de la cuadrilla vivió su vida sin dejar más rastros textuales o materiales, como la mayoría de los artesanos de la historia. Los registros dispersos que nos permiten reconstruir parte de la vida de I no Yukisue y de su hijo, I no Yukiyoshi, corresponden todos a inscripciones que dejaron en sus trabajos en piedra. Antes de encargarnos de estas, es importante que señalemos que el nombre de I no Yukisue no aparece en ninguno de los registros relacionados con Tōdaiji ni en el Buda tallado en el farallón de Uda que fue terminado en 1208. Este artesano migrante chino debió empezar a usar su nombre a la japonesa solo después de haber echado raíces en Japón. Lo que es más, los dos caracteres de su nombre (Yuki 行 y Sue 末) son caracteres japoneses comunes en los nombres de los artesanos de ese país. Infiero que incluso para su apellido, I 伊, se inspiró en el apellido de un artesano legendario de las leyendas japonesas. El nombre de este artesano legendario era Inabe no Mane 猪名部真根, de quien se dice que descendía de los artesanos que habían inmigrado de la península coreana y que poseía maravillosas habilidades de carpintería.⁵⁷ Quizá I no Yukisue tomó el primer carácter de ese apellido y lo cambió por un carácter que tuviera la misma pronunciación, pues el carácter original significa “cerdo” en chino y no es un apellido favorable para los chinos. La identidad migrante de este artesano legendario puede haber sido un factor clave en el posible deseo de I no Yukisue de crear una conexión entre ellos dos.

Hasta ahora, tenemos evidencia de tres monumentos de piedra marcados como obras de I no Yukisue:

- a) En 1240, Yukisue construyó una pagoda de piedra de trece pisos (altura actual: 4,17 metros; hecha en granito) en el monasterio de Ōkuraji 大藏寺, ciudad de Uda, Prefectura de Nara. Esta edificación se ubica a menos de veinte kilómetros del Buda del farallón del río Uda, en el monasterio de Ōnoji. La inscripción menciona que más de tres mil monjes y laicos donaron recursos para la construcción. En ella, I no Yukisue fue el único trabajador que dejó su nombre. Se lo registró como “jefe artesano/ I no Yukisue, de Mingzhou, China” (大工/大唐銘州伊行末).⁵⁸
- b) En 1253, Yukisue terminó de construir una pagoda de trece metros (12,6 metros; hecha en granito) en el monasterio de Hannyaji (el mismo monasterio en el que su hijo Yukiyoshi construyó una estupa de piedra nueve años después, con el objetivo de conmemorar a su padre Yukisue).

⁵⁷ Para leer esta leyenda, véase Ōgawa, *Banjō*, págs. 82-83.

⁵⁸ Anónimo, “Ōkuraji sōtō tōmei” 大藏寺層塔塔銘 [Inscripción de la pagoda de piedra de Ōkuraji], en Shimizu Shunmyō 清水俊明 (ed.), *Sekizō bijutsu* 石造美術 [Arte de la montea], vol. 7: *Nara kenshi* 奈良県史 [Histórico de la Prefectura de Nara] (Tokio: Meicho shuppan, 1984), págs. 503-504.

- c) En 1254, Yukisue hizo un fanal de piedra de 2,7 metros y lo donó a Tōdaiji, firmándolo en una inscripción que dice “I no Yukisue, el *gon no kami*” (伊權守行末).⁵⁹ “Gon no kami” 権守 era el título que recibían los funcionarios locales al nivel de la prefectura que recibían su nombramiento de parte del gobierno central. Como fuere, los funcionarios “gon” 権 no tenían usualmente ningún poder real.

Los registros limitados que tenemos sobre I no Yukisue nos dan varias pistas acerca de sus condiciones de trabajo después del proyecto de Tōdaiji. Parece que Yukisue trabajó principalmente dentro de un radio relativamente pequeño alrededor de Tōdaiji, pues todas las obras suyas que nos han llegado hasta el presente están ubicadas en la Prefectura de Nara. El monasterio de Ōkuraji queda a cerca de cuarenta kilómetros de Tōdaiji, mientras que Hannyaji queda a solo dos kilómetros de Tōdaiji. La reconstrucción de Tōdaiji fue, sin duda, el momento más destacado de toda la carrera de Yukisue: esta es la única obra mencionada por su hijo en la inscripción devocional que le dedicó. Además, Yukisue donó el fanal de piedra que hizo con sus propias manos cuando ya estaba en una edad avanzada, lo que sugiere que Yukisue consideraba su experiencia en Tōdaiji el logro más memorable de toda su vida.

Igual que Chen Heqing, que recibió muchas recompensas de parte de la corte japonesa al terminar la reconstrucción de Tōdaiji, es posible que Yukisue también haya llamado la atención de las autoridades japonesas debido a su contribución a ese proyecto. Considerando que las organizaciones gubernamentales de artesanos en Japón se reducían en número en esa época y que Yukisue siempre trabajó en Nara, no parece que Yukisue se haya unido a ninguna organización gubernamental o que se haya vuelto un “artesano de la corte”. Es más probable que haya seguido participando en varios proyectos, pero que su contratación haya dependido de tareas específicas en proyectos puntuales. Sin embargo, Yukisue debió haber construido su reputación de manera continua en el área de Nara, de manera tal que, para el año 1240, su nombre fue el que recibió el reconocimiento del tallado de la inscripción de la pagoda de trece metros del monasterio de Ōkuraji, que fue, sin duda, el producto de un trabajo en equipo. Es notorio que no hayamos encontrado ninguna obra hecha por Yukisue entre 1210 y 1240. Una razón plausible para explicar este hecho es que durante ese periodo, Yukisue aún no se había hecho jefe de cuadrilla ni nada por el estilo, de manera que no es su nombre el que se reconoce en las piezas terminadas que poseemos.

Pese a que, aparentemente, I no Yukisue prefería firmar su nombre junto con un título oficial, ni “jefe artesano” ni “gon no kami” representaban alguna posición real. “Jefe artesano” había sido en el pasado el título de un funcionario de bajo rango dentro del sistema burocrático japonés, pero, con la disolución de las organizaciones gubernamentales de artesanos, en el siglo XIII el título designaba meramente al supervisor de un proyecto de construcción. “Gon

⁵⁹ Anónimo, “Tōdaiji Hokkedō ishitōrō meibun” 東大寺法華堂石灯籠銘文 [Inscripción del fanal de piedra de Tōdaiji], en Shimizu Shunmyō 清水俊明 (ed.), *Sekizō bijutsu* 石造美術 [Arte de la montea], vol. 7: *Nara kenshi* 奈良県史 [Histórico de la Prefectura de Nara] (Tokio: Meicho shuppan, 1984), pág. 78.

no kami”, como mencioné antes, no designaba tampoco ningún poder. No obstante, estos títulos indicaban, hasta cierto punto, la naturaleza de la relación de I no Yukisue con las autoridades japonesas. Todos los monasterios budistas en los que han quedado obras de Yukisue recibían el mecenazgo de la familia real japonesa, y todas las obras supervivientes de Yukisue son obras de gran tamaño. Aparentemente, Yukisue necesitaba más que algunos pocos ayudantes, y trabajaba probablemente con muchos artesanos contratados por los monasterios o por la corte. El título “gon no kami” es, pues, un reconocimiento tanto de la excelencia de su trabajo como del liderazgo que ejercía sobre el resto de los trabajadores.

Todas las obras aún existentes de Yukisue corresponden a monumentos budistas y, dado que su hijo Yukiyoshi le construyó una estupa budista en su honor, y que el fanal de piedra que él hizo lo donó al monasterio de Tōdaiji, podemos estar seguros de que el mismo Yukisue era un budista devoto. Sin embargo, es muy posible que Yukisue también participara en proyectos no budistas de la misma manera que Chōgen había liderado las obras de reparación de la reserva de agua de Sayama. El caso es, simplemente, que esos monumentos no religiosos ni gubernamentales tienen una menor probabilidad de preservarse a lo largo de los siglos.

Finalmente, pero no por eso menos importante, los registros que tenemos de Yukisue y de su hijo también nos revelan cómo se veían a sí mismos esos artesanos migrantes venidos de China. Ningbo, claramente, era un factor crítico en la manera que tenían de identificarse a sí mismos Yukisue y su hijo. Un siglo después de haberse ido de allí, Yukisue seguía firmando con la palabra “Mingzhou” en todas sus obras. Además, en la inscripción de la estupa de Hannyaji, el hijo de Yukisue también escribió, en la primera oración, que Yukisue era de Mingzhou, ubicada en la China Song. El énfasis sobre su conexión con Ningbo puede deberse a una razón multifacética. Ciertamente, es posible que Yukisue aún reconociera a Ningbo como su hogar, pese a la adopción por su parte y para sus descendientes de nombres japoneses. Sin embargo, debemos recordar que el vínculo con Ningbo también generaba beneficios prácticos. Como discutimos antes, Ningbo era una fuente de piedras de alta calidad y, para los artesanos migrantes chinos, abría la posibilidad de recibir asistencia técnica extranjera. Debido a que los monjes japoneses de entonces veían en China una fuente de piezas auténticas de arte budista, la relación con Ningbo mejoraba el goce de la autoridad de que disfrutaban los artesanos chinos en lo respectivo a la fabricación de artefactos budistas.

Además, había otros artesanos chinos venidos de Ningbo trabajando en Japón en esa época, y la identificación de “Mingzhou” podía ser de ayuda para Yukisue a la hora de establecer conexiones o incluso grupos colaborativos con otros artesanos originarios de Ningbo. Por ejemplo, hay una estela de estilo chino en el monasterio Nison'in 二尊院 de Kyoto que fue construida y tallada en 1252 por un artesano de nombre Liang Chengyue, que venía de “Qingyuan, en el país del Song” (大宋國慶元府).⁶⁰ El nombre de Ningbo cambió de Mingzhou a

⁶⁰ Yamakawa, “Ninpō no sekizo bunka to Nihon e no eikyō”, págs. 317-318.

Qingyuan en el año 1195. Liang Chengjue debió haber llegado a Japón después que Yukisue y haberse acostumbrado al nuevo nombre de la ciudad.⁶¹

Los trabajos en piedra que dejaron I no Yukisue y sus descendientes reflejan parcialmente la estrategia de esta familia migrante. Las pagodas y fanales de piedra exhiben un estilo mixto. Las pagodas de trece pisos siguen el modelo chino de las pagodas de múltiples aleros (miyan 密簷), mientras que el diseño completo de la pieza estaba adaptado para ajustarse al gusto de los japoneses. Los fanales de piedra también tienen varios precedentes en el norte de China, pero el fanal de piedra que hizo Yukisue tenía un diseño elegante innovador que después sería adoptado ampliamente a lo largo de Japón. En Japón, las técnicas de tallado de piedra seguían estando poco desarrolladas cuando llegaron los picapedreros de Ningbo, y la evidencia arqueológica muestra un aumento notorio en el arte de la montea durante los siglos XIII y XIV.⁶² Es probable que Yukisue y sus compañeros, junto con otros que le siguieron, como el mencionado Liang Chengjue, hayan sido pioneros en el impulso de este desarrollo. La familia I preservó sus propios elementos culturales al tiempo que también hacía ajustes para cuadrar con su nuevo ambiente; Yukisue, por ejemplo, firmaba sus trabajos con su nombre en japonés, pero mencionando su herencia china. Dado que casi ningún migrante chino de esa época viajó a Japón con alguna de las mujeres de su familia (los mercaderes chinos solían hacer sus nuevas familias en Japón), es probable que I no Yukisue se haya casado también con alguna mujer japonesa.⁶³ Hasta cierto punto, la familia I terminó por integrarse a la sociedad japonesa, pero sus raíces chinas siguieron siendo una fuente de orgullo para la familia, así como una marca definitoria de sus obras.

Conclusión

A finales del siglo XII, cuando viajaron a Japón los picapedreros y escultores chinos para trabajar en uno de los proyectos de construcción más notorios de ese país, este viaje hizo parte de los muy animados intercambios entre el continente y el archipiélago. Los artesanos migrantes chinos se unieron a una red transnacional que había estado desarrollándose por siglos y que había alcanzado una fase de madurez. La red era lo suficientemente eficaz como

⁶¹ Aunque me inclino a favor de la explicación ya presentada, también es posible que Liang Chengjue supiera acerca del cambio de nombre de Ningbo mediante los canales de información transmarinos, que pudieron mantenerlo actualizado.

⁶² Sato Asei 佐藤亞聖, “Sekizai kakō gijutsu no kōryū” 石材加工技術の交流 [El intercambio de las técnicas de manufactura en piedra], en Yamakawa Hitoshi 山川均 (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas en piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012).

⁶³ Para otros ejemplos de familias y matrimonios de los migrantes Song al Japón, véase Xue Bao 薛豹 & You Biao 遊彪, “Fu Ri Songchao haishang chutan-yi Ninghai Zhoushi wei zhongxin” 赴日宋朝海商初探——以甯海周氏為中心 [Estudio preliminar sobre los comerciantes transmarinos Song en Japón, con énfasis en la familia Zhou de Ninghai], en *Zhejiang xuekan* 浙江学刊 [Revista académica de Zhejiang], vol. 4 (2012), págs. 25-33.

para transportar materiales de construcción pesados, e incluso permitía la colaboración a larga distancia en el trabajo necesario para obras grandes. Esta bien aceitada red hizo que Ningbo, el hogar de nuestros artesanos, fuera su recurso más valioso, pues por medio de este vínculo podían acceder a materias primas, a ayuda técnica y a la información más actualizada sobre el oficio de manera relativamente fácil. En este artículo, he reconstruido muchos detalles del proceso real de trabajo y de las dinámicas en que vivían los artesanos chinos en Japón, pues de esa manera puede verse muy claramente la significancia y el valor de la red de estos artesanos chinos. Estos artesanos migrantes chinos se dieron cuenta de que su origen podía aumentar su autoridad como artesanos en tierras extranjeras y lo atesoraron como parte de su propia identificación y su firma.

En este artículo, también sugiero que en esos tiempos existió una especie de efecto dominó entre China y Japón. Las guerras Genpei deterioraron la administración de la corte japonesa y resultaron en transformaciones que atañían a varios aspectos. Es intrigante que los continuos cambios que tuvieron lugar en la sociedad japonesa hayan facilitado los intercambios entre China y Japón. En alto grado, la llegada de artesanos desde China dependió del crecimiento del asentamiento de los marineros mercantes chinos en Japón, mientras que el influjo de migrantes venidos del continente se sincronizó con las transformaciones sociales que tuvieron lugar en Japón durante la transición del periodo Heian (794-1185) al periodo Kamakura (1185-1333). Por tanto, el caso de los artesanos migrantes nos revela mucho acerca del estado de cosas transmarino, más allá de la historia de unos cuantos viajeros individuales, y nos provee de evidencia valiosa a la hora de investigar el asunto de la interconectividad dentro del Asia Oriental de la era premoderna.

Referencias

ANÓNIMO, “Tōdaiji zōryū kuyōki” 東大寺造立供養記 [El registro devocional de la construcción de Tōdaiji], en Hanawa Hokinoichi 壇保己一 (ed.), *Gunsho ruiju* 群書類從 [Libros de todo tipo] (Tokio: Zoku gunsho ruijū kansekai, 1932).

ANÓNIMO, “Tōdaiji zoku yōroku-miyatsuko hotoke hen” 東大寺続要録_造佛篇 [Continuación de los registros esenciales de Tōdaiji: sección sobre la fabricación de las estatuas budistas], en Hanakawa Hokinoichi 壇保己一 (ed.), *Gunsho ruiju* 群書類從 (Tokio: Zoku gunsho ruiju kansekai, 1932).

ANÓNIMO, “Sayama ike hibun” 狹山池碑文 [Inscripción de la reconstrucción de la reserva de agua de Sayama], en Nara kokuritsu hakubutsukan 奈良国立博物館 (ed.), *Dai kanjin Chōgen: Tōdaiji no Kamakura fukkō to aratana bi no sōshutsu* 大勸進重源: 東大寺の鎌倉復興と新たな美

の創出 [El gran kanjin Chōgen: la restauración de Tōdaiji durante el periodo Kamakura y la creación de una nueva belleza] (Nara: Nara kokuritsu hakubutsukan, 2006).

AMINO Yoshihiko, *Rethinking Japanese History* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012), pág. 56.

Mikael S. ADOLPHSON, *The Gates of Power: Monks, Courtiers, and Warriors in Premodern Japan* (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2000).

Mikel BAUER, *The Power of Ritual: An Integrated History of Medieval Kōfukuji* (Tesis de doctorado, Universidad de Harvard, 2010).

Cynthea J. BOGEL, “Situating Moving Objects: A Sino-Japanese Catalogue of Imported Items 800 CE to the Present”, en Jan Mrazek & Morgan Pitelka (eds.), *What’s the Use of Art?: Asian Visual and Material Culture in Context* (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2008).

Richard L. DAVIS, *Court and Family in Sung China, 960-1279: Bureaucratic Success and Kinship Fortunes for the Shih of Ming-chou* (Durham: Duke University Press, 1986).

Richard L. DAVIS, “The Shi Tombs at Dongqian Lake”, en *Journal of Song-Yuan Studies*, n° 26 (1996), págs. 201-216.

EISAI 栄西, “Eisai nittō engi” 栄西入唐縁起 [Los auspiciosos orígenes de la entrada de Eisai al Tang], en Fujita Takuji 藤田琢司 (ed.), *Eisai zenji shū* 栄西禪師集 [Obras completas del maestro zen Eisai] (Kioto: Zenbunka kenkyūjo, 2014).

ENOMOTO Wataru 榎本涉, *Sōryo to kaishō tachi no higashishinakai* 僧侶と海商たちの東シナ海 [Monjes y mercaderes en el mar de la China Oriental] (Tokio: Kōdansha, 2010).

Richard VON GLAHN, “The Ningbo-Hakata Merchant Network and the Reorientation of East Asian Maritime Trade, 1150-1350”, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 74, n° 2 (2014), págs. 249-279.

Janet R. GOODWIN, *Alms and Vagabonds: Buddhist Temples and Popular Patronage in Medieval Japan* (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1994).

GU Wenbi 顧文璧 & Lin Shimin 林士民, “Ningbo xiancun Riben guo taizai fu huaqiao shike zhi yanjiu” 寧波現存日本國太宰府華僑石刻之研究 [Investigación sobre los chinos emigrados a Dazaifu, en Japón, sobre la base de las piedras talladas que aún existen en Ningbo], en *Wenwu* 文物 [Reliquias culturales], n° 350 (1985), págs. 26-31.

Valerie HANSEN, “The Devotional Use of Buddhist Art in Ennin’s Diary”, en *Orientations*, vol. 45, n° 3 (2014), págs. 76-82.

HIGASHIAJIA bijutsu bunka kōryū kenkyūkai 東アジア美術文化交流研究会 (ed.), *Ninpō no bijutsu to kaiiki kōryū* 寧波の美術と海域交流 [Las artes de Ningbo y los intercambios transmarinos] (Fukuoka: Chugoku shoten, 2009).

HUANG Minzhi 黃敏枝, *Song dai fojiao shehui jingji shi lunji* 宋代佛教社會經濟史論集 [Ensayos sobre la historia socioeconómica del budismo durante la dinastía Song] (Taipei: Xuesheng shuju, 1989).

JŌJIN 成尋, *Xinjiao can Tiantai Wutai shan ji* 新校參天台五臺山記 [Registro de peregrinajes de los montes Tiantai y Wutai] (Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2009).

KATORI Tadahiko 香取忠彦, *Nailiang dafo-shijie zuida de zhuzao fo* 奈良大佛—世界最大的鑄造佛 [El gran Buda de Nara, la estatua fundida de Buda más grande del mundo] (Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 2021).

KIMIYA Yasuhiko 木宮泰彦, *Ri-Zhong wenhua jiaoliu shi* 日中文化交流史 [Historia de los intercambios culturales entre Japón y China] (Beijing: Shangwu yinshuguan, 1980).

KOKAN Shiren 虎關師煉, *Genkō shakusho* 元亨釈書 [Registros budistas compilados en la era de Genkō] (Tokio: Keizai zasshisha, 1901).

Yiwen Li, *Networks of Faith and Profit: Monks, Merchants, and Exchanges between China and Japan, 839-1403 CE* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023).

LIU Hengwu 劉恆武, *Ningbo gudai duiwai wenhua jiaoliu—yi lishi wenhua yicun wei zhongxin* 寧波古代對外文化交流—以歷史文化遺存為中心 [Los intercambios culturales transmarinos de Ningbo en el periodo premoderno: énfasis en las reliquias culturales históricas] (Beijing: Haiyang chubanshe, 2009).

LOU Yue 樓鑰, “Tiantong san qianfoge ji” 天童山千佛閣記 [Registro del pabellón de los mil Budas de la montaña Tiantong], en *Gongkui ji* 攻媿集 [Compilación de ensayos del señor Gongkui] (Beijing: Zhonghua shuju, 1985).

NAKAJIMA Gakushō 中島楽章 & Itō Kōji 伊藤幸司 (eds.), *Ninpō to Hakata* 寧波と博多 [Ningbo y Hakata] (Tokio: Kyūko Shoin, 2013).

NARA kokuritsu hakubutsukan 奈良国立博物館 (ed.), *Dai kanjin Chōgen: Tōdaiji no Kamakura fukkō to aratana bi no sōshutsu* 大勸進重源: 東大寺の鎌倉復興と新たな美の創出 [El gran kanjin Chōgen: la restauración de Tōdaiji durante el periodo Kamakura y la creación de una nueva belleza] (Nara: Nara kokuritsu hakubutsukan, 2006).

NARA kokuritsy hakubutsukan 奈良国立博物館 (ed.), *Seichi Ninpō: Nihon Bukkyō 1300-nen no genryū: subete wa koko kara yatte kita* 聖地寧波: 日本仏教 1300 年の源流: すべてはここからやって来た [La tierra sagrada de Ningbo: el oriente de 1300 años de budismo japonés: todo vino de allí] (Nara: Nara kokuritsy hakubutsukan, 2009).

ŌBA Kōji 大庭康時 et al., *Chūsei toshi Hakata o horu* 中世都市博多を掘る [Excavación de la ciudad medieval de Hakata] (Fukuoka: Kaichōsa, 2008).

ŌGAWA Naomi 大河直躬, *Banjō 番匠* [Artesanos] (Tokio: Hōsei daigaku shuppankyoku, 1971).

John M. ROSENFELD, *Portraits of Chōgen: The Transformation of Buddhist Art in Early Medieval Japan* (Leiden: Brill, 2012).

SATO Asei 佐藤亞聖, “*Ninpō shūhen no sekizai*” 寧波周辺の石材 [Piedras en los alrededores de Ningbo], en Yamakawa Hitoshi 山川均 (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas en piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012).

SATO Asei 佐藤亞聖, “*Sekizai kakō gjutsu no kōryū*” 石材加工技術の交流 [El intercambio de las técnicas de manufactura en piedra], en Yamakawa Hitoshi 山川均 (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas en piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012).

Gregory SATTLER, “The Ideological Underpinnings of Private Trade in East Asia, ca. 800-1127”, en *Journal of Asian Humanities at Kyushu University*, n° 6 (2021), págs. 41-60.

SHIMIZU Shunmyō 清水俊明 (ed.), *Sekizō bijutsu* 石造美術 [Arte de la montea], vol. 7: *Nara kenshi* 奈良県史 [Histórico de la Prefectura de Nara] (Tokio: Meicho shuppan, 1984).

SHIOZAWA Hiroki 塩澤寛樹, *Busshitachi no nanto fukkō: Kamakura jidai chōkokushi o minaousu* 仏師たちの南都復興: 鎌倉時代彫刻史を見なおす [Restaurar Nara con escultores budistas: Reexamen de la historia de la escultura en el periodo Kamakura] (Tokio: Yoshikawa kōbunkan, 2016).

TAGA Munehaya 多賀宗隼, *Eisai* 栄西 (Tokio: Yoshikawa kobunkan, 1965).

UNOKI Motoyuki 鵜木基行, “*Tōsenko sekizōgun no seisakuchi nitsuite*” 東銭湖石像群の制作地について [Acerca del sitio de fabricación de las estatuas de piedra del lago Dongqian], en Yamakawa Hitoshi 山川均 (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas en piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012).

Michael J. WALSH, “The Buddhist Monastic Economy”, en John Lagerwey & Pierre Marsone (ed.), *Modern Chinese Religion I: Song-Liao-Jin-Yuan (960-1368 AD)* (Leiden: Brill, 2015), págs. 1270-1303.

XUE Bao 薛豹 & You Biao 遊彪, “*Fu Ri Songchao haishang chutan-yi Ninghai Zhoushi wei zhongxin*” 赴日宋朝海商初探——以甯海周氏為中心 [Estudio preliminar sobre los comerciantes transmarinos Song en Japón, con énfasis en la familia Zhou de Ninghai], en *Zhejiang xuekan* 浙江学刊 [Revista académica de Zhejiang], vol. 4 (2012), págs. 25-33.

YAMAKAWA Hitoshi 山川均, *Sekizōbutsu ga kataru chūsei shokunō shūdan* 石造物が語る中世職能集團 [Los grupos medievales de oficios vistos a través de la montea] (Tokio: Yamakawa shuppansha, 2006).

YAMAKAWA Hitoshi 山川均, “Ninpō no sekizo bunka to Nihōn e no eikyō” [La cultura de la piedra en Ningbo y su influencia sobre Japón], en Yamakawa Hitoshi 山川均 (ed.), *Ninpō to sōfū sekizō bunka* 寧波と宋風石造文化 [Ningbo y la cultura de las esculturas en piedra de estilo Song] (Tokio: Kyuko shoin, 2012).

YANG Gucheng 楊古城 & Gong Guorong 龔國榮, *Nan Song shidiao* 南宋石雕 [Esculturas de piedra en el Song del sur] (Ningbo: Ningbo chubanshe, 2006).

YANG Yi 楊億, *Yang Wengong tan yuan* 楊文公談苑 [Compilación de las conversaciones de Yang Wengong] (Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1993).

Notas del traductor

ⁱ Un *koku* es una unidad de volumen, equivalente más o menos a 180 litros. Antes del establecimiento de monedas circulantes –o en un periodo como el que el lector tiene ante sí, en que el circulante estaba apenas haciendo pininos y su uso estaba confinado al intercambio mercantil, sin haber alcanzado aún el pago de salarios–, equivalía más o menos a la cantidad de arroz necesaria para alimentar a una persona durante un año; es decir, a la cantidad de productos necesarios para conseguir el alimento anual de alguien.

ⁱⁱ Heian es el periodo de la historia japonesa que transcurre entre los años 794 y 1185, desde el traslado de la capital imperial a Heian-kyo (actual Kyoto) hasta el fin de las Guerras Genpei en 1185. Se caracterizó por el inmenso poder de la familia Fujiwara sobre la familia imperial, el surgimiento de los silabarios vernáculos japoneses (hiragana y katakana) y el inicio de la prelación de la clase de los guerreros que dominaría la política japonesa desde entonces y hasta la caída del sognato Tokugawa en 1868.

ⁱⁱⁱ Como se sabe, el chino es visto con frecuencia como lengua de varios dialectos distanciados entre sí o como sistema de escritura útil para varias lenguas parecidas entre sí a la manera de las lenguas romances. Se requiere, pues, de cierta salvedad cuando se usa la palabra “dialecto” con respecto a asuntos de la historia china: el nivel de distinción entre los dialectos chinos es tal que puede imposibilitar la comunicación entre las partes si no se recurre a un dialecto neutro o central. Esto es muy distinto a la situación del habla hispana, por ejemplo, en una comunicación entre un puertorriqueño y un chileno. La diferencia de los dialectos puede *entorpecer* la comunicación, pero no *imposibilitarla*.

^{iv} Nara había sido la capital imperial antes del periodo Heian, y retenía cierta importancia. Kyoto, primero llamada Heian-kyo, era la capital imperial desde el periodo Heian, aunque el establecimiento del sognato la redujo, como capital, a un estatus ceremonial de iure, pues el poder verdadero se ejercía desde Kamakura al punto que se ha dado en llamar este periodo (entre la victoria durante las Guerras Genpei del clan Minamoto, en 1185, y la derrota de este centro de poder político tras el asedio de Kamakura en 1333) como periodo Kamakura. Nara, Kyoto y Kamakura se encuentran en la isla Honshu, la más extensa de Japón. Nara es una ciudad portuaria ubicada en el extremo sur del Japón, cerca de Corea y en posición de abrir la puerta a la navegación tanto hacia Corea como hacia China, lo que la hizo un punto clave en la propagación del budismo chino en Japón y, más tarde, en la organización de la piratería japonesa contra las costas chinas. Se ubica en la isla Kyushu.

^v El budismo japonés está muy caracterizado por su acogimiento en la clase gobernante, que se convirtió en su principal patrocinador. Para un resumen sucinto de las relaciones entre el budismo japonés y el cambio en el sistema político que trajo consigo el fin violento del periodo Heian, precipitado por las Guerras Genpei, recomiendo al lector la introducción de Carlos Rubio a la traducción que hizo al español, junto a Rumi Tani Moratalla, del *Soga Monogatari*. Véase Carlos Rubio, “Introducción”, págs. 11-39, específicamente págs. 16-18, en Rumi Tani Moratalla y Carlos Rubio (trads.), *Historia de los hermanos Soga [Soga Monogatari]* (Madrid: Editorial Trotta, 2012).