

Razones y desencuentros en los paralelismos estéticos entre el arte oriental del paisaje, y el paisajismo romántico europeo del siglo XIX

Ma. **teresa gonzález linales***

RESUMEN: China y Europa han disfrutado durante numerosos siglos de un profuso intercambio de mercancías suntuarias que han repercutido en el desarrollo de las teorías estéticas imperantes, sobre todo en el continente europeo, reflejado en el arte de la Chinoiserie. Sin embargo, la disciplina artística menos estudiada en este sentido ha sido la pintura de paisaje, que alberga sorprendentes conclusiones cuando es expuesta a la luz de los estudios comparativos. Este artículo expone en detalle los juicios ofrecidos por los occidentales sobre la pintura china y, paralelamente, las coincidencias estéticas a las que se llegó en el género de la pintura de paisaje en ambas culturas equidistantes, y en épocas desiguales.

PALABRAS CLAVE: Paisajistas chinos, pintoresco, taoísmo, pintura china, cercanía plástica y estética, principios estéticos del arte taoísta, poetas y pintores europeos del romanticismo.

ABSTRACT: China and Europe enjoyed during several centuries a profound interchange of sumptuary merchandise which has impacted the development of aesthetic theories of the moment, moreover in the Western side already reflected in the so-called Chinoiserie. However it's surprising to say that landscape painting has been the artistic discipline less studied, offering unexpected conclusions

* Investigadora del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana.

when it's pointed out by cross-cultural studies. This paper explains in detail judgments offered by westerners about Chinese painting and in parallel, aesthetics coincidences achieved in landscape painting genre in both equidistant cultures, and in different times.

Key words: Chinese landscape artists, picturesque, Taoism, Chinese painting, plastic closeness and aesthetics, aesthetic principles of the Taoist art, European romantic poets and painters.

Introducción

La riqueza generada por los intercambios culturales tiene uno de sus mejores ejemplos en el caso de las relaciones históricas entre Oriente y Occidente. Este tema ha sido trabajado por un sinnúmero de expertos,¹ contando con incesantes estudios, muchos de ellos centrados en el siglo XVIII y la fiebre por lo oriental: la *Chinoiserie*,² que afectaría a Europa especialmente en la jardinería,³ en los pabellones arquitectónicos, y en muchas artes menores decorativas.

¹ Entre los numerosos expertos orientalistas mencionaré a J. Baltrusaitis con *La edad media fantástica. Antigüedad y exotismos en el arte gótico*, a Charles Sterling, pionero de la comparación entre la pintura de paisaje de ambas culturas, europea y china, en “La Peinture de paysage en Europe et en Chine” en el catálogo titulado *Orient – Occident. Rencontres et influences durant cinquante siècles d’Art*, noviembre 1958 a febrero 1959, París, editado por Musées Nationaux. Otros autores son B. Berenson, O. Münsterberg, J. Plenge, y M. L. Gengaro, en la primera mitad del siglo XX, quienes realizaron reveladoras investigaciones, en especial dirigidas a la pintura europea de los siglos XIV y XV y en gran medida a muestras paisajísticas italianas. Por supuesto no se puede dejar de mencionar al destacado Benjamin Rowland con su clásico título *Art in the East & West, An Introduction Through Comparisons*, Harvard University Press, Cambridge, 1954, December. Los otros investigadores que han realizado una labor comparativa de cierta extensión entre el paisajismo oriental y occidental son Yu y Dickson, en su trabajo *Scrolls from Ancient China*, Renaissance Publication Co., Taipei, 1973, y hay menciones más breves en los trabajos de muchos otros autores.

² Para saber más sobre la chinoiserie en Europa y su efecto en el arte, se recomienda: JARRY Madeleine, *Chinoiseries: le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVIIe et XVIIIe siècles*, Office du Livre, 1981, Fribourg, Suisse, y RIVIÈRE Jean Roger: *Arte de la China*, Summa Artis, Historia General del Arte, tomo XX, Espasa Calpe, 1989, 5ª ed. (1ª ed. 1966) Madrid, p. 59.

³ Ver los comentarios en este sentido de Francisco Calvo Serraller en *Ilustración y Romanticismo*, edición a cargo de Francisco Calvo Serraller et al., Fuentes y documentos para la historia del arte, tomo VII, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 311.

Sin embargo, es mucho más llamativo encontrar semejanzas entre ambas culturas fuera del periodo de auge de la *Chinoiserie*, me refiero al movimiento romántico europeo del siglo XIX sobre el que se centra este artículo, y más en concreto a la relación entre la estética taoísta de la pintura de paisaje en China y la estética de la pintura romántica de paisaje.

Paralelismos

Para exponer en detalle esta idea de los paralelismos neurálgicos, casuales o no, del arte romántico del paisaje con su contraparte oriental, es necesario precisar dos cuestiones de radical importancia en esta breve comparación, a saber:

- A) La probable influencia de la estética del arte chino a través de la moda del paisaje oriental, y más en concreto el impacto de la plástica “*irregular*” como catapulta al concepto de “*pintoresco*” y de “*sublime*” en el arte romántico europeo.
- B) El rechazo visceral de la sociedad occidental a la pintura de paisaje china, contrarrestado de forma sorprendente por una enorme cantidad de coincidencias plásticas y estéticas entre pinturas de paisaje chinas y románticas.

En cuanto al punto A), es verídico que la introducción del paisajismo orientalizado en Europa supuso una contribución que pudiera ser determinante en el cambio de perspectiva sobre la estética de entonces. Al parecer, los textos de jardinería oriental de los que se pudiera disponer en China no estaban traducidos a lenguas europeas; éstos no son concluyentes de la estética de la pintura china, mas beben de las mismas fuentes taoístas, y publicaciones como el *Manual de pintura del jardín de la semilla de mostaza* de 1679 atribuido a Wang Anjie,⁴ gozaron de inmensa popularidad, al menos en China.

⁴ En chino: *Jiezi Yuan Huazhuan*.

En el campo de la jardinería europea, por primera vez, alguien va a tomar muy en consideración la apariencia del jardín chino: Sir William Chambers, arquitecto británico y diseñador de jardines del siglo XVIII, iniciador de la huella que dejó la jardinería china en Europa.⁵ Chambers emplea epítetos muy despectivos hacia la pintura china de paisaje,⁶ y sin embargo acude a términos de textos clásicos de estética de la pintura de paisaje china para elaborar parte de su teoría del arte del jardín –la prerromántica obra *Dissertation on Oriental Gardening*, de 1772-, y cita sin empacho los estándares orientales de clasificación de jardines: “[...] *the pleasing, the terrible, and the surprizing [sic]*»”,⁷ descripciones que son de vital importancia en este estudio, por el viraje que suponen frente al ordenado y tranquilo jardín clasicista.

Este gusto occidental por el jardín iba a ir acompañado de numerosas publicaciones posteriores a la de Chambers, dotando de mayor importancia a la estética de lo irregular, lo pintoresco, y todo aquello que es raro o capaz de generar una respuesta emotiva en el espectador, más allá de la mera belleza. Entre otros muchos tratados del periodo prerromántico podemos mencionar los de Alexander Cozens (1717 – 1786), defensor de lo pintoresco, término explicado en su obra póstuma *A New Method of Landscape, A New Method of assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*.⁸ Cozens, al igual que Gilpin, estaba familiarizado con la teoría de Burke,⁹ como la mayoría de los artistas de su época, y es probable que ésta sea una de las razones por las que su obra posee caracterís-

⁵ Vale la pena echar un vistazo al pormenorizado relato que Chambers hace de los jardines chinos, pues es una buena manera de comprender la imagen que muchos occidentales tenían en este sentido sobre la jardinería oriental y qué cualidades asociaban a lo romántico y a lo sublime, aunque éstos refieren a China, y no a un jardín. Se pueden leer en: CALVO SERRALLER, Francisco, op. Cit. págs. 315 y 316.

⁶ Ver: *Viaje por la China imperial*, selección de Jordi Groh, ediciones Abraxas, Barcelona, 2000, p. 116.

⁷ LOVEJOY Arthur O., *Essays in the History of Ideas*, The Johns Hopkins Press, Baltimore and London, 5ª ed. 1970 (1ª ed. 1948), p. 129.

⁸ Su otra obra es: *Essay to Facilitate the Inventing of Landskips, intended for Students in Art* (1759). A Cozens le seguirán otros autores que evidencian la categoría y características del paisaje: Pierre-Henri Valenciennes en 1800, Philipp Hackert en 1811, y otros.

⁹ Descrita en su ensayo *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de 1757.

ticas muy cercanas a la estética romántica. Según Noyes, el cambio de pensamiento hacia la vivencia del paisaje se gesta en Inglaterra no sólo en el campo del arte sino en la vida en general, cimentada en la afición inglesa al paisajismo, representada por la jardinería (*Le jardin anglais*), los viajes (el *Grand Tour*), la pintura, y la poesía.

Los tratados de paisaje catapultan la importancia de lo pintoresco. El término pintoresco está recogido por primera vez en 1703, y en esta década comienza a ser objeto de uso. No obstante, en 1692 existía ya un vocablo supuestamente chino, de acepción similar: *sharawadgi*;¹⁰ esta palabra se empleó tanto para jardinería como para arquitectura en Europa, y se refiere al placer estético que provoca la visión del objeto por su irregularidad y su naturalidad, que aparenta carencia de diseño. Es más, Arthur Lovejoy, realizó una sugestiva propuesta sobre la cercanía entre la estética china y el Romanticismo en su ensayo *The Chinese Origin of a Romanticism*,¹¹ alegando el interés de Addison en este concepto de asimetría, así como en el énfasis puesto por Sir William Temple en 1695 en su obra *The Gardens of Epicurus*, sobre la irregularidad del jardín chino.¹²

Lo *pintoresco* es una categoría intermedia entre lo bello y lo sublime. En este concepto podemos encadenar el posible influjo de la jardinería china en el desarrollo posterior del paisaje romántico. Lo pintoresco debe ser entendido como parte del fenómeno de rechazo hacia el ordenado clasicismo. Con el correr de los años, es el reverendo William Gilpin quien da lugar junto a otros coetáneos¹³ a lo que se conoce como *la estética de lo pintoresco*, que dejó reseñada en sus numerosas obras escritas. La variedad y la rudeza formaron parte intrínseca de esta nueva categoría, que se añadía de forma perpetua a las de *sublime* y *bello* mencionadas por Burke. Sus obras fueron publicadas en 1792, *Tree Essays on the Picturesque*,

¹⁰ La palabra es citada por Sir William Temple en su obra *Essays*, dentro del ensayo titulado *Upon the Gardens of Epicurus*, publicado como se decía en 1692, si bien fue escrito hacia 1685. Este término no es chino, en todo caso, si hay que atribuirle un origen lingüístico oriental, pudiera tratarse de sánscrito.

¹¹ En su obra: LOVEJOY Arthur O., op.cit.

¹² *Ibíd.* p. 118.

¹³ Lo pintoresco estuvo abanderado además por Richard Payne Knight (autor de *The Landscape, A Didactic Poem in Three Books*. Addressed to Uvedale Price, Esq. 1794) y Uvedale Price (escribe *Essay on the Picturesque* publicado en 1794), amigo de Wordsworth.

y en 1794: *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*.

Las teorías acerca de *lo sublime* y de *lo bello*, primero de Addison (escrita en 1690, publicada en 1712), luego de Burke (1757), y más tarde la versión kantiana de 1764, no hicieron más que basificar la posterior conciencia estética de que el arte ha de ser capaz de llegar al corazón del observador y producir en éste una exaltación emotiva y espiritual, destinada a conducirlo a la unión con Dios, con lo universal o, en última instancia, a generar una experiencia más o menos mística por encima de su realidad mundana.

Aparte de los tres escritores considerados como pilares de la teoría de lo sublime, mencionados atrás, muchos otros contribuyeron de una forma u otra al establecimiento y clarificación de este concepto, como Gerard, Saussure, Rousseau, Carus, Goethe, Hölderlin, Wordsworth, Schelling, Humboldt, Jean Paul, los hermanos Schlegel, Tieck, y un largo etcétera. El romanticismo precisó que lo sublime era *la capacidad de entusiasmar y elevar el espíritu*.

Casualmente, la pretensión principal del artista chino que se dedica a la pintura de paisaje es alcanzar la unidad mística con el *Tao*, el Todo, a través de su trabajo, y compartir esta sensación con el espectador que transita por su obra; este sentimiento domina la estética y la plástica del arte chino durante más de mil años.

El punto B), sobre el que me voy a extender por contener un rastro histórico novedoso, pone de manifiesto el fuerte rechazo hacia la pintura china de paisaje por parte de las mentes europeas. Existen numerosas referencias históricas provenientes de occidentales donde se describe la inconsistencia del paisaje chino, y apenas se ha encontrado alguna que lo elogie, antes del siglo XX.¹⁴ ¿Por qué los europeos fueron incapaces de degustar desde el principio del exquisito manjar de la pintura china? lo aclara Dawson:

¹⁴ A partir de aquí, la redacción e información expuesta a continuación sobre el desprecio occidental por la pintura china y la mayor parte de este artículo pertenece a un capítulo de mi tesis doctoral, y está referida de manera textual e idéntica al original. Para leer el trabajo entero, acúdase a: GONZÁLEZ LINAJE, Ma. Teresa, *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo. Paralelismos plásticos y estéticos*, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, editorial Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.

Hay varias razones por qué la pintura [china] tardó en captar el interés de Europa en relación con los productos del arte chino. En primer lugar, la pintura exige indudablemente una verdadera comprensión de la cultura china para ser apreciada debidamente. Hasta que se entienda plenamente la visión del mundo que representa, la obra del pintor chino parece demasiado tranquila y carente de pasión para el observador occidental. Hasta que se aprecia la actitud del pintor chino, su arte puede parecer reiterativo e incluso plagario. En segundo lugar, la pintura china no tenía el atractivo de algo completamente nuevo, como las porcelanas y las lacas, y para los ojos europeos no era sino una tentativa fallida de hacer lo que los europeos podían hacer mucho mejor. Además, los chinos han conservado con celo sus verdaderas obras maestras, lo cual es muy natural [...] Y finalmente, el olvido original de la pintura china puede atribuirse en parte al hecho de que los misioneros jesuitas tenían un fuerte motivo para ensalzar la pintura europea y menoscabar los logros de la china: si lograban suscitar el interés de los chinos en la pintura europea, podrían utilizar copias de las grandes obras maestras religiosas para propagar la fe.¹⁵

Se pueden ampliar las razones de las reticencias europeas a la hora de valorar la pintura paisajista china. Todos los comentarios actuales relativos a esta circunstancia abogan por la misma opción: el desprecio por la pintura china se debe a sus características plásticas, como se constatará en las peyorativas opiniones legadas desde siglos atrás por comentaristas europeos, que serán expuestas en breve. Se observa que en contraposición con la porcelana, o la seda, u otras muestras del ingenio del arte oriental, las pinturas de paisaje que pudieron llegar a Europa se encontraron con dos problemas para ser bien consideradas: por un lado, eran trabajos más bien de baja calidad, y por otro, la idea de vender fuera del País del Centro (China) a unos “*bárbaros*” obras importantes del gran arte del paisaje, era casi impensable. La falta de formación del comprador —el absoluto desconocimiento de los preceptos taoístas que afectan a la pintura, más la barrera idiomática para apreciar las poesías caligráficas que

¹⁵ DAWSON Raymond, *El camaleón chino. Análisis de los conceptos europeos de la civilización china*, Alianza editorial, El libro de bolsillo nº 271, 1ª edición, Madrid, 1970, p. 165.

acompañan a los paisajes-, le impedía partir de un baremo estético correcto para discernir qué trabajos valían la pena y en qué consistía la pintura china de paisaje.

Por lo general los paisajes más académicos, realistas y minuciosos, en formatos reducidos o en abanicos, alejados de la aceptación de los grandes críticos chinos, fueron los que pudieron gozar de cierta bienvenida entre los clientes europeos. La mención a tales trabajos es realmente mísera, y no así los comentarios relativos a la porcelana, a la seda, o a otros productos chinos.

Aquellos paisajes cuyas connotaciones espirituales y calidad plástica los hacían superiores al resto, no podían traspasar las fronteras chinas fácilmente por la categoría que tenían, por la baja disponibilidad a la venta, o por el precio que ostentaban, y esto último sería algo incomprendible para el occidental que juzgaba de manera tan baja la pintura oriental. Occidente carecía de los valores chinos para comprender mínimamente su contenido filosófico, alegórico, y espiritual. Y es que la ignorancia de las leyes plásticas y estéticas que presiden la pintura china, sobre todo en lo tocante a la perspectiva, desvirtuaba por completo la correcta percepción de estos trabajos, y el occidental no podía menos que concluir que, semejantes ejemplos, eran penosos ejercicios en los que el correcto planteamiento de la perspectiva y el volumen no tenía cabida, demostrando la pobreza de los mismos a favor de la excelsa pintura europea,

La pintura china se dio a conocer entre los europeos primero a través de la decoración pintada de las porcelanas, medio muy limitado en cuanto a temática, estilo y calidad artística, lo que sólo proporcionaría una tosca impresión de los verdaderos logros de ésta. La incompleta información que llegaba a Europa sobre ella y el fracaso de los europeos al juzgar la misma en base a sus propias normas daría origen, aunque reconocían que los chinos eran buenos pintando pájaros y flores, a un desprecio generalizado por su arte. [...]

Dada la negativa percepción de la misma, no sorprende que su impacto entre los grandes pintores europeos fuera superficial y limitado. Aunque porcelanas chinas aparecen representadas en

*algunos bodegones de la pintura holandesa del siglo XVII, dando testimonio del comercio holandés con el lejano Oriente y el gusto y poder de esos coleccionistas, no por ello la pintura de bodegón holandés estuvo influenciada por el estilo de la pintura china.*¹⁶

Las muestras de paisajismo que llegaron a Europa procedentes de China debieron ser básicamente decorativas. Se puede afirmar, basándose en los juicios artísticos que han sido revelados por diferentes europeos acerca de la pintura china, que entre todas las manifestaciones del genio creador oriental, la que menos atraía a los occidentales era precisamente ésta por su simpleza de dibujo y color, su falta de realismo, y su lenguaje iconográfico ignoto.

Así pues, a ojos de los coleccionistas de arte en Europa, la pintura china fue tomada como un simple dibujo, como una mala copia del natural, que nada podía hacer frente a las grandes obras paisajísticas europeas plenas de colorido y perspectiva, y del verismo tan estimado durante siglos y siglos, razón por la que “*Durante mucho tiempo las pinturas chinas de los Ts'ing [din. Qing], que eran, de hecho, las más aseguibles a los europeos, fueron consideradas como curiosidades de dibujo poco hábil, de las que se apreciaba [sólo] la riqueza de su carácter anecdótico. Se ignoraban las grandes obras de los siglos precedentes, y los jesuitas instalados en la corte imperial hicieron cuanto estuvo en su mano para modificar los errores de perspectiva y enseñar a los chinos a poner sombras*”,¹⁷ como se puede observar en las palabras del padre Mateo Ricci (llamado en chino Li Matu: 1552 – 1610, y que vivió en China desde 1601), que es la referencia peyorativa más antigua que se conoce sobre la pintura china, extraído de su diario:

Los chinos son un pueblo muy aficionado a la pintura (de la que se sirven mucho en sus obras de arte), pero no pueden compararse a los pintores europeos, y menos aún en la talla de imágenes o la fundición de las mismas. Embellecen las bóvedas y arcos magní-

¹⁶ SANTOS MORO Francisco de, *Imágenes de China*, Museo Nacional de Antropología, catálogo, Madrid, 1997, p. 15

¹⁷ RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 538.

ficos con figuras de hombres y animales, y adornan sus templos con simulacros de falsos dioses y campanas de bronce. Y si no me engaño, este pueblo, por otro lado tan ingenioso, me parece grosero en este arte, tanto más cuanto que no han tenido jamás relación alguna con los extranjeros a fin de que les ayudaran en este arte, que en otras cosas no cede en nada a las demás naciones. Ignoran lo que es hermosear las pinturas al óleo ni los sombreados, por lo que sus obras pictóricas parecen más muertas que vivas.¹⁸

El primer artista occidental asentado en China del que se tiene noticia es el jesuita Michele Ruggieri, que en 1583 ya estaba en Cantón. Fue Castiglione¹⁹ (llamado en chino Lang Shinin, Giuseppe di Castiglione: 1668 – 1766) quien consiguió una cierta apertura en el fluir de conocimientos pictóricos entre orientales y occidentales; con su buen hacer se granjeó el respeto del emperador Qian Long (1736 – 1795) y la perspectiva europea se introdujo con fuerza sólo entre algunos artistas chinos. No obstante, antes que él Ludovicus Buglio, monje italiano, ya había enseñado perspectiva europea en la corte china entre 1648 y 1682, y tras él otros artistas misioneros procedentes de diversos países, como Bélgica, Alemania, etc.²⁰ Sorprende encontrar trabajos de estos misioneros y artistas a la manera oriental: ello se debe a que el emperador Qian Long finalmente les forzó a trabajar con la técnica y el estilo propio de China, al igual que imponía muchos de los temas.

¹⁸ *Viaje por la China...*, op. Cit. págs. 70 y 72. Tenemos otra traducción de Rivière, en op. Cit. p. 561: “Los chinos, aún siendo muy amigos de la pintura, no pueden, sin embargo, alcanzar a nuestros artistas, y les falta mucho en la estatuaria y en el arte de fundir [...] No saben pintar al óleo, ni dar sombras. Sus pinturas son muertas y sin nada de vida.”. Hay una tercera versión, por parte de Dawson, en op. cit. p. 164: “Nada saben del arte de pintar al óleo o del empleo de la perspectiva en sus cuadros, de lo que resulta que sus obras más se parecen a lo muerto que a lo vivo”. También es citado en inglés por SULLIVAN Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*. University of California Press, Los Angeles, California, 1989, p.43: “The Chinese use pictures extensively even in the crafts, but in the production of these and especially in the making of statuary and cast images they have not at all acquired the skill of Europeans. They know nothing of the art of painting in oil or the use of perspective in their pictures, with the result that their productions are lacking any vitality.”

¹⁹ Para más información sobre la obra artística de Castiglione y de Ricci en China, ver: SANTOS MORO Francisco de, op. Cit., págs. 17 a 20.

²⁰ Más detalle sobre otros artistas europeos radicados en China, en: SIERRA DE LA CALLE Blas, *Pintura China de Exportación*. Museo Oriental, Valladolid, Catálogo III, Caja España y Museo Oriental editores, Valladolid, 2000, p. 421 y 422.

La orden de Jesuitas primero envía a Ricci²¹ y al padre Verbiest, junto al padre Gerbillon. Más tarde, en el grupo francés de la misma orden que se dirige a China se encuentra el padre Bouvet, que es encomendado por el emperador, tras residir allí, a que localice en Francia a otros misioneros cualificados en arte y así darle gusto, pues estaba muy interesado en sus artes. Bouvet, ya de vuelta en Europa, se encuentra con el lego Giovanni Gherardini, de Módena, conocido por su habilidad artística sobre todo en arquitectura, y en 1698 salen junto al hermano lego Charles de Belleville (pintor, arquitecto, escultor y miniaturista) y con otros compañeros hacia Beijing, a donde llegan en 1699. Más tarde, Castiglione con singular fortuna, se instala en la corte y trabaja para el emperador, enfrentándose a la crítica por el estilo técnico que traía de Europa.

Ricci, como ya se ha señalado, fue el primer europeo de proyección que ha legado una constancia crítica y negativa acerca de las pinturas chinas, marcando con sus sentencias y gustos las opiniones de muchos occidentales más. La pintura china fue un pobre competidor para la pintura europea, y viceversa. Quizá un género como el de *“Flores y pájaros”* tendría mejor acogida, dada su similitud con los objetos reales representados y el virtuosismo del trabajo. Pero el paisaje taoísta nada tiene que ver con los conceptos estéticos europeos; su comprensión e interpretación equilibrada sólo pudo tener lugar en las postrimerías del siglo XIX, y en plenitud bien avanzado el siglo XX.

Los contactos entre China y Europa se han dado desde hace muchos siglos, bien a través de pueblos que comerciaban con ambos, bien a través de la Ruta de la Seda, y más adelante mediante el encuentro directo entre ambas civilizaciones. Ello se debió, como es obvio, al profundo interés que las mercancías chinas despertaron en los europeos, llevándolos finalmente a la búsqueda de una vía de comunicación directa: *“Si las naciones marítimas de Europa intentaron introducirse en Asia Oriental a partir de principios del siglo XVI fue porque allí*

²¹ Para ampliar sobre su vida: SPENCE Jonathan D., El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI, colección Tiempo de memoria Tusquets, Historia nº 21, Tusquets editores, 1ª ed. Junio 2002, Barcelona.

existían corrientes comerciales muy activas: una China de economía exclusivamente rural no las habría atraído en modo alguno."²²

La seda china ya se conocía en otros países en el siglo III,²³ siendo popularizada en Europa mucho más adelante, y qué decir del acogimiento que tuvo la porcelana, la laca, el cloisonné, las especias, el té, el algodón, los espejos de bronce, el esmalte, el jade, los muebles de madera finamente trabajados, los abanicos, etc.²⁴ Las mercancías de China se esparcirían en Europa con mayor fuerza a partir del siglo XVI, como nos relata Dawson: *"Incluso antes de terminar el siglo XVI, los objetos de arte chinos comenzaron a circular profusamente en Occidente. Pronto comenzaron los chinos a fabricar objetos destinados especialmente al mercado europeo, y al mismo tiempo los artesanos occidentales empezaron a imitar el trabajo de los chinos y adoptar sus diseños para sus propios fines.*"²⁵

Como se ve, el comercio con China siempre estuvo presente en Europa, primero por vía terrestre a través de los árabes –y de la Ruta de la Seda– que hicieron llegar sus productos, luego directamente en Venecia, que en el siglo XV ya tenía una buena oferta de objetos orientales, al igual que Lisboa en los siglos XVI y XVII, y en especial con el gran salto que se produjo en este último siglo en el que Portugal, España, y después todas las grandes potencias europeas, buscaron rutas marítimas y puertos de Asia donde recalar y adquirir las codiciadas creaciones asiáticas, que serían traídas a occidente con las boyantes Compañías de las Indias (desde 1600 en adelante).²⁶

Así pues, las piezas chinas influyeron decisivamente en más de un artista occidental,²⁷ y no cabe duda que ocurrió de tal manera, aun-

²² GERNET Jacques, *El mundo chino*, Crítica (Serie Mayor), 1ª ed., Barcelona, 1991, p.37.

²³ Para mayor información sobre la ruta de la seda en la antigüedad ver: ROBERT Jean-Nöel, *De Roma a China. Por la ruta de la seda en tiempos de la Roma antigua*, Herder, Barcelona, 1996.

²⁴ Para ver con mayor detalle la influencia del Islam en China de los Tang, ver, GERNET op. cit. p.247.

²⁵ DAWSON op. cit. p. 155

²⁶ Para saber con mayor detalle las relaciones mercantiles y de otro orden entre la China mongola y Europa ver: FRANKE Herbert y TRAUZETTEL Rolf *El imperio chino*, Siglo XXI, col. Historia universal nº19, Madrid, nov. 1993, 6ª ed. (1ª ed. dic. 1973), pp. 228 a 231.

²⁷ Para más información leer el libro de ARNOLD Lauren, *Princely Gifts and Papal Treasures. The Franciscan Mission to China and its Influence on the Art of the West 1250 – 1350*, Desiderata Press, San Francisco, 1999.

que no en el caso de la pintura de paisaje. Incluso al ser comparado un artista tan importante como Rembrandt con paisajistas chinos -quien poseía piezas de porcelana china en su patrimonio-,²⁸ no es factible que hubiera sido afectado por el arte chino, a pesar de que algunos estudiosos le adjudican igualmente similitudes con la pintura china; ésto nos explica Sullivan:

*It is tempting to believe that Rembrandt might have owned, or seen, Chinese or Japanese paintings. But there is no evidence for this at all. Yet when we look at some of his drawings, notably those sketched freely in ink or ink wash, we find a combination of formal clarity and calligraphic vitality in the movement of pen or brush that is closer to Chinese painting in technique and feeling than to anything in European art before the twentieth century. This, in the absence of evidence to the contrary, we must attribute to coincidence and to Rembrandt's unique gifts as a draughtsman. Moreover, if he ever did set his eyes on Chinese paintings, it is unlikely that these would have been the spontaneous ink sketches of the literati and eccentrics, which most resemble his own, for what Europe admired in Far Eastern art was its exquisite, fanciful craftsmanship, and it is highly improbable that any Dutch factor in Deshima would have acquired the sort of sketches that would have struck a responsive chord in Rembrandt.*²⁹

Para cubrir aunque sea someramente todos los resquicios de esta cuestión en la que estamos inmersos, voy a transcribir una explicación de Michael Edwardes, cuyo planteamiento es un interesante punto de partida para otras indagaciones:

But what of the direct influence of Eastern pictorial art on European painters? Such influence implies more than just the superficial use of exotic animals or foliage. These can be found scattered throughout Italian painting from the thirteenth century onwards. To

²⁸ Sobre las pertenencias orientales de Rembrandt: "Les artistes s'intéressèrent également à ce mode de peinture et, parmi eux, Rembrandt, grand collectionneur et curieux de toutes choses, se signale par l'abondance de sa documentation. Il possédait dans sa maison de Joden Breestraat à Amsterdam un cabinet de curiosités où L'Inde, la Chine, la Perse, étaient représentées." Charles Sterling, op. cit. p. 87.

²⁹ SULLIVAN, *The Meeting...*, op. cit., p.91.

be directly influenced the painter must have seen examples of Eastern art and recognized something of their aesthetic purpose. There is no satisfactory evidence of actual paintings having been brought to Europe before the seventeenth century –when Rembrandt, for example, was interested enough to make copies of Indian Mughal miniatures. But it is possible to discern, in a number of earlier works, a use of Chinese forms which betrays knowledge of Chinese pictorial art. There is certainly no reason why Chinese paintings should not have been known in Italy. Although Marco Polo did not mention Chinese art at all, other travelers and merchants may have taken more interest. The Mongols certainly disseminated Chinese paintings, which were copied in Persia and, later, Turkey.³⁰

Al principio fueron pocos los europeos enviados a China, y menos aún los que viajaron por cuenta propia a partir del siglo XIII;³¹ por fortuna, buena parte de ellos han dejado detallados relatos de sus viajes, pues, “*Los contactos del este de Asia con Asia Occidental, Asia Central y Europa existían desde épocas muy antiguas, pero en los siglos XIII y XIV todas las rutas que unían China con el mundo occidental cobraron una importancia mayor, fueron más transitadas y, lo que es muy importante, algunos de los viajeros dejaron relatos de sus experiencias.*”³² Los móviles de estos desplazamientos tan largos y arriesgados eran por lo general de carácter religioso (sobretudo del nestorianismo al principio, y luego del cristianismo),

³⁰ EDUARDES Michael, *East-West Passage. The Travel of Ideas, Arts and Inventions between Asia and the Western World*, Casell & Company LTD, London, 1971, p. 89.

³¹ El primer viajero occidental conocido en tierras asiáticas, en contra de lo que popularmente se cree, no fue Marco Polo ni ningún otro europeo famoso, sino un español: Rabbi Benjamin, cuya experiencia está recogida en, *The Travels of Rabbi Benjamin, the Son of Jonas of Tudela, through Europe, Asia, and Africa, from Spain to China, from the year of our Lord 1160 to 1173. From the Latin versions of Benedict Arias Montanus, and Constantine l'Empereur*. También es conocido como Benjamin ben jonah, de Tudela. Después de él está Giovanni dei Piano di Carpini, un franciscano italiano de 65 años que fue enviado por el Papa Inocencio IV en el año 1245 junto a Benedicto el Polaco, a Karakorum (Mongolia). Partió de Lyon y tras grandes penalidades llegó a ver al Gran Khan quien le dio una carta exigiendo que el Papa se le sometiera. A su regreso dos años más tarde trajo consigo notas sobre las costumbres mongolas en su obra *Ystoria Mongalorum*, pero que apenas citaba la lejana Cathay a la que no llegó a tener acceso. Su obra adquirió bastante resonancia porque fue incluida en la enciclopedia medieval *Speculum Mundi* de Vicent de Beauvais, y fue la primera en hacer referencia a la escritura china. También se conoce como *Viaje de Giovanni dei Piano di Carpini, 1245-1247*.

³² BOTTON BEJA Flora, *China. Su historia y cultura hasta 1800*, El Colegio de México, 1ª ed., México, 1984, p. 256.

mercantil (hay pruebas contundentes de presencia fija de mercaderes italianos en China en el siglo XIV), o diplomático³³ (búsqueda de alianzas con los nuevos pueblos).

Tras un periodo de cierta continuidad en los intentos de contactos con la China mongol, y de ir y venir de extranjeros en su territorio en los siglos XIII y XIV, no se observa afluencia de europeos en el siglo XV, dadas las condiciones políticas restrictivas del nuevo imperio chino Ming, hasta que los intereses comerciales de la joven Europa impelen a diversos países a insistir y llegar por vía marítima hasta las costas del gran proveedor de seda y porcelana. Los navíos portugueses recalán en Guangdong entre 1514 y 1516, los españoles llegan a Asia en 1543, los ingleses en 1600, y los holandeses hacia el 1602, abriéndose la veda de las mercancías asiáticas por siglos.

El comercio establecido entre Europa y China acarrea toda clase de objetos preciosos de Oriente a Occidente, y no se puede asegurar ni a favor ni en contra que la pintura de paisaje china no haya sido conocida y empleada de alguna manera como fuente de inspiración para ciertos artistas, sin embargo se sustenta mucho más la idea defendida por estudiosos del arte chino de que los escrúpulos europeos hacia la pintura china impidieron que ésta fuera aceptada o tenida en cuenta en Europa. Parece más arriesgada la opinión de Hudson, que casi da por sentado que las pinturas chinas llegaron a Europa y terciaron en el estilo de algunos artistas, a pesar de no tener pruebas concluyentes,

Eighteenth-century Europe knew the manner of Chinese landscape from lacquer and wall-papers and decorated objects generally, but both the buyers and producers of these things aimed at the superficial ornamental effect, and it was hardly through these ordinary commodities of commerce that the deeper inspiration of Chinese landscape art could be communicated. But at the time when

³³ Para un estudio de algunos escritos originales concernientes a viajes de europeos a China y sus relaciones con China ver: *East meets West Original Records of Traders, Travellers, Missionaries and Diplomats to 1852*, de Adam Matthew Publications Ltd. En microfilm, basado en documentos originales de distintas Bibliotecas, y para más información ver su página web: <http://www.adam-matthew-publications.co.uk>

everything Chinese was in fashion and indiscriminately admired, there must have been borne in on the flood a few specimens, probably copies of old masterpieces such as were made in China in great numbers, of the classic landscape of the Southern School, or of the more modern «Literary Man's Painting», styles of ink monochrome, which to an artist of genius already made familiar with Chinese forms would have unlocked the gate of a new world of vision. Such works may have reached Europe either as regular hanging pictures or as screen and fan paintings; it is hard now to trace particular varieties of objects brought from China, as items often of personal buying rather than general import. But there is every probability, if not, as far as I know, full proof that ink sketches adequate to convey the tradition of the great Chinese Landscape painters reached Europe and would have been available along with other Chinese works of art for inspection by European artists.³⁴

Sólo Joachim von Sandrart describe en 1675, en su obra dedicada al arte mundial, *Teutsche Akademie*, el aspecto de ciertas pinturas chinas supuestamente conseguidas de manos chinas, y que según Sullivan³⁵ es probable que viera en el Colegio Jesuita de Roma. Joachim von Sandrart comenta que son de la mano de los más grandes artistas chinos, pero es evidente que está empleando unos parámetros estéticos occidentales para enjuiciar tales trabajos, donde no hay cabida para las bases estéticas y espirituales del arte taoísta sino para las pinturas de gran verosimilitud. En cualquier caso es bueno saber que sí circularon obras de pintura china por Europa, a pesar de no tratarse de las mejores, y que se apreciaran con pleno desconocimiento de la razón de ser del paisajismo taoísta.

Hay otro factor a tomar en cuenta cuando tratamos de establecer posibles paralelismos entre el paisajismo chino y el europeo, y a la hora de desechar o considerar las influencias del arte chino sobre el occidental:

³⁴ HUDSON G. F.: *Europe and China. A Survey of Their Relations from the Earliest Times to 1800*, Beacon Press, Boston 1961, EEUU (1ª ed.: Edward Arnold & Co., London 1931), págs.286 y 287.

³⁵ SULLIVAN Michael: *Symbols of eternity: The Art of Landscape Painting in China*. Stanford University Press, Standford, California, 1979, p. 3

C) Está datada la presencia de chinos en países europeos y en América desde muchos siglos atrás:³⁶ luego no se puede desestimar la posibilidad de que algún oriental ducho en artes se instalara en Occidente y realizara, o llevara consigo, muestras de la pintura china; pero jamás sería un gran artista del paisajismo, sino probablemente un simple artesano o una figura de tercera fila que, empujado por la necesidad o la pobreza, emigraba a América.³⁷ Por otro lado, la estancia en tierras americanas de orientales sí sería un motivo de consideración en la posible influencia del arte oriental en el trabajo de enconchado que tuvo lugar en la Nueva España (México), como remarca Julieta Ávila.³⁸

Se sabe de presencia oriental en América Latina desde la implantación de la ruta regular de la famosa Nao de Acapulco, o de la Nao de China, que cubría el trayecto Filipinas, México, España en ambos sentidos. Se llevaban las valiosas mercancías orientales desde las costas filipinas hasta tierras americanas, en concreto hasta Acapulco, donde se celebraba una feria; de allí iban al puerto de Veracruz (de la Vera-Cruz) para partir hacia sus destinos finales: España, América (La Habana, Puerto Rico, Sto. Domingo, Caracas, Cumaná, Margarita, y Cartagena), y Europa en segunda instancia.

Y no sólo se puede hablar de inmigrantes chinos en otros países, sino de asiáticos en general, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, quienes eran clasificados de forma muy genérica como “chinos” o “indios chinos”. También surgieron rutas hasta el

³⁶ Para ello consultar la excelente tesis de Déborah Oropeza Keresey: *Los “indios chinos” en la Nueva España: la inmigración de la nao de China, 1565 – 1700*, México, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, 2007.

³⁷ En la Biblioteca del CIESAS y en el *Archivo General de la Nación*, en México, así como en la base de datos del CIDA y en otras instituciones en España, se pueden obtener varios datos sobre el intercambio comercial entre España, México y China, al igual que constatar la presencia de chinos en tierras mexicanas desde muy atrás. Por ejemplo, existen manuscritos comentando los contenidos de las partidas de la *Nao de China* que varaba en Acapulco, y hasta un testamento de una mujer china radicada en México que data de 1615, en el que se habla de envíos de artículos orientales desde el siglo XVI, etc.

³⁸ Ver su obra completa: ÁVILA HERNÁNDEZ Julieta: *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, Colección obra diversa, INAH, 1ª ed., México, D.F., 1997.

puerto de Callao en Perú, y otra hasta Panamá en el siglo XVI.³⁹ Estos trayectos se iniciaron en 1570; de Asia a América tardaban cerca de seis meses: partían con las mercancías recogidas en Manila, pero: *“Había que esperar también el arribo de las pequeñas embarcaciones de la China, que llegaban a Manila con las mercancías que formaban el cargamento más valioso de la nao.”*⁴⁰

Una segunda ruta de conexión directa entre Filipinas y España, se abriría en 1766. La presencia de mexicanos e hispanos en Manila se compensaba con la de los orientales en Acapulco: *“La población ordinaria de Acapulco estaba formada por indios y orientales, así como por mestizos y mulatos de todo tipo posible de mezclas. Pocos españoles permanecían en la ciudad una vez que terminaba la feria de los productos del galeón.”*⁴¹

D) Retomando el tema de los viajeros, el siguiente dato a considerar es el de los europeos que visitaron el imperio mongol y la antigua Catay⁴²; fueron en su mayoría monjes de diferentes órdenes religiosas, y tampoco mostraron interés alguno por la pintura china, ni siquiera al convivir con los chinos o con los mongoles y tener la oportunidad de acceder al estudio de algún artista, o conversar con ellos, especialmente aquellos europeos que lograron un profundo conocimiento del idioma.

³⁹ La situación derivada de la gran competencia que suponía la presencia de mercancía oriental sin intermediarios hasta Nueva España, provocó no pocos problemas a los comerciantes peninsulares que veían mermadas sus ganancias ante la exquisitez y novedad de las mercancías asiáticas. Las presiones ejercidas por éstos dieron lugar a diversas restricciones en dicho mercado, como por ejemplo la prohibición de pasar telas chinas desde México a Perú en 1587, entre otras cosas, o comerciar directamente entre Filipinas y Sudamérica en el mismo año. En 1593 un decreto real limitó a dos los galeones anuales con mercancía oriental que podían llegar a América. Dicho comercio terminó en 1813 con la supresión de las Naos.

⁴⁰ SANTIAGO CRUZ Francisco, *La Nao de China*. Figuras y episodios de la historia de México, n° 113, editorial Jus, México, 1962, p. 130.

⁴¹ SIERRA DE LA CALLE Blas, *Vientos de Acapulco. Relaciones entre América y Oriente*, Museo Oriental de Valladolid, Junta de Castilla y León y Caja España editores, Valladolid, 1991, p. 46.

⁴² La palabra *Catay* deviene de la palabra *kitan* que designa a un grupo nómada del norte de China cuyo plural, *kitat*, se populariza como *Kitai* o *Khitai*, y por influencia mongol pasa a ser el denominador de “China” en varios idiomas hablados por dichos mongoles hacia el siglo XIII. Esta pronunciación fue aprendida por los visitantes europeos y por el propio Marco Polo. Antes de emplearse la palabra *Catay* para referirse a China, se empleó en la antigua Roma el término *Sérica* o *Sínica*, por el *País de los Seres*, de donde provenía la seda. En 1492 se conocía China como *Catayo*.

Este hecho llama poderosamente la atención, pues al conocer los ideogramas y estar en capacidad de leer, podrían haber tenido acceso por libros, o por conversaciones con eruditos chinos, a las bondades de la estética china. El primer principio de la estética oriental es “*captar el espíritu*” de las cosas, y no la formalidad de su morfología externa, lo que se considera un simple juego de destreza.

Desde el siglo XIII China vio llegar a los primeros europeos -siglo que coincide con el creciente interés de la recién instalada dinastía Yuan mongola por lo extranjero-, casi siempre con la intención de sembrar sus particulares doctrinas religiosas en un país tan novedoso como atrayente; nestorianismo, cristianismo, entre otros, dejaron en China huella escasa de su presencia.

Desde la visita de Marco Polo (1254 – 1324) a la corte mongol del gran Kan, entre 1275 y 1295, se sucedieron muchas otras de distintos personajes, pero entre ellos el nombre de Marco Polo brilla con singular fuerza gracias a su libro, en el que relata en un tono grandilocuente lo que vio y vivió durante su estancia en Asia. A pesar de su polémica verosimilitud, el texto de Polo dejó una estela imborrable en la Europa de entonces, impronta que se mantuvo siglos después, siendo difícil de equiparar por su perpetuidad y difusión. Su visita, así como la de otros viajeros europeos que le precedieron, se debe a que “*Al Khan le complacía ver mercaderes de cualquier raza, pero le gustaba especialmente ver cristianos de Europa. En primer lugar, sabía que los cristianos eran enemigos de los musulmanes y que habían estado luchando contra ellos durante siglos.*”⁴³

A pesar de las tesis que apuntan hacia un posible fraude por parte de Marco o de su escriba Rustichello,⁴⁴ recientes investigaciones⁴⁵

⁴³ COLLINS Maurice, *Marco Polo*, FCE, Biblioteca Joven, México, 1984, (1ª ed. En español en 1955), Págs.: 15 y 16.

⁴⁴ Para más información sobre el papel de Rustichello ver DAWSON op. Cit. P. 27 y sobre el viaje de los Polo y las controversias despertadas por el escrito, también DAWSON op. Cit. P.23 a 34.

⁴⁵ Véase por ejemplo, en *National Geographic*, los artículos de Mike Edwards que aparecen en los números de mayo, junio, y julio de 2001 bajo el título general de “Marco Polo”.

también apuntalan la veracidad de su viaje⁴⁶ y constatan con pruebas precisas los numerosos datos que aportó Marco sobre la vida en China y la geografía que recorrió. *“Una visión de conjunto de China de los siglos XI – XIII proporciona la impresión de una sorprendente expansión económica e intelectual. La sorpresa de un Marco Polo a finales del siglo XIII no es fingida.”*⁴⁷

Volviendo al arte chino, no se puede asegurar que ejemplos clave de la cultura china como la caligrafía y la pintura fueran realmente obviadas por Marco; a tenor de los estudios que se han realizado de su obra,⁴⁸ se sabe que ésta puede haber sido profundamente retocada por Rusticello y además fue remodelada en las distintas versiones o ediciones, y parte pudo extraviarse con el tiempo, como nos comenta Dawson: *“El moderno entusiasta de Polo puede hallar consuelo en la creencia de que el silencio de los manuscritos no demuestra que el propio Polo fuera mudo al respecto: buena cantidad de información importante ha llegado a la posteridad solamente en uno de los manuscritos, por lo que resulta plausible suponer que parte de lo contado por Polo no ha llegado hasta nosotros en ninguna de las versiones existentes.”*⁴⁹

Lo cierto es que Marco Polo sólo hace mención de las pinturas vistas en la decoración de las paredes del palacio de Kambalic (actual Beijing) del poderoso Kublai Kan, cuyas temáticas se centran en dragones, caballos, jinetes y batallas; hay también retratos vistos en el palacio imperial de Hangzhou y motivos bélicos: *“Las murallas de los patios y del recinto relucen a causa del oro y la plata; están pintadas de diferentes maneras, pero, en concreto, vemos en ellas varios episodios guerreros que están representados con vivos colores y todo resplandece de oro.”*⁵⁰

⁴⁶ Se encontrará otra opinión sobre los viajes de Marco en: YAP Yong y COTTERELL Arthur, *La civilización china clásica. De la prehistoria al siglo XIV*, Aymá (Etapas y cumbres de la humanidad), 1ª ed., Barcelona, noviembre 1981, págs. 9 a 13.

⁴⁷ GERNET op. Cit. p. 304.

⁴⁸ El escrito de Marco Polo se conoce con diferentes títulos: *Descripción del mundo, El libro de las maravillas, Los viajes de Marco Polo*, o sencillamente *Viajes*.

⁴⁹ DAWSON, op. Cit. p. 27.

⁵⁰ Citado en BALTRUSAITIS Jurgis, Op. Cit. p.188.

No podemos olvidar que los grandes paisajes de la pintura china y las obras consagradas no estaban exhibidas de forma constante, colgadas de la pared, sino celosamente guardadas a la espera del momento idóneo para ser reveladas, ni serían probablemente mostradas a una persona desconocedora por completo de la estética de la pintura china, inculta a ojos orientales, e incapacitada para comunicarse directamente en la lengua del país (a pesar de la insistencia de Polo en su condición de políglota). Además, los gustos del emperador mongol reflejaban menos apego por los delicados paisajes chinos, pero ello tampoco quiere decir que los menospreciara. Para un dirigente guerrero, las temáticas más acordes con su cargo y su realidad lo alejaban de la suave estética Song, de las pinturas hechas para ser contempladas en calma y solitud, por un auténtico diletante de la cultura.

Se debe entender, desde la óptica de la época, la situación y el ambiente que encontró Marco Polo,⁵¹ y que lo que haya podido ver el veneciano en materia pictórica sin duda fue diferente a la sibarita pintura Song. Hay que insistir en que las pinturas de paisaje de gran categoría no eran mostradas de manera habitual y mucho menos a un simple artesano extranjero, que de seguro ni sabría apreciarlas. Además, es comprensible que Marco Polo, comerciante y ávido observador de las riquezas orientales, se extasiara ante la pintura decorativa mural y no reparara en lo más mínimo en los rollos de paisaje, pues estamos hablando de una época en la que la pintura de paisaje en Europa ni siquiera existía como género. Así mismo, sus sucesores más inmediatos tampoco hacen mención expresa o laudatoria del arte de la pintura china, como Juan de Montecorvino,⁵² Oderico de Pordenone,⁵³ y otros.⁵⁴

⁵¹Collins hace una sagaz aproximación a la cosmovisión del veneciano y su dificultad para comprender la pintura china, o la poesía china, que le podría haber sido mostrada durante su estancia en Hangzhou, en op. Cit. págs. 142 y 143.

⁵²Llegó en 1291, estuvo en China 42 años en misión religiosa.

⁵³Franciscano, recoge costumbres chinas, pisa suelo oriental en 1320.

⁵⁴Buena parte de la bibliografía relativa a los primeros viajeros europeos en China está disponible en la Biblioteca Nacional, en Madrid, de la que se dan los títulos más relevantes: CORTES Adriano de las, *Viaje de la China*. DA PORDENONE Odorico, *Odorichus de rebus incognitis: Odorico da Por-*

Ya planteado el principal problema de los contactos artísticos entre chinos y europeos, se pasa a los comentarios que los estudiosos occidentales del arte chino han hecho acerca de la valoración de la pintura de paisaje en la antigua Europa. Como dato:

E): Arguye Rivière, citado por Dawson, que *“No ha habido copia por parte del artista europeo de un texto chino, sino parecido encuentro psicológico artístico. [...] Aunque se les cree a los chinos capaces de demostrar una cierta habilidad y se les considera artistas prometedores si fueran sometidos a las debidas enseñanzas, el tono de la crítica europea, desde el siglo XVII hasta el XIX es unánimemente de condescendencia.”*⁵⁵ Según Dawson, *“Las pinturas chinas no comenzaron a ser apreciadas por los aficionados occidentales hasta muy entrado el siglo XIX.”*⁵⁶

La anterior no es la única opinión crítica que se ha recogido en este sentido. Julieta H. Ávila también comenta: *“Pese a los contactos entre el Extremo Oriente y Occidente, y a la existencia de productos orientales en Europa, tal parece que entre los pintores occidentales no hubo interés alguno por la pintura de Oriente sino hasta el siglo XIX. Es en esta centuria cuando aparece por primera vez la mención de que hay influencia oriental entre los pintores impresionistas, quienes al igual que los chinos o los japoneses, se inclinaron por*

denone nella prima edizione a stampa del 1513, también en español: *Relación de viaje*. GALENDE Pedro G., *Apología profilipinos; the quixotic life and chivalric adventures of Fray Martín de Rada, OSA, in defense of the early Filipinos*. GODWIN Joscelyn, Athanasius Kircher, *la búsqueda del saber de la antigüedad*. GONZÁLEZ DE MENDOZA Juan, *Historia del gran Reino de la China*, edición de 1990. GUMMÁ Y MARTÍ Alfredo, *Le Dondiin et les Philippines* (menciona a Pordenone). HAN Gaspar, *Juan de Montecorvino, fundador de la iglesia Católica en China*. KEIL Luis, *Jorge Alvares, o primeiro portugues que foi a China*, 1513. (También en inglés). PIAN DEL CARPINE Giovanni da, (Arzobispo de Antivari) *Storia dei mongoli*. RUYSBROEK Willen van, *The journey of William of Rubruck to Eastern parts of the world, 1253 – 1255, as narrated by himself. With two accounts on the earlier journey of John of Pian de Carpine* (texto en latín). SÁ Artur Basilio de, *Jorge Alvares*.

⁵⁵ DAWSON op. Cit. p. 164

⁵⁶ *Ibid.*

los paisajes [...]”⁵⁷ También nos comenta Boorstin: “*En la dinastía Song, las artes de la pintura y de la caligrafía florecieron a la vez. Pero sus obras no se valoraban mucho en Occidente y rara vez los viajeros europeos se traían de vuelta sus cuadros.*”⁵⁸

Amaury de Riencourt comenta acerca de los primeros europeos que pisaron China en el siglo XIII:

*Unfortunately, the Westerners had no conception of the real nature of Asiatic civilizations, of the depth and astuteness of the Oriental mind. They carried over with them the whole epic atmosphere of Rome's evangelization of the savage Celtic and Germanic tribes and still thought that they were dealing with uneducated barbarians. Their vigorous narrowmindedness was hopelessly inadequate. When confronted with Buddhist, Taoists or Confucian scholars they usually had the worst of the arguments, and the dynamism of their faith could not compensate their immense inferiority in the world of subtle dialects. Their western mind was still immature and undeveloped, unable to compete with the sophistication of highly civilized Asians.*⁵⁹

Es conveniente citar las palabras legadas por aquellos occidentales que se dedicaron a menospreciar la pintura china en general, para afianzar esta tesis de la incomunicación artística entre ambos hemisferios. La idea de supremacía de la pintura europea sobre la china se puede rastrear en variados escritos antiguos, como por ejemplo en el legado por el jesuita Adriano de las Cortes, cautivo en China en 1625, quien comenta sobre los pintores chinos: “*Los pintores chinos en la misma China son importantísimos en su arte, todo lo pintan sin sombras, pero venidos a la ciudad de Manila, en breve aprenden de los pintores europeos y se perfeccionan.*”⁶⁰ No debemos perder de vista que:

⁵⁷ ÁVILA HERNÁNDEZ Julieta, op. Cit. p. 46.

⁵⁸ BOORSTIN Daniel J., *Los Creadores*, Serie Mayor, Cátedra, Barcelona 1994, p. 388.

⁵⁹ DE RIENCOURT Amaury, *The Soul of China. An interpretation of the Chinese History*. Harper Colophon Books, Harper and Row Publishers, New York 1965, p.137.

⁶⁰ DE LAS CORTES Adriano, op. Cit., p. 329.

To painters schooled in Renaissance ideals of form and structure, the expressive function of the line and of «empty» space in Oriental art would have had no meaning at all. They would have agreed with the verdict of Giovanni Gherardini, whom we have already encountered decorating the Catholic cathedral in Peking. «The Chinese», he wrote, «have as little knowledge of architecture and painting as I of Greek or Hebrew. Yet they are charmed by fine drawing, by a lively and well-managed landscape, a natural perspective, but as for knowing how to set about such things, that is not their affair.»⁶¹

El monje jesuita Álvarez de Semedo comentaba en 1635 que los pintores chinos no se defendían mal en la pintura de géneros menores, como flores y pájaros e incluso en algunas muestras de paisajismo, pero no se refería a las obras importantes sino a aquellas academicistas que guardaban gran similitud con la realidad: “*In Painting, they have more curiosity, than perfection. They know not how to make use either of Oyles or of shadowing in this art; and do therefore paint the figures of men without any grace at all: but trees, flowers, birds, and such things, they paint very much to the life. But at present there are some of them, who have been taught by us, that use Oyles, and are come to make perfect pictures [por la influencia de Ricci].*”⁶²

Y esta es la opinión de Sir William Chambers (1726 – 1796) en su publicación *Designs of Chinese Buildings*, de 1757, sobre la pintura china que se aprecia en las casas de los orientales:

En el centro del fondo de este salón, y sobre una mesa que contiene pequeñas baratijas, cuelgan a veces una gran hoja de papel, cubierta con antiguos cuadros chinos, encerrados en paneles de figuras diferentes. Los chinos sienten gran veneración por tales cuadros, pensando que sus pintores estuvieron muy inspirados. Los expertos se ufanan de conocer las manos de los distintos artistas y tasan a altos precios los que se creen originales. Yo vi varios de estos cuadros. Se trata de representaciones de paisajes o figuras normalmente dibujadas sobre papel blanco con tinta china. Es-

⁶¹ SULLIVAN, *The Meeting...* op. Cit. p. 93.

⁶² Citado por Michael SULLIVAN en *Symbols...* op. Cit. p. 3.

*tas piezas suelen estar pintadas con mucho espíritu, aunque son demasiado incorrectas y poco acabadas para merecer una gran atención. Sin embargo, vi algunos paisajes muy bien imaginados, si bien por lo demás resultaban más bien defectuosos.*⁶³

También se ha recogido el comentario crítico de Pierre Sonnerat, en la edición original del texto, hacia 1777,

*Les arts & les sciences ne seront jamais de progrès à la Chine [...] les hommes n'ont point de génie, point d'activité dans l'imagination, tout se fait machinalement ou par routine. Les Voyageurs s'accordent assez sur cet article; si l'on dépouille leurs ouvrages de l'enthousiasme, on verra qu'ils ne sont consistés que dans des bagatelles: le Chinois riche n'est pas même cultivateur; tout ce que l'on raconte à ce sujet est faux. Il passe la moitié de sa vie à connaître les caractères innombrables de sa langue, & l'autre moitié dans son sérail." [...] "On ne trouve pas chez eux un seul Peintre; ils ne mettent ni dessin ni composition dans leurs ouvrages. Il est vrai qu'ils appliquent agréablement les couleurs sur le verre; mais les couleurs pures & tranchantes qu'ils posent les unes à côté des autres, ne peuvent être appelées peintures qu[apolillado]ar ceux qui ne s'y connaissent point. [...] Incapables de rien composer, ils calquent tout ce [qu']ils peignent; & comme celui qui peint la tête & les bras une seconde main, & de-là dans une troisième qui se charge du fond: de plus ils n'ont aucune idée de la perspective, le fond est aussi brillant en couleur que les figures, & c'est dans les nues qu'ils placent les lointains.*⁶⁴

Por otro lado, la influencia de los artistas europeos o de sus pinturas, que llegaron a la corte china de la mano de Matteo Ricci y de otros jesuitas a principios del siglo XVI, dieron lugar a un cierto ascendiente sobre la pintura de retrato, aún discreta, que tendría su mayor eclosión con la llegada de Giuseppe di Castiglione a Beijing en 1715, en la dinastía Ming (1368 – 1644). Ambos italianos traen consigo una oleada de información artística de Europa hacia China,

⁶³ *Viaje por la China...*, op. Cit. p. 116.

⁶⁴ SONNERAT Pierre, *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine*, Tome Second, 1777, sin editor, p.23 y 24.

que se verá reflejada en varios autores chinos de dicho periodo, y no sólo en el retrato sino incluso en la pintura de paisaje; ésta adquirirá mayor realismo y juego de claroscuros, perdiendo —en los artistas chinos influidos por la escuela de Castiglione— su particular estética tradicional en determinados aspectos (perspectiva y sombreado).⁶⁵

Además, se tiene constancia de los diversos tratados de perspectiva y urbanismo que se encontraban en la biblioteca de los jesuitas en Beijing (siglo XVII), y es justo entonces cuando el interés por el arte europeo crece entre algunos artistas de la corte china. Ya antes de las estancias de Ricci y de Castiglione en China, existía conocimiento de algunas obras pictóricas europeas de carácter religioso o pietista, desde la introducción de las mismas por Juan de Montecorvino: *“The first recorded Chinese copies of European paintings had been made in Peking for the Italian priest Jean de Monte Corvino, who visited China early in the fourteenth century.”*⁶⁶

Como se comentaba un poco antes, el primer occidental que consigue penetrar y asentarse con buena aceptación en territorio chino, derribando las fuertes reticencias que en las postrimerías del siglo XVI existían contra los extranjeros, es el padre italiano Matteo Ricci (1552 – 1610), que alcanza las afueras de Beijing en 1598, ciudad a la que regresará y entrará en 1601 y a cuya muerte lo acogerá en 1610. Ya se ha referido en páginas anteriores la opinión que le merecía la pintura china, pero ahora se le trae a colación con otra intención, que es la de comentar su influencia en la pintura china.

En ese periodo, se encarga de apuntalar las misiones jesuitas en las ciudades de Nanchang y Nanking, *“which during the next fifty years was to become the centre [sic] of the one school of Chinese scholarly landscape painting that seems to show unmistakable signs of Euro-*

⁶⁵ Sobre la influencia de la perspectiva europea en el arte chino del periodo, ver: CORSI, Elisabetta: *La fábrica de las ilusiones. Los Jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698 – 1766*, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, México DF 2004.

⁶⁶ SULLIVAN Michael, *The Meeting ...* op. Cit. p. 43. El personaje señalado es Giovanni di Monte Corvino (1247 – 1328), franciscano italiano, que fue enviado por el papa Nicolás IV en 1289, y llega a China en 1291, y a Beijing (Cambalic) en 1295, por lo tanto se puede decir que está en China desde el siglo XIII, y no XIV como comenta Sullivan.

pean influence."⁶⁷ Es aquí donde se debe pasar a hablar de influencia del arte europeo en el arte chino, y esta es otra razón por la que la estética de la pintura taoísta china comentada en este artículo se ha circunscrito a las dinastías Song y Yuan, no sólo por ser estos períodos históricos los considerados más importantes para la pintura de paisaje taoísta, sino porque a nivel histórico carecen de influencias occidentales.

Sorprende que a pesar de la amistad mantenida por Ricci con intelectuales de categoría en la corte, los breves comentarios que nos ha legado de la pintura china -a través de la versión de Trigault-⁶⁸ sean tan poco admirativos, pues sería lógico pensar que dado su nivel de chino y su afinidad intelectual con sus coetáneos orientales, éstos le habrían explicado los principios estéticos y filosóficos que subyacen en el arte chino y muy especialmente en la pintura.

Con la impronta del padre Ricci el arte chino comienza a ser afectado por el arte europeo, en especial por el concepto de perspectiva y por el realismo en los trabajos, cualidades que serían introducidas con mayor fuerza en la pintura china mediante la dotada mano del padre Giuseppe di Castiglione (1668 – 1766) –quien vivirá casi 50 años en China, hasta su muerte, llegando a ser pintor de cámara del emperador Qianlong-, y la de sus colaboradores europeos y chinos.

Entre los europeos se extendió la idea de que el servilismo y la falta de originalidad eran propios de los artistas chinos, aunado a la habilidad de copiar. Los orientales siempre fueron considerados excelentes artífices y artesanos, pero poco imaginativos, e incluso se relacionó este hecho desde siglos atrás con el espíritu de su sociedad, criticado duramente por algunos occidentales, como en las palabras del padre Adriano de las Cortes: "*Son fáciles, medrosos, de poco corazón y en una palabra tienen muchísimo de muchachos y mujeres, pero bulliciosos y sin género de vergüenza, dados a carnalidades y a las muy contrarias a la naturaleza, cuales animales*

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 42.

⁶⁸ Su diario fue publicado por el misionero Trigault en Augsburgo en 1615 en latín con el título de *Cristiana expeditione (Historia de la expedición cristiana al reino de la China 1582-1610)*. Está reeditado por Desclée de Brouwer en París, en 1978.

*brutos, y al latrocinio, como fieras y aves de rapiña. Son sutilísimos, astutos, engañadores, sin amistad, fidelidad, ni compasión a extranjeros y aún entre sí muy poca [...]*⁶⁹

George Anson dijo de los chinos en 1748: “Desde luego, el principal asunto en el que su excelencia es indudable parece ser la imitación; por todo ello trabajan siempre con la pobreza del genio, que de continuo pertrecha el servilismo de la imitación [...] Tal vez pueda decirse sin faltar a la verdad que estos defectos que se notan en sus artes se deban por completo a la peculiar inclinación de las gentes, entre las cuales no se nota nada de verdadera grandeza, nada que provenga del espíritu.”⁷⁰

El particular uso que hacían los chinos de la perspectiva era la causa primordial de la infravaloración occidental a la que estuvo sujeta su pintura; los europeos nunca supieron comprenderla, o leer en los textos de estética china la superioridad que se le otorgaba a la visión del artista, y al aspecto espiritual por encima de la configuración verosímil del espacio. En las palabras de Macartney, que estuviera desde 1793 en China, se pueden ver resumidos claramente estos prejuicios: “Un jardinero chino es un pintor de la naturaleza, y si bien ignora por completo las leyes de la perspectiva, logra producir los efectos más felices mediante la administración o, mejor dicho, la delimitación a lápiz de las distancias [...]⁷¹

El siguiente comentario referido pertenece a Richard Walter (1716 – 1785), y es sobre su experiencia con el arte chino, a cuyos artistas acusa de ser artesanos de segunda fila y tan sólo capaces de realizar trabajos minuciosos:

Si pasamos de sus artesanos a sus artistas de clase superior, como pintores, escultores, etcétera, parecen ser aún peores, y sus pintores, con ser muchos y estar muy estimados, rara vez consiguen dibujar o dar color a las figuras humanas, o componer cuadros

⁶⁹ DE LAS CORTES Adriano, op. Cit., p.263.

⁷⁰ Citado en SPENCE Jonathan D., *El gran continente del Kan. China bajo la mirada de occidente*, Aguilar, 1ª ed. octubre 1999, Madrid, p. 96 y 97. Anson estuvo en territorio chino desde 1741.

⁷¹ SPENCE Jonathan D., *Ibid.* págs. 105 y 107.

*mayores; y aunque al pintar flores y aves sus obras son muy admiradas, incluso en ellas parte del mérito debe ser atribuido a la natural brillantez y excelencia de los colores más que a la habilidad del pintor, pues es muy poco frecuente ver la luz y las sombras combinadas justa y naturalmente o encontrar soltura o gracia en el dibujo, todo lo cual encontramos en las obras de los pintores europeos. En otras palabras, la mayor parte de las pinturas chinas tienen una rigidez y una minuciosidad que son extremadamente desagradables; y acaso pudiera decirse con gran verdad que estos defectos de sus artes se deben enteramente a la peculiar naturaleza de la gente, en la cual nada se descubre que sea grande o valeroso.*⁷²

También sabemos que en 1775 un occidental dejó escrito sobre la pintura china: “[...] falsas luces, falsas sombras, falsa perspectiva y proporciones, colores alegres sin gradación de las tintas, variedad de objetos oscuros e iluminados, y una incoherente combinación de formas de la naturaleza, son en definitiva lo fundamental de la pintura china.”⁷³

John Barrow dice sobre la pintura china, en su obra *Travels in China*,⁷⁴ “En relación con la pintura, éstas pueden ser consideradas como miserables «pintarrajos» o manchones, siendo incapaces de diseñar los límites correctos de muchos objetos, de dar cuerpo a los mismos, aplicando las luces y las sombras apropiadas y dar los varios matices de colores, para que semejen a los tonos de la naturaleza.” Y dice William Langdom en el catálogo de la *Chinese Exhibition* (Hyde Park, Londres, 1843) sobre la pintura china, “En China las bellas artes están indudablemente lejos de alcanzar la perfección que éstas tienen en las naciones ilustradas de la cristiandad; aunque un examen de las pinturas de esta colección [...] hará ver la gran injusticia que se ha hecho a los artistas chinos en las opiniones que de ellos se tenía hasta ahora, respecto a su habilidad y destreza... En la pintura para la exportación ellos intentaron acomodarse a las ideas de sus patronos, introduciendo luces y sombras.”⁷⁵

⁷² DAWSON op. Cit. p. 265 y 264.

⁷³ Citado por Francisco de Santos Moro en op. Cit., p. 15.

⁷⁴ Citado por Sierra de la Calle en op. Cit., p. 54.

⁷⁵ Citado por Sierra de la Calle en op. Cit., p. 54.

En el caso contrario, uno de los numerosos trabajos hechos por sacerdotes europeos al estilo chino, pertenece a Louis de Poirot: *Alce o wapití blanco*, de 1790.⁷⁶ Poirot fue uno de los jesuitas franceses que se asentaron en China, aunque la mayoría de los extranjeros⁷⁷ en territorio oriental cultivaron el género fan kwae, que se alejaba de la pintura china de paisaje. Cuando Sierra de la Calle explica qué son las pinturas chinas de exportación, llamadas *fan kwae* o *Pinturas del Comercio Chino*, (trabajos realizados por chinos al modo occidental y dedicadas al mercado europeo, o por occidentales radicados en China), habla de la dificultad de mantener este género en China en el siglo XVIII, razón por la que los artistas de la pintura fan kwae se trasladaron a Cantón donde radicaban los europeos, gustosos de este estilo. De ellos dice:

*Estos no les defraudaron. Al contrario estuvieron encantados de aceptarles para que trabajasen para ellos, especialmente teniendo en cuenta que el poco arte chino auténtico que ellos conocían no les llamaba la atención. Los occidentales no eran capaces de comprender los valores y los criterios del arte chino, del mismo modo que los chinos habían sido incapaces de entender el arte occidental. [...] Los europeos que estaban en China hacia 1800 no aprendieron a leer la pintura tradicional china y la rechazaron con desprecio. Pero estaban satisfechos con el trabajo de los artistas chinos que trabajaban para ellos. Estos habían abandonado la tradición oriental china, acomodándose a los gustos occidentales, bien porque les parecía esencialmente correcta, bien por simple interés comercial.*⁷⁸

Después de este panorama histórico, veamos las razones aducidas para defender la cercanía plástica y estética entre el paisajismo de ambas culturas, además de la cuestión de lo pintoresco, ya planteada con anterioridad. ¿Por qué son posibles estos paralelismos, a pesar

⁷⁶ La imagen de esta pintura se puede apreciar en PALEOLOGUE M. *L'Art Chinois*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, novembre 1887, imagen 13a. Este jesuita nacido en Lorraine llegó a Pekín en 1770.

⁷⁷ Para más información sobre los artistas europeos que estuvieron viviendo en China desde el siglo XVI en adelante, ver: SIERRA DE LA CALLE, Blas, op. Cit. págs. 19 a 29.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 55.

del rechazo de la pintura de paisaje china, y cómo? Simplemente porque muchos artistas orientales y occidentales *son movidos por un mismo sentimiento hacia el paisaje*⁷⁹ y esto se aprecia con claridad en determinadas características comunes entre ambos movimientos, en la filosofía, y en el arte, a saber:

1. Revalorización del paisaje natural:

En China, la literatura ensalzando el paisaje es en verdad antigua. Los tratados más concluyentes datan del siglo X⁸⁰ y ponen de manifiesto la convicción plena del oriental en la consecución del Tao como fin último del hombre y camino hacia la perfección espiritual. La pintura de paisaje se transforma en un vehículo de comunicación con el Todo.

En Europa, la popularización de los viajes a lugares remotos conocido como Grand Tour, y las interpretaciones positivas que los textos sobre paisajismo van a ofrecer al lector, son parte del escenario de renovación en el que se mueve el antes rechazado paisaje natural. Una de las maneras de aproximar el género del paisaje a una nueva categoría es el intento de artistas como el alemán Caspar David Friedrich de equiparar este género con la pintura de historia.

2. Carga mística y/o religiosa, e influencia de conceptos filosóficos en la estética del arte:

En el taoísmo, la unión con la naturaleza es la base de toda su puesta en práctica. Poesía, caligrafía y pintura, las llamadas *tres perfecciones* que engloban lo más exquisito del arte chino, participan de la conciencia taoísta con singular fortuna haciendo de la pintura de paisaje el ejemplo perfecto de fusión de las tres.

⁷⁹ Para más detalle, leer mi tesis doctoral: GONZÁLEZ LINAJE, Ma. Teresa, op. Cit.

⁸⁰ Véanse los textos sobre estética del arte chino desde la antigüedad, en el clásico de LIN Yutang, *Teoría china del arte*, Sudamericana, Buenos Aires 1968.

Para el occidental, es sobre todo la relación entre determinados conceptos de filosofía y los textos sobre pintura de paisaje que se publican, lo que apoya la visión novedosa que hace de la naturaleza, no ya un lugar inhóspito y terrorífico, sino una muestra de la excelencia de la mano divina y un área de comunicación con lo universal, o con Dios.

Los aspectos místicos, naturales y filosóficos de la pintura taoísta de paisaje hallarán en el movimiento romántico su mejor paralelismo, pues sabemos de la importancia que el sentimiento religioso tuvo en el arte romántico,⁸¹ en especial en el alemán, y que empapa buena parte de la obra de una de sus figuras más emblemáticas: Caspar David Friedrich. Los estudios panteístas muy parecidos a los de Schleiermacher, uno de los precursores del Romanticismo religioso, están presentes en las obras de Kosegarten y de otros autores con los que Friedrich, convencido protestante, mantuvo un contacto productivo. Muchos otros autores románticos dejaron constancia de opiniones cercanas en este sentido.⁸²

Dentro de este complejo grupo de nociones religiosas y filosóficas, descuella la idea del alcance de lo absoluto, o lo que Arnaldo llama el absolutismo romántico, referido especialmente a la filosofía de la naturaleza (*Naturphilosophie*) de Schelling⁸³ en 1799, que expresa que: “...la verdadera experiencia estética sería la experiencia del Absoluto mismo, y que el arte sería ese lugar donde se haría manifiesta la realidad suprema que las religiones pagana y cristiana, al igual que la filosofía racionalista, aspiraban a alcanzar con sus propios medios todavía insuficientes.”⁸⁴

⁸¹ Para ver más sobre la relación entre religión y Romanticismo ver: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor (col. La balsa de la Medusa nº 81), tomo II, 1ª ed. 1996 Madrid, p. 217.

⁸² El ideal chino de unión con el todo a través de la naturaleza, también encontrará comentarios cercanos en boca de varias personalidades del periodo romántico o cercanas a éste, por ejemplo Carus, Friedrich Karl Casimir von Creuz, Ralph Waldo Emerson, Byron, Coleridge, Friedrich, Runge, Novallis, Hölderlin, Wordsworth, Theodor Schwarz, y Kugelgen

⁸³ Pevsner nos comenta sobre Schelling en, PEVSNER Nikolaus, *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Cátedra, 1ª ed. 1982, Madrid, p. 140.

⁸⁴ JARQUE Vicente: “Filosofía idealista y romanticismo”, en: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de...* op. Cit. p. 213.

3. Importancia de producir empatía con el observador:

En el arte taoísta existen *Seis Principios* estéticos (*Liu fa*) que todo pintor debe seguir, y que se han mantenido más o menos inmutables a lo largo de la historia. Estos principios,⁸⁵ reformados por Jing Hao (hacia 900 - hacia 960, Cinco Dinastías) en *Bifa ji* (Apuntes acerca del método del pincel) tratan de servir de guía a los artistas. El primero de estos principios es el reflejo del *qi* (*qi-yun sheng dong*), es decir, conseguir captar el aliento vital taoísta, insuflar vida a lo representado comprendiendo su esencia, y se complementa con el cuarto principio que es *Jingying wei chi (zhi) shi ye*, es decir, expresar la apariencia emocional de la naturaleza consiguiendo transmitirla al espectador.

Esta transmisión empática de lo vivido, es lo que hace que una pintura en China sea magnífica pues pasa a ser el receptáculo de la energía primigenia o Qi, representando un pedazo de Tao, sirviendo de médium entre estas manifestaciones de la realidad suprema, y el ser humano que contempla la obra. Los románticos llegan a una conclusión similar y dotan al arte de la misión superior de producir en el espectador una reacción profunda, que no deje incólume su sensibilidad, y con la declarada intención de hacerle partícipe de sentimientos sublimes.

4. Impacto de la relación entre poesía y paisaje:

La cercanía de espíritu entre poesía y pintura de paisaje en China es muy clara, dados los antecedentes que ya han sido comentados de las tres perfecciones, y a sabiendas de la huella que el taoísmo ha dejado en todas las artes. Es más, poesía y pintura van de la mano y no es rara la ocasión en la que un destacado artista o pintor, es a la vez consumado calígrafo y poeta. Por ello, es habitual encontrar famosísimas poesías versionadas en impactantes pinturas y viceversa.

⁸⁵ Referidos por primera vez por Xie He (activo en dinastía Qi del sur: 479 - 502) en su obra *La antigua compilación de pintores clasificada* (*Gu hua pin lu*)

Si en oriente la poesía iba a estar empapada de sentido trascendental, no iba a ser menos en el caso occidental. Los poetas y pintores europeos del Romanticismo buscaron en las palabras escritas las mismas funciones que ostentaba la pintura de paisaje. Un poema sobre la naturaleza era mucho más que una simple reflexión leída en voz alta sobre las cumbres y los bosques: era un intento de conseguir alcanzar estados de exaltación superiores, de captación de lo sublime a través de la realidad encapsulada en verso.

El poeta es igualmente visto como una especie de sacerdote, tanto en Oriente como por una parte de los románticos. En China la equiparación es obvia dado que los paisajistas reciben el Tao y lo transmutan a la hoja de papel. En Occidente, así lo expresaría Novalis: *“Poeta y sacerdote eran uno al principio, y sólo en tiempos posteriores se separaron. Pero el verdadero poeta es siempre sacerdote, del mismo modo que el verdadero sacerdote ha permanecido siempre poeta. ¿Y no debería el futuro hacer renacer la antigua condición?”*⁸⁶ Si para Novalis *el hombre auténticamente moral es poeta*,⁸⁷ y *por medio de la poesía surgen la mayor simpatía y la coactividad más intensa, la comunidad íntima de lo finito y lo infinito*,⁸⁸ poco más se puede añadir a esta visión exaltada de la poesía.

Ejemplos concretos de poesías llevadas a pintura serían el poema de Su Dongpo (Su Shi), Recordando el pasado en el acantilado rojo, que se compuso hacia 1079. El poema de Su Dongpo impactó de tal manera, que cerca de treinta pintores chinos de la antigüedad -de los que se tengan noticias-, representaron alguna escena del poema. Algunas de las versiones más famosas se deben a Qiao Zhongchang y a Wu Yuanzhi (dinastía Jin 1115 – 1234). En cuanto a las poesías occidentales, se trae a colación

⁸⁶ ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos (col. Metró- polis), 2ª ed. 1994 (1ª ed. 1987), Madrid, p. 51.

⁸⁷ *Ibíd.* p. 108.

⁸⁸ *Ibíd.* p. 136.

el famoso poema de Wordsworth, *Tintern Abbey*⁸⁹ (La abadía de Tintern) de 1798, del que Turner realizó una versión pictórica anterior al poema en acuarela, siendo éste un posible ejemplo del influjo de la pintura en la poética, aunque no se trata de una acuarela de paisaje sino del edificio en sí. Es más claro el caso de la poesía, *Mount Blanc: Lines Written in the Vale of Chamouny* (extracto: Líneas escritas en el Valle de Chamounix), también de Wordsworth, que podemos ubicar junto a la obra de Turner, *Valle de chamonix*.

Muchos otros aspectos se quedan en el tintero, como las concomitancias entre el marcado individualismo de los pintores de paisaje tanto en China como en el romanticismo, el rechazo a representar simplemente la forma exterior de la naturaleza para quedarse con la esencia de las cosas primando la imagen interior que tiene el artista, o el empleo común de símbolos diversos en la pintura de paisaje para expresar motivos religiosos, éticos, o de otra índole, por mencionar unos pocos.

El análisis somero de estos paralelismos, pone de manifiesto el carácter fuertemente común del artista del paisaje en estas culturas dispares, con o sin la influencia de unos sobre otros; en definitiva, demuestra la posibilidad de alcanzar las mismas metas en el arte, y de vivir la experiencia del paisaje mediante una sensibilidad espiritualizada, con la misma riqueza e intensidad.

⁸⁹ La obra de Turner en acuarela *La abadía de Tintern* (hacia 1795), fue objeto igualmente de un poema de Wordsworth con el mismo título, aunque en la obra del poeta “[...] responde ya a una nueva visión de la naturaleza: de tal forma el objeto de contemplación despierta ahora en el sujeto que lo contempla su conciencia de ser, que el panorama sufre, a manos del artista, una transformación mediante la cual nos revela los secretos de su mente.” RAQUEJO Tonia: “El romanticismo británico”, en: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas...* op. Cit., p. 253.

Bibliografía

- ARNALDO Javier (antología): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos (col. Metrópolis), 2ª ed., 1994.-
- ARNOLD Lauren: *Princely Gifts and Papal Treasures. The Franciscan Mission to China and its Influence on the West 1250-1350*. San Francisco: Desiderata Press, 1999.-
- AVILA HERNÁNDEZ Julieta: *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*. México, D.F.: Colección obra diversa, INAH, 1ª ed., 1997.-
- BALTRUSAITIS Jurgis: *La edad media fantástica. Antigüedad y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Ensayos de arte Cátedra, 3ª ed., 1994.-
- ROWLAND Benjamin: *Art in the East & West, An Introduction Through Comparisons*. Cambridge: Harvard University Press, December 1954.-
- BOORSTIN Daniel J.: *Los Creadores*. Barcelona: Serie Mayor, Cátedra, 1994.-
- BOTTON BEJA Flora: *China. Su historia y cultura hasta 1800*. México: El Colegio de México, 1ª ed., 1984.-
- BOZAL Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor (Col. La balsa de la Medusa Nº 81), tomo II, 1ª ed., 1996.-
- CALVO SERRALLER Francisco: *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili, (Fuentes y documentos para la historia del arte), tomo VII, 1982.-
- COLLINS Maurice: *Marco Polo*. México: FCE, Biblioteca Joven, 1984. (1ª ed. en español en 1955).-
- CORSI Elisabetta: *La fábrica de las ilusiones. Los Jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004.-
- COZENS Alexander: *A New Method of Landscape, A New Method of assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, Essay to Facilitate the Inventing of Landskips, intended for Students in Art*. 1759.-
- DAWSON Raymond: *El camaleón chino. Análisis de los conceptos europeos de la civilización china*. Madrid: Alianza editorial, (El libro de bolsillo Nº 271), 1ª ed., 1970.-
- DE RIENCOURT Amaury: *The Soul of China. An interpretation of the Chinese History*. New York: Harper Colophon Books, Harper and Row Publishers, 1965.-
- EDWARDES Michael: *East-West Passage. The Travel of Ideas, Arts and Inventions between Asia and the Western World*. London: Casell & Company LTD, 1971.-

- FRANKE Herbert; TRAUZETTEL Rolf: *El imperio chino*. Madrid: Siglo XXI, (Col. Historia universal N°19), 6ª ed., 1993.-
- GERNET Jacques: *El mundo chino*. Barcelona: Crítica (Serie Mayor), 1ª ed., 1991.-
- GONZÁLEZ LINAJE Ma. Teresa: *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo. Paralelismos plásticos y estéticos*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Universidad Complutense de Madrid, 2005.-
- HUDSON G. F.: *Europe and China. A Survey of Their Relations from the Earliest Times to 1800*. London: Beacon Press; Boston, EEUU, 1961. (1ª ed.: Edward Arnold & Co., London, 1931).-
- LOVEJOY Arthur O.: *Essays in the History of Ideas*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press, 5ª ed., 1970. (1ª ed.: 1948).-
- OROPEZA KERESSEY Déborah: *Los "indios chinos" en la Nueva España: la inmigración de la nao de China, 1565-1700*. México: Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, 2007.-
- RIVIÈRE Jean Roger: *Arte de la China*. Madrid: Summa Artis, (Historia General del Arte, tomo XX), Espasa Calpe, 5ª ed., 1989. (1ª ed.: 1966).-
- ROBERT Jean-Nöel: *De Roma a China. Por la ruta de la seda en tiempos de la Roma antigua*. Barcelona: Herder, 1996.-
- SANTOS MORO Francisco de: *Imágenes de China*. Madrid: Museo Nacional de Antropología, (catálogo), 1997.-
- SANTIAGO CRUZ Francisco: *La Nao de China. Figuras y episodios de la historia de México*. México: Editorial Jus, (N° 113), 1962.-
- SIERRA DE LA CALLE Blas: *Pintura China de Exportación*. Valladolid: Museo Oriental, Valladolid, Catálogo III, Caja España y Museo Oriental editores, 2000.-
- SIERRA DE LA CALLE Blas: *Vientos de Acapulco. Relaciones entre América y Oriente*. Valladolid: Museo Oriental de Valladolid, Junta de Castilla y León, y Caja España editores, 1991.-
- SONNERAT Pierre: *Voyage aux Indes Orientales et a la Chine*. Sin editor, Tome Second, 1777.-
- SPENCE Jonathan D.: *El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI*. Barcelona: Tusquets editores, (Colección Tiempo de memoria Tusquets, Historia N° 21), 1ª ed., Junio 2002.-

STERLING Charles: *La Peinture de paysage en Europe et en Chine* en el catálogo titulado *Orient-Occident. Rencontres et influences durant cinquante siècles d'Art*. París: Musées Nationaux, noviembre 1958 a febrero 1959.-

SULLIVAN Michael: *The Meeting of Eastern and Western Art*. Los Ángeles, California: University of California Press, 1989.-

SULLIVAN Michael: *Symbols of eternity: The Art of Landscape Painting in China*. Standford, California: Standford University Press, 1979.-

YAP Yong; COTTERELL Arthur: *La civilización china clásica. De la prehistoria al siglo XIV*. Barcelona: Aymá (Etapas y cumbres de la humanidad), 1ª ed., 1981.-