

# LA FÁBRICA DE LAS ILUSIONES

LOS JESUITAS Y LA DIFUSIÓN  
DE LA PERSPECTIVA LINEAL EN CHINA, 1698-1766

ELISABETTA CORSI



EL COLEGIO DE MÉXICO











LA FÁBRICA DE LAS ILUSIONES  
LOS JESUITAS Y LA DIFUSIÓN DE LA PERSPECTIVA  
LINEAL EN CHINA (1698-1766)

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

**LA FÁBRICA DE LAS ILUSIONES**  
**Los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal**  
**en China (1698-1766)**

*Elisabetta Corsi*



EL COLEGIO DE MÉXICO

709.51

C826f

Corsi, Elisabetta.

La fábrica de las ilusiones : los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766 / Elisabetta Corsi. -- México : El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004.

242 p. : il. ; 23 cm.

ISBN 968-12-1125-1

1. Arte chino -- Influencia occidental. 2. Pozzo, Andrea, 1642-1709 -- Perspectiva pictorum et architectorum -- Crítica e interpretación. 3. Nian, Xiyao, 1671-1738 -- Shixue -- Crítica e interpretación. 4. Perspectiva. 5. Espacio (Arte). 6. Arte jesuita -- China. 7. Jesuitas en China. 8. Jesuitas -- Misiones -- China. 9. Jesuitas y Ciencias. 10. Iglesia Católica -- China. I. t.

*Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.*



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia

Primera edición, 2004

D.R. © El Colegio de México, A.C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN 968-12-1125-1

Impreso en México

*In memoriam*  
Giuliano Bertuccioli (1923-2001)

“Maravilla de ciencia que me supera,  
tan alta que no puedo alcanzarla”, *Sal* 139,6.





*Se maravillaron algunos arquitectos de que yo apoyara algunas columnas encima de estantes, algo que ellos no harían en una fábrica real y verdadera.*

(A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum*)

豈非物，假陰陽，而拱凹？室從  
掩映，而幽深。

*¿Pero cómo es eso posible, si el objeto en realidad no existe, si las luces y las sombras son falsas? No obstante se muestra tridimensional. ¿Y aquel interior?, se ve tan profundo y sin embargo no se sabe dónde está su fuente de luz.*

(Nian Xiyao, Shixue, *segundo prefacio*)

*“Un dio della prospettiva” esplode il Medici. “Lo costruì in modo che si potesse ammirare da punti diversi: ed è sempre perfetto. Gli chiese una volta mio padre che cos’era per lui la prospettiva. ‘È la mia divina follia’ gli rispose.”*  
(Edgarda Ferri, Piero della Francesca, pág. 34)



*De todas las obras chinas que han llegado hasta nosotros con evidencias de una fuerte influencia occidental, ésta es quizás la más enigmática.*

*En ella se muestra al emperador Kangxi en la austera vestimenta del letrado mandarín, sentado en su biblioteca. Algo o alguien parece haberlo distraído de sus estudios y él mira, sereno e impasible, al espectador. En la oscuridad del fondo, es posible percibir apenas la sombra producida por una invisible fuente de luz, tal vez proveniente de una ventana o de una puerta entreabierta. Los libros, agrupados en volúmenes y en sus estuches de seda, se muestran muy ordenados en los estantes de los dos libreros que aparecen en el plano posterior. Éstos constituyen los ejes convergentes principales de la perspectiva central, sobre la que fue elaborada la pintura. Una atmósfera de sencillez y austeridad parece invadirlo todo, subrayando la pasión del soberano por la cultura y los libros.*

*Kangxi estaba también fascinado por la perspectiva, que había estudiado con Giovanni Gherardini. Por eso quiso ser mostrado en este que parece ser un ejercicio académico sobre la perspectiva central. En particular, el libro abierto —que parece recordar aquel de La Virgen Anunciada de Antonello da Messina— es un ejemplo de particular maestría.*

*No se conoce al autor, pero si —como lo afirma la tradición— esta pintura presenta al Emperador a la edad de 43 años, es muy probable que el propio Gherardini haya sido el encargado de realizarla, ya que prestó sus servicios en la corte imperial de 1699 a 1704. Algunos detalles, como por ejemplo la barba y las manos, son, sin duda, obra de artistas chinos, probablemente discípulos del autor; los mismos que en 1711, cuando Matteo Ripa fue presentado en la corte, todavía se ejercitaban en la técnica occidental, utilizando espesas hojas de papel coreano, ya que no tenían telas a su disposición.*

*Los frescos en perspectiva que decoraban la “Bei Tang” fueron destruidos y ya no queda nada de la producción realizada por Gherardini durante su estancia en la corte, por lo que esta obra —testimonio de la pintura de perspectiva de comienzos del ’700— cobra singular importancia.*





*Tabla I. Retrato del emperador Kangxi como joven literato. Rollo de pintura vertical en seda 138 × 106.5 cm. (Taller de Giovanni Gherardini, periodo Kangxi), Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.*



## ÍNDICE

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Listado de figuras en el texto</i>                                             | 17 |
| <i>Listado de tablas en el texto</i>                                              | 19 |
| <i>Prefacio</i>                                                                   | 21 |
| <i>Introducción</i>                                                               | 27 |
| La perspectiva lineal en China antes de la llegada de Giuseppe Castiglione, S. J. | 29 |

### PRIMERA PARTE

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Capítulo primero</i>                                                  |     |
| <i>El autor: Nian Xiyao, eclecticismo y curiosidad</i>                   | 41  |
| Importancia de la figura de Nian Xiyao                                   | 42  |
| <i>Splendeurs et misères</i> de Nian Gengyao                             | 49  |
| El periodo de auge: 1726-1735                                            | 52  |
| Nian Xiyao: Superintendente de la Manufactura de Jingdezhen              | 56  |
| Nian Xiyao y el <i>figurismo</i> de Jean-François Foucquet, S. J.        | 61  |
| Las obras de trigonometría y los “pies de Urania”                        | 67  |
| <i>Capítulo segundo</i>                                                  |     |
| <i>La obra: el Shixue o la “ciencia de la visión”</i>                    | 75  |
| La <i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i> y la perspectiva jesuita | 77  |
| Breve historia del problema de la perspectiva                            | 88  |
| <i>Shixue</i> o “ciencia de la visión”                                   | 96  |
| El <i>Shixue</i> en las colecciones europeas                             | 100 |
| El contenido de los dos prefacios                                        | 102 |
| <i>Capítulo tercero</i>                                                  |     |
| <i>Perspectiva, percepción y naturalismo</i>                             | 109 |
| Introducción                                                             | 109 |



|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Perspectiva y percepción                                                                    | 110 |
| Naturalismo                                                                                 | 112 |
| Términos chinos utilizados como sinónimo de perspectiva<br>y el <i>Shixue</i> de Nian Xiyao | 114 |
| <i>a.</i> El método de las líneas ( <i>xianfa</i> )                                         | 114 |
| <i>b.</i> El método de los triángulos rectángulos ( <i>gougufa</i> )                        | 117 |
| <i>c.</i> El método de los llenos y de los vacíos ( <i>aotufa</i> )                         | 118 |
| Shen Gua y Li Cheng o las alternativas chinas a la perspectiva<br>lineal                    | 119 |
| Los teóricos y el naturalismo                                                               | 129 |
| Zou Yigui                                                                                   | 129 |
| Tang Dai                                                                                    | 130 |
| Conclusiones                                                                                | 135 |

## SEGUNDA PARTE

|                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Capítulo primero</i>                                                                                                |     |
| <i>La ciencia de la visión</i>                                                                                         | 163 |
| Primer prefacio (1729)                                                                                                 | 167 |
| Segundo prefacio (1735)                                                                                                | 171 |
| <i>Capítulo segundo</i>                                                                                                |     |
| <i>Comparación de las dos obras: selección de algunas partes del texto<br/>del Shixue y de la Perspectiva Pictorum</i> | 175 |
| <i>Epílogo</i>                                                                                                         | 195 |

## APÉNDICE

TEXTO DE LOS PREFACIOS DEL *SHIXUE*

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| 1729                              | 199 |
| 1735                              | 201 |
| <i>Referencias bibliográficas</i> | 205 |
| <i>Índice onomástico</i>          | 231 |

## LISTADO DE FIGURAS EN EL TEXTO

- |        |     |                                                                                                                                                                             |
|--------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| p. 34  | 1.  | Biombo de doce paneles representando una ciudad ideal (anónimo, periodo Qianlong, óleo sobre cartón), tomado del <i>China Journal</i> , 2 de junio de 1927.                 |
| p. 83  | 2.  | Retrato de Andrea Pozzo, S. J. (de la <i>Perspectiva Pictorum</i> , Roma, 1717). Biblioteca Hertziana, Roma.                                                                |
| p. 83  | 3.  | Portada de <i>Perspectiva Pictorum</i> (Roma, 1717). Biblioteca Hertziana, Roma.                                                                                            |
| p. 84  | 4.  | Frontispicio de <i>Perspectiva Pictorum</i> (Roma, 1693), con los instrumentos para dibujar en perspectiva. Biblioteca Hertziana, Roma.                                     |
| p. 85  | 5.  | Primera figura de <i>Perspectiva Pictorum</i> (Roma, 1717), con la explicación del plano, del horizonte y de los puntos del ojo y de distancia. Biblioteca Hertziana, Roma. |
| p. 94  | 6.  | Portada de <i>The Practice of Perspective</i> (Londres, 1726). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.                                                         |
| p. 94  | 7.  | Portada de <i>Opticorum libri sex</i> (Anversa, 1613). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.                                                                 |
| p. 95  | 8.  | Frontispicio de <i>Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ</i> (Bolonía, 1642). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.                                       |
| p. 95  | 9.  | Frontispicio de <i>Ars Magna lucis et umbræ</i> (Roma, 1646). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.                                                          |
| p. 98  | 10. | Frontispicio de <i>Shixue</i> 視學, la “ciencia de la visión” (1735). Bodleian Library, Oxford.                                                                               |
| p. 124 | 11. | Aplicación del <i>baculum</i> (de <i>Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ</i> , Bolonia, 1642). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.                    |
| p. 175 | 12. | <i>Shixue</i> , Cuadrado en perspectiva. Bodleian Library, Oxford.                                                                                                          |
| p. 177 | 13. | <i>Perspectiva Pictorum</i> , Cuadrado en perspectiva. Biblioteca Hertziana, Roma.                                                                                          |

- p. 178 14. *Shixue*, Rectángulo en perspectiva.  
Bodleian Library, Oxford.
- p. 179 15. *Perspectiva Pictorum*, Cuadrado alargado en perspectiva.  
Biblioteca Hertziana, Roma.
- p. 180 16. *Shixue*, Cuadriláteros con inscripciones.  
Bodleian Library, Oxford.
- p. 182 17. *Perspectiva Pictorum*, Cuadrado doble en perspectiva.  
Biblioteca Hertziana, Roma.
- p. 183 18. *Shixue*, Capitel jónico en perspectiva.  
Bodleian Library, Oxford.
- p. 183 19. *Perspectiva Pictorum*, Capitel jónico en perspectiva.  
Biblioteca Hertziana, Roma.
- p. 185 20. *Shixue*, Esquema en perspectiva de una bóveda cuadrada.  
Bodleian Library, Oxford.
- p. 185 21. *Shixue*, Esquema en perspectiva de una cúpula.  
Bodleian Library, Oxford.
- p. 186 22. *Shixue*, Cúpula y bóveda cuadrada en perspectiva.  
Bodleian Library, Oxford.
- p. 187 23. *Perspectiva Pictorum*, Arquitectura en perspectiva de un  
techo cuadrado.  
Biblioteca Hertziana, Roma.
- p. 187 24. *Perspectiva Pictorum*, Cúpula en perspectiva *di sotto in sù*.  
Biblioteca Hertziana, Roma.
- p. 188 25. *Perspectiva Pictorum*, Cúpula anterior *co' suoi chiari, e scuri*.  
Biblioteca Hertziana, Roma.
- p. 190 26-27. *Shixue*, Forma de representar un teatro en perspectiva:  
articulación de las bambalinas del escenario.  
Bodleian Library, Oxford.
- p. 191 28-29. *Shixue*, Manera de construir un teatro en miniatura: visión  
lateral y frontal de los telones en perspectiva.  
Bodleian Library, Oxford.
- p. 193 30. *Perspectiva Pictorum*, Otra planta del teatro, que ilustra la  
manera de encontrar su punto.  
Biblioteca Hertziana, Roma.

## LISTADO DE TABLAS EN EL TEXTO

- p. 13 I *Retrato del emperador Kangxi como joven literato* (taller de Giovanni Gherardini, periodo Kangxi, rollo vertical, tinta policroma sobre seda). Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.
- p. 30 II *Shinü pingfeng* 仕女屏風, “Biombo con damas” (anónimo, Periodo Kangxi, biombo de ocho paneles, óleo sobre seda). Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.
- p. 35 III Fresco ilusionista del *Sanxitang* 三希堂 (Giuseppe Castiglione 郎世寧, Periodo Qianlong). Ciudad Prohibida, Beijing.
- p. 35 IV Detalle de un grupo de frescos en el *Juanqinzhai* 倦寢齋, “Sala del reposo de las fatigas” (taller de Giuseppe Castiglione, segunda mitad del siglo XVIII, témpera policroma). Ciudad Prohibida, Beijing.
- p. 37 V Detalle del fresco del techado en el *Juanqinzhai* (taller de Giuseppe Castiglione, segunda mitad del siglo XVIII, témpera policroma). Ciudad Prohibida, Beijing.
- p. 57 VI Vasija ritual en celadón de color verde, imitando una copa de bronce para libaciones, del tipo *gu*, realizada bajo la dirección de Nian Xiyao (marca Yongzheng y del mismo periodo). Museo Nacional, Nanjing.
- p. 60 VII Vaso *famille rose* con motivos de influencia europea (ardillas y uvas) (marca Qianlong y del mismo periodo). Museo Nacional, Nanjing.
- p. 80 VIII *El triunfo del nombre de Jesús* (Giovanni Battista Gaulli – “Il Baciccio”, 1669-1683, fresco). Bóveda de la nave de la Iglesia de Jesús, Roma.

- p. 81 IX Falsa cúpula (Andrea Pozzo, 1685, fresco).  
Iglesia de San Ignacio, Roma.
- p. 82 X *Gloria de San Ignacio* (Andrea Pozzo, 1688-1694,  
fresco). Bóveda de la nave de la Iglesia de San  
Ignacio, Roma.
- p. 97 XI *Assunção da Virgem* (Lourenço da Cunha, 1740,  
fresco). Bóveda de la nave de la Iglesia del  
Santuario de Cabo Espichel. (Foto Magno Mello).
- p. 106-107 XII-XIII Vistas parciales de *Qingming shanghe tu* 清明上河圖,  
“Vadeando el río durante el festival de primavera”  
(Zhang Zeduan 張擇端, siglo XII, rollo horizontal,  
tinta monocroma sobre seda con ligeros toques de  
color). Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.
- p. 127-128 XIV-XV Vistas parciales de *Lin Wei Yan mufang tu*  
臨韋偃牧放圖, “Escena ecuestre en el estilo de Wei  
Yan” (Li Gonglin 李公麟, siglo XI, rollo horizontal,  
tinta policroma sobre seda).  
Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.

## PREFACIO

La aventura de los jesuitas en China está llena de interesantes vínculos entre los padres y algunos de los nativos del lugar, quienes tuvieron el tiempo, la voluntad y el valor suficiente para dedicarse al largo y extenuante trabajo que significa la traducción y adaptación de los textos occidentales, la redacción de las notas dictadas por los padres, los trabajos de interpretación de textos clásicos chinos realizada por cuenta propia, y demás. Voy a citar aquí algunos casos de “excelencia”, como el de Matteo Ricci (1552-1610, Li Madou 利瑪竇)<sup>1</sup> y Xu Guangqi (1562-1633) 徐光啓,<sup>2</sup> quienes, en conjunto, tradujeron —entre otros— los primeros seis libros de los *Elementos de geometría* de Euclides; el del mismo Ricci y de Li Zhizao (?-1630) 李之藻,<sup>3</sup> quien escribió, tomando dictado del padre macerotense, el *Tongwen suanzhi* 同文算指; el de Nicholas Smogulecki (1610-1656, Mu Nige 穆尼閣)<sup>4</sup> y el de su discípulo Xue Fengzu (?-1680) 薛鳳祖,<sup>5</sup> cuyo mérito fue introducir la trigonometría esférica y los logaritmos en China. Habría otros muchos casos dignos de mención si no nos limitáramos únicamente al campo de las matemáticas. Sin embargo, mi selección ha sido intencional, ya que la geometría euclídea así como los logaritmos serán citados en el curso del presente texto.

Esta es la historia de otra *liaison*, una tal vez no tan afortunada como las anteriores y de la que nadie se había ocupado hasta ahora. O, tal vez, es precisamente la historia del fruto nacido como consecuencia de esta relación, al igual que un hijo ilegítimo, escondido, olvidado; una *liaison* que no es para nada pecaminosa, contrariamente a lo que el lector tal vez pueda esperar.

Es la historia de un libro, el *Shixue* 視學, o “ciencia de la visión”, nacido de la amistad de Giuseppe Castiglione (1688-1766, Lang Shining 郎世寧), *Frater Coadiutor S.I.*, y Nian Xiyao (1671-1738) 年希堯 (zi Chonggong 充恭,

<sup>1</sup> Sobre Ricci véase Dehergne, 1973: 219-220 y Pfister, núm. 9: 22-43.

<sup>2</sup> Véase EECp: 316 y ss., y sobre todo Jami, Engelfriet, Blue, 2001.

<sup>3</sup> EECp: 452 y ss.

<sup>4</sup> Dehergne: 255.

<sup>5</sup> Sobre Xue Fengzu véase EECp: 571, Ruan Yuan, 1799, vol. IV, *juan* 36: 449-450 y, además, cap. I: 62-63.

hao Ouzhai 偶齋). No se trata del enésimo estudio sobre el famoso pintor milanés, ya que de momento no faltan prestigiadas obras sobre él y hubiera sido difícil añadir algo nuevo a cuanto ya ha sido dicho por sus autores.<sup>6</sup> Del tema me ocupo únicamente de manera marginal, mientras que intento dar luz sobre las circunstancias en las que se produjo el encuentro entre éste y Nian Xiyao.

Lo anterior no hubiera sido posible sin la reconstrucción de la vida y obra de este autor, trabajo que me ha obligado al estudio de muchas fuentes, las más de ellas distintas y fragmentarias. A la biografía de Nian Xiyao dedico entonces el primer capítulo.

El *Shixue* es la traducción parcial de la *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, tratado sobre la perspectiva escrito por el jesuita Andrea Pozzo e impreso por vez primera en 1693. Existen varias ediciones (para este estudio se ha utilizado la de 1717), ya que, en breve tiempo, llegó a ser uno de los manuales de perspectiva lineal más famosos de Europa, en cuanto describe un método relativamente sencillo para pintar techos y bóvedas *di sotto in sù*, mediante la técnica del “punto de distancia”. Castiglione quiso utilizarlo para impartir sus clases de perspectiva a los pintores chinos activos en la corte y en unión con Nian Xiyao llevó a cabo su traducción. La historia de este texto, su estructura y su destino conforman el segundo capítulo.

La traducción de muchos de los términos técnicos contenidos en la *Perspectiva* llevó seguramente a los autores a una minuciosa selección de sus equivalentes en chino o, mejor dicho, de los caracteres chinos cuyo significado más se acercaba al original. Al trabajar en el texto chino he encontrado, obviamente, algunos neologismos, pero lo que más me ha sorprendido es que su número sea muy limitado, mientras que la mayoría de los términos utilizados tienen un origen antiquísimo. Se trata de términos que, como se verá, habían sido usados en antiguos textos de matemática y también en tratados sobre pintura. Es evidente que sólo Nian podía haberlos conocido y no Castiglione, y no por el simple hecho de ser chino sino porque poseía un rico y amplio conocimiento sobre las matemáticas, adquirido no sólo a través de los “occidentales” sino más bien proveniente de fuentes autóctonas. No quiero anticipar aquí las conclusiones a las que pretendo llegar y que son materia del tercer capítulo.

La segunda parte del volumen contiene la traducción y también un análisis detallado de los dos prefacios al *Shixue* escritos por Nian Xiyao en 1729 y 1735, pocos años antes de su muerte. Se trata de la parte más interesante de todo el tratado, de la que se ofrece una selección de los fragmentos más

<sup>6</sup> Estas obras están mencionadas tanto en la bibliografía como en el curso del texto.

importantes. Los textos originales de los dos prefacios están, además, incluidos en el apéndice.

En resumen, la cuestión de la difusión en China de la perspectiva lineal y de la noción del espacio que ella conlleva es abordada desde un punto de vista textual y no iconográfico. Por esta razón las referencias a los pintores que estuvieron en contacto con los artistas europeos son muy someras y se han dejado de lado las cuestiones relativas a la difusión de las estampas en perspectiva de Suzhou y a la proliferación de pinturas al óleo con marcado carácter ilusionista, producidas para la exportación en los puertos meridionales de Cantón y Hong Kong en una época posterior a la que abarca este libro.

Este trabajo está dedicado a la memoria del profesor Giuliano Bertuccioli, maestro y mentor. A él le debo mi iniciación en los estudios sobre las misiones católicas en China y fue el primero en compartir mi propósito de vincular mi formación histórico-artística y sinológica a dichos estudios.

Profundo agradecimiento debo también a Flora Botton, David Lorenzen, John Page, Agnes Lien-tan Pan y Amaury García de El Colegio de México; así como al personal de la biblioteca de la misma institución, por su invaluable ayuda en la búsqueda de materiales raros en bibliotecas norteamericanas; a Doris Nicholson de la Bodleian Library de Oxford, por la preciosa información relativa a la colección de libros chinos de Francis Douce; a Nie Chongzheng, investigador del Museo de la Ciudad Prohibida de Beijing, por haberme informado, en 1991, sobre el “descubrimiento” de algunos frescos en perspectiva en el ala correspondiente a las habitaciones imperiales del mismo museo (véanse tablas III y IV) atribuidos a Castiglione, y por haberme entregado copia de la diapositiva, entonces inédita, que se reproduce en este texto, de la otra pintura de perspectiva ensamblada en un biombo, *Shinü pingfeng* 仕女屏風, “Biombo con damas”<sup>7</sup> (véase tabla II), que forma parte de la colección del palacio; al personal de la Asiatic Society de Bombay (Mumbai), muy especialmente a Kesi Desai; a Mary Sampson de la Royal Society de Londres, a Fr. Thomas Reddy, S. J., de los Archivum Romanum Societatis Iesu de Roma; al personal de los Archivos de la Sacra Congregación de Propaganda Fide, al personal del *Hanxue yanjiu Zhongxin* 漢學研究中心, Centro de Investigaciones Sinológicas de Taipei, al personal de la Biblioteca del *Lishi yanjiusuo* 歷史研究所, Instituto de Investigaciones Históricas de la Academia Sínica de Beijing, por su disponibilidad y colaboración. De-

<sup>7</sup> Estos frescos ilusionistas han sido reproducidos en un artículo de Nie Chongzheng 聶崇正, publicado en un número monográfico de la revista *Orientations*, y en uno de Shan Guoqing, 1995: 51-59.



seo también hacer patente mi gratitud a las siguientes personas, todas ellas distinguidas por su especialización: prof. Nicolas Standaert, dr. Adrianus Dudink y dr. Eugenio Menegon de la Universidad Católica de Lovaina; dra. Antonella Romano y dr. Pascal Dubourg-Glatigny del Centro Alexandre Koyré (CNRS) y EHESS de París; dra. Catherine Jami del CNRS y Universidad de París; dr. Gianni Criveller de la Universidad de Hong Kong; prof. Piero Corradini de la Universidad “La Sapienza” de Roma; prof. Michele Fatica del Instituto Universitario Oriental de Nápoles; dr. Magno Mello de la Universidad de Lisboa; prof. Shen Dingping de la Academia de Ciencias Sociales de Beijing, y dr. Han Qi de la Academia de Ciencias Naturales de Beijing; prof. Guo Jiankang del Instituto de Investigaciones Históricas sobre el periodo Qing de la Universidad del Pueblo (Renmin Daxue) de Beijing. Finalmente, y de manera muy especial, quiero expresar mi profundo agradecimiento a mi madre, Elena Ambrosetti, incomparable compañera y colaboradora de investigación, a quien le debo el descubrimiento de algunos de los documentos raros que forman parte de este trabajo; a mi hermano, Andrea Corsi del Max Planck Institut y Biblioteca Hertziana de Roma, y a Eleonora Mancini Corsi por su constante apoyo; a Pilar Camacho y Elba López por su invaluable ayuda, y por último a G. d. B. por su paciencia.

El trabajo de investigación para la preparación de este libro no hubiera sido posible sin la generosa contribución de la Chiang-ching-Kuo Foundation for International Scholarly Exchange, que otorgó financiamiento para su realización. He contado también con el invaluable apoyo de las siguientes instituciones: el Ministerio Italiano para la Universidad y la Investigación Científica y Tecnológica; la Università degli Studi di Roma I, “La Sapienza”; el China Scholarship Council de la República Popular China y, finalmente, El Colegio de México, cuyos programas de becas de investigación y otros financiamientos hicieron posible efectuar los onerosos e indispensables viajes que me permitieron obtener el material de investigación necesario.

Algunas partes del primer y tercer capítulos han sido ya publicadas, en distinta versión, en chino, en italiano y en español, respectivamente, en los siguientes trabajos: “Nian Xiyao de shengping ji qi dui yishu he kexue de gongxian 年希堯的生平及其對藝術和科學的貢獻”, *Zhongguoshi yanjiu* 中國史研究 (*Journal of Chinese Historical Studies*), 2000, núm. 3: 155-165; “Termini cinesi utilizzati come sinonimo di ‘prospettiva’ ed echi del naturalismo in alcuni testi sulla pittura del diciottesimo secolo”, en Piero Corradini (coord.), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venecia, 1997, Cafoscarina: 97-120 (este último fue publicado de manera simultánea en español en: *Estudios de Asia y África*, 1997, núm. 104: 433-459); y “Perspectiva iluminadora e iluminación de la perspectiva. La versión del arte occidental de la perspec-

tiva de Nian Xiyao (1671-1738) en los prólogos a la ‘ciencia de la visión’, *Estudios de Asia y África*, 2001, núm. 116: 375-418.

Los términos en chino han sido transliterados conforme al sistema *pinyin*, además, en algunos casos he hecho leves modificaciones al acoplar ciertos vocablos que aparecen en títulos de textos clásicos. El equivalente en caracteres chinos no simplificados, aparece siempre inmediatamente después de la transliteración, con excepción de topónimos habituales.

Una última palabra sobre las traducciones de las múltiples fuentes utilizadas en este trabajo. Por lo general las citas del francés e inglés no se han traducido excepto, como en el caso de referencias breves, cuando era necesario mantener la fluidez de la lectura. Por otra parte, todas las citas de las fuentes chinas han sido traducidas al castellano, así como las fuentes en italiano vulgar y arcaico, como es en el caso del *Perspectiva Pictorum* de Andrea Pozzo, el *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci y el *De pictura* de Leon Battista Alberti.

Por lo que atañe a las traducciones del chino, las del *Shixue*, así como todas las demás incluidas en este texto, son originales, y la mayoría son versiones de textos nunca antes traducidos. Únicamente en el caso de fuentes secundarias, y no de primera importancia, se ha tratado a veces de traducciones de textos ya conocidos. Sin embargo, dichas traducciones han sido confrontadas con los textos originales, que a su vez han sido retraducidos y, en algunas ocasiones, con vistosas divergencias respecto de las traducciones anteriores. De cualquier modo, la autora es la única responsable de eventuales errores, equivocaciones o malentendidos. La traducción, cuando es posible, es literal, teniendo siempre en consideración las exigencias de claridad y legibilidad de los términos. Dicho lo anterior, ruego al lector tener presentes las palabras de Joseph Needham:

All translations are like stewed strawberries. Though there is no substitute for original freshness, we have done our best to use the deep-freeze technique, so that a quotation may come to life as much as possible when warmed by the friendly imagination of the reader.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Needham, 1959, vol. III: xiv.



## INTRODUCCIÓN

*The Chinese, children in all things, suppose a good perspective drawing to be as false as we feel their plate patterns to be, or wonder at the strange buildings which come to a point at the end. And all the early works, whether of nation or of men, show, by their want of shade, how little the eye, without knowledge, is to be depended to discover truth.*

(John Ruskin, *Modern Painters, I:II, 1,2.*)

El *Anphitrite* entraba en el puerto de Cantón el 2 de noviembre de 1698 llevando un precioso cargamento: una delegación francesa de ocho expertos en ciencias encabezada por Joachim Bouvet, S. J. (1656-1730),<sup>1</sup> además de un italiano que residía en Francia desde muchos años atrás, Giovanni Gherardini (Modena, 17 de febrero de 1655-Bouges, 1723?),<sup>2</sup> pintor perspectivista, discípulo de la gran tradición de Pozzo, alumno de Angelo Michele Colonna. Kangxi 康熙 (1654-1722, r. 1661) había pedido expresamente que entre aquellos expertos hubiera un maestro de perspectiva y ahora él estaría destinado a la corte, donde prestaría sus servicios hasta el 24 octubre de 1704.

Así escribía poco después de su llegada a Cantón:

Vive l'Italie pour les beaux Arts, les Chinois se connoissent en Architecture & en Peinture comme moy, en Grec & en Hebreu. Ils sont pourtant charmez d'un beau dessein, d'un paysage bien vis & bien ménagé, d'une *perspective naturelle*;... [subrayado de la autora]<sup>3</sup>

No nos debe sorprender un juicio de tal naturaleza. En aquellos tiempos era normal que los artistas estuvieran orgullosos de su propia tradición pic-

<sup>1</sup> Sobre Joachim Bouvet véase Dehergne, 1973: 33-34 y Pfister, núm. 171: 433-440.

<sup>2</sup> Sobre Giovanni Gherardini véase Corsi, 1999a y 1999b.

<sup>3</sup> Gherardini, 1700: 78-79.

tórica. También los artistas chinos lo estaban y no son pocos los juicios negativos escritos por algunos de ellos sobre nuestras artes. Lo que aquí interesa es que el generalizado supuesto eurocéntrico según el cual la pintura china carecía de profundidad y sombras se encuentra mitigado por la alusión que Gherardini hace a la *perspective naturelle*.

Se trataba de la *prospectiva naturalis* o *communis*, anterior, en ciertos sentidos, de la *prospectiva artificialis* o *pingendi*. Existía una perspectiva natural que estaba ligada a la visión, es decir, al modo en que el ojo percibe el espacio tridimensional y los cuerpos que están inmersos en él y, en oposición, existía una perspectiva científica que era la codificación, según un sistema arbitrario diríamos nosotros, de los impulsos que el ojo envía al cerebro.

Resultaba fácil para un ojo tan diestro como el de Gherardini percibir la presencia de la perspectiva natural en la pintura china de paisaje. Él tal vez se había dado cuenta de los acentos de marcado realismo con los que dicha pintura había nacido, y que con el tiempo se había desviado hacia el camino del individualismo y la abstracción.

Tal como había existido una tradición matemática, caída posteriormente en el olvido y redescubierta a través del contacto con la geometría euclídea enseñada por los padres jesuitas,<sup>4</sup> del mismo modo la perspectiva renacentista fue enfocada conforme a los términos y las formas de la tradición autóctona, fenómeno que habría llevado a un redescubrimiento de la pintura Song y a un renovado interés por el naturalismo. Estas observaciones, que pretendo desarrollar en los siguientes capítulos, espero que sirvan como punto de partida para una futura reconsideración de la influencia del arte occidental en el arte chino, así como para una revaloración de la importancia de la obra de artistas como Gherardini o Castiglione, cuya influencia se dio no solamente en el ámbito de la corte.

Sin embargo, aquel que espere hallar marcadas similitudes con los estilos de la pintura barroca quedará desilusionado. Como se dijo antes, se trató más bien de un impulso que permitió “redescubrir” formas ya existentes en la propia tradición. Sobre todo en el caso de los artistas a los que tal influencia llegaba a través de la interpretación de otros artistas chinos. Para quien esto escribe han sido un verdadero tesoro, durante los años de preparación del presente trabajo, las investigaciones y las ideas que James Cahill ha expresado en relación con la influencia occidental en la pintura china. Es más, este análisis se acoge a su tesis fundamental, es decir, que la influencia del arte occidental sobre el arte chino no debe ser vista únicamente en relación con la producción artística realizada en la corte, sino más bien debe ser con-

<sup>4</sup> Engelfriet, 1998: 23 y *passim*.

siderada tomando como base el “renacimiento” de la pintura Qing, que coincide con el redescubrimiento del naturalismo del paisaje Song.

Dicha tesis en realidad es resultado de un primer enunciado formulado en la obra de un pionero de los estudios sobre arte chino en Occidente, Friedrich Hirth.<sup>5</sup> Él había notado que algunos de los artistas que vivieron durante la dinastía Song del Norte mostraban una mayor sensibilidad a los problemas del espacio y que las soluciones que habían propuesto podían acercarse a las empleadas por el método perspectivista renacentista. Es interesante hacer notar que tales consideraciones se hicieron respecto de la obra de artistas como Jiao Bingzhen 焦秉貞 (activo en 1680-1720, quien realiza 46 pinturas del *Geng zhi tu* 耕織圖 en 1696) y Leng Mei 冷枚 (quien ingresa a la Academia de Pintura entre 1696 y 1704),<sup>6</sup> ambos colaboradores de artistas europeos de la corte.

Dichos artistas habían estado en contacto directo con la obra de los maestros extranjeros y algunos de ellos muestran ser grandes conocedores del expediente perspectivista. [Véase por ejemplo la tabla II.]

#### LA PERSPECTIVA LINEAL EN CHINA ANTES DE LA LLEGADA DE GIUSEPPE CASTIGLIONE

“C’est au point de vue de la perspective européenne que l’influence des missionnaires artistes a été la plus sensible.”<sup>7</sup> Así tenía a bien expresarlo Paul Pelliot en una conferencia dictada en el lejano 1927, dedicada a la influencia europea sobre el arte chino. En ese contexto, él se refería a la figura de Ludovico Buglio, S. J. (1606-1682, Li Leisi Zaike 利類思再可).<sup>8</sup>

Aun teniendo en la debida consideración el carácter pionero de su trabajo, es preciso mencionar que Pelliot —en relación con el problema de la difusión de la perspectiva entre los artistas chinos— es el responsable de una falta de exactitud dada su aseveración respecto de que Buglio habría explicado las reglas de la técnica de reducción perspectiva en uno de sus tratados.<sup>9</sup> De ser así, se trataría de la primera obra escrita en chino sobre la perspectiva, mas desafortunadamente no existe rastro alguno de dicha obra.

<sup>5</sup> Cfr. Hirth, 1905: 398 y ss. Hirth se había dedicado al estudio del problema de la influencia europea en Hirth, 1896.

<sup>6</sup> Datos con base en cálculos realizados por Yang Boda 楊伯達, en Yang Boda, 1979: 51.

<sup>7</sup> Pelliot, 1928: 7.

<sup>8</sup> Sobre Buglio véase Dehergne, 1973: 39, n. 121, Pfister, núm. 80: 230-243 y sobre todo Bertuccioli, 1972, 1976, 1985.

<sup>9</sup> Pelliot, 1928: 7.

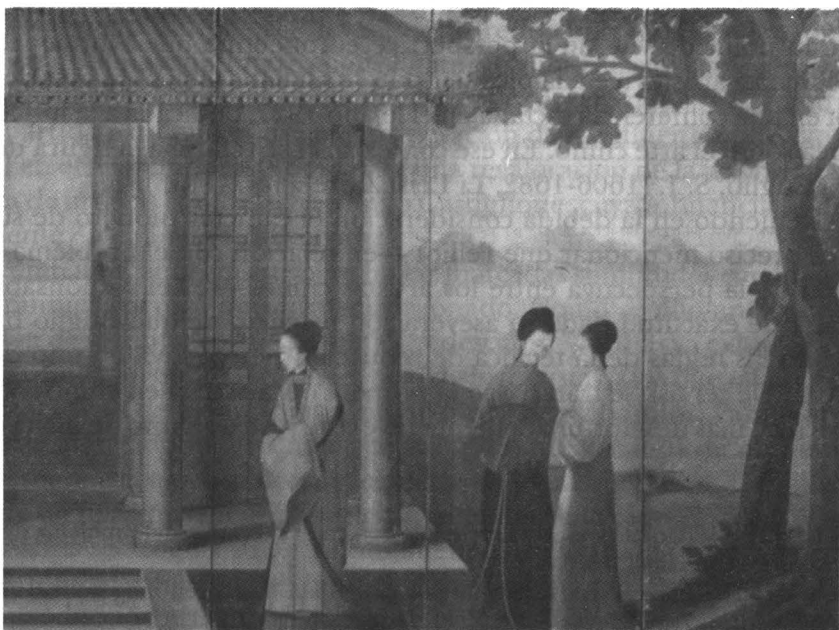
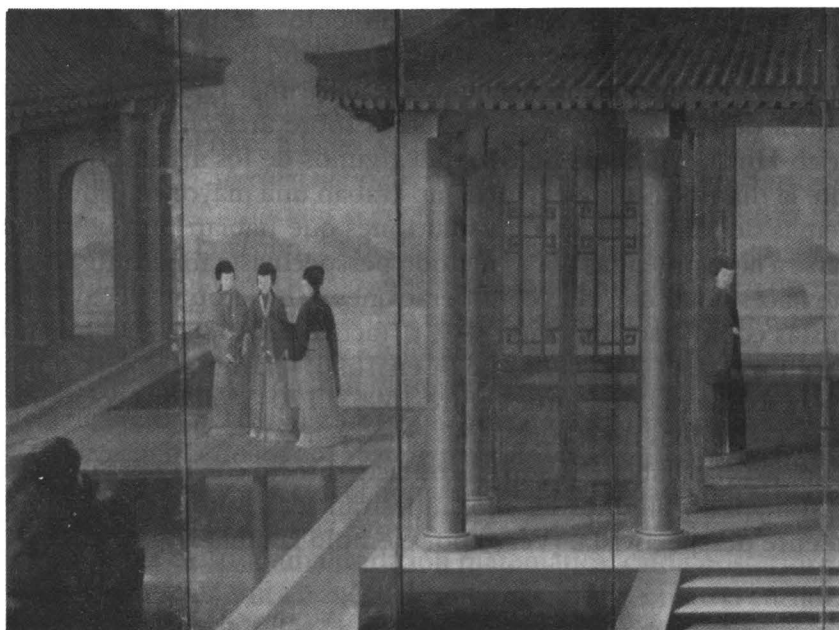


Tabla II. *Shinü pingfeng* 仕女屏風, “Biombo con damas” (anónimo, Periodo Kangxi, biombo de ocho paneles, óleo sobre seda). Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.

No obstante, otros autores,<sup>10</sup> al aceptar esta aseveración sin verificar su autenticidad, acrecentaron la fama de Buglio en relación con su intervención en favor de la difusión de dicha técnica. Sin embargo, es posible que Buglio tuviera un conocimiento general de los conceptos básicos de la perspectiva, ya que la *Ratio Studiorum* incluía su enseñanza, y es probable que él los mencionara en ocasión de la presentación al emperador de tres afamadas pinturas que “representaban algunas casas chinas, otras europeas y un jardín al estilo occidental, respectivamente”.<sup>11</sup>

En esta breve exposición no puedo dejar de lado a Matteo Ricci, quien, en rigor, debería ocupar el primer lugar. “Ricci was the first to bring Christian pictures near to the hearts of the Chinese”,<sup>12</sup> y esto porque, obviamente, las imágenes sacras constituían un insustituible instrumento de propaganda. Tan pronto como se presentó la ocasión, Ricci ofreció cuatro láminas con representaciones de imágenes sacras con objeto de que fueran reproducidas en el *Chengshi moyuan* 程氏墨苑, “El jardín de tinta de la familia Cheng”, colección de muestras para la fabricación de barras de tinta recopiladas por los famosos hermanos Cheng Dayue 程大約 (1541-1616?)<sup>13</sup> y Cheng Shifang 程士方. Los dos autores las acogieron con tal esmero que Ricci pensó en agregar textos explicativos a las láminas, además de un ensayo dedicado a Cheng Dayue escrito en caracteres chinos y romanizado en estilo gótico.<sup>14</sup>

Más interesante aún, para nuestros fines, es una nota contenida en la obra *Kezuo zhuiyan* 客座贅言, “Conversaciones con los amigos”, de Gu Qiyuan 顧起元 (1565-1628)<sup>15</sup> a propósito de algunas pinturas que Matteo Ricci había llevado consigo y que Gu Qiyuan tuvo oportunidad de ver. Así lo relata:

利瑪竇西洋歐邏巴國人也面皙虬鬚深目而睛黃如貓通中國語來南京居正陽門西營中自言其國以崇奉天主為道天主者制匠天地萬物者也所畫天主乃一小兒一婦人抱之曰天母...其貌如生身與臂手儼撐上臉之凹凸處正視與生人不殊人問畫何以致此答曰中國畫但畫陽不畫陰故看之人面軀正平無凹凸相五國畫兼陰與陽寫之故面有高下而手臂皆輪圓耳凡人之面正迎陽則皆明而白若側立則向明一邊者白其不向明一邊者眼耳鼻口凹處皆有暗相吾國之寫像者解此法用之故能使畫像與生人亡異也。

<sup>10</sup> Véase Beurdeley, 1971: 138.

<sup>11</sup> Bertuccioli, 1972: 7. Según Verbiest, Buglio no sería el autor, véase 1687: 78 y ss.

<sup>12</sup> Laufer, 1910: 14.

<sup>13</sup> Sobre Cheng Dayue véase DMB, I: 212-215.

<sup>14</sup> Para una reproducción y traducción del texto véase Laufer, 12 y ss.

<sup>15</sup> Sobre Gu Qiyuan véase DMB, vol. I: 734-736 y ECCP, vol. I: 146.



Matteo Ricci, un europeo de tez blanca y barba rizada, ojos profundos con destellos amarillos como los de un gato, hábil para conversar en chino, llega a Nanjing y reside en un campamento al oeste de la puerta de Zhengyang. Él dice que sus compatriotas veneran a un Señor Celestial que es el creador del universo.

El Señor aparece en las pinturas como un niño en brazos de una dama llamada Madre Celestial. Su aspecto es similar al de los seres humanos, sus cuerpos, sobre todo los brazos y las manos, parecen estar fuera de la pintura. La concavidad y convexidad del rostro no son visiblemente diferentes a las de una persona viva. Cuando la gente le preguntaba cómo era posible obtener tal efecto, él respondía: “La pintura china sólo reproduce la luz (*yang*) pero no las sombras (*yin*), por eso, cuando se observan caras humanas pintadas, parecen planas, sin concavidad ni convexidad. La pintura de nuestro país reproduce tanto la luz como la sombra, por ello los rostros presentan luminosidades altas y bajas y los brazos y las manos son turgentes”.

Una cara, si recibe la luz directamente, aparecerá luminosa y blanca; si se ve de medio perfil, entonces tendrá blanco el lado expuesto a la luz y oscuros los rasgos de la cara no expuestos a la luz. Puesto que los maestros retratistas de nuestro país conocen esta técnica y la aplican, saben cómo hacer retratos que resultan muy semejantes a una imagen real.<sup>16</sup>

Esta descripción tan detallada nos hace ver que se debe al gran jesuita de Macerata la primera introducción en China de los principios del claroscuro y tal vez de la perspectiva.

Aun cuando no era pintor ni arquitecto, Francesco Sambiasi, S. J. (o Sambiasi, 1582-1649, Bi Fangji 畢方濟),<sup>17</sup> tuvo que construir una iglesia en Nankin y publicar un breve y difícil tratado sobre pintura, titulado *Hua da* 畫答, “Respuestas sobre pintura”.

Da la sensación de que, como en el caso de Buglio, se haya exagerado la importancia de Sambiasi en la difusión y la enseñanza del método perspectivista. Needham define esta obra como un tratado sobre las leyes de la perspectiva<sup>18</sup> y se pregunta el porqué del curioso título, que completo es: *Shuihua erda* 睡畫二答, “Respuestas sobre la pintura y sobre el sueño”.<sup>19</sup> De hecho se trata de un breve tratado de fisonomía y su relación con la pintura alegórica y de una discusión de carácter psicológico sobre el dormir. Así que aquellas referencias que lo relacionan con la “psicología de la visión” justifican su presencia en ese sitio, porque confirman la importancia que la cultu-

<sup>16</sup> Cit. en Xiang Da 向達, 1930: 20-21.

<sup>17</sup> Sobre Sambiasi véase Dehergne, 1973: 238 y Pfister, núm. 40: 136-144.

<sup>18</sup> Needham, 1971: 111-112.

<sup>19</sup> Está en BNF, N.-F. Chinois 3204. Hay otra copia en *ibid.*, 2897. Otra copia más, que no he revisado, se encuentra también en BAV. Cfr. Cordier, 1883: 35, núm. XLI.

ra visual tenía en el programa jesuita de instrucción y evangelización. Pero abordaré este tema en los próximos capítulos.

Es básicamente a Giovanni Gherardini a quien se debe el mérito de haber difundido entre los artistas de la corte el conocimiento de la técnica de la perspectiva. Gherardini proviene de la escuela boloñesa relacionada con la decoración ilusionística en techos interiores, que tuvo como máximos exponentes a Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. Es alumno del primero de ellos y colabora con él en la realización de las pinturas que rodean el altar mayor de San Biagio en Bolonia.

Los artistas italianos de la *quadratura* no tenían rival en aquel tiempo y son reclutados por toda Europa para continuar con el desarrollo de la pintura ilusionística. Colonna y Mitelli, a su vez, trabajan en España bajo la dirección de Velázquez, en tanto que Gherardini es llamado a Francia por el duque de Nevers.<sup>20</sup>

Así escribe A. Palomino a propósito del efecto producido por los frescos, ya perdidos, que decoraban el salón mayor y otras habitaciones del alcázar:

Mitelli pintó todas las paredes, vinculando la arquitectura real con la ilusoria, con una perspectiva, un arte y una gracia tales que engañaban al ojo, tanto así que era necesario tocar la pared para darse cuenta que estaba pintada. Obra de la mano de Colonna eran las figuras a todo relieve y las ficciones históricas en bajorrelieves de bronce... y un negrito que baja las escaleras que parecían de verdad y una pequeña ventana, que era real, formaban parte de la arquitectura decorativa... [en forma tal que] quien veía esta perspectiva, dudando que la ventana estuviese pintada (y de hecho no lo era) dudaba también que fuese verdadera.<sup>21</sup>

En forma muy similar, J. Barrow habla sobre una pintura perspectivista de Gherardini, que todavía se podía ver en Yuan Ming Yuan 圓明園 en tiempos de la embajada de lord Macartney:

Gherardini avoit peint une immense colonnade enfoncée dans la perspective. Ce tableau fit une telle impression sur le Chinois, qu'ils s'imaginèrent qu'il avoit à coup sûr des intelligences avec le diable; mais quand ils se furent approchés de la toile, et qu'ils l'eurent palpée avec les mains pour s'assures pleinement que ce qu'ils voyoient étoit une surface palte...<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Para un excelente estudio sobre la difusión del *quadraturismo* en Portugal véase Mello, 1998, así como también Dacosta Kaufmann, 1999: 274-304.

<sup>21</sup> Palomino, III, 1715-1724, cit. en Kemp, 1994a: 123-124.

<sup>22</sup> Barrow, 1807: 230 (en el original inglés, 1804: 323-324).

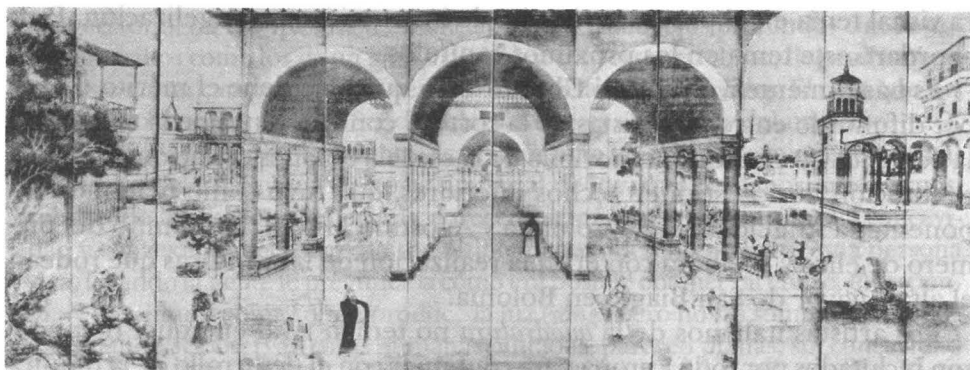


Figura 1. Biombo de doce paneles representando una ciudad ideal (anónimo, periodo Qianlong, óleo sobre cartón).

Dicha pintura, que también ya se ha perdido, no debe haber sido muy diferente del biombo de doce paneles que representaba una ciudad ideal, publicado en el *China Journal* del 2 de junio de 1927 (fig. 1).

Es muy poco probable que se tratara —contrariamente a lo afirmado por I. Mitrophanov en aquel momento— de uno de los palacios europeos que hizo construir Qianlong 乾隆 (1711-1799, r.1736-1796) como residencia de verano, dado el carácter no sólo europeo, sino más bien muy “italiano”, de los edificios que están a un costado de la plaza.

Esta continuidad entre la arquitectura real y la ilusoria tiene que haber sido un estilo muy apreciado no sólo por los soberanos de Europa, sino también por los chinos. Y de hecho lo encontramos en el famoso fresco del *Sanxitang* (tabla III) así como en un fresco recientemente redescubierto en el *Juanqin zhai* 倦寢齋, “Sala del reposo de las fatigas” (tabla IV).

El emperador Qianlong había mandado construir el pabellón en 1772 como parte del *Ningshou gong* 寧壽宮, “Palacio de la serena longevidad”, en el ámbito del conjunto de jardines, kioscos y pabellones ubicados al norte de la Ciudad Prohibida, a donde pensaba retirarse cuando se cumplieran sesenta años de su reinado.

El *Juanqin zhai* es una elegante estructura que contiene un pequeño teatro. Las paredes y los techos están decorados con una serie de frescos *trompe-l'oeil*, que están entre los mejores ejemplos todavía existentes de la arquitectura pintada en la Ciudad Prohibida.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Sobre los resultados de la investigación iniciada en 1992, desarrollada por investigadores del mismo Museo de la Ciudad Prohibida, véase Nie Chongzheng 聶崇正, 1995: 51-55.

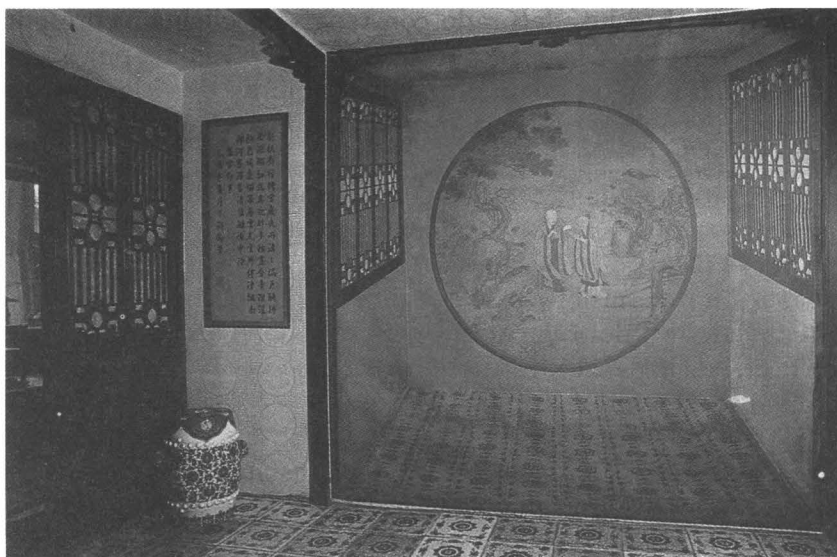


Tabla III. Fresco ilusionista del *Sanxitang* 三希堂 (Giuseppe Castiglione 郎世寧, Periodo Qianlong). Ciudad Prohibida, Beijing.

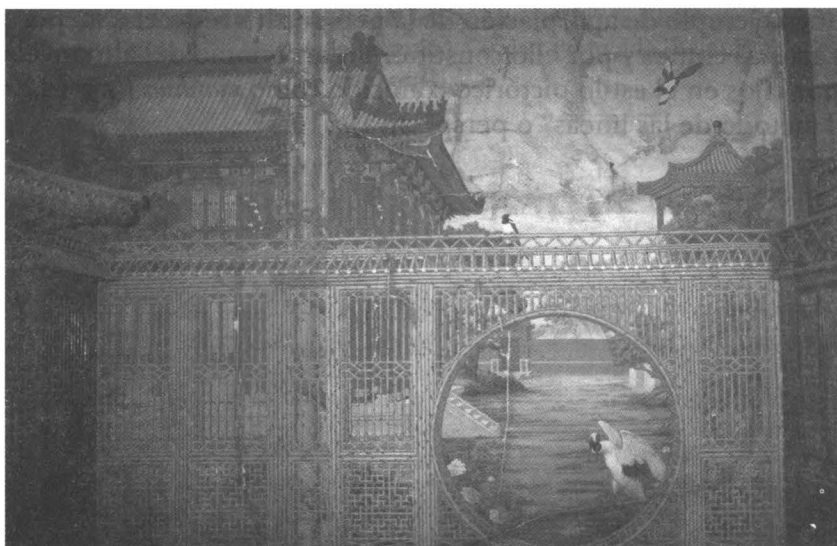


Tabla IV. Detalle de un grupo de frescos en el *Juanqinzhai* 倦寢齋, "Sala del reposo de las fatigas" (taller de Giuseppe Castiglione, segunda mitad del siglo XVIII, témpera policroma). Ciudad Prohibida, Beijing.

En particular, el techo, decorado con ramas de glicina, representa un ejemplo muy atinado de la técnica perspectivista concebida por Pozzo que permite al espectador, desde un determinado punto de vista, disfrutar de todo el conjunto como si estuviera contemplando verdaderas glicinas arriba de él (tabla V).

He citado estos frescos en relación con Gherardini porque considero que son uno de los ejemplos más sobresalientes de la herencia del trabajo desarrollado por el maestro en la corte.

La atribución de estas obras aún resulta problemática, ya que los documentos en el archivo del Palacio Imperial señalan el año de 1772 como la fecha en la que da inicio la construcción del *Juanqin zhai* y en aquel entonces Castiglione habría tenido diez años de muerto (1766). Aunque Jean Denis Attiret (1702-1768, Wang Zhicheng 王致誠)<sup>24</sup> se había distinguido como pintor de gran talento, también para esa fecha estaría ya muerto e Ignatius Sichelbart (1708-1780, Ai Qimeng 艾啓蒙),<sup>25</sup> aún vivo, no parece haber podido estar a la altura de un trabajo tan complejo.

Es posible aun que el año de 1772 marque la fecha de conclusión del proyecto, que habiéndose iniciado muchos años antes podría haber tenido en Castiglione —a la sazón todavía en pleno uso de sus facultades— a su mayor artífice así como a otros artistas chinos, ya en pleno dominio de la técnica, como sus ejecutores. Estos frescos entonces podrían representar un magnífico ejemplo de apropiación de la perspectiva renacentista por parte de los artistas chinos y por ello constituir un testimonio del alto nivel obtenido por ellos en el estilo pictórico conocido como *xianhua* 線畫 (da *xianfa* 線法, “método de las líneas” o perspectiva).

<sup>24</sup> Dehergne, 1973: 17, núm. 52.

<sup>25</sup> Dehergne: 247, núm. 765.



*Tabla V.* Detalle del fresco del techado en el *Juanqinzhai* (taller de Giuseppe Castiglione, segunda mitad del siglo XVIII, témpera policroma). Ciudad Prohibida, Beijing.



## PRIMERA PARTE





## CAPÍTULO PRIMERO

### EL AUTOR: NIAN XIYAO ECLECTICISMO Y CURIOSIDAD\*

Il n'est pas Lettré, ni même Bachelier. Il seroit bien surpris... s'il apprenoit qu'on le traite en Europe d'Auteur célèbre, lui qui ne sçauvoit écrire un Mémoire sans aide...<sup>1</sup>

Con estas palabras Dominique Parrenin, S. J. (1665-1741) informa, el 15 de octubre de 1733, a Dortous de Mairan —secretario general de la Academia Real de Ciencias y miembro de la Royal Society de Londres y de San Petersburgo— acerca del autor de una obra que se dispone a enviarle y que trata sobre la antigua cronología china, asunto muy complejo en aquellos tiempos.

Parco tributo en realidad para un hombre de vida intensa y brillante carrera, vivida al servicio de cuando menos dos emperadores. Este juicio tan severo, en realidad no nos debe sorprender, ya que incluso las mismas fuentes chinas son bastante lacónicas en relación con su actividad. Por otra parte ¿qué podría esperarse de un hombre de su estirpe, carente de títulos académicos “oficiales”, tan cercano a los emperadores que estaba obligado a servirlos —lo que seguramente suscita rivalidades y celos— y era favorecido directamente por los monarcas para la realización de encargos muy prestigiosos y lucrativos?

En 1733 Nian Xiyao, *qui vit encore*, alcanza la cumbre de su carrera, siendo *douanier* en Hoai-ngan y superintendente de las factorías imperiales de Jingdezhen. Tiene 62 años de edad y, todavía activo, está próximo a publicar la segunda edición de su obra, el *Shixue* 視學, “ciencia de la visión”, traducción parcial del famoso tratado de Andrea Pozzo, S. J. (1642-1709),

\* Se utilizan los títulos de los reinos —Kangxi, Qianlong, etc.— en lugar de los nombres de los emperadores, lo que —aunque técnicamente no es muy correcto— tiene la ventaja de simplificar considerablemente la materia.

<sup>1</sup> *Lettre du 15 Octobre 1733* de Dominique Parrenin a Dortous de Mairan, en Mairan de, 1759, vol. I: 56. Sobre Parrenin véanse —entre otros— a Dehergne, 1973: 195-196 y a Cordier, 1904/24, vol. II: 1085-1086.

*Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1701), título del que ya había publicado una primera versión en 1729, y en ese momento, después de una cuidadosa reflexión, considera que es necesario publicar una segunda edición corregida y mejorada, sobre todo precedida de un prefacio que rescate la pintura china, especialmente la del periodo Song en lo que se refiere al espacio físico. Pero no digo más de este asunto ya que es el tema del siguiente capítulo.

#### IMPORTANCIA DE LA FIGURA DE NIAN XIYAO

De Nian Xiyao podría decirse lo que Jonathan D. Spence afirmó en 1966 a propósito de Cao Yin 曹寅 (1658-1712), en su pionera y, en muchos aspectos, insuperada obra: *Ts'ao Yin and the K'ang-hsi Emperor, Bondservant and Master*: “No great claim needs be made with regard to Ts'ao Yin's personal importance. He was not one of the great officials of the Ch'ing dynasty”.<sup>2</sup>

He mencionado ya que las fuentes chinas son en general poco elocuentes en relación con Nian Xiyao, quien parece ser un personaje olvidado de la historia china. ¿Por qué entonces ocuparnos de él?<sup>3</sup>

No es en sus hazañas, ni en el desarrollo de su carrera en la administración del Estado —con sus altibajos—, en lo que estoy interesada, sino más bien en lo que de él me parece más insólito: por ejemplo, su relación de amistad con los padres jesuitas.

Aquellos que —principalmente en el campo del arte— han querido circunscribir la presencia de los artistas europeos en China únicamente al ámbito de la corte, donde también estaban activos un buen número de pintores chinos, no han tomado suficientemente en consideración la influencia que ejercieron los padres jesuitas y los misioneros de las órdenes mendicantes que residieron en las provincias chinas, así como tampoco la notable influencia que pudieron ejercer funcionarios como Nian Xiyao, quien estudió matemáticas y fue autor de diversas obras de trigonometría y quien, sobre todo, realizó estudios sobre perspectiva con Castiglione y tradujo el tratado objeto del presente estudio. Era inevitable que estos funcionarios, que desempeñaban varios cargos en las provincias del imperio, contribuyeran, ya fuera de manera indirecta, en la difusión de las nuevas doctrinas aprendi-

<sup>2</sup> Spence, 1966: xi.

<sup>3</sup> QSLZ, II: 17b; QSG: XXXIV: 10365; Li Huan, *Guochao qixian leizheng chubian*, 1884, juan 720: 38a; *Manzhou mingchen zhuan*, juan 34: 49b; *Baqi tongzhi chuj*, 1739, juan 191: 42a-43b; Sheng Yu y Yang Zhongxi, *Baqi wenjing zuozhe kao*, 1902, en Zhou Junfu, 1986: 867.

das en la corte. Por ejemplo, durante el periodo de la superintendencia de Nian en Jingdezhen es muy probable que Castiglione contribuyera en la elaboración de modelos para los diseños en porcelana. No debemos olvidar, entre otras aportaciones de origen europeo, el vidriado color de rosa que se utilizaba para decoración, conocido como *famille rose*.<sup>4</sup>

Es de dos memoriales dirigidos al emperador Yongzheng de donde finalmente es posible inferir la fecha de nacimiento de Nian Xiyao así como la de su mucho más famoso hermano menor, el condotiero Nian Gengyao<sup>5</sup> 年羹堯.<sup>6</sup> El primero de ellos nació en el décimo año del reino de Kangxi —correspondiente al 1671 de nuestra era— y murió en el tercero del reino de Qianlong —esto es en el 1738— mientras que el segundo nació durante el décimo octavo año de Kangxi —es decir en el 1679— y murió en el tercer año del reino de Yongzheng. Se sabe también con certeza que ambos son nativos de la ciudad de Guangning 廣寧 (actualmente Beizhen 北鎮, en la Provincia de Liaoning).<sup>7</sup>

La familia Nian pertenecía al *Hanjun xianghuang qi* 漢軍鑲黃旗, es decir al clan de la “Bandera bordada de amarillo de las huestes de Han”, una de las de los clanes superiores bajo el mando directo del emperador. Era por tanto chino y no manchú, como alguien ha querido afirmar.<sup>8</sup> Además, el clan al que pertenecía su familia había sido asignado —alrededor de 1704— al servicio del cuarto hijo del emperador Shunzhi 順治 (r. 1644-1662), el príncipe Yong (*Yong qinwang* 雍親王) y futuro emperador Yin Zhen 胤禛 (r. 1723-1736, título del reino de Yongzheng 雍正) y una de sus hermanas fue concubina imperial del príncipe Yong.

Nian era, por tanto, miembro de aquella élite privilegiada integrada por los “devotos” del emperador, a los que a menudo se les confiaban encomiendas de gran responsabilidad.

<sup>4</sup> Para un listado de los colores y objetos denominados como *xiyang* 西洋, “occidentales”, véase *Jiangxi tongzhi*, *juan* 93: 12-15 *recto y verso*.

<sup>5</sup> Véase CBD: 597; ECCP: 587-590; QSG, *juan* 295, *liezhuan* 82: 10355-10365. La breve biografía de Xiyao sigue a la de su hermano en las páginas 10365-10366.

<sup>6</sup> YZCZZ, I: 883 e YZCZZ, 4: 736. Véase también Zhang Shucui, 1989: 103-105.

<sup>7</sup> (*Chongxiu*) *Guangping fuzhi*, *ce* 4, *juan* 7:3b; *Guangdong tongzhi*, vol. 1: 719; *Jingdongxian zhigao*, I: 4b.

<sup>8</sup> “Nien Hsi-yao, a Manchu, who had been viceroy at Canton.” Loehr, G. R., 1963 (2): 807. Los chinos que pertenecían al clan *hanjun* 漢軍 gozaban de un *status* político privilegiado en relación con otros chinos, precisamente por su pertenencia a dichos clanes. “*Erano detti hanjun, i cinesi che entrarono a far parte delle bandiere, uniti a carattere militare e amministrativo, istituite agli inizi del XVII secolo e distinte in bandiere mancesi, mongole e cinesi. Gli Han che entrarono a far parte delle bandiere acquisirono uno status politicamente e amministrativamente privilegiato rispetto a quello della propria etnia di appartenenza.*” Miranda, 1992 (a): 118, n. 54.

Aunque no se hace una mención explícita de la alcurnia de Nian, ni en *Baqi tongzhi chujì* 八旗通志初集, ni en *Baqi Manzhou shizu tongpu* 八旗滿洲氏族通譜 (1745),<sup>9</sup> las evidencias de su condición de *baoyi* 包衣 (“esclavo”) son palpables en un memorial que se remonta al primer año del emperador Yongzheng (1723) enviado por Nian Xiyao, quien en aquel entonces era gobernador interino de Guangdong (*shuli Guangdong xunfu* 署理廣東巡撫). Este memorial fue escrito por Nian para agradecer a Su Majestad los muchos favores hechos a su familia, incluyendo el haber cambiado la condición de su clan de *baoyi* de banderín blanco liso a banderín amarillo liso, y posteriormente a la de banderín amarillo orlado, encabezado por el propio emperador.<sup>10</sup> Durante mucho tiempo sospeché que la familia de Nian era una familia de esclavos chinos, ligada por línea directa a la familia imperial, y este documento confirmó mi premisa. El largo servicio de Nian Xiyao al Departamento de la Familia Imperial (*Neiwufu* 內務府) y, en consecuencia, su designación como superintendente de las manufacturas imperiales de Jingdezhen y de la aduana de Huai'an son importantes cargos reservados especialmente para los *baoyi*. De hecho, mediante tales cargos el emperador hacía extensiva su intervención directa en sectores clave del gobierno. La crucial investigación de Paolo Santangelo acerca de las fábricas imperiales de Suzhou<sup>11</sup> fue uno de los incentivos más determinantes para apurar mi argumento, según el cual Nian era un esclavo imperial.<sup>12</sup>

Preston Torbert identificó a una pequeña élite *baoyi* que tenía una condición más alta que los demás grupos sociales al servicio del Departamento de la Familia Imperial. Según este autor, esta élite estaba formada por aquellos esclavos imperiales que gozaban “del favor de designaciones a altas posiciones en el Nei-wu-fu en Pekín o a pingües posiciones financieras en las provincias”.<sup>13</sup> Aunque sólo ofrece dos ejemplos de tales linajes culturalmente distinguidos y financieramente acaudalados —los Cao 曹 y los Gao 高—<sup>14</sup> el de los Nian podría ser añadido a la lista de familias *baoyi* que cobraron una

<sup>9</sup> Como señala Jonathan Spence, 1966: 12, la tarea de reconstruir las actividades de los esclavos imperiales es bastante difícil, dado lo elusivo de su condición y el hecho de que rara vez aparecen en los registros oficiales.

<sup>10</sup> GZDYCZZ, I: 104-5.

<sup>11</sup> Santangelo, 1984; 1985: 269-94 y 1993: 81-116.

<sup>12</sup> El reciente descubrimiento de este memorial durante mi estancia en el Centre for Chinese Studies llegó tras una investigación muy prolongada y fue personalmente para mí muy gratificante.

<sup>13</sup> Torbert, 1977: 67.

<sup>14</sup> Los *splendeurs et misères* de los Cao han sido narrados por Jonathan D. Spence, 1966, mientras que el caso de Gao Yuncong 高雲從 fue descrito por Preston Torbert, 1977: 131-71.

fama considerable durante el siglo XVIII. Se dice que Nian Xialing 年遐齡 (1643-1727), padre de Nian Xiyao, formó parte de las filas de la burocracia provincial al servicio directo del emperador Kangxi. De sus dos hijas, una se casó con Hu Fenghui 胡鳳翬, uno de los comisionados textiles de Suzhou durante los primeros años de la era Yongzheng, y la otra, como ya dije, se convirtió en la concubina imperial del príncipe Yong. El hijo más joven de Nian Xialing, el poderoso general Nian Gengyao, tenía una relación muy estrecha con el emperador Yongzheng, la cual llegó en un momento dado a ser contraproducente, porque le granjeó el repudio del monarca, quien le hizo 92 acusaciones y finalmente lo obligó a suicidarse.<sup>15</sup>

La carrera de un esclavo podía levantarse y desplomarse con igual facilidad, dependiendo del capricho del emperador. La propia carrera de Nian Xiyao como funcionario imperial lastimosamente se vio manchada por su involucramiento en un escándalo de corrupción y en las desventuras de su hermano.

La historia de las relaciones entre los *baoyi* y la casa imperial —materia muy compleja e intrincada—<sup>16</sup> es tal vez uno de los aspectos más fascinantes de la historia de la última dinastía china. Valdría la pena, por tanto, y para mayor claridad, recordar algunos de sus episodios más importantes, teniendo en consideración que la carrera de Nian Xiyao ejemplifica, en muchos aspectos, la típica carrera de los miembros del clan de los *baoyi*, aunque a él le tocó en suerte —para bien y para mal— vivir un poco a la sombra de su hermano menor, Nian Gengyao, famoso por sus hazañas militares.

Los *baoyi* eran descendientes de una familia china reducida a la esclavitud por los manchúes, mas ese carácter estaba lejos de serles inherente. Como ya se mencionó, los *baoyi* pertenecían a los clanes superiores —condición propia de su situación privilegiada—, representaban la *longa manus* del emperador y ocupaban puestos de capital importancia tanto en la corte como en las provincias del imperio.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Cfr. Chen Jiexian 陳捷先, 1981: 385-410.

<sup>16</sup> Afortunadamente hoy en día podemos contar con algunos estudios de gran valor científico que nos permiten profundizar en la materia. Véanse las obras de Spence, 1966, 1967; las de Kessler, 1976 y Huang, 1974, así como las de Santangelo, 1984 y 1985.

<sup>17</sup> El lector perdonará la siguiente digresión, ya que a mi parecer puede ser materia de estudio de futuras investigaciones. El tema de los *baoyi* nos trae a la mente el de los *parsis* de la India. En el caso de los *parsis* obviamente se trata de una comunidad que habiendo logrado —a través de siglos de permanencia en la India— mantener sus características étnicas casi intactas, y por ello, aún estando organizada como todas las comunidades de este país en un *panchayat*, se le consideraba “ajena” a su realidad y al sistema de castas en el sentido estricto. Aunque en el caso de los *baoyi* nos encontramos frente a una comunidad china, es necesario tener presente que, dada la particular relación de sus miembros con los manchúes,

Los *baoyi* constituyen un grupo importante sobre todo durante los años de consolidación del poder manchú, cuando los Han no gozaban de plena confianza y los manchúes no tenían las facultades políticas y lingüísticas necesarias para ocupar los más altos cargos en la administración del Estado.<sup>18</sup> Para los chinos que pertenecían a los clanes, por el contrario, no existía ningún problema lingüístico y la unificación del grupo se veía reflejada, tal como lo demuestra Lawrence Kessler,<sup>19</sup> en la frecuencia con que eran llamados a ocupar los cargos de gobernador general, *Zongdu* 總督, y de gobernador, *Xunfu* 巡撫; cargo este último que desempeñó también Nian Xiyao.

---

los *baoyi* seguían siendo considerados por los chinos como “extranjeros invasores”. En ambos casos —tanto en el de los *baoyi* con los Qing como en el de los *parsis* con los ingleses— se dio una relación de mutuo interés y conveniencia. A los *baoyi*, como veremos en el curso del presente estudio, se les reservaban cargos en la administración pública especialmente lucrativos, y ellos, a su vez, contribuían de muy diversas maneras —muy a menudo con recursos personales— al sustento de las cajas imperiales, financiando al *Neiwufu*. Por lo que se refiere a los *parsis*, los ingleses consolidaron su poder en la India en parte con el apoyo —también financiero— de dicha comunidad, la cual, por ejemplo, manejaba todo lo relacionado con la venta del algodón a la industria textil inglesa, así como la distribución de los productos ingleses en el continente y la comercialización del opio hacia China.

Los *parsis* y los *baoyi*, por ironías de la historia, estaban destinados a encontrarse durante la primera mitad del siglo XIX, ya que entre los comerciantes *ce-hong* —conocidos como los *hoppos* de Cantón— que controlaban el comercio con el extranjero había todavía algunos *baoyi*.

Al parecer, aún no se ha hecho ningún estudio comparativo entre estos grupos étnicos y creo que el tema merece mayor atención, principalmente en lo que se refiere a las características de las relaciones de ambas comunidades con los grupos de poder en el extranjero, estudio que podría significar un desarrollo interesante además de hacer aportaciones importantes al conocimiento de la dinámica operativa del colonialismo en sus distintas formas.

Existe toda una corriente literaria “propagandística”, todavía vigente, sobre los *parsis*, producida por miembros de la misma comunidad y relacionada de manera particular con sus personajes más relevantes —como por ejemplo sir Jamsetji Jijibhai—, corriente que, es obvio, no hace mención alguna sobre ciertos aspectos de su actividad mercantil, como la relacionada con el manejo del contrabando del opio en representación de la East India Co., y por el contrario exalta las actividades caritativas y humanitarias de la comunidad *parsi* especialmente en favor de los habitantes de la ciudad de Bombay, actividades que aún hoy en día realizan sus miembros. Sobre las actividades económicas de los *parsis* en Bombay y Hong Kong véase Guha, 1970.1 y 1970.2; acerca de los contactos comerciales entre Hong Kong y los *parsis* en Cantón, en los cuales participa activamente el mismo Nian en su calidad de gobernador de la provincia del Guangdong, véase Cheong, 1997: 45-46 y *passim*.

<sup>18</sup> Kessler, 1969: 496-497.

<sup>19</sup> Kessler, cit: *passim*. Con base en los resultados de la estadística elaborada por este estudioso norteamericano (*ibid*: 499) se infiere que durante el reino de Shunzhi los chinos que pertenecían a estos grupos ocupaban 77.6% del total de los cargos de gobernador general y 75.5% de gobernador. Mientras que durante los primeros años del reino de Kangxi estos grupos todavía ocupaban 60% y 56.2% respectivamente de estos cargos, en los últimos años

En especial, la función de los *baoyi* debe ser valorada en relación con una oficina que adquiere particular importancia en el proceso de consolidación del poder manchú. Se trata del así llamado *Neiwufu* 內務府, “Departamento de la Familia Imperial”,<sup>20</sup> ya que mientras numerosos *baoyi* se desempeñaban simplemente como empleados, otros:

raggiungevano posizioni elevate in cui venivano gestite ingenti somme di danaro, come quella di sovrintendenti alle manifatture, o di commissari alle dogane, o di ispettori sul commercio del sale.<sup>21</sup>

Su actividad estaba entonces bajo el control directo del soberano, de tal manera que el eficaz sistema de los “memoriales al trono”, característico de la administración Qing, tuvo su origen precisamente tanto en relación con la actividad de los *baoyi* como en la necesidad de poner orden en sus comunicaciones con el emperador.

Kangxi 康熙 (1654-1722, r.1661-) se percató de la necesidad de agilizar el tradicional sistema de los memoriales, heredado de la dinastía Ming y, sobre todo, de continuar manteniendo en secreto su contenido. Puso en práctica entonces el sistema de envío de reportes confidenciales junto con *qing'anzhe* 請安摺, los “memoriales de salutación”, que de esta manera deberían ser entregados directamente a su persona. El primer memorial de este tipo que ha sido encontrado es el de Li Xu 李煦, superintendente de la manufactura textil de Suzhou y *baoyi* proveniente del Departamento de la Familia Imperial.<sup>22</sup>

La figura de Nian Xiyao es especialmente interesante desde distintos puntos de vista: de origen chino, su formación se da en un ambiente de “siervos” al servicio del “enemigo”, pero al mismo tiempo es de ilustre estirpe, tanto así que podrá permitirse realizar una carrera brillante sin formar parte de los grupos de funcionarios promovidos a través de los exámenes de Estado, ya que —a diferencia de su hermano— no parece haber presentado ninguno de los exámenes para obtener el grado de *shengyuan* 生員, *juren*

---

de Kangxi se registra una caída continua hasta de 31% y 41.9% respectivamente, declive que llega a 30.8% y 23.5% durante el periodo de Yongzheng, es decir, durante la época de actividad de Nian Xiyao. Los porcentajes mencionados, todavía importantes, se irán reduciendo en forma progresiva hasta llegar a ocupar cerca de 10% del total de los cargos de gobernador durante los reinos ulteriores, esto es, en el momento en que concluye el proceso de asimilación de los manchúes a la cultura china. Resultados estadísticos con ligeras variantes han sido proporcionados por Chu y Saywell, 1984: *passim*.

<sup>20</sup> Sobre el *Neiwufu* véase principalmente a Torbert, 1977 y Chang, 1972.

<sup>21</sup> Santangelo, 1984: 42-43.

<sup>22</sup> Wu, 1967: 9.



舉人 o *jinshi* 進士. Sin embargo, fue un hombre culto, tal vez orientado hacia un nuevo tipo de cultura, no ortodoxa; curioso y ecléctico hasta el exceso, autor de textos de matemática, trigonometría y hasta de patología, además de una obra de cronología que en su momento suscita mucho interés; buen pintor, original e inteligente.<sup>23</sup> Superintendente de las Manufacturas Imperiales de Porcelanas de Jingdezhen 景德鎮, su importancia es tal que es evocado en el *Tao lu* 陶錄, y recordado como uno de los tres grandes superintendentes que Jingdezhen haya tenido a través de su historia. Siendo joven, en la corte probablemente, entra en contacto con Gherardini y con Bouvet y después hace amistad con Castiglione y con Parrenin, y es “inspirador” de una obra de Fouquet. Su trato directo con el emperador y su dependencia del Departamento de la Familia Imperial es, obviamente, lo que le permite ir a Beijing con frecuencia y así entrar en contacto y establecer relaciones amistosas y de colaboración con algunos de los misioneros que están en la corte. No se debe subestimar el hecho de que su condición de chino integrado a una cultura tan diferente como la manchú le haya favorecido de manera importante y constituido un factor que estimuló su curiosidad y apertura hacia lo nuevo y lo diferente. Por otra parte, habría que tomar en consideración el hecho de que, no estando ligado al estricto esquema de la carrera oficial, quizá no seguía las rígidas obligaciones confucianas de fidelidad a la “ortodoxia” y la tradición.

Nian Xiyao inicia su carrera como empleado-secretario, *bitieshi* 筆帖式,<sup>24</sup> pero para 1720 ocupa el cargo de comisario en la administración provincial

<sup>23</sup> Sobre su actividad artística véanse las siguientes fuentes: Yang Zhongxi, *Xueqiao shihua chui*, *juan* 4: 29b-30a; Li Fang, *Baqi hualu*, en Zhou Junfu, 1986: 491-492; *Lingnan huarweilüe*, en Zhou Junfu, *ibid.*: 34a-b.

<sup>24</sup> QSG, *juan* 295: 10365 e QSLZ, *juan* 12: 17r; *Anhui tongzhi*, 1831: 14b (esta fuente lo considera manchú). *Bitieshi* es la transcripción de un vocablo manchú, y se refiere a un cargo muy común en todas las oficinas del gobierno central, reservado para los chinos y los manchúes que formaban parte de la organización de las “banderas”. Véase Hucker, 1985: núm. 4601. Es muy probable que desde un principio Xiyao haya disfrutado del privilegio *yin* 蔭(蔭), ya que su padre, Nian Xialing, había prestado servicios de 1692 a 1704 como gobernador de Huguang (actualmente Hubei y Hunan). Ya desde la primera mitad del periodo Ming habían sido abolidos los exámenes especiales que antes eran obligatorios para todos aquellos hijos que decidieran hacer uso del privilegio *yin* para colaborar en la administración pública como continuación del cargo de sus padres, pero este privilegio hereditario estaba limitado a funcionarios por encima del tercer grado. En la práctica, durante todo el periodo Ming-Qing estuvieron vigentes diversas reglas que normaban la transmisión hereditaria de este privilegio, en virtud del cual el hijo de un funcionario de primer grado tenía derecho a ingresar en el servicio como funcionario de quinto grado y, por consiguiente, el hijo de un funcionario de tercer grado tenía derecho a ocupar un cargo de séptimo grado. Cfr. Ho, 1962: 149 y ss. El cargo de *bitieshi* corresponde precisamente al séptimo grado.

de Anhui, *Anhui buzhengshi* 安徽布政使,<sup>25</sup> puesto que desempeña durante un año, ya que es acusado de corrupción y removido de sus funciones, por lo que se ve obligado a regresar a la capital.<sup>26</sup>

Se trata, sin embargo, de acusaciones falsas formuladas por el asistente de un magistrado de distrito que, obligado por sus múltiples deudas, recurre a la extorsión, tal como quedó demostrado en un memorial enviado por Cao Fu 曹夔<sup>27</sup> al emperador Kangxi.<sup>28</sup>

Son estos los años más difíciles por la lucha que se da entre las distintas facciones por la toma del poder por parte del príncipe Yong (emperador *Shizong* 世宗, r. 1723-1735).

No obstante, como ya se mencionó, el clan al que pertenecía la familia Nian estaba al servicio de aquel príncipe, y la empresa militar de su hermano Gengyao fue en favor del príncipe Yin Ti 胤禔, hijo favorito de Kangxi.<sup>29</sup>

#### SPLendeurs ET MISÈRES DE NIAN GENGYAO

Con el ascenso al trono del príncipe Yong la posición de Gengyao, y la de los miembros de su familia, se vuelve muy delicada y es por ello que pide audiencia al emperador.

Yongzheng se da cuenta de que Gengyao puede ser muy útil para mantener el orden en las fronteras y así consolidar su posición, todavía no del todo firme, por lo que le confiere el título de *sandenggong* 三等公, duque de tercer grado, y lo nombra *dabao* 大保, “gran guardián”.<sup>30</sup>

Estamos en el año 1723, primero del reino de Yongzheng. En el séptimo mes, Xiyao es nombrado gobernador, *Xunfu* 巡撫,<sup>31</sup> del Guangdong, y al mismo tiempo viceministro, *Tongzhi* 同知,<sup>32</sup> de la prefectura de Jingdong 景東,

<sup>25</sup> Grado 2b. Hucker, 1985: núm. 487 y núm. 4770.

<sup>26</sup> QS, *juan* 290: 4042.

<sup>27</sup> Las fechas de nacimiento y muerte de Cao Fu se desconocen. En relación con este problema véase Spence, 1966: 271n.

<sup>28</sup> *Archivos de Ts'ao Fu*, colección de los memoriales del palacio en el Museo Nacional del Palacio, Wufeng, Taizhong, Taiwán, numerados del 2845 al 2890. Cit. en Spence, 1966: 278.

<sup>29</sup> ECCP: 588.

<sup>30</sup> QSG, *juan* 9, *Shizong benji* 世宗本紀: 309.

<sup>31</sup> QSG, *ibidem*: 307 y QDTS, 1963, vol. V: 326. La calificación viene definida como *shishou* 實授, “cargo pleno”, por tanto, no temporal o de otra naturaleza (cfr. Hucker, 1985: núm. 5305). Hucker, núm. 2731.

<sup>32</sup> Hucker, núm. 7471.

en la provincia de Yunnan.<sup>33</sup> Seguirá conservando estos cargos hasta el cuarto mes de 1725, cuando es transferido al Ministerio de Obras Públicas.

Alrededor del año 1724, Nian Xiyao publica una obra de patología médica titulada *Jiyan liangfang* 集驗良方, que contiene remedios (良方) para cualquier eventualidad.<sup>34</sup> Es probable que también su interés por la ciencia médica se generara en virtud del intercambio con algunos misioneros residentes en aquellas provincias. Por ejemplo, Antonio de la Concepción, O. F. M., le obsequió y estudió con él un libro de anatomía.<sup>35</sup>

Los años 1723 y 1724 marcan la época de mayor auge de su hermano Gengyao. Sus hazañas en el campo de batalla en las fronteras tienen una amplia resonancia en la capital. El emperador, a su vez, parece haber dejado de lado su desconfianza y declara abiertamente su amistad con Nian. El tono de la correspondencia entre ambos, informal y frecuente, demuestra hasta qué punto había llegado la confianza entre ellos. Los favores imperiales lo hacen cada día más corrupto y arrogante y, así como habían favorecido su ascenso, producen su caída.

Son varias las teorías acerca de las circunstancias que inducen a Yongzheng a demandar la condena de Gengyao, pero una de las que se consideran más atinadas es la que plantea que el soberano quería librarse de uno de sus principales defensores que, habiéndolo ayudado a imponerse en el trono, conocía toda la verdad sobre la ilegalidad de la sucesión.<sup>36</sup> Por otra parte, P. Huang considera que los motivos de la irritación del emperador fueron precisamente su arrogancia y despotismo.<sup>37</sup> Según este estudioso, Gengyao no contribuyó directamente en la victoria de Yongzheng en la lucha por la sucesión, pero sí lo apoyó de manera decisiva en la etapa de su consolidación en el poder. Lo anterior, por una parte, hizo que fuera nom-

<sup>33</sup> QS, *juan* 198: 3054 y QDTS, vol. 5: 329.

<sup>34</sup> Esta obra fue impresa en el año 1888 por Guan Zi 關梓 y se encuentra en la colección *Kuai Ji Xushi Zhuxuezhai congshu* 會稽徐氏鑄學齋叢書, de Xu Weize 徐維則. Véase también Wylie, 1964: 105.

<sup>35</sup> Cfr. *Simica Franciscana*, 1995, IX: 622, n. 42. Sería interesante estudiar el rol que eventualmente tuvo Nian Xiyao cuando ocupaba estos cargos en la mediación con los misioneros que querían establecerse en aquellos sitios. En cuanto a las persecuciones del 1725 en la provincia del Fujian, la correspondencia misionera muestra que Nian había concedido audiencia a Fr. Antonio, residente en Cantón, cuyo propósito era interceder para tratar de salvar la situación y evitar que la persecución se extendiera a la provincia del Guangdong. Cfr. González, 1952, pp. 104-112.

<sup>36</sup> ECCP, I: 589 pero, sobre todo, Wang Zhonghan 王鍾翰, 1949: *passim*. Este autor fundamenta su tesis en el análisis riguroso de dos memoriales de Nian Gengyao, dirigidos al trono en 1718 y 1723, respectivamente. Curiosamente, este artículo no es citado por Huang, 1974.

<sup>37</sup> Huang, 1974: 102-106 y *passim*.

brado gobernador y comandante supremo, pero al mismo tiempo que fuera considerado un intruso, un adversario, advenedizo e incómodo. Ningún déspota tolera una injerencia excesiva en su gestión del poder, ni aun cuando ésta provenga de uno de sus más fieles partidarios.

Gengyao ya había organizado su propia facción, dispensando múltiples favores no sólo entre los funcionarios de las tres provincias bajo su control, sino también entre los de otras más, como las de Shenxi, Sichuan y Yunnan. Y aunque su grupo no constituía ninguna amenaza real para el trono, evidentemente existía un conflicto de intereses. En un primer momento, sus partidarios provienen sólo de las provincias bajo su administración, pero a través de su transferencia a otras regiones para el cumplimiento de diferentes servicios impulsa la adhesión de otros seguidores, y así, mientras en Sichuan se construían templos para adorar al gran condotiero como si se tratara de una divinidad, de otros lugares le hacían llegar saluciones conforme a las reglas del protocolo reservado a la nobleza. Se dice también que empezó a tratar a los guardias del palacio como sus subalternos y a enviar cartas a los funcionarios de sus provincias a manera de decretos imperiales.<sup>38</sup>

Inclusive un padre jesuita, Joseph de Mailla (1669-1748, *Feng Bingzheng* 馮秉正),<sup>39</sup> lamenta su abuso de poder.<sup>40</sup>

En 1725 Yongzheng ya ha consolidado su poder y no necesita más de generales como Gengyao para cuidarle las espaldas. Es el momento oportuno para hacer limpieza en sus filas y ganarse la confianza del cuerpo administrativo. Yongzheng incita a sus funcionarios más cercanos a declarar abiertamente su pertenencia al grupo de simpatizantes de Nian y a denunciarlo. Esta maniobra concluirá con las famosas noventa y dos *actas acusatorias* (九十二款), muchas de las cuales contienen cargos de muy poca relevancia, que llevarán a que Gengyao sea condenado a muerte, sentencia que —por tratarse de un militar de su rango— le será conmutada más adelante por el “privilegio” de cometer suicidio.<sup>41</sup> Uno de sus hijos, Nian Fu 年富, es decapitado y otros son enviados al exilio, mientras que Xiyao y su padre, Xialing, escapan milagrosamente a la pena de muerte y Xiyao, contrario a lo esperado, se hará acreedor a una promoción.

Nian Xiyao presta sus servicios durante un año en el Ministerio de Obras Públicas (*Gongbu* 工部) como subsecretario del ala derecha (*youshilang* 右侍郎),<sup>42</sup>

<sup>38</sup> Huang, 1974: 105.

<sup>39</sup> Sobre de Mailla véanse Dehergne: 163-164 y Pfister: 596-605.

<sup>40</sup> De Mailla, 1777, II: 432, cit. en Huang, *ibidem*.

<sup>41</sup> QSG, *juan*: 316.

<sup>42</sup> 2° Grado, Hucker, 1985: núm. 5278.

siendo promovido al cargo de *Neiwufu zongguan* 內務府總管,<sup>43</sup> director del Departamento de la Familia Imperial durante el primer mes de 1726. En el séptimo mes del mismo año es promovido de nuevo, esta vez al puesto de inspector de la aduana de Huai'an 淮安 (*queshui Huai An* 權稅淮安) con el cargo de *zuodu yushi* 左都御史, censor en jefe del ala izquierda<sup>44</sup> y de superintendente de la Manufactura Imperial de Jingdezhen 景德鎮.<sup>45</sup>

#### EL PERIODO DE AUGE: 1726-1735

Ambos cargos estaban estrechamente relacionados, ya que el otorgar los fondos necesarios para la producción de las porcelanas imperiales era de la competencia del inspector de la aduana de Huai.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Grados 3 o 4. Hucker, 1985: núms. 7110 y 7115. Véase también Torbert, 1977: 23 y Chang, 1972: 250. Este último traduce como “ministro” el término *zongguan*, mientras que Hucker prefiere el de “supervisor en jefe” o “gran ministro supervisor”. La definición de “gerentes” propuesta por Torbert me parece la más apropiada y la traduzco como “directores”. Los directores estaban en el vértice de la estructura burocrática y eran reclutados directamente por el emperador. No había un número definido de ellos.

<sup>44</sup> QSG, *juan* 295, *liezhuan* 82: 136; *Huai'an fuzhi*, *juan* 12: 6a.

<sup>45</sup> Jingdezhen, considerada “la metrópoli del mundo de la porcelana” (Hobson, 1976: 152), está ubicada al este del lago Poyang, a lo largo de la ribera izquierda del Changjiang, en el límite de la frontera norte de la provincia de Jiangxi. Nace como un pequeño poblado comercial —*zhen* 鎮, para una descripción de esta unidad económica en oposición al concepto de ciudad como unidad administrativa, véase Skinner, 1977: 107 y ss.— llamado Changnanzhen 長南鎮, centro comercial al sur del río Chang. Al parecer, ya en la época Han tardía (25-220 d.C.) se caracterizaba por la producción de manufacturas en barro. Cuando el emperador Zhen Zong 真宗 (r. 998-1022) de la dinastía Song decidió cuáles de los ejemplares en porcelana producidos “oficialmente”, *guangzhici* 官制瓷, serían enviados a la capital, y que cada una de las piezas debían llevar impreso al fondo el *nianhao* 年號, se cambió el antiguo nombre de Changnanzhen por el actual, ya que el *nianhao* que correspondía a aquel periodo era el de *jingde* 景德 (1004-1007) (Hobson, 1976: 152).

<sup>46</sup> El estrecho vínculo existente entre estos dos cargos y el Departamento de la Familia Imperial ha sido mencionado por Torbert (1977: 111 y ss.) en relación con las manufacturas imperiales de textiles de Nanjing, Hangzhou y Suzhou. Kangxi, habiendo instituido nuevamente el *Neiwufu* en 1661, decidió subordinar las manufacturas imperiales a dicho organismo y nombrar superintendentes a personajes elegidos entre los *baoyi* al servicio del Departamento de la Familia Imperial. El tema ha sido tratado también por Spence, 1966: 82 y ss. y Santangelo, 1985: 289: “The personnel of the textile factories with managerial functions had a specific but not continuous link with the imperial household through the so-called ‘personal bureaucracy’ made up of the eunuchs (in the Ming era) or the *baoyi* (in the Qing era), ...the ambiguity of the situation is confirmed in the historic compilations and in the administrative registers, where these officials were classified now as responsible to the *gongbu*, now as responsible to

El problema del financiamiento de las manufacturas imperiales es muy complejo. Los datos que tenemos se refieren en su mayoría a las textiles, cuya situación ha sido ampliamente estudiada,<sup>47</sup> mientras que sobre las manufacturas de porcelana hacen falta investigaciones que vayan más allá del mero aspecto iconográfico e histórico-artístico. El análisis de la vida de nuestro autor y el estudio de fuentes como el *Tao lu* 陶錄 —del que hablaré más adelante— ha permitido llegar a la conclusión de que la situación administrativa de las manufacturas de la porcelana era muy similar a la de las manufacturas textiles.

Estas últimas fueron nacionalizadas durante el reinado de Kangxi y los fondos para el pago de los salarios de los trabajadores comenzaron a ser gastados por el Ministerio de Hacienda, mientras que el Ministerio de Obras Públicas y posteriormente las arcas provinciales otorgaban los fondos necesarios para hacer frente a otros gastos. En 1705 se decidió, sin embargo, que para el financiamiento de las manufacturas de Suzhou y de Nanjing se había contado con fondos en exceso (*yingyu* 盈餘), recaudados a través de la administración de las salinas de Lianghuai 兩淮, y no mediante las arcas de las provincias.<sup>48</sup> Poco después estas medidas fueron abandonadas en favor de una política de financiamiento mixto: proveniente en parte de las arcas provinciales y en par-

---

the *Neiwufu*, or again as eunuchs" (cit.: 289). Aun cuando estos autores han estudiado únicamente lo relacionado con la situación de las manufacturas textiles, la misma situación se daba en las de porcelana, como resulta evidente al estudiar la trayectoria de Nian Xiyao.

En nuestro caso es también interesante subrayar que, en la breve nota que sigue a la biografía de su hermano Nian Gengyao (en el QSG, cit.: 1365), Nian Xiyao es mencionado como *zuodu yushi* 左都御史, censor en jefe de izquierda (grado 2; 1b después de 1730, Hucker: 7335). Fue una práctica común en el periodo Qing el asignar cargos paralelos en el gobierno central a los funcionarios y gobernadores provinciales, costumbre que llegó a su máximo auge en 1749. Por ejemplo, a un gobernador general, *zongdu* 總督, se le podían conferir los títulos de presidente de la censura y presidente del Ministerio de Guerra, mientras que un gobernador, *xunfu* 巡撫, podía ser nombrado vicepresidente de ambas instituciones (Kessler, 1969: 491). Esta era una costumbre heredada del periodo Ming, ya que "from 1453, *xunfu* and *zongdu*, were routinely given nominal concurrent appointments as executive officials of the Censorate" (Hucker, *ibidem*), con el fin de evitar "denunciation of anyone in government for misconduct and remonstrance with the Emperor about both public and personal matters" (Hucker, *ibidem*); lo cual no parece ser del todo exacto en el caso de Nian. El cargo de censor en jefe era uno de los más influyentes en el gobierno central y generalmente se le antepone el prefijo "izquierda", mientras que al cargo nominativo se le antepone el prefijo "derecha" (Hucker: 7335). Lo anterior parece ser contradictorio en el caso de Nian, pues dicho cargo podría ser interpretado más como nominativo que como efectivo.

<sup>47</sup> Véanse Spence, 1966: 82-103; Torbert, 1977: 111-113, y Santangelo, 1984, 1985, 1993: *passim*.

<sup>48</sup> Torbert, 1977: 111-112.

te de la administración de las aduanas. Según Torbert, ésta puede ser la razón por la cual, durante el reinado de Yongzheng, la Administración de Aduanas de Hushu 護墅 se fusiona con la Manufactura Imperial de Suzhou.

La lectura del párrafo titulado: *Yongzhengnian Nian yao* 雍正年年窯, “La porcelana Nian del periodo Yongzheng”, de la obra *Jingdezhen tao lu zongmu* 景德鎮陶錄總目, “Catálogo general de las porcelanas de Jingdezhen” (Prefacio de 1816),<sup>49</sup> escrita por Lan Pu 藍浦 y revisada por Zheng Tinggui 鄭廷桂, nos confirma el hecho de que la situación en Jingdezhen debe haber sido muy similar.

En él leemos: “督理淮安開關年希堯管鎮廠窯”, “El Inspector de Aduanas de Huai'an, Nian Xiyao, tiene a su cargo la dirección de la manufactura, del taller y de los hornos”.

El cargo de inspector de aduanas era, por la naturaleza misma de sus funciones, uno de los más lucrativos y deseados, al igual que el de superintendente de las manufacturas imperiales, que, como ya se mencionó, estaba reservado a los *baoyi* del Departamento de la Familia Imperial.

Cabe subrayar que durante los años correspondientes al reino de Yongzheng (1723-1735) los funcionarios e inspectores de la aduana fueron sometidos a un fuerte control, con el objeto de evitar que se repitieran las pérdidas que se habían registrado en años anteriores, en especial durante el reino de Kangxi. Yongzheng recurrió a toda clase de medidas para evitar la corrupción y, a través de diversas disposiciones disciplinarias, logró aumentar la cuota anual de ingresos.<sup>50</sup>

De tal control será víctima el mismo Nian en 1736. El *Qingshigao* 清史稿, dice: “十三年爲江蘇巡撫高其倬劾罷”. “En el décimo tercer año [el segundo día del undécimo mes de 1735, *N. d. A.*] fue juzgado y destituido por el gobernador de la provincia de Jiangsu, Gao Qizhuo” (p. 1365).<sup>51</sup>

La terminología empleada —en este caso, *heba* 劾罷— no forma parte de la gama de términos técnicos que utilizan los códigos Qing para indicar lo que en inglés ha sido traducido como *impeachment*, o sea la destitución y la investigación de un funcionario por haber cometido algún delito, en general de índole administrativa.<sup>52</sup> De todas maneras, en los *Shilu* 實錄, “Verda-

<sup>49</sup> En MSCS, *juan* 5: 7 *recto*.

<sup>50</sup> Véase Chang, 1972: 256.

<sup>51</sup> Gao Qizhuo 高其倬 (1676-1738), gobernador y gobernador general de diversas provincias del Sur de 1723 a 1738 (véase QS, *juan* 8: 112, 113; *juan* 9: 120, 121, 124, 125; *juan* 10: 132, 133, 134, 135), estaba casado con la poetisa Cai Wan 蔡琬 (1695-1755) y era a su vez poeta. Su biografía se puede consultar en el QSG, *juan* 292, *liezhuan* 79: 1301-1304. Véase también ECCP: 735.

<sup>52</sup> Una lista de estos términos se puede encontrar en Metzger, 1973: 115.

deras memorias”, correspondientes al reinado de Qianlong, encontramos un relato de los hechos (que se desarrollan a partir del último año de Yongzheng): Nian Xiyao se había apropiado indebidamente de una parte de los impuestos aduanales cobrados a los mercaderes. Para ocultar y favorecer sus ilícitos había establecido una serie de impuestos relativos a la inspección y almacenaje de las mercancías así como para el trámite de la documentación aduanal. La actitud, en un principio indulgente, del soberano se exacerbó al enterarse de que Nian, obligado a dejar su residencia en la capital para acudir a Huai'an para someterse a la indagatoria, había dispuesto el ocultamiento inmediato de todos los bienes acumulados allá. Ante la intransigencia del emperador, la indagatoria concluyó con la destitución (*ba 罷*) de Nian Xiyao.<sup>53</sup> Una pena relativamente leve, puesto que cuando se trataba de funcionarios a cargo de la administración de fondos públicos el juicio civil pasaba a ser penal (es decir, dejaba de ser de la competencia del Ministerio de Personal para pasar a la del Ministerio de Justicia), no sólo en el caso de apropiación indebida de fondos públicos por parte del mismo funcionario sino también cuando éste, estando enterado de delitos cometidos por alguno de sus subalternos, no cumplía con informar de inmediato a sus superiores.<sup>54</sup>

Era la segunda vez en su vida que se enfrentaba a un hecho semejante y en esta ocasión también las circunstancias parecen complicarse debido a rivalidades entre funcionarios. Un tal Cai Ting 蔡珽 (?-1743) —hermano de la esposa del juez que tenía el caso a su cargo— era uno de los principales artífices de la caída de Nian Gengyao. Acusado de homicidio, arrestado y juzgado en Beijing, en “defensa” de las acusaciones había traicionado a su antiguo amigo Nian presentando “pruebas” incontrovertibles de la culpabilidad del condotiero. En cierto momento se había visto favorecido por el emperador Yongzheng, pero más tarde el destino se había vuelto en su contra. Acusado de corrupción y conspiración, terminó en prisión en espera de ser condenado a muerte, pero en 1735 es salvado milagrosamente por Qianlong.<sup>55</sup> ¿Rivalidades de familia? ¿Los Cai en contra de los Nian? ¿Envidia, venganza?

Nian, viejo y cansado, ya no tiene, tal vez, la fuerza suficiente para luchar. Muere dos años después, en 1738, arrastrando tras de sí a su detractor, Gao Qizhuo.

<sup>53</sup> *Qing shilu, Gaozong huangdi shilu, juan 9: 332-333; juan 10: 340-341; juan 13: 388-389.*

<sup>54</sup> A este respecto véase a Metzger, 1973: 279 y ss.

<sup>55</sup> ECCP: 735-736.



## NIAN XIYAO: SUPERINTENDENTE DE LA MANUFACTURA DE JINGDEZHEN

Para saber algo sobre la calidad de las piezas producidas durante la gestión de Nian en la Manufactura Imperial de Jingdezhen debemos recurrir una vez más al *Tao lu* de Lan Pu.

Esta obra, tal vez, es la única fuente de la que disponemos para acercarnos a la historia de la porcelana de Jingdezhen,<sup>56</sup> si se excluyen la historia topográfica de la provincia de Jiangxi (*Jiangxi tonzhi* 江西通志) y las dos famosas cartas del padre François-Xavier d'Entrecolles, S. J. (1664-1741)<sup>57</sup> de 1712 y 1722 respectivamente, escritas en ocasión de su estancia en la *chrétienté* de Jingdezhen. No voy a ocuparme de estas dos últimas, ya que ambas fueron escritas antes de que Nian ocupara el cargo de superintendente.

Es en el quinto *juan* del *Tao lu* donde se encuentra el párrafo, ya citado, intitulado “La porcelana Nian del periodo Yongzheng”, donde “in the usual compressed style of Chinese ceramic writers”,<sup>58</sup> se lee:

... 督理淮安板開關年希堯管鎮廠窯務選料奉造極其精雅駐廠協理官每日於初二十六兩期解送色樣至關呈請歲領關帑琢器多卵色圓類瑩素如銀皆兼青彩或描錐暗花玲瓏諸巧樣仿古創新實基於此

El Inspector de Aduanas de Huai'an, Nian Xiyao está a cargo de la dirección de la manufactura, del taller y de los hornos. Sus obligaciones son: seleccionar las materias primas y cerciorarse de que la porcelana se produzca conforme a los deseos del emperador, ya que las piezas deben ser de la más alta calidad y refinada elegancia.

El vice-director residente en la manufactura [en aquel tiempo Tang Ying 唐英 (?-?) *N. d. A.*], envía, dos veces al mes —el primero y el 26— las muestras a la aduana, para que sean presentadas al señor superintendente. Muchas de ellas son manufacturas del tipo *luanse*, o “cáscara de huevo”, cuyo color blanco brillante se asemeja al de la plata. Las que presentan decoraciones en azul o en otros colores, o decorados *an'hua*, “decoraciones secretas”, son, todas ellas, realizadas con la técnica más excelsa y conforme el principio de “crear lo nuevo imitando lo antiguo”.<sup>59</sup> [Véase tabla VI]

<sup>56</sup> Existen dos traducciones del *Tao lu*: una de S. Julien, 1856, y una de G. R. Sayers, 1951.

<sup>57</sup> Sobre D'Entrecolles, véase Dehergne, 1973: 73-74. Las cartas están reproducidas en el apéndice del texto de Bushell, 1910.

<sup>58</sup> Hobson, 1976: 200.

<sup>59</sup> *Jingdezhen tao lu*, *juan* 5: ff 7r-7v.



*Tabla VI.* Vasija ritual en celadón de color verde, imitando una copa de bronce para libaciones, del tipo *gu*, realizada bajo la dirección de Nian Xiyao (marca Yongzheng y del mismo periodo). Museo Nacional, Nanjing.

Para tratar de entender mejor este punto es necesario hacer un breve recorrido a través de las etapas de la historia de Jingdezhen a partir de 1675, fecha en que, a consecuencia de la rebelión de Wu Sangui 吳三桂 (1612-1678), el sitio fue parcialmente destruido. Esta y otras insurrecciones locales producidas por las condiciones en que laboraban los obreros (trabajo forzado) fueron la causa de que, en 1680, Kangxi instituyera una comisión especial de investigación. Con base en un reporte enviado a la corona en 1682, el joven emperador decidió nombrar él mismo a un superintendente y reorganizar los talleres, de manera que una parte quedó reservada a la producción exclusiva de manufacturas para la casa imperial y otra a la producción de manufacturas comunes destinadas tanto al mercado interno como al de exportación. Los hornos destinados a la producción imperial estaban bajo el control directo del superintendente nombrado por el emperador a través del Ministerio de Obras Públicas. En breve, esta nueva situación administrativa se vio reflejada en la calidad de las manufacturas, ya que en un principio el esfuerzo para perfeccionar los estándares de calidad fue generalizado, mas al poco tiempo las diferencias de calidad entre la producción imperial y la producción común fueron cada vez más marcadas.<sup>60</sup> Era evidente que los mejores técnicos y artesanos estaban al servicio de los “hornos imperiales”. Este esfuerzo, determinado seguramente por el interés personal del emperador, de buscar nuevas ideas creativas y experimentar nuevas técnicas —aun cuando siempre estuvo caracterizado por la imitación de los grandes diseños de la dinastía Song— hizo que el viejo Jingdezhen viviera un periodo de renovada juventud y su producción, al menos hasta fines de 1753, alcanzó niveles de incomparable excelencia.

Es esta, precisamente, la época de los tres grandes superintendentes: Zang Yingxuan 臧應選, Nian Xiyao 年希堯, y Tang Ying 唐英. Su fama es tal que a la producción realizada durante dicho periodo se le conoce con el nombre de: *Zangyao* 臧窯, *Nianyao* 年窯, y *Tangyao* 唐窯.

El párrafo del *Tao lu* dedicado a la porcelana del periodo de Zang Yingxuan está escrito, lamentablemente, en un estilo tedioso y convencional, por lo que no nos deja saber mucho acerca de la calidad de la producción de estas piezas.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Medley, 1986: 240-241.

<sup>61</sup> Se invita al lector a consultar el volumen publicado hace pocos años, con la curaduría del Museo de Nanjing y de la Universidad de Hong Kong, dedicado al tema de la porcelana imperial Qing, en el cual se ilustran los resultados de las últimas investigaciones de autores chinos sobre el sitio de Jingdezhen y sobre la actividad de estos tres grandes funcionarios. Véase Lam, 1995.

Durante los nueve años que Nian está al frente de la superintendencia de la manufactura se prueban nuevas técnicas y se experimenta con tecnologías antiguas, caídas en desuso mucho tiempo atrás; se introducen nuevos modelos y nuevos diseños, a menudo ejecutados por artistas de la corte, incluyendo a Giuseppe Castiglione.

En principio Nian había recibido un mandato especial del emperador para hacerse cargo, durante un año, de la selección de piezas que habrían de enviarse por vía fluvial a Huai'an, con lo que se aseguraba que las más bellas llegaran a la corte.<sup>62</sup> En vista de su capacidad, es evidente que el emperador decidió confirmarlo en el cargo.

Entre las nuevas técnicas es preciso destacar la introducción de la “gama de tonalidades rosas”, mejor conocida en Occidente como la *famille rose* [véase tabla VII]. Se piensa que el interés personal de Yongzheng en este asunto fue fundamental, ya que fue justo gracias a su intervención con los jesuitas en la corte que se obtuvo más apoyo por parte de Europa, lo que permitió que los artesanos locales pudieran perfeccionarse en esta nueva técnica.<sup>63</sup>

El color rosa y sus diferentes esfumados se obtenían a partir de la utilización del oro, que se opaca en combinación con el óxido de aluminio. El color se fijaba luego sobre el vidriado, al igual que se hacía con cualquier otro color. La mayor dificultad que los chinos encontraban en el uso del esmalte opaco estaba en el control de la temperatura al momento de hornearlo.

Al parecer, fue después de diez años de experimentación, es decir, alrededor de 1730, que se logró perfeccionar esta técnica y así el “rosa”, utilizado en un principio con reserva, llegó a ser práctica común en la producción del último periodo de Nian Xiyao, lo que permitió la creación de piezas que rivalizaban en belleza con los esmaltes europeos.

El vidriado monocromo, sobre todo aquel que se obtenía utilizando el cobalto y la porcelana blanca, finísima, decorada con motivos denominados *an'hua* 暗花, “decoraciones secretas”, que podían ser admiradas únicamente a contraluz,<sup>64</sup> se cuenta entre las máximas glorias de la producción realizada durante la primera mitad del '700.

Sería injusto no reconocer el mérito y el fruto de la continua y competente colaboración de Tang Ying, quien fue nombrado asistente de Nian por el emperador en 1728, y finalmente superintendente en 1739, cuando la Oficina de la Inspección General de Aduanas fue transferida de Huai'an a

<sup>62</sup> Lam, 1995: 12.

<sup>63</sup> Medley, 1986: 246.

<sup>64</sup> Se hace mención a este tema en el *Tao lu*. Véase pp. 49-50.

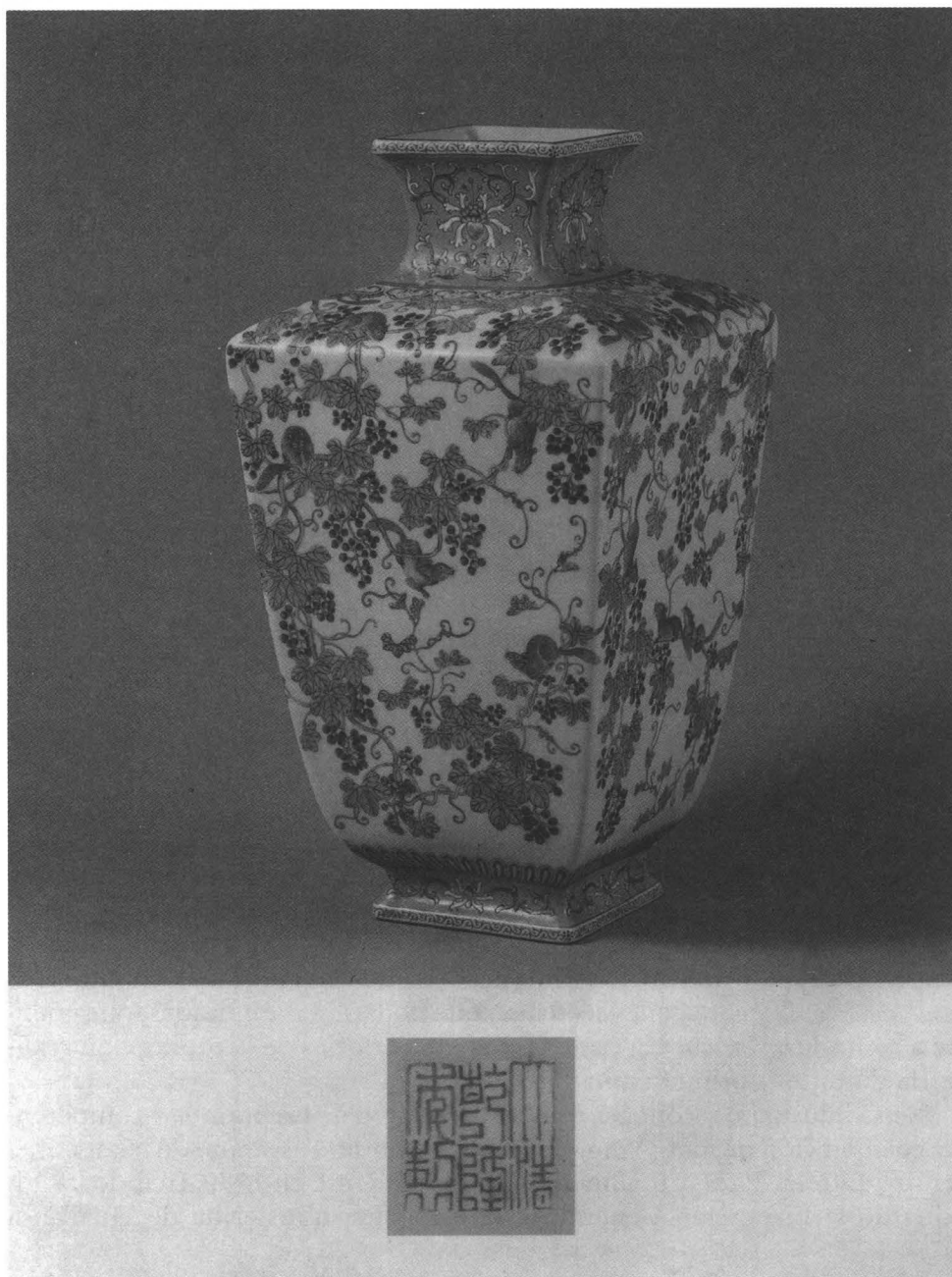


Tabla VII. Vaso *famille rose* con motivos de influencia europea (ardillas y uvas) (marca Qianlong y del mismo periodo). Museo Nacional, Nanjing.

Jiujiang 九江, y al ser ubicada en el lugar de encuentro del lago Poyang y el río Yangzi quedó situada en un punto mucho más cercano a la Manufactura de Jingdezhen. Tang prestó sus servicios en forma simultánea tanto en Jingdezhen como en Jiujiang hasta la fecha de su muerte en 1749.<sup>65</sup>

NIAN XIYAO Y EL FIGURISMO DE JEAN-FRANÇOIS FOUCQUET, S. J.

El 29 de septiembre de 1732, es decir, en el momento en que Nian Xiyao desempeña estos prestigiosos cargos, Parrenin escribe al padre De Breuillepont a propósito de una cierta obra, cuyo título traduce como *Mémoire instructif sur la chronologie des Chinois*, escrita *dit il* por nuestro autor. El tema a discusión en ese momento es la autenticidad de la antigua cronología china y dice:

...je ne sais, mon R.P. si vous avez eu connoissance d'un ouvrage sur ce sujet, qui a, je crois, été imprimé à Rome & dont j'ai trouvé quelques Extraits dans les Journaux... sous le titre de *Mémoire instructif sur la chronologie des Chinois*. L'Auteur, qui est, dit-on, très versé dans ce genre de littérature, y traite de fabuleuses presque toutes les anciennes Histoires de la Chine, avant l'Ere Chrétienne, & dit positivement qu'un de leurs Escrivains, & des plus habiles, nommé Nien y Yao, qui a discuté la question de leur antiquité, & de leur veritable époque, la fixe & la réduit à l'an 424, avant J.C.<sup>66</sup>

Un año después Parrenin vuelve a hablar del tema con de Mairan, en una carta fechada el 15 de octubre de 1733, ya mencionada al inicio de este capítulo. Veamos ahora lo que señala de Mairan, citando las palabras de Parrenin, a propósito de dicha obra:

L'Auteur du *Mémoire instructif sur la chronologie des Chinois*, est ...un nommé Nien-y-Yao, qui vit encor, & qui est actuellement Douanier à Hoai-ngan...

Le titre de cet ouvrage ne peut en imposer qu'aux gens qui sont point au fait de la matiere. Il auroit fallu l'intituler: *Catalogue des Rois da la Chine, & années de leur regne, à commencer depuis Oué-tié-vam, jusqu'à la 44e année de Camhy, copié sur le kam-mou de Tchow-tsse.*

<sup>65</sup> Esta extraordinaria figura, cuya carrera resulta similar a la de Nian, merecería ser tema exclusivo de una investigación. Los límites de tiempo y espacio de la presente me impiden por el momento ahondar en mayores detalles sobre su vida, por lo que por ahora me limito a remitir al lector a la bibliografía ya mencionada, en particular a Lam, 1995: 9-36.

<sup>66</sup> *Lettre du 29 Sept. 1732*, D. Parrenin a De Breuillepont, en Mairan de, 1759, vol. I: 44.

Mais certainement ce M. *Nien* est bien éloigné de croire que les régnes précédens soient fabuleux. M. Foucquet le peut dire à Rome, ce n'est point un cas d'inquisition...

Nian Xiyao, precisamente por los cargos que desempeña, está obligado a viajar con cierta frecuencia a la capital, por lo que tiene oportunidad de reunirse con algunos de los padres jesuitas, que para entonces son ya sus amigos.<sup>67</sup> Entre ellos se encuentra también Jean-François Foucquet (1665-1741, Fu Shengze 傅聖澤). Así, Parrenin escribe:

...le P. Foucquet étant à Rome en 1729... y fit imprimer en trois feuilles, une Table Ch'ronologique de l'Histoire de la Chine, intitulée: *Tabula Chronologica Historiae Sinicae connexa cum cyclo qui vulgò kia-tse dicitur*, où dans un Avertissement qu'il mit à la tête, il déclare qu'il n'en est que l'Editeur, & que c'étoit l'Ouvrage d'un sçavant Chinois, qui vivoit encore en 1720, lorsque lui, Pere Foucquet, partit de la Chine pour revenir en Europe...<sup>68</sup>

Es preciso mencionar que la obra anterior, cuyo título completo es *Mémoire instructif pour la nouvelle table chronologique des Chinois*, había sido terminada por Foucquet en 1729 y había sido concebida por el autor como un ensayo explicativo de los puntos medulares de la *Tabula*. La obra representaba, junto con la *Tabula* y su otro ensayo, *Explication de la nouvelle Table Chronologique de l'histoire chinoise*, la enunciación de sus convicciones acerca de la más antigua cronología china, en particular en relación con las tres dinastías, Xia, Shang e Zhou. Tales convicciones conformaban el núcleo de una corriente de pensamiento que sólo tuvo algunos adeptos entre los misioneros jesuitas franceses residentes en China y fue designada en Europa como “figurismo”.

Contrariamente a lo afirmado por John Witek (“there is no evidence that Foucquet personally knew him”), el hecho de que Nian sea mencionado

<sup>67</sup> Véase más adelante en este mismo párrafo.

<sup>68</sup> *Lettre du 15 Octobre 1733*, en Mairan de, 1759, vol. I: 58. Este texto fue presentado por sir Thomas Dereham a la Royal Society en una traducción inglesa hecha por un tal dr. Stack el 1º de mayo de 1729 (*Journal Book Copy*, XIII, 1726-1731: 328). Otra minuta contiene la siguiente alabanza de Nian Xiyao: “What renders this writer praise-worthy, is his ranging his system in a beautiful order, which gives an extream (*sic*) facility of seeing at first sight the Series of Dynasties, or Imperial Houses, the Names and Succession of the Emperors, the Beginning, End and Duration of each of the Reigns. However this is not the only advantage of this New Table”. *Journal Book Copy*, XXIII, 1757-1760: 403. Una reproducción de la tabla, acompañada por una detallada explicación de la obra de Foucquet, fue publicada en *Philosophical Transactions*, XXXVI, 1729-1730, 415: 397-424.

como autor de la *Mémoire instructif* parece sugerir una relación personal entre Foucquet y Nian Xiyao, tal como lo sugieren otros datos. De ello hablaremos más adelante, al referirnos a las obras de Nian sobre trigonometría.<sup>69</sup>

Ahora, al tocar el tema del figurismo, debemos hacer un breve paréntesis. Como es sabido, el mismo Matteo Ricci estaba convencido de que la idea de Dios, Señor y Creador del universo era conocida por los chinos y de que éstos, al igual que la raza blanca, habían recibido la revelación divina. Cuanto más profundizaba en el conocimiento de la literatura canónica, tanto más se sorprendía del hecho de que no hubiese vestigio alguno de politeísmo sino únicamente la imagen de un dios personal.

Ricci estaba convencido de que el confucianismo había perdido dicha imagen al desarrollarse el neoconfucianismo Song. Es decir, cuando en un intento de dotar al confucianismo de un aparato metafísico, para competir tanto con el taoísmo como con el budismo, se adoptó el concepto de *taiji* 太極, realidad suprema.<sup>70</sup>

En un principio, dicha actitud conciliatoria pudo haber sido motivada por razones estratégicas: el interés en influir en el pensamiento de los intelectuales chinos para llevarlos a la conversión, pero no podemos excluir el hecho de que más tarde esta idea se convirtiera en una convicción sincera.

En este contexto es preciso recordar que la interpretación jesuítica del confucianismo estaba basada en la idea escolástica de la razón natural. Dicha idea, sin embargo, y conforme a lo enunciado por la *Summa contra gentiles*, emanaba de la experiencia adquirida a través de la confrontación con las culturas teísticas, como la islámica y la judaica, mas no podía ser aplicada de la misma manera a una tradición tan compleja y tan distinta como la china.<sup>71</sup>

Algunos jesuitas —menos experimentados, pero intrigados y al mismo tiempo fascinados por el pensamiento chino— emprendieron un minucioso trabajo de investigación con el afán de encontrar, en los textos clásicos chinos, similitudes con el Nuevo Testamento. Dicha postura ideológica será definida, de una manera más o menos peyorativa, como “figurismo”.

Los “figuristas” —partiendo entonces de las premisas de Ricci— están interesados en demostrar que: “The most ancient Chinese Classics contained in allegorical and symbolical form anticipations of New Testament teachings and Christ’s Revelation”.<sup>72</sup> Una teoría ciertamente radical, compartida por

<sup>69</sup> Witek, 1982: 291. Al parecer, Witek no conoce estas obras, o cuando menos no hace alusión a ellas en su biografía de Foucquet.

<sup>70</sup> Sebes, 1988: 43.

<sup>71</sup> Lee, 1991, I: 18.

<sup>72</sup> Mungello, 1991: 110.



muy pocos y en general enérgicamente negada, en especial con la llegada de la famosa “Controversia de los ritos”.

Ahora bien, dentro de la corriente figurista, Jean-François Foucquet se distingue por sus muy personales ideas sobre la antigua cronología china. De acuerdo con su teoría, las tres dinastías: Xia, Shang y Zhou eran mitológicas mientras que Fu Xi 伏羲, figura legendaria de la mitología china, había realmente existido. Todo ello porque, según Foucquet, si se hubiera querido ubicar a las tres dinastías, se habría tenido que hacerlo antes o después de Fu Xi, pero como estas dinastías no podían ser situadas con exactitud, ni antes ni después, eso significaba que eran legendarias. Con el fin de proporcionar pruebas en apoyo de su tesis, Foucquet trabajó afanosamente en la interpretación de los textos clásicos, cuestión sobre la cual voy a ahorrarle al lector los detalles.<sup>73</sup>

En 1710 Foucquet ya había expresado dichas ideas en algunas cartas y en 1722 había intentado publicar la *Tabula Chronologica*. Sin embargo, no logra su objetivo sino hasta después de 1729, y su obra sale a la luz en Roma, impresa por J. Petroschi, con el título completo de *Tabula Chronologica Historiae Sinicae connexa cum cyclo qui vulgo kia-tse dicitur*.<sup>74</sup> Este texto estaba basado en la obra *Gangjian jiazi tu* 網鑑甲子圖, “Espejo de los eventos ordenados según el sistema *jiazi*”, compilada por cierto por Nian Xiyao<sup>75</sup> y basada, a su vez, en el *Tongjian gangmu* 通鑑綱目, “Espejo general de los eventos” de Zhu Xi 朱熹 (1130-1220), que era una reelaboración del *Zizhi tongjian* 資治通鑑, “Espejo para servir al gobierno” de Si-ma Guang 司馬光 (1019-1086).<sup>76</sup> Nian, secundando a Si-ma Guang y a Zhu Xi, había fijado el inicio de la cronología china en el 425 a. C., primer año del reino de Wei Lei Wang 威烈王 (425-402 a.C.), y conforme a lo reportado en la carta citada al inicio del presente párrafo —transcrito con base en el sistema sexagesimal de los anales

<sup>73</sup> Véase Witek, 1982: 159 y ss. El tema es discutido brevemente también por Rule, 1986: 167-177.

<sup>74</sup> Hay tres copias de la *Tabula* en BAV, *Rac.gen.or.III*, 293.

<sup>75</sup> Podemos encontrar copias de la obra en BAV, *Borg.cin.439 (F)*, tres copias; *Borg.cin.439 (K)*, tres copias incompletas; *Borg.cin.518*, núm. 4, una copia; y en *Observ.*, *B*, 1, 11, 151, núm. 9, una copia que comprende los años de Kangxi del cuarenta y cinco (45) al sexagésimo primero (61) y del primero al noveno de Yongzheng.

<sup>76</sup> Bertuccioli, 1968: 206, cita la traducción al francés de la versión de Zhu Xi, escrita por Joseph M. A. de Mailla (1669-1748), titulada *Histoire Générale de la Chine, ou Annales de cet Empire: traduites du Tong-Kien-Kang-Mou*, París, 1777-1785, vol. 13 (trad. italiana, Siena, 1781, vol. 35). Sobre de Mailla véase Dehergne: 163. La traducción del título del tratado de Si-ma Guang hecha por Witek, 1982: 291: “Comprehensive Mirror of History”, no es del todo exacta. La traducción correcta es: “Espejo general para servir al gobierno”, Bertuccioli, 1968: 205.

*jiazi*—, el registro de los soberanos y de los años del reino comprende hasta el cuadragésimo cuarto (44°) año de Kangxi.

Para Foucquet el año 425 marcaba el inicio de la “verdadera era” de la historia china, entendida ésta no como el comienzo de la raza misma, sino más bien como el punto a partir del cual se inicia una narración histórica fidedigna de hechos.

No sabemos con certeza cuál era la opinión de Nian a este respecto, pero podemos tener una idea más clara de su punto de vista si recurrimos al auxilio de la correspondencia jesuítica. Ya habíamos visto que según Parrenin él era “bien éloigné de croire que les régnes précédens soient fabuleux”.<sup>77</sup>

Antoine Gaubil, S. J. (1689-1759, Song Junrong 宋君榮),<sup>78</sup> también autor de *De Sinensi chronologia tractatus*, había hecho una descripción del “Espejo general” de Nian en una carta fechada el 20 de septiembre de 1730, en la cual tranquilizaba al desconocido destinatario de la misma sobre el hecho de que Nian estuviera realmente convencido de que el inicio de la historia china debía establecerse a partir de Yao.<sup>79</sup> La carta incluía también una crítica a la *Tabula* de Foucquet, de cuya publicación manifestaba estar informado pero no haber podido revisarla directamente.

Así escribe:

Mr. Fouquet a, dit-on, imprimé à Rome la carte chronologique du mandarin chinois apellé *Nien*. Cette carte n'est autre que le résultat de la partie chinoise de *Toum Kien Kam mou* apellée *Tchim Pien* et faite par *Sse ma kouan*. Ce *Nien* y a adjouté la chronologie de la partie apelée *Su Pien*, et les années des empereurs de *Tai min* et *Tai tsim*. Cette chronologie commence à la 1re année de *Oueilie vam* dans le cycle *Pinchin* avant J.C. 425, au lieu que *Sse ma kouan* commence à la 23e année de *Oueilie vam*. Or, si M. Fouquet prétend dire que l'histoire chinoise ne commence qu'à la 1re année de *Oueilie vam*, il dit une fausseté insigne; s'il prétend dire qu'avant cette année, nulle année ne sauroit être marquée par le cycle jusqu'à *Koum-ho*, il dit encore une insigne fausseté.<sup>80</sup>

Y en este punto Gaubil revela sus propias dotes no sólo de matemático y astrónomo, sino de historiador:

L'histoire chinoise, avant *Oueilie vam*, est en grande partie contenue dans le *Tchum tsieou*, le *Chou kim*, les ouvrages de *Confucius*, de *Memcius*, de *Tsu kieou min*, etc.

<sup>77</sup> *Lettre du 29 Sept. 1732*, Mairan de, 1759, I: 44.

<sup>78</sup> Sobre Gaubil véase Dehergne, 1973: 106-107.

<sup>79</sup> Gaubil, 1722-1759: 261-264.

<sup>80</sup> *Ibidem*: 262.

Pour les *Kim*, M. Fouquet voudroit peut-être infirmer qu'il ne s'agit pas de la Chine dans ces livres, et qu'ainsi on ne sauroit voir l'histoire chinoise avant *Oueilie vam*. En cas que M. Fouquet aye ces pensées hétéroclites, c'est à lui à le prouver, et à nous apprendre où est l'histoire chinoise, et où sont les monuments qui prouvent l'antiquité de la nation.<sup>81</sup>

Nian está de acuerdo sobre la “antiquité de la nation”, Gaubil lo ha escuchado de su propia voz:

Ce *Nien*, auteur de la carte, est persuadé de l'antiquité de la nation au moins jusqu'à *Yao* et c'est de lui-même qu'on le sait, il admet aussi la chronologie chinoise du *Toum Kien Kam mou* et ce qu'a fait ce mandarin ne prouve pas plus que prouveroit une carte presque semblable faite autrefois par *Sse ma kouan* qui commence par la 23e de *Oueilie vam*, et si M. Fouquet ne savoit pas le *Ki kou lou* de *Sse ma kouan*, on le renvoyeroit à cet ouvrage où *Sse ma Kouan* commence par *Fou hi*.<sup>82</sup>

En este sentido, y como crítica a las ideas de Fouquet sobre la antigua cronología china,<sup>83</sup> debe interpretarse también la otra obra relativa a la cronología publicada en 1730 firmada por Parrenin con el título de *Version litterale du commencement de l'histoire chinois depuis Fou-hy jusques à Yao*. El manuscrito ha sido conservado en la BNF<sup>84</sup> y es probable que se trate de una copia hecha por un escribano chino, dato que se ve reflejado en la perfección de los caracteres chinos que figuran en el texto.

Anexa al manuscrito hay una carta aclaratoria (cuyo destinatario se desconoce) en la que, esta vez, sí se indica con claridad que se trata de una copia realizada por manos chinas. En el párrafo conclusivo Parrenin advierte que se trata de una traducción del *Zizhi tongjian gangmu* de Si-ma Guang<sup>85</sup> y, aunque no se menciona, es muy probable que el mismo Nian haya sido su fuente de inspiración.

Todo lo anterior corrobora el frecuente contacto de Nian con algunos de los padres jesuitas franceses. Y su activa participación en las actividades literarias de ellos.

A este respecto Parrenin escribe:

<sup>81</sup> *Ibidem*: 263.

<sup>82</sup> *Ibidem*: 263.

<sup>83</sup> Es preciso recordar que tanto Gaubil como Parrenin compartían las ideas “figuristas” de Fouquet.

<sup>84</sup> Ms. fr. 17240, *Mélanges sur la Chine*, 108 ff. Curiosamente, Witek no lo cita.

<sup>85</sup> *Ibidem*: f.2.

Peut-être ne serez-vous pas fâché d'apprendre que Nien-y-yao vit encore. Sur la fin de l'an dernier, il vint à la Cour apporter des présents, & féliciter sa Majesté le jour de la naissance, qu'on célèbre toutes les années le 30 de la dixième Lune. L'Empereur le reçut mieux qu'à l'ordinaire, & augmenta sa dignité. Ce Monsieur avant de repartir pour Hoai-ngan, me fit l'honneur de me venir voir.

Notre entretien tomba sur toute autre chose que sur la feuille en question: je sçais que je lui aurois fait plaisir de lui apprendre qu'elle avoit été portée en Europe, & qu'on y sçavoit que c'étoit son Ouvrage: mais il eût ri de la bévûe de celui qui a pris la partie pour le tout & je me tûs.<sup>86</sup>

### LAS OBRAS DE TRIGONOMETRÍA Y LOS “PIES DE URANIA”

En una breve nota biográfica que aparece en la obra de Ruan Yuan 阮元 (1764-1849),<sup>87</sup> *Chouren zhuan* 畴人傳, “Biografías de matemáticos” (impresa en 1799), Nian Xiyao es presentado como experto en trigonometría, ciencia que según el autor había estudiado con los “occidentales”.

El resultado de estos estudios fue publicado en una obra titulada *Cesuan daogui* 測算刀圭, “Compendio de cálculo” (impreso en 1718), en tres *juan*: I. *Sanjiaofa shiyao* 三角法摘, “Sumario de trigonometría”; II. *Baxian zhenshu biao* 八線真數表, “Tabla de los logaritmos de los números naturales de las ocho líneas trigonométricas”; III. *Baxian jiashu biao* 八線假數表, “Tabla de los logaritmos de los números imaginarios de las ocho líneas trigonométricas”.

Ruan Yuan menciona también otras obras, todas ellas reunidas en un apéndice del volumen: *Mianti bili bianlan* 面體比例便覽, “Excursus de las proporciones planas” (en un *juan*); *Duishu biao* 對數表 “Tablas logarítmicas” (en un *juan*); y *Duishu guangyun* 對數廣運, “Cálculo de los logaritmos” (también ésta en un capítulo).<sup>88</sup>

<sup>86</sup> *Lettre de 15 Octobre 1733*, Mairan de: 63.

<sup>87</sup> Ruan Yuan es un personaje fascinante: literato, alto funcionario, bibliófilo, y erudito del periodo Qing tardío, conocido sobre todo por sus comentarios sobre los clásicos. En 1790 es nombrado supervisor de Instrucción Imperial. Posteriormente desempeñó múltiples y prestigiosos cargos, entre ellos el de gobernador general (*zongdu* 總督, grado 2o) de la provincia de Guangdong y de Guangxi. Es autor, entre otras obras, de un diccionario sobre los clásicos titulado *Jingji zuangu* 經籍纂詁 (impreso en 1800) y de una colección de notas también acerca de los clásicos que se titula *Shisanjing jiaokanji* 十三經校勘記 (impresa en 1806). La obra *Chouren zhuan* fue realizada en 1810. Para este trabajo he utilizado la edición que forma parte de la colección WYWKHY, vol. 1004, *ce* 5, *juan* 39: 505. Sobre Ruan Yuan véase ECCP, 399 y ss., Li Yan 李儼, 1955 (1a, 1937): *passim*. Sobre el concepto de *chouren* y el estudio de las matemáticas durante el reinado de Kangxi, véase Bai, 1995: 23-61.

<sup>88</sup> Véase también Li Yan, 1955: 215.

Las tablas de logaritmos aparecen por primera vez en China en una obra titulada *Tianbu zhenyuan* 天步真原, “Cálculo de los movimientos celestes” (1653), un tratado sobre los eclipses escrito por Xue Fengzu 薛鳳祚, quien había sido alumno del jesuita polaco Nicholas Smogulecki (1610-1656, Mu Nige 穆尼閣)<sup>89</sup> en la ciudad de Nanjing.

Las tablas de logaritmos de los números naturales hasta el 100 mil se encuentran en la obra *Shuli jingyun* 數理精蘊, “Principios esenciales de la matemática”, compilada por Mei Juecheng 梅穀成 (1681-1736) y He Guozong 何國宗,<sup>90</sup> por órdenes del emperador Kangxi.<sup>91</sup> Esta obra forma parte de la colección titulada *Lüli yuanyuan* 律曆淵源, “Océano de cálculos acústicos y astronómicos”, que comprendía también la obra *Lixiang kaocheng* 曆象考成, sobre el calendario, y el *Lüli zhengyi* 律呂正義, tratado sobre la música, éste basado en un estudio de Thomas Pereira, S. J. (1645-1708, Xu Risheng Yin-gong 徐日昇寅公).<sup>92</sup>

El que la colección mencionada haya sido enviada a la imprenta hasta 1723<sup>93</sup> nos hace pensar que la recopilación de las dos obras de matemáticas se llevó a cabo más o menos durante el mismo periodo. Además, es muy probable que tanto Nian Xiyao como Mei Juecheng y He Guozong estén relacionados con el *Mengyangzhai* 蒙養齋, donde se incluyó buena parte del compendio *Lüli yuanyuan*. La pasión de Kangxi por la ciencia —y en particular por el sistema matemático occidental— es bien conocida. Aún joven se percató de que el desarrollo científico juega un papel muy importante en el crecimiento y la modernización de un Estado y, como anhelaba hacer de China un Estado moderno y avanzado, decidió impulsar el desarrollo del estudio de las matemáticas. Para lograrlo, no dudó en utilizar el talento de los jesuitas en ese campo.<sup>94</sup>

<sup>89</sup> Sobre Smogulecki y Xue Fengzu véase *supra* Prefacio, notas 4 y 5. Sobre el *Tianbu zhenyuan* véanse Needham, 1959, vol. III: 52-53, Van Hée, 1914: 157 y ECCP: 571.

<sup>90</sup> Sobre Mei Juecheng y He Guozong, véanse ECCP: 569 y 285-286 así como Ruan Yuan, 1799, vol. V, *juan* 39: 518-522, para He Guozong y vol. V, y *juan* 39: 485-490 para Mei Juecheng. La biografía de este último está incluida en la de su abuelo Wending 文鼎 (1633-1721), *juan* 37-38-39: 459-490. Los Mei eran una de las más importantes familias de astrónomos y matemáticos del siglo XVIII. Véanse también Jami, 1989 y 1996 y Martzloff, 1981 y 1987.

<sup>91</sup> Van Hée (1914: 157) propone el año 1713 para la composición de esta obra, mientras Needham (1959: 714) propone el año 1723.

<sup>92</sup> Sobre T. Pereira véanse Dehergne, 1973: 200-201 y Pfister: 381-385. Sommervogel (VI: 514) menciona el tratado bajo el título de *Musica practica et speculativa*.

<sup>93</sup> DQHDSL, *juan* 829 y Li Yen 1955: 214.

<sup>94</sup> Kessler, en su biografía sobre Kangxi, recuerda la famosa “controversia del calendario”, que tuvo lugar entre 1668 y 1669, como el primer acto de gobierno verdadero del joven

En 1670 decía:

天文關係重大，必選擇得人，令其專心習學，方能通曉精微，可選取官學生、與漢天文生一同學習。有精通者，俟欽天監員缺，考取補用，尋禮部議於官學生內，每旗選取十名，交欽天監分料學習，有精通者，俟滿漢博士缺補用，從之

La astronomía es materia de extrema importancia, por lo que es preciso elegir personas distinguidas y dispuestas a dedicarle la mayor atención para que con el cuidado necesario difundan sus principios. Se podrán escoger algunos alumnos de las escuelas del Estado, los que estudiarán junto con los alumnos chinos de astronomía [es decir, los de la Escuela de Matemáticas del Departamento de Astronomía. *N. d. A.*] y los más valiosos, en caso de que hubiese lugares disponibles en el Departamento de Astronomía, podrán ser contratados y colaborar en él después de aprobar un examen. Se debe cumplir con la selección de nombres entre los estudiantes recomendados por el Ministerio de los Ritos y escoger a diez de cada clan para ser enviados al Departamento de Astronomía, en donde estudiarán cursos especiales. Los más destacados podrán ser reclutados para colaborar en los grupos de eruditos manchúes y chinos, en caso de que hubiera puestos vacantes. Así se haga.<sup>95</sup>

El siguiente paso fue la creación de una escuela de matemáticas y astronomía en 1713, propiamente en el *Mengyangzhai*, en donde fueron admitidos, principalmente, los hijos de las prestigiosas familias de los ocho clanes.<sup>96</sup> Este colegio era dirigido por el tercer hijo de Kangxi, el príncipe Yinzhi, que había demostrado tener una particular disposición para las ciencias occidentales y había estudiado matemáticas con Antoine Thomas, S. J. (1644-1709, Anduo Pingshi 安多平施).<sup>97</sup>

El *Mengyangzhai* estaba ubicado en la residencia de verano *Changchun-yuan* 暢春園, donde el emperador vivía varios meses al año. Y era especialmente ahí donde se reunía con varios jesuitas para tomar lecciones, ya que

---

soberano (en ese entonces de 15 años de edad), que hizo evidentes las cualidades de justicia y meticulosidad que lo harían famoso más adelante. "From this episode, K'ang-hsi developed a strong admiration for the Jesuits, particularly Verbiest, and the new techniques of Western science in which they were skilled. His interest in Western learning grew over the years and led to increasingly intimate relations with Western missionaries." 1976: 63-64.

<sup>95</sup> *Qing wenxian tongkao* 清文獻通考, cit. en Li Yen, 1955: 213.

<sup>96</sup> DQHDSL, *juan* 829: "Guozijian suanxue 國子監算學". Cfr. Li Yen: 214, Fang Hao, 1987, II. 742-743, Kessler, 1976: 153-154 y Jami, 1994: 223-256, donde por otra parte no se hace mención de Nian Xiyao.

<sup>97</sup> Witek, 1982: 182. Sobre A. Thomas véanse Dehergne, 1973: 270-271 y Pfister: 403-410.

les había concedido permiso para residir en *Haidian* 海甸, al oeste de la ciudad, en el *Ruyiguan* 如意館, lugar no lejano de la residencia imperial.<sup>98</sup>

Las circunstancias que llevaron al soberano a la decisión de fundar la academia fueron descritas por Jean-François Foucquet en un largo informe que ha sido estudiado por John Witek.<sup>99</sup> En 1711 Kangxi intentó calcular el solsticio de verano conforme al método que conocía, que obviamente había aprendido de los padres jesuitas. El producto de sus cálculos resultó equivocado, mientras que el del padre Franz Thilisch, S. J. (1670-1715, Yang Guangwen, Yang Bingyi 楊廣文, 陽秉義),<sup>100</sup> recién llegado a la corte, fue exacto y lo obtuvo mediante el uso de las nuevas tablas de Giovanni Battista Riccioli, S. J. (1598-1671).<sup>101</sup> De este modo, Kangxi se enteró de que las nuevas tablas habían sido elaboradas en Europa y ordenó que una comisión especial se ocupara de examinarlas.

Este incidente es narrado por Foucquet al describir su intento de introducir elementos de la astronomía copernicana en China.

A este respecto J. Needham había dicho:

...in 1710 Jean-François Foucquet and others of the society wished to make use of the new planetary tables of P. de la Hire, but the Father-Visitor would not permit it, for fear of "giving the impression of a censure on what our predecessors had so much trouble to establish, and occasioning new accusations against our religion". Any acceptance of Copernicanism would equally have raised doubts about all Ricci's teachings. In fact the penalty of enlisting live science in the service of a fixed doctrine was to inhibit its development. Urania's feet were bound.<sup>102</sup>

La cuestión en realidad es mucho más compleja de lo que podría parecer a primera vista, como lo afirma el mismo Witek.

Constituida ya la Academia, el príncipe Yinzhi había observado que al final del segundo volumen de la obra *Nouveaux élémens des mathématiques ou principes généraux de toutes les sciences qui ont les grandeurs pour l'objet*, de Jean Prestet,<sup>103</sup> aparecían algunas tablas con raíces cuadradas y números cúbicos.

<sup>98</sup> Yang Zhenyu, *Yangjiezhai conglu*, 1983: 27-29. Según esta fuente la academia se estableció en el 52º año de Kangxi, o sea en el 1714 (p. 29). Véase también Zhao Lian (príncipe Li), *Xiaoting zalu*, 1880, *juan* 1: 7a.

<sup>99</sup> Witek: 181 y ss. y Jami, 1986.

<sup>100</sup> Véase Dehergne, 1973: 270 y Pfister: 624-625.

<sup>101</sup> *Astronomia reformata Tomi duo quorum prior abservationes, Hypotheses et fundamenta Tabularum...* (Bolonia, 1665). Sobre Riccioli véanse Sommervogel, VI: 1796-1805 y Baldini, 1992: 401-438 y *passim*.

<sup>102</sup> Needham, 1959: 450, cit. en Witek, 1982: 181.

<sup>103</sup> 1689, París, A. Pralard, cit. en Witek: 182.

Estos datos fueron sometidos a la atención del emperador, quien ordenó que se hicieran los cálculos de inmediato, pero ante la reticencia de los padres quedó convencido de que se le había ocultado algo.

Fue así que Foucquet, junto con Thilisch, fueron seleccionados en abril de 1712 para dar clases de astronomía al soberano. Pero no sólo eso, sabemos que a Foucquet se le invitaba a dictar lecciones en el *Mengyangzhai*. Por ejemplo, el 25 de noviembre de 1715, cuando fue presentado al emperador el segundo volumen de la obra *Lifa wenda* 歷法問答, “Preguntas y respuestas sobre los cálculos astronómicos para el calendario”, basada en las investigaciones de los astrónomos franceses Cassini y La Hire, fue llamado inmediatamente por Yinzhi para impartir clases en la nueva academia sobre los instrumentos astronómicos de La Hire para el cálculo de los eclipses.<sup>104</sup> Las discrepancias entre la presentación de Foucquet y el método utilizado por el *Qintianjian* 欽天監, el Departamento Imperial de Astronomía, quedaron asentadas en un memorial de la academia que fue enviado al emperador en 1716 solicitando instrucciones de su parte. Lo anterior dio lugar a una diáspora, hecho sobre el que no quiero distraer la atención del lector, por lo que lo remito a la muy erudita biografía de Foucquet, escrita por John Witek, S. J., y que he citado múltiples veces tanto en este párrafo como en el que le precede.<sup>105</sup> Sólo interesa subrayar aquí que el inteligente Yinzhi pidió a Foucquet y a Thilisch la traducción de los textos necesarios para hacer posible la reforma del método astronómico utilizado hasta entonces, aun en contra de la opinión de su augusto padre. Me gustaría suponer que Nian pudo haber estado involucrado en el trabajo de traducción. Por otra parte, ya la amistad lo ligaba con Foucquet, como pudimos ver en relación con el *Gangjian jiazi tu*. Si pensamos que en 1710 Foucquet había expresado su opinión respecto de que las tres dinastías Xia, Shang e Zhou eran mitológicas,<sup>106</sup> es posible que ya estuviese trabajando con Nian desde ese tiempo, tanto más porque cuando llegó a París en 1722 la *Tabula Chronologica* estaba ya concluida, aunque su publicación tardara hasta 1729. De hecho es difícil pensar que ambos pudieran haber seguido trabajando juntos después del inicio de la carrera administrativa de Nian y de su posterior designación en la Comisión Administrativa Provincial de Anhui en 1720.

Por tanto mi hipótesis es la existencia de una relación directa, una verdadera y fecunda amistad entre Nian Xiyao y los jesuitas franceses (y no sólo entre Nian Xiyao y Castiglione), presunción que, evidentemente, es suscep-

<sup>104</sup> Witek: 183-184.

<sup>105</sup> Véase Witek: 184 y ss.

<sup>106</sup> Witek: 290.



tible de ulterior desarrollo, con no pocas sorpresas de por medio. Lo que propongo ahora es sólo este primer indicio.

Ya he mencionado el descubrimiento de las tablas logarítmicas por parte de Yinzhi y la petición por parte del emperador de un ensayo en el que Foucquet expusiera los fundamentos de dichas tablas.<sup>107</sup> Ahora bien, existe un ensayo sobre las tablas de logaritmos, escrito probablemente alrededor de 1713, que es conservado en la BAV.<sup>108</sup> ¿No es posible que dicha fuente haya sido la inspiración de las obras de Nian sobre este asunto, más aún porque Foucquet había utilizado las tablas de Adriaan van Vlacq contenidas en la *Arithmetica logarithmica* (Goudae, P. Rammasenius, 1628) y éstas están reproducidas en el ya mencionado *Shuli jingyun*?

Witek no menciona las obras de Nian sobre la trigonometría y los logaritmos. Pero admite que: “To what extent Foucquet’s works in astronomy and mathematics affected Chinese writings on those subjects remains to be determined”.<sup>109</sup>

Espero por tanto haber podido ofrecer al lector un indicio del cual poder partir. Aun cuando la falta de documento de archivo impide establecer cuál fue la relación de Nian Xiyao con el *Mengyangzhai*, me parece lícito suponer que él se haya desempeñado ahí como maestro o cuando menos haya sido uno de sus afiliados. El mismo *Huidian shili* 會典事例, afirma que:

簡大臣官員精於數學者司其事特命皇子親王董之選八旗世家子弟學習算法又簡滿漢大臣翰林官纂修“數理精蘊”及“律呂正義”諸書

funcionarios de alto rango, conocedores de las matemáticas, habían sido llamados a encargarse de la academia de matemáticas establecida en el *Mengyangzhai*, bajo la supervisión del príncipe imperial, que vástagos de las mejores familias de las ocho banderas serían seleccionados para llevar ahí sus estudios de las matemáticas y que altos funcionarios chinos y manchúes, así como académicos de Hanlin, participarían en la compilación de las obras *Shuli jingyun*, “Principios esenciales de la matemática”, y *Lüli zhengyi*, “El verdadero significado de la música.”<sup>110</sup>

No hay duda alguna de que sus conocimientos sobre las matemáticas no eran superficiales, ya que fue el autor de otras dos obras mencionadas por

<sup>107</sup> Witek, 188.

<sup>108</sup> BAV, *Borg.cin.* 518 (15).

<sup>109</sup> Witek: 187.

<sup>110</sup> DQHDSL, *juan* 829. Sería muy beneficioso el poder contar con elementos que nos permitan esclarecer el nebuloso periodo de la juventud de Nian Xiyao hasta 1720. Por otra parte, casi no existen documentos sobre la academia de astronomía y matemáticas del *Mengyangzhai*.

Ruan Yuan: el *Wanshu pingli fangbiao* 萬數平立方表, y el *Suanfa zuanyao zonggang* 算法纂要總綱, además de un apéndice que contiene apuntes sobre matemática, tablas de trigonometría y raíces cuadradas (“雜算法及八線表根數頁”).<sup>111</sup> Fue probablemente en virtud de sus conocimientos de las matemáticas occidentales y de su labor en favor de una conjugación de ella con la tradición matemática china que le fue posible escribir un prefacio a la obra del gran matemático Mei Wending 梅文鼎 (1633-1721), con quien mantuvo una verdadera relación amistosa. A su vez, Mei Wending compuso un prefacio para la obra de Nian, *Cesuan daogui*, “Compendio de cálculo”.<sup>112</sup>

Las obras matemáticas de Nian Xiyao, así como el *Shixue*, aparecen también en el listado de *Sibu zonglu suanfa bian* 四部總錄算法編, una compilación moderna de los catálogos más antiguos de libros de matemáticas, editada por Ding Fubao 丁福保 y Zhou Yunqing 周云青 en 1956.<sup>113</sup> Se trata de un catálogo muy importante, pues proporciona valiosas indicaciones en cuanto a la existencia de los textos enlistados, ya sea manuscritos o impresos, en la *Gugong tushuguan* 故宮圖書館, Biblioteca del Museo de la Ciudad Prohibida, o en colecciones privadas.

Si, como afirma una vez más el estudioso jesuita americano, las obras de Fouquet sobre álgebra, logaritmos y astronomía constituyeron la fuente principal de inspiración para He Guozong y Mei Juecheng, ¿por qué no podían serlo también para Nian Xiyao? “Further research is needed”, concluyamos con John Witek. “Yet it might be possible that Urania’s feet were not as bound as Needham has suggested.”<sup>114</sup>

<sup>111</sup> Ruan Yuan afirma que los libros de matemática escritos por Nian Xiyao le fueron donados por un cierto profesor Ding Xiaoya 丁小雅 de Ningbo, lo que le permitió escribir la corta nota biográfica dedicada a Nian. Igualmente asegura que junto con estos textos, el no muy bien identificado profesor le habría donado también una bella obra grabada con múltiples láminas, exquisitamente ejecutadas. Por desgracia, no aparece el nombre del autor, aun cuando Ruan declara estar seguro de que se trata de Nian Xiyao. Bien podría tratarse de nuestro *Shixue* 視學, tal vez sin los dos prefacios, los que sí llevan el nombre del autor. Sin ellos es verdaderamente difícil —para quien no esté familiarizado con la perspectiva— poder establecer de qué se trata y esto justificaría el silencio de Ruan sobre el contenido de la obra.

<sup>112</sup> Véase Corsi, 2000: 162-163. No será superfluo recordar que la composición de un prefacio (*xu* 序) para una obra literaria o científica constituye, en la tradición china, un gesto de apreciación y estima hacia el autor, por lo que en general se debe a uno de los integrantes de su círculo literario.

<sup>113</sup> The Commercial Press, Shanghai, 1957, pp. 90, 115, 296, 366, 381.

<sup>114</sup> Witek, 1982: 189.



## CAPÍTULO SEGUNDO

### LA OBRA: EL *SHIXUE* O LA “CIENCIA DE LA VISIÓN”

*Aquellos que se enamoran de la práctica sin la ciencia son como los navegantes que entran en una embarcación sin timón o sin brújula, ya que nunca tendrán la certeza de saber hacia dónde se dirigen. La práctica siempre tiene que estar edificada sobre una buena base teórica, de la que es guía y puerta, sin ella, nada se hace bien.*  
(Leonardo, Trattato della Pittura.)

*He who would study a technique without using his hands may be compared to one who would learn to swim without going into the water. Limiting oneself to two means of acquiring knowledge, the eye and the ear, when a third, the hand, is available, is like driving an automobile always in second gear. The appreciation of mastery matures in direct proportion to the extent and quality of the understanding of the problems solved in the achievement of mastery.*  
(B. March, Some Technical Terms of Chinese Painting.)

以萬物爲師以生機爲運生理爲尚而運筆次之  
*Elige a la naturaleza como tu maestra y déjate conducir por su motor; sus preceptos sean tu guía y tu pincel se mueva de acuerdo con ellos.*  
(Zou Yigui 鄒一桂, Xiao Shan hua pu 小山畫譜.)

Dortous de Mairan habría de desdecirse de las críticas a Nian Xiyao, gracias en parte al intercambio de correspondencia con Parrenin. De hecho, hacia 1735, escribía:

Le P. Parrenin m’avoit envoyé encore en differens temps, plusieurs autres curiosités de cette espèce, plusieurs volumes de calcul [...] avec deux grands volumes

d'Architecture, de Perspective & de Machines, dans le même goût, dont les Figures ou les Planches sont gravées en bois, & très proprement exécutées.

Deux de ces volumes, cottés à mon adresse, de la main de ce Père, portant en souscription, que le même Nien-y-yao dont il a été parlé ci-dessus, su étoit l'Auteur, d'après les desseins des RR. PP. Jésuites qui son à Pekin. Sur quoi je me rappelle que le P. Parrenin m'avoit mandé dans une de ses Lettres, que ce Chinois s'étoit toujours montré fort curieux des choses Européennes. D'où nous pourrions inférer, nonobstant ce qui eu a été dit, que ce M. Nien-y-yao n'étoit pas un homme sans discernement.<sup>1</sup>

Estos dos volúmenes, producidos “d'après les desseins des RR. PP. Jésuites”, de hecho son ejemplares de la obra *Shixue*. Aunque Nian Xiyao sólo menciona a Giuseppe Castiglione en los prólogos a su libro, pudo ser que aprovechara la enseñanza de los padres jesuitas o de otros hermanos legos en su aprendizaje de la perspectiva. Debió haber sido muy fácil para Nian relacionarse con el hermano Castiglione, pues este último, habiendo sido presentado ante la corte imperial poco después de su arribo a la capital en 1715, pasaba la mayor parte del año en el *Ruyiguan* 如意館, en el séquito del emperador.<sup>2</sup> Los jesuitas franceses Dominique Parrenin y Antoine Gaubil, también al servicio en la corte imperial, no dejan, como ya vimos, de hacer referencia a las obras de Nian Xiyao. Gracias a ellos, aumenta su prestigio en la Royal Society.

En una reunión de sus miembros, celebrada el 11 de mayo de 1758, se dio precisamente lectura a una carta de Antoine Gaubil.<sup>3</sup> Este documento contiene información relevante sobre el *Shixue* y su autor:

The title of the book in Chinese is *Chi Sio hjing yun* or a clear collection of the Laws or Doctrine of Perspectiva. This book was published in Pekin in the 13<sup>th</sup> year of the reign of Yong Tching or the year of 1735... Nien hiyao, tartar Nobleman, but of Chinese original (*sic*), procured this work to be written in the Chinese Language. He had learnt the Rules of Painting and of perspective... He has bought many curious things for the Emperor out of the English ships, while he resided as Viceroy at Canton, after which he was sent for to the Court... in the Rank of a Nobleman of the inner palace.

<sup>1</sup> Mairan de, 1759, I: 72.

<sup>2</sup> *Lettre de Père Amiot... au Père de la Tour de la même compagnie*, Pekín, 17 de octubre de 1754, en LE, XXIII: 336.

<sup>3</sup> *Letters & Papers*, III, 319, “Of a Chinese book on perspective published 1735; a copy sent by A. Gaubil to the R. S., 2 pp., read May 11, 1758”. Agradezco a Han Qi el haber dirigido amablemente mi atención a este documento. Véase asimismo su ensayo 1997: 47-56. Referencia a la lectura del documento de Gaubil se encuentra también en *Journal Book Copy*, XXIII, 1757-1760: 148.

La carta también confirma su autoría del “Espejo de los eventos” —al cual ya se ha hecho referencia en el capítulo anterior— que había sido enviado por J. F. Foucquet, S. J., a la Royal Society y que, según la carta de Gaubil, “se menciona en varios libros europeos”.

Según Gaubil, Nian Xiyao no sólo sentía curiosidad por el arte europeo, sino también estaba “muy apegado a la religión cristiana y hubiera sido bautizado si no se lo hubiera impedido la muerte antes de llevar a cabo sus intenciones”. Gaubil, a continuación, cuenta que Nian visitaba a menudo la iglesia jesuita, que era “muy versado en las doctrinas”, que “recitaba con exactitud las oraciones de los cristianos, respetaba los ayunos, tuvo sólo una esposa durante muchos años antes de su muerte”.<sup>4</sup> Varios testimonios más de las reuniones de la Royal Society entre 1726 y 1760, así como las *Philosophical Transactions*, contienen referencias a Nian Xiyao como una “persona de gran autoridad y distinción en China”. Se dirá “el docto Nian Xiyao, tártaro, de ilustre cuna y mérito”.<sup>5</sup>

#### LA PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM Y LA PERSPECTIVA JESUITA

La primera edición del *Shixue* fue publicada en 1729 con el título *Shixue jingyun* 視學精蘊, o “Esencia de la ciencia de la visión”. En 1735, Nian prepara una segunda edición, con un número mayor de tablas y un segundo prólogo, ligeramente diferente en su contenido.<sup>6</sup>

Nian escribe:

余曩歲即留心視學率嘗任智殫思究未得其端緒迨後獲與泰西郎學士數相晤對

En el pasado me dejé conquistar por el estudio de la perspectiva. Mientras atendía mis encargos habituales, mi mente meditaba profundamente y analizaba, mas no lograba comprender sus principios fundamentales. Esto sucedió hasta que me encontré con un caballero que venía de Occidente, Lang Shining, y tuvimos un abundante intercambio de ideas.

El caballero venido de Occidente, Lang Shining 郎世寧, es precisamente Giuseppe Castiglione,<sup>7</sup> quien nació en Milán, Italia, el 19 de julio de 1688.

<sup>4</sup> *Letters & Papers*, III, p. 319.

<sup>5</sup> *Journal Book Copy*, XIII, 1726-1731: 329, 541; XXIII, 1757-1760: 402.

<sup>6</sup> Sobre el contenido de estos dos prefacios, véase más adelante en este mismo capítulo y la segunda parte de este estudio.

<sup>7</sup> Sobre G. Castiglione, véase Deherng: 48-9 y especialmente Ishida, 1960: 79-121. Ishida completó el trabajo de recopilación de datos sobre la vida de Castiglione —sobre todo sus

En 1707 ingresó al Noviciado de la Compañía de Jesús en la parroquia de San Ignacio en Génova y llegó a ser *Frater Coadiutor*. El 12 de abril de 1714 zarpó a Macao y llegó a la isla el 10 de julio de 1715. El 22 de diciembre de ese año arribó finalmente a Beijing. Acompañado en este viaje por Fr. José da Costa, fue asignado a la misión portuguesa en el distrito de Dong Tang 東堂. Las dos iglesias de Nan Tang 南堂 y Dong Tang pertenecían a la misión jesuita portuguesa, mientras que Bei Tang 北堂 se hallaba bajo los auspicios de los jesuitas franceses y Xi Tang 西堂 bajo los de la Sacra Congregación de *Propaganda Fide*. Construida por Fernando Bonaventura Moggi en un imponente pero austero estilo jónico, Dong Tang lucía orgullosamente por lo menos un fresco de Castiglione, como observa Ishida.<sup>8</sup> Otros frescos realizados con la técnica de la perspectiva de la mano de Castiglione se hallaban en Nan Tang, mientras que la iglesia francesa, terminada el 9 de diciembre de 1703, albergaba pinturas de Giovanni Gherardini (1655-ca. 1723).

Castiglione murió en Beijing el 16 de julio de 1766, a la edad de 78 años. Ese día, el emperador Qianlong lo honró rindiéndole homenaje con un texto que alababa los servicios que había hecho a la corte durante 50 años, y póstumamente le otorgó la distinción de *shilangxian* 侍郎銜, consistente en una suma de 300 *liang* 兩 de plata del Departamento de la Familia Imperial para pagar los gastos de su funeral.<sup>9</sup>

Con base en información proveniente de varias fuentes, sabemos que Nian Xiyao conocía a otros misioneros.<sup>10</sup> De hecho, según sus propias palabras en el segundo prólogo, había empezado a estudiar el arte de la perspectiva mucho antes de la llegada de Castiglione a la corte imperial. De todas formas, es con el pintor milanés que logra profundizar sus conocimientos.

Giuseppe Castiglione provenía de la tradición barroca y jesuítica de la pintura de perspectiva que había tenido entre sus más virtuosos ejecutantes a

---

actividades en China— que fue iniciado por G. R. Loehr (*Giuseppe Castiglione, pittore di Corte di Ch'ien Lung, Imperatore della Cina*, 1940), pero interrumpido a raíz de su muerte prematura.

<sup>8</sup> Ishida, 1960: 85.

<sup>9</sup> Se puede ver una lista detallada de las obras de Giuseppe Castiglione en el artículo de Ishida, 1960: 114-120, mientras que muchas de las atribuciones que han hecho Cecile y Michel Beurdeley, 1971, deben tomarse *cum grano salis*.

<sup>10</sup> Cartas de jesuitas franceses como los ya mencionados Dominique Parrenin, Antoine Gaubil y Jean-François Foucquet muestran que los conocía bien. João Mouraõ (1681-1726, Mu Jingyuan 穆敬遠, Dehergne, 1973: 183, Pfister: 560-1) solía visitar su residencia (Gugong Wenxian Guan (ed.), *Wenxian congbian* 文獻叢篇, 1930-42, I: 1b) y, como Castiglione fue destinado al principio a la misión portuguesa, Nian Xiyao bien pudo haberlo conocido por medio del jesuita portugués. Recordemos también su relación con Antonio de la Concepción, O. F. M. (ca. 1667-1749), a la que ya se ha hecho mención en el primer capítulo (véase *Sinica Franciscana*, IX: 622, núm. 42).

Baciccio (G. B. Gaulli, Génova, 8 de mayo de 1639-Roma, 2 de abril de 1709) y Andrea Pozzo, S. J. (Trento, 30 de noviembre de 1642-Viena, 31 de agosto de 1709).<sup>11</sup> Esta tradición tenía como base el *quadraturismo* boloñés, que en el siglo xvii había contado entre sus mayores exponentes con el propio Angelo Michele Colonna, maestro de Gherardini. En el siglo xviii impulsaba, por una parte, el surgimiento de la escenografía con Ferdinando Bibiena (1657-1743) y, por la otra, la pintura de perspectiva de Vittorio Maria Bigari (1692-1776).

Las consecuencias extremas de esta primera pintura ilusionística pueden ser vistas claramente en el fresco de la nave de la Iglesia de Jesús en Roma, donde Baciccio había hecho gala de toda su capacidad como perspectivista, “abriendo” literalmente el techo hacia el cielo para —con toda su destreza— ofrecernos una visión de Jesús, rodeado de los santos y los ángeles, en la Gloria (*El triunfo del nombre de Jesús*, 1669-1683.) (tabla VIII)

Aún más, Andrea había dejado testimonio de su extraordinario virtuosismo en la falsa cúpula de la Iglesia de San Ignacio en Roma (1685) así como en la *Gloria de San Ignacio* (1688-1694), que decoraba el techo de aquella iglesia (tablas IX-X).

Este ilusionismo, obviamente propio del espíritu barroco, tenía muy poco en común con la enunciación teórica original de la perspectiva... Como ya lo había subrayado Fiocco,<sup>12</sup> la perspectiva del *Quattrocento* no era otra cosa que un complemento de la figura. En ella y solamente en ella ve cumplida su función: dar al hombre su justo lugar en el universo infinito, ponerse en relación con él, comprenderlo, dominarlo.

La fantasía barroca, por el contrario, al ponerse al servicio de la técnica, elaboró los conceptos básicos de Brunelleschi y Alberti, ya no para situarse en relación con el espacio, sino más bien para reproducirlo, para crear la ilusión de una realidad mucho más “real” que la realidad misma.

Las realizaciones concretas fruto de esta teoría fueron tan audaces que causaron desilusión e incluso fueron impugnadas por uno de los mayores exponentes del clasicismo, Francesco Milizia, quien acuñó las ideas de “arquitectura al revés” y del “confuso delirio de la fantasía barroca”.<sup>13</sup>

La *summa* de los conceptos de la perspectiva barroca está representada por la *Perspectiva Pictorum et Architectorum*<sup>14</sup> de Andrea Pozzo, S. J., que apa-

<sup>11</sup> Sobre la biografía de Andrea Pozzo véase en particular Kerber, 1971.

<sup>12</sup> Fiocco, 1943: 3.

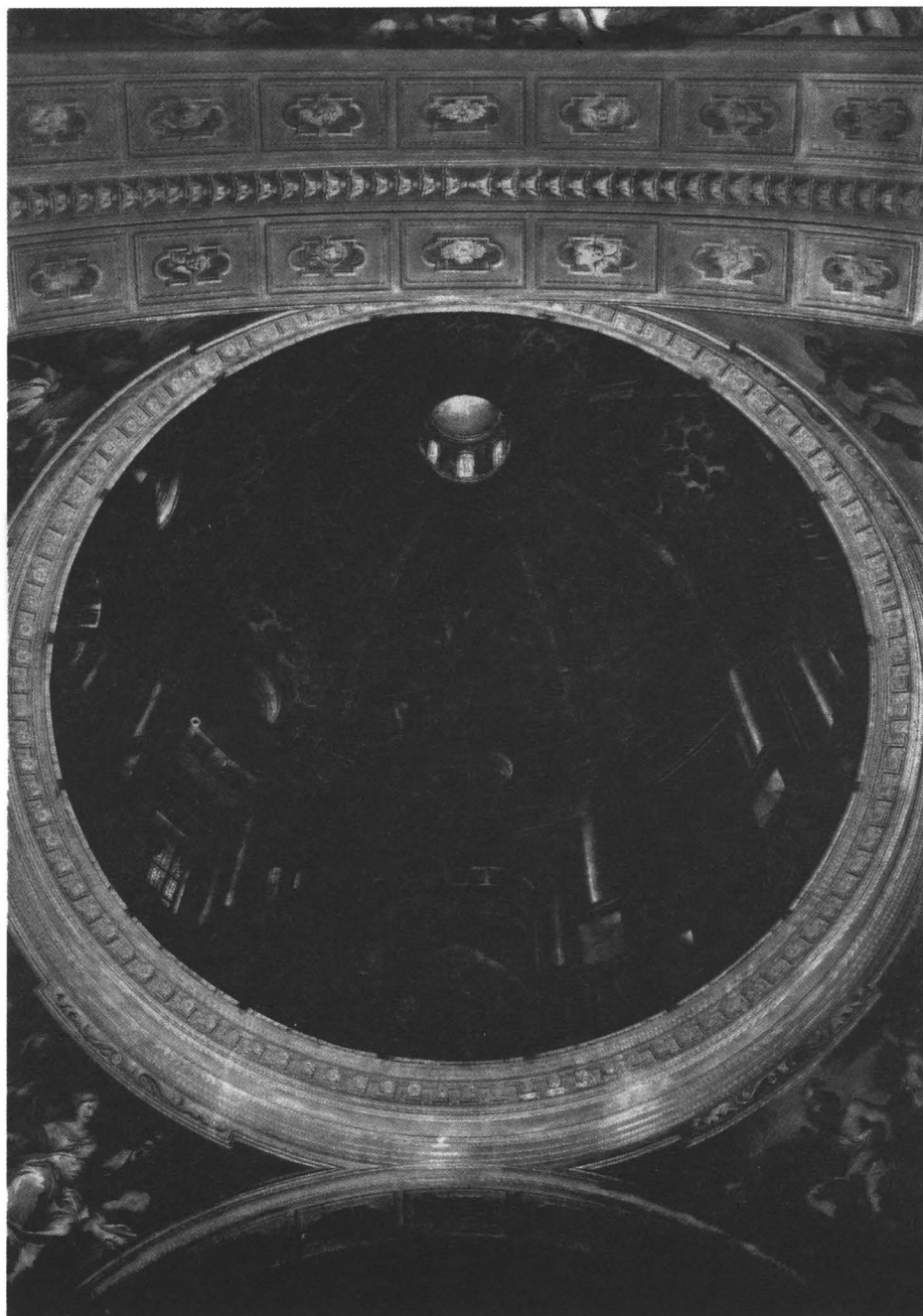
<sup>13</sup> Cit. en Schlosser Magnino, 1964: 620.

<sup>14</sup> Sobre el tratado, véanse, además de los ya mencionados, Schlosser y Kerber, 1971: 207, Sommervogel, 1895, VI: 1143-1146, Wright, 1985: 175 y ss. y Kemp, 1994a: 156 y ss. Para un análisis de la técnica de la perspectiva de Pozzo véase Pirenne, 1991: 110-128.





*Tabla VIII. El triunfo del nombre de Jesús (Giovanni Battista Gaulli – “Il Baciccio”, 1669-1683, fresco). Bóveda de la nave de la Iglesia de Jesús, Roma.*



*Tabla IX.* Falsa cúpula (Andrea Pozzo, 1685, fresco). Iglesia de San Ignacio, Roma.



*Tabla X. Gloria de San Ignacio* (Andrea Pozzo, 1688-1694, fresco). Bóveda de la nave de la Iglesia de San Ignacio, Roma.



Figura 2. Retrato de Andrea Pozzo, S. J. (de *Perspectiva Pictorum*, Roma, 1717). Biblioteca Hertziana, Roma.

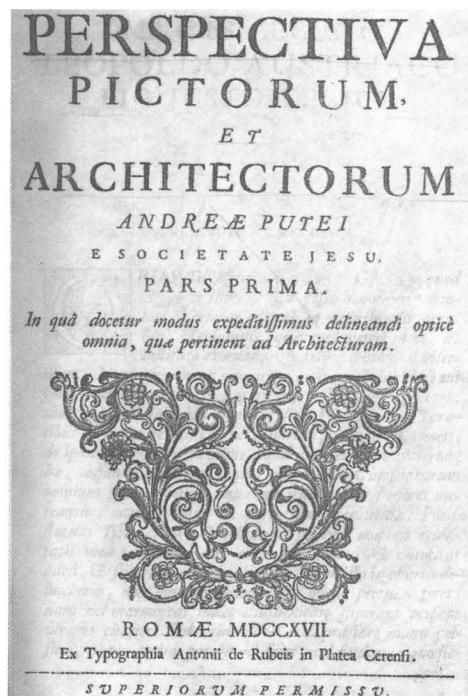


Figura 3. Portada de *Perspectiva Pictorum* (Roma, 1717). Biblioteca Hertziana, Roma.

reció por vez primera en Roma en 1693 en latín e italiano, con el título completo de *Perspectiva Pictorum et Architectorum, Andreae Putei S. J., Pars Prima, in qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quae pertinent ad Architecturam*, dedicada al emperador Leopoldo I, con 220 tablas talladas por Franceschini. Su éxito fue tal que la obra fue reimpressa en múltiples ocasiones (figs. 2, 3, 4 y 5).

A la edición de 1693 le siguió una segunda parte en 1700 (Roma), *in-fol.* de dos volúmenes con texto en latín e italiano y 226 tablas; según de Backer, la más bella.<sup>15</sup> Otras ediciones romanas salieron a la luz en 1717, 1723, 1737, 1764 y 1798. Recordemos, además, las ediciones en latín y alemán: Augusta, 1706, 1719; aquellas en latín e inglés: Roma, 1700 y Londres, 1707. El estruendoso éxito de la obra está confirmado también en una traducción al

<sup>15</sup> Backer de, 1853: 594.

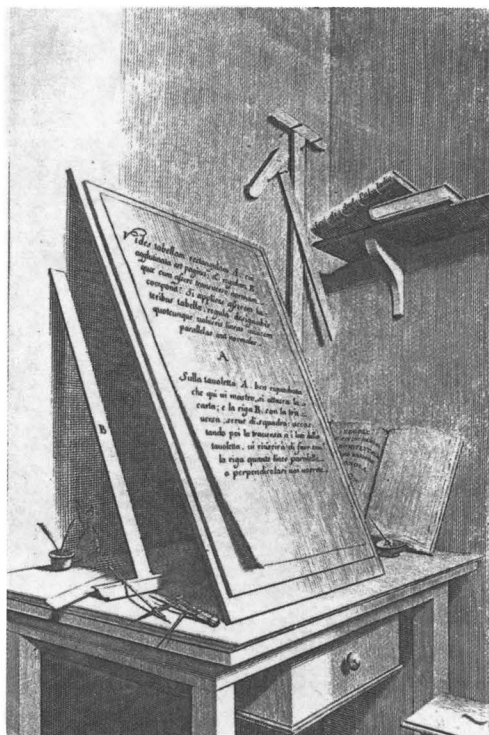


Figura 4. Frontispicio de *Perspectiva Pictorum* (Roma, 1693), con los instrumentos para dibujar en perspectiva. Biblioteca Hertiziana, Roma.

griego moderno en una recopilación del panagiota Doxaras, que se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia.<sup>16</sup>

Dada la fama de este texto, era natural que una copia se encontrara en la biblioteca de los jesuitas en la Bei Táng de Beijing. Tanto más porque —como ya hemos visto— el interés de Kangxi así como su auténtica y natural fascinación por esta técnica habían sido determinantes para la llegada de Gherardini a la corte y para el nacimiento de una verdadera y propia escuela de pintores perspectivistas. Es muy probable que el mismo Giovanni haya llevado consigo una copia de la *Perspectiva Pictorum*. De hecho, Nian da a entender que había comenzado a estudiar este arte mucho antes del arribo de Castiglione. Aunque es poco probable que conociera a Gherardini —recordemos que este último estuvo en la corte de 1699 a 1704—, me inclino a pensar que Nian más bien pudo haber recibido las primeras nociones sobre perspectiva de los discípulos del pintor modenense, ya que

<sup>16</sup> Schlosser Magnino, 1964: 626.

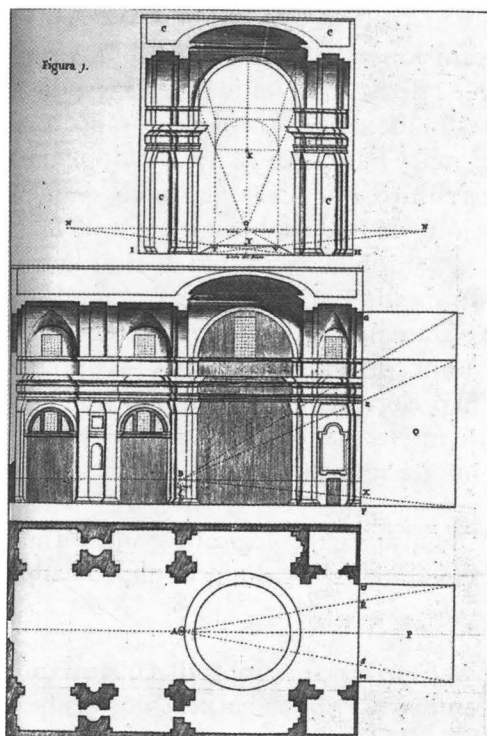


Figura 5. Primera figura de *Perspectiva Pictorum* (Roma, 1717), con la explicación del plano, del horizonte y de los puntos del ojo y de distancia. Biblioteca Hertziana, Roma.

estos alumnos, según Ripa,<sup>17</sup> estaban todavía activos a la llegada de éste en 1711.

En los acervos de la biblioteca jesuita de Bei Tang había otros 18 libros sobre perspectiva, incluyendo algunos de los textos más importantes sobre el tema producidos en Europa entre los siglos XVI y XVII, tales como la *Pratica della Prospettiva* de Daniele Barbaro (impreso en Venecia en 1568), *Perspectivae Libri Sex*, de Guidobaldo del Monte (Pesaro, 1600). La colección albergaba más de 30 libros de arquitectura, entre los cuales había varios tratados importantes, como la edición de Barbaro de Vitruvius de *I dieci libri dell'architettura* (Venecia, 1567), *Architecturae Liber Septimus* de Sebastiano Serlio (Frankfurt, 1575), los *Quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio (Venecia, 1601), *Antiquitarum Romanorum Sive III Tomus, Pars V* de Vesuntino Boissardo (Frankfurt, 1610), *Architettura d'acque* de Giovanni Battista Barattieri (Piacenza, 1656) y la *Columna Coelis* de Pietro Bellorio (Roma, 1704). Evidentemente, la pre-

<sup>17</sup> Ripa, 1711: (Amodei) ff. 361-362v.

sencia de tantos libros de perspectiva y arquitectura no puede justificarse sólo por la imperiosa necesidad de los misioneros de actualizar los acervos de su biblioteca con los mejores ejemplos de la floreciente actividad editorial de Europa. Estos libros estaban destinados a ser empleados tanto por los misioneros, para su instrucción personal y para la preparación de planes arquitectónicos, como por los conversos chinos, que hacían las veces de ayudantes en la gran “empresa de traducción” de material original.

Fue Matteo Ricci quien por primera vez sintió la necesidad de usar la traducción de tratados científicos como un medio para transmitir el mensaje evangélico. No se trataba de un dictado estratégico —“explotar la obsesión de la nación oriental por la astronomía”<sup>18</sup> para convertir más almas—, sino del legado intelectual de esa cultura científico-clerical que se extendió por toda Europa gracias a esos “clérigos de talante intelectual y aventurero”, desde los albores de los siglos XII y XIII. Ellos, como ha señalado David Noble:

saw in Aristotelian natural philosophy a useful aid to theological speculation and scriptural interpretation, a guide to knowledge about God which supplemented rather than supplanted faith.<sup>19</sup>

Según investigaciones recientes llevadas a cabo por renombrados historiadores de la ciencia,<sup>20</sup> pese a la conflictiva postura de la Iglesia hacia la filosofía herméutica de la naturaleza —por causa de la cual filósofos como Tommaso Campanella, Giordano Bruno y Jan Baptista van Helmont murieron víctimas de la Inquisición—, para fines del siglo XVI y buena parte del XVII un nuevo enfoque científico de la investigación de la naturaleza lentamente se abría paso entre las órdenes religiosas establecidas. Si, para principios del siglo XVII, “el número de científicos dentro de las órdenes religiosas católicas era impresionante”,<sup>21</sup> la única orden con la cual ninguna otra podía compararse era la Compañía de Jesús. Entre los dedicados científicos miembros de la Compañía se cuentan personalidades como los matemáticos Christophorus Clavius (1538-1612), Giovanni Battista Riccioli (1598-1671), Girolamo Saccheri (1667-1733), los astrónomos Francesco Grimaldi (1680-1740) y Christopher Scheiner (1575-1650) y el controvertido Athanasius Kircher (1602-1680).<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Edgerton, Jr., 1991: 259.

<sup>19</sup> Noble, 1992: 164.

<sup>20</sup> Véase Romano, 1999a; Feldhay y Elkana, 1989, y Ashworth, Jr., “Catholicism and Early Modern Science”, en Lindberg y Numbers (comps.), 1986: 136-166.

<sup>21</sup> Cit. por Noble, 1992: 212.

<sup>22</sup> Para datos biográficos de estos científicos, véase Sommervogel, II: 1212-1224; VI: 1796-1805; VII: 360-362; III: 1833-1834; VII: 734-740; IV: 1046-1077. Cfr. también Reilly,

Dado el significativo compromiso de la Compañía con la educación y la importancia de la enseñanza de la ciencia en el programa de estudios de los colegios jesuitas, los padres que prestaban sus servicios en las misiones de China debieron haber recibido una instrucción suficiente en las ciencias naturales y las matemáticas, entre otras materias.<sup>23</sup> Esta formación, diría yo, estaba lejos de ser altamente especializada, aunque no fuera sino porque, por lo menos hasta bien entrado el siglo XVIII, no existía en Europa una categorización de las diferentes disciplinas del conocimiento. Palabras como “arte” y “ciencia” se usaban a menudo en los diccionarios como sinónimos, pues aún no se definían sus ámbitos semánticos. Nicolas Standaert ha sugerido que una amplia diferenciación podría hacerse respecto de los procesos mentales que los engendran —con lo cual el “arte” se genera por una articulación dialéctica de pensamientos y opiniones, y la “ciencia” es el fruto del razonamiento demostrativo—. <sup>24</sup> Aunque en el siglo XVIII tales categorías empezaron a ser definidas con mayor claridad, el “deseo, encarnado en la *Encyclopédie* de considerar todos los campos del conocimiento como un todo unificado e interconectado”<sup>25</sup> siguió imperando.

De hecho, varias fuentes advierten acerca del peligro de aplicar fronteras disciplinarias y categorizaciones rígidas, típicas de nuestra época,<sup>26</sup> a las antiguas culturas de Europa y China.

De todas maneras, la ciencia de la perspectiva formaba parte del currículo jesuita y ocupaba un lugar destacado en la versión definitiva del 1599 de

---

1958. Para una discusión del contexto doctrinario e institucional en el cual, sobre todo respecto de Italia, se forman estos científicos, véase Baldini, 1992. Las recientes investigaciones de Antonella Romano ofrecen una valiosa profundización de las premisas fincadas por Ugo Baldini, sobre todo por lo que atañe a la situación de la didáctica de las disciplinas científicas en los colegios jesuitas franceses durante los siglos XVI-XVII. Véase Romano, 1999b.

<sup>23</sup> Un argumento en favor de la importación a China de conocimiento científico actualizado se ofrece en Isaia Iannaccone, 1996. Iannaccone ha reconocido las diferentes etapas de divulgación científica según los distintos grados de preparación de los misioneros en las ciencias naturales. Si pioneros como Matteo Ricci, Diego Pantoja (1571-1618, Pang Diwo 龐迪我, Dehergne: 193-194, Pfister: 69-74) y Niccolò Longobardi (1559-1654, Long Huamin 龍華民, Dehergne: 153-154, Pfister: 58-67) no eran propiamente científicos, Johann Schreck (1576-1630, Deng Yuhuan 鄧玉函, Dehergne: 242-243, Pfister: 153-159), Johann Adam Schall von Bell (1591-1666, Tang Ruowang 湯若望, Dehergne: 241-242, Pfister: 162-183) y Ferdinand Verbiest (1623-1688, Nan Huai ren 南懷仁, Dehergne: 288-290, Pfister: 338-363) eran, según Iannaccone, verdaderos eruditos de la ciencia, responsables, según argumenta, de la introducción, mediante sus obras chinas, de “una ciencia totalmente laica”, en detrimento de la salvación de almas.

<sup>24</sup> Standaert, 2000: 292, nota 10.

<sup>25</sup> Spadafora, 1990: 29.

<sup>26</sup> Véase, por ejemplo, Field, 1993: 95, y Jami, 1996: 175.



la *Ratio Studiorum*, gracias a la intervención personal de Christophorus Clavius. Los principios de la perspectiva eran además empleados en la geografía y en la cosmografía, disciplinas que también se impartían en los colegios jesuitas. En el proyecto redactado por Jerónimo Nadal en 1566 para el Colegio Romano, la perspectiva aparece junto con la óptica y forma parte del plan de estudios para el segundo año, en conjunto con la teoría de la música. Esta estructura retiene una herencia medieval, ya que la música es considerada una ciencia y no hay diferencia entre óptica y perspectiva.

*Perspectiva* en la Edad Media se refiere precisamente a la ciencia de la visión derivada de la óptica griega. Los textos principales para el curso son la *Perspectiva* de Witelo, un libro que pretende reunir todo el conocimiento sobre óptica hasta el siglo XII, y la *Perspectiva communis* de John Peckham, un manual que tuvo gran renombre después de la invención de la imprenta y por tanto cuenta con 10 reimpresiones de 1482 a 1593. Debido a su progresiva matematización, la perspectiva empezó a tener rango de disciplina independiente. Por ejemplo, en los tiempos de Matteo Ricci se enseñaba durante tres meses en el Colegio Romano en el tercer año de filosofía, junto con el astrolabio (dos meses) y la teoría de los planetas (cuatro meses).

El estereotipo popular nos enseña que el Renacimiento representa una ruptura con la tradición medieval. De hecho, como ha demostrado David Lindberg en sus estudios sobre óptica, y parece hacerlo el programa de enseñanza previsto por la *Ratio Studiorum*, existe una continuidad entre la especulación teórica sobre la visión en la época medieval y la invención de la técnica de la perspectiva lineal en el Renacimiento. Y quizá por sus profundas implicaciones teológicas se siguieron utilizando textos de *perspectiva communis* en los colegios jesuitas, como el de Georges Hartmann (Nuremberg, 1542), que se encuentra en la biblioteca de Bei Tang en Beijing.

#### BREVE HISTORIA DEL PROBLEMA DE LA PERSPECTIVA

Quisiera detenerme ahora, aunque de manera sintética, en el desarrollo de la disciplina que nos ocupa. Me parece oportuno, a este propósito, hacer una breve mención del muy complejo y articulado debate sobre la perspectiva que ha estado vivo durante décadas, a raíz de la publicación del artículo fundamental de Erwin Panofsky, “Die Perspektive als ‘symbolische Form’”.<sup>27</sup> Los estudiosos no se han puesto de acuerdo aún en si la perspectiva es una convención cultural, adoptada primero por los artistas de la Italia renacentista

<sup>27</sup> *Volträge der Bibliothek Warburg*, vol. XXV, núm. 4, 1924: 258-331.

para plasmar, en una superficie bidimensional, la profundidad del espacio tridimensional, y si por ende es sólo significativa en el contexto de un conjunto de prácticas artísticas y culturales vigentes en esa época; o si, según sostienen los teóricos de la percepción, es una manera muy eficaz de plasmar el espacio, que si bien fue “descubierta” a principios del siglo xv sigue siendo la versión más cercana a la manera en que los seres humanos perciben realmente el espacio. Si por una parte la postura relativista parece la más aceptable, por la otra vale la pena considerar los resultados arrojados por investigaciones recientes en el campo de la psicología, los cuales podrían llevar el debate a una conclusión conciliatoria. Lo que en mi opinión está en juego aquí es más bien la importancia de la perspectiva como “forma simbólica”,<sup>28</sup> y en consecuencia nuestra atención debe pasar de la sustancia a los propósitos que se suponía que la perspectiva debía cumplir.

Sin embargo, algunos estudiosos contemporáneos, al aplicar de manera mecánica la ecuación foucaultiana de conocimiento y poder, han definido la perspectiva como una “ideología de la visión” y una “tecnología del poder”, condenando al mismo tiempo todo el conjunto de conocimientos geométricos, tecnológicos y matemáticos por sus aplicaciones en la cartografía en cuanto ciencia que describe y limita los confines del mundo conquistado, o en la ingeniería por su conexión con el cálculo de la trayectoria de los cañones.<sup>29</sup> Algunos han llegado, de manera brutal, a identificar el surgimiento de la perspectiva lineal con el capitalismo mercantil.<sup>30</sup> Esta formulación, en mi opinión, cae en una especie de materialismo vulgar en el cual se condena a una ideología mediante otra ideología. Incluso, se asemeja a las viejas acusaciones movidas en contra del así llamado “estilo jesuita”, fórmula a partir de la cual durante mucho tiempo se ha identificado al arte y a la arquitectura barroca como productos de una meditada, consciente voluntad de seducir a los feligreses por medio de los ornamentos, juegos de luz, materiales preciosos y el ilusionismo, por qué no, de las pinturas en perspectiva.

<sup>28</sup> El concepto de “forma simbólica” de Panofsky se deriva por supuesto de Ernst Cassirer, (1923) 1975, I: 77-78 y *passim*. Para el filósofo alemán, junto al proceso de síntesis intelectual que actúa y se expresa en el interior de un sistema de conceptos científicos, conviven otros modos para “objetivar” la realidad que, al igual que los primeros, tienen la función de elevar lo particular al nivel de lo universal. Éstos, sin embargo, adquieren validez universal a través de métodos que no son de naturaleza teleológica, lógica o causal. El arte, así como el lenguaje, el mito y la religión, son también una forma de conocimiento, pero actúan a través de *formas simbólicas* propias, distintas de los símbolos intelectuales.

<sup>29</sup> Gregory, 1994: 391.

<sup>30</sup> Véase Goldstein, 1988.

La perspectiva existía como una disciplina idéntica a la óptica desde la Edad Media, y fue reinventada más tarde por Filippo Brunelleschi (1377-1446) y Leon Battista Alberti (ca. 1404-1472) dentro del contexto del redescubrimiento del arte clásico antiguo y la rehabilitación de la geometría euclidiana. Les permitía a los pintores dibujar una representación racional del espacio homogéneo, por lo que constituía una de las preocupaciones principales de los artistas del Renacimiento. La perspectiva no se limitaba al mundo de los artistas, pues siguió siendo enseñada como parte de las matemáticas.

Echemos ahora una rápida ojeada a la evolución histórica del arte de la perspectiva. La palabra *perspectiva* viene del latín *perspicere*, “ver a través”, y durante el Medievo se refería a la ciencia de la visión derivada de la óptica griega. El término siguió usándose en este sentido amplio hasta que aparecieron los primeros tratados de perspectiva lineal y fueron aplicados en pintura en el Renacimiento temprano. Como parte de la geometría euclidiana, la *perspectiva* tenía profundas implicaciones teológicas: todas las formas visibles podían ser medidas y reducidas a formas geométricas regulares, revelando así el orden y lógica internos de la Creación como un acto de Dios. De la misma manera, “los retratos plasmados en perspectiva permitían a los seres humanos ver el mundo justo como Dios lo concibió en la Creación”.<sup>31</sup> La perspectiva, en esta temprana definición, era todavía una “ciencia mixta”, pues tomaba la mayor parte de sus principios de la filosofía natural y, al mismo tiempo, podía ser estudiada en lenguaje matemático.<sup>32</sup>

El problema que los filósofos trataban de abordar desde esos primeros años era cómo entender los procesos mediante los cuales el ojo humano percibe las imágenes y el cerebro las transfiere a conceptos apropiados. Las implicaciones metafísicas de la ciencia del “ver a través” fueron reconocidas por primera vez por Robert Grosseteste (ca. 1168-1253), un maestro de la influyente escuela franciscana de Oxford:

He realised that the hypothetical “space” in which Euclid imagined his figures and drew his textual diagrams was completely homogeneous and isotropic. Grosseteste then had the brilliant idea that light, all around us in the universe, propagates in exactly the same way. By no coincidence, God created *lux* on the

<sup>31</sup> Edgerton, 1991: 5. Sobre la imagen de Dios como un geómetra, véase Zaitsev, 1999: 522-553. La contribución principal de este ensayo es precisamente mostrar cómo se entrelazan la geometría, la agrimensura y la metafísica y cómo influye el simbolismo cristiano en el alcance y estructura de los textos de geometría.

<sup>32</sup> Field, 1993: 93.

first day, as the essential medium through which to dispatch his divine grace, according to the geometric laws of *perspectiva*.<sup>33</sup>

En los principios del Renacimiento, tratados como *De pictura* de Leon Battista Alberti y *Perspectiva Pingendi* de Piero della Francesca (ca. 1416-1492) buscaban redefinir la perspectiva como el dominio exclusivo de artesanos y pintores en la medida en que les permitía plasmar las apariencias y el espacio físicos sobre una superficie de dos dimensiones. Aunque dependía de la matemática, estaba lejos de ser una práctica científica. De hecho, no se necesitaba una aplicación estricta de la matemática para crear una ilusión óptica.<sup>34</sup> No obstante, se consideraba que la perspectiva era una ciencia matemática. Por ejemplo, John Dee (1527-1608), autor de una importante introducción a una traducción inglesa de los *Elementos* de Euclides, siguió a Christophorus Clavius al elaborar una compleja división de la matemática en dos ciencias primarias, a saber, la aritmética, como ciencia de los números, y la geometría, como ciencia de las magnitudes, seguidas de la perspectiva, astronomía, música, arquitectura y navegación.<sup>35</sup>

La matematización progresiva de la perspectiva dio lugar, en el siglo xvii, a diferencias regionales, y los artistas del periodo, en diversos grados, participaron en un proceso en el cual la brecha que separaba la práctica de la pintura y la teoría sistemática de la perspectiva lineal se ampliaba a cada paso. La culminación de este proceso, durante los siglos xviii y xix, desembocaría en la paradoja según la cual al aumento del interés teórico en el espacio como se percibe ópticamente y se plasma geoméricamente correspondería el progresivo abandono de la técnica de la perspectiva en la pintura. El prolongado estudio de Martin Kemp puede resultar de utilidad para todos aquellos que quieran explorar este complejo y bien articulado desarrollo. Por razones de espacio, me veo obligada a sintetizar el tema aquí en un apretado párrafo.<sup>36</sup>

Al parecer, una cierta continuidad e integración de la teoría de la perspectiva y de la práctica de las artes visuales se mantuvo sólo en Italia, y sólo hasta fines del siglo xviii. En particular, quisiera dirigir la atención aquí a la

<sup>33</sup> Edgerton: 44. David C. Lindberg ve a Grosseteste como una “figura de transición” pero no como un precursor, alguien que todavía tiene un pie en la tradición platónica pero que, al mismo tiempo, intenta reconciliar la teoría de la visión de Platón con nociones más antiguas que se conocían gracias a las traducciones hechas en el siglo xiii. Véase Lindberg, 1981: 102.

<sup>34</sup> Field, 1993: 94. Véanse también las obvias irregularidades aparentemente cometidas con conocimiento de causa por Masaccio en su *Trinità* (ca. 1426), Santa Maria Novella, Florencia.

<sup>35</sup> Homann, S. J., 1983: 234.

<sup>36</sup> Véase sobre todo Kemp, 1990 y 1987: 255-268.

escuela boloñesa de pintura en perspectiva iniciada por Angelo Michele Colonna (1600-1687) y Agostino Mitelli (1609-1660), quienes empezaron a explorar las posibilidades expresivas implícitas en la pintura en perspectiva dentro del contexto de los temas religiosos dibujados a gran escala. Andrea Pozzo, él mismo un jesuita, bien podría ser considerado el arquitecto más notable de esas inmensas construcciones religiosas —*teatri*, como solía él llamarlas por gusto, sin pasar por alto el carácter algo ficticio de esas escenas—, como por ejemplo las pinturas de San Ignacio en Roma.

Como he sugerido en otro lugar,<sup>37</sup> la pintura en perspectiva era patrocinada activamente por la Compañía de Jesús en un intento por compensar la falta de iconos que dejó la reforma protestante. Los seductores poderes de grandes, complejas escenas en perspectiva pobladas de ángeles y santos fueron explotados en las iglesias jesuitas hacia el final del siglo xvii. Estas estructuras emplearon enormes techos pintados, que creaban una ilusión de arquitectura celestial que se fusionaba con la arquitectura del templo. Si, como ha sugerido Margaret Miles,<sup>38</sup> la reforma católica romana fue puesta en práctica con un énfasis en la predicación, yo afirmaré también que tales representaciones pictóricas tenían la intención de inducir un sentido de azoramiento y temor reverente en el espectador, reacción que podía ser mucho más eficaz que cualquier sermón, pues hacía de todo dogma religioso —imposible de conocer por medio de la lógica— algo inmediatamente inteligible.<sup>39</sup> Como la arquitectura pintada del cielo se destacaba por sí sola de manera ilusoria por medio de la arquitectura de la iglesia, podía, al mismo tiempo, estimular una respuesta mística en el devoto, respuesta en la que la distinción entre su mundo y el reino de los cielos se borraba por completo. De hecho, estas nociones tenían notables antecedentes. Fue Roger Bacon (ca. 1220-ca. 1292) el primero en resaltar la importancia de las imágenes como útiles herramientas para lograr la conversión del infiel:

for just as optical marvels cannot be grasped immediately by all men but must first be believed, so in matters of faith man must be taught to believe in order that he may later understand.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Corsi, 1999a: 103-122. Véase también Corsi, 2002.

<sup>38</sup> Miles, 1985: 109.

<sup>39</sup> Karen Pinkus, en su examen de las *imprese*, sugiere que mientras los intentos humanistas de establecer una prioridad del *logos* sobre la *imago* —“los primeros emblemas del humanismo tematizaron la ansiedad cultural acerca de ver y tener fe” (p. 181)—, los libros de los jesuitas del siglo xvii muestran una reconciliación de ambos campos (Pinkus, 1996). Véase asimismo Freedberg, 1989: 185.

<sup>40</sup> Lindberg, 1981: 250, nota 76. Lindberg se refiere a la edición crítica de *Part of the Opus Tertium of Roger Bacon*, debida a A. G. Little, Aberdeen, 1912: 41-42. Es necesaria más investiga-

La tendencia inicial hacia escenarios religiosos austeros, aunada a la imagen que la Compañía proyectaba de sí misma como *minima societas Jesu*, en la cual la pobreza era una virtud ensalzada, poco a poco cedió su lugar a formas ilusionistas más exuberantes. Quizá la necesidad misma de incitar los sentidos del devoto en el lugar donde se llevaba a cabo la liturgia y la instrucción pudo haber determinado una cierta inclinación a este tipo de decoración en las iglesias. Hay una larga lista de teóricos jesuitas que escribieron prolíficamente sobre la importancia de las *images spirituelles*, imágenes simbólicas “que le hablan a la mente”. Aquí podría mencionar a Daniello Bartoli (1608-1685), Théophile Raynaud (1587-1663) y Claude-François Menestrier (1631-1705), cuyas obras fueron en extremo influyentes en su propia época. También son muchos los jesuitas que escribieron sobre la perspectiva lineal. Cabe mencionar aquí, entre otros, a Jean Dubreuil (1602-1670), autor de *La Perspective pratique, nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architects, orfèvres, brodeurs, tapisseries, et autres se servants du Dessein* (París, 1642), cuya fama determinó su traducción a la lengua inglesa en 1726 como: *The Practice of Perspective...* (fig. 6); a François de Aguilon (1567-1617), autor del *Opticorum libri sex philosophis iuxta ac mathematicis utile* (Anversa, 1613) (fig. 7); a Mario Bettini (1582-1657), autor de *Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ in quibus paradoxæ* (Bolonia, 1642) (fig. 8) y a Athanasius Kircher (1602-1680), autor de la *Ars Magna lucis et umbræ*, impreso en Roma en 1646. Si en el texto de Dubreuil, al par que en la obra de Pozzo, la perspectiva lineal se configura como una disciplina autónoma, en los tratados de Aguilón, Bettini y Kircher, ella es todavía parte de la óptica medieval o *perspectiva* que atribuye un significado místico y gnoseológico a la luz, como bien lo revela el frontispicio de la *Ars Magna* kircheriana (fig. 9).<sup>41</sup>

La importancia de la decoración pictórica como una herramienta litúrgica y evangélica se puede apreciar mejor si entendemos primero la liturgia en un sentido amplio para incluir no sólo las palabras y textos, sino también la atmósfera en la cual tiene lugar el rito religioso: su decoración, articulación del espacio, su música. Lo que percibe el ojo y con lo cual se maravilla es igualado por sonidos provocativos que cautivan al oído. De manera más

---

ción para poder ampliar los estudios sobre las maneras en que este problema es abordado en la literatura científica de los jesuitas. Una aproximación al tema se encuentra en Corsi, 2002.

<sup>41</sup> Véase una evaluación reciente de Théophile Raynaud —quien, por cierto, también estaba involucrado con la controversia de los ritos chinos—, en Loach, 1999: 155-191. El imaginativo ensayo de Roland Barthes 1971: 45-80, así como la importante monografía de Pierre-Antoine Fabre (Fabre, 1992) sobre Ignacio de Loyola también debiera ser tomada en cuenta. Acerca de los teóricos jesuitas, véase Sommervogel, vol. I: 965-985; vol. VI: 1517-1550; vol. V: 905-945. Sobre Dubreuil, Aguilon, Bettini y Kircher, véase Corsi, 2002.

# The PRACTICE of Perspective:

Or, AN EASY

## METHOD

Of REPRESENTING

## NATURAL OBJECTS

According to the RULES of ART.

Applied, and Exemplified in all the Variety of Cases, as  
LANDSCIPS, GARDENS, BUILDINGS of divers Kinds,  
their Appendages, Parts, Furniture, &c.

With RULES for the Proportions, Postures, &c. of FIGURES,  
both in DRAUGHT and RELIEVO.

Also the Manner of condensing the SHADOWS by divers Luminaries: and Practical  
Methods of DESIGNING truly, without understanding any Rules at all.

A WORK highly necessary for

## PAINTERS,

ENGRAVERS,

ARCHITECTS,

EMBROIDERERS,

And Others concerned in DESIGNING.

STATUARIES,

JEWELLERS,

TAPESTRY-WORKERS,

The Whole Illustrated with One Hundred and Fifty COPPER-PLATES.

Written in French by a JESUIT of Paris; since translated into German, by  
CH. REYNOLDS; and into English, by ROB. PRICE: And now, a second  
time, into the same Language, by E. CHAMBERS.

If you would proceed immediately to the Practice of Perspective, without engaging  
in the Speculations of the Theory; the JESUIT'S PERSPECTIVE will answer  
your Purpose. Volnus in Element. Mathes. com. II. p. 1. 48.

LONDON,

Printed for THO. BOWLES, Print and Map-Seller in St. Paul's Church-yard;  
and JOHN BOWLES, Print and Map-Seller over-against Stuck-Market, and  
at Alders-Chapel in Chancery, MDCCLXXI.

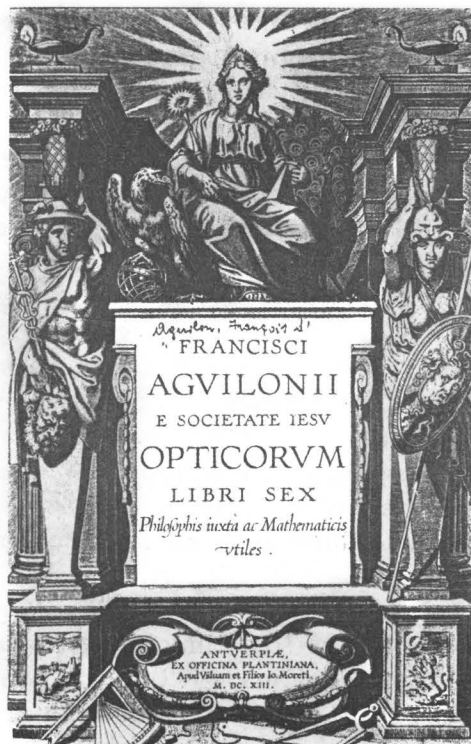


Figura 6. Portada de *The Practice of Perspective* (Londres, 1726). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.

Figura 7. Portada de *Opticorum libri sex* (Anversa, 1613). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.

específica, el desarrollo de la rica tradición musical que se dio hacia fines del siglo XVI dentro de los colegios e iglesias jesuitas<sup>42</sup> ciertamente estaba determinado por el compromiso posttridentino de la Compañía con la educación y la predicación.

He aquí cómo describe un visitante inglés la Iglesia de Jesús en Roma:

Wherein is inserted all possible inventions, to catch men's affections and to ravish their understanding: as first, the gloriousness of their Altars, infinit number of images, priestly ornaments, and the diverse actions they use in that service; besides the most excellent and exquisite Musicke of the world, that surprises our ears. So

<sup>42</sup> Véase un examen de la importancia de la función del motete dentro de esta tradición en Kennedy, 1996: 197-213, y William J. Summers, "The Jesuits in Manila, 1581-1621: The Role in Music and Rite, Ritual, and Spectacle", en O'Malley, 1999: 659-679.

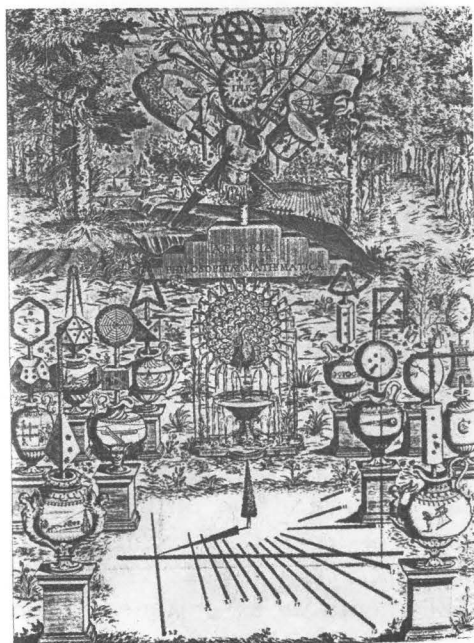


Figura 8. Frontispicio de *Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ* (Bolonia, 1642). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.



Figura 9. Frontispicio de *Ars Magna lucis et umbræ* (Roma, 1646). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.

that whatsoever can be imagined, to express either Solemnitie or Devotion, is by them used.<sup>43</sup>

Esta afortunada combinación de expresivos elementos visuales y auditivos desplegados en la Iglesia de Jesús marca la pauta según la cual muchas iglesias jesuitas tomaron forma en el mundo colonial, incluso cuando, en términos de modelos arquitectónicos, es la nueva Iglesia de San Ignacio, con la imponente decoración de Pozzo, más que la de Jesús, la que parece constituir un prototipo más seguro. La exuberante iglesia del noviciado jesuita de San Martín en Tepotzotlán, México, erigida entre 1630-1760, viene a la mente. Por desgracia, no contamos con ejemplos tan espléndidos de esta arquitectura en China y nada queda hoy en día de los frescos ejecutados por los pintores jesuitas que trabajaron allí, aunque documentos escritos sugieren que, en algunos casos, debieron ser tan imponentes como los de Pozzo.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> "Discourse on Rome", cit. en Miles, 1985: 109-110.

<sup>44</sup> Véase Corsi, 1999a, 114-5. Véase asimismo Mungello, 1994: 31-35, para una descripción de la estructura, que sigue el modelo de la Iglesia de Jesús, de la antigua Iglesia del Sal-



Semejante continuidad quizá pueda explicarse mediante la predilección de tipo corporativo que los jesuitas abrigaban por montajes audiovisuales como los descritos,<sup>45</sup> así como por una tradición pictórica que emergió de la obra de maestros como Baciccio y Andrea Pozzo, S. J., y se originó con la pintura en perspectiva conocida como *quadraturismo*, que tuvo amplia difusión en Europa y cuyo mayor exponente durante el siglo xvii es Angelo Michele Colonna, maestro de Giovanni Gherardini. [Véase también tabla XI]

Un ejemplo muy bueno de esta pintura ilusionista puede verse en el amplio fresco en la nave principal de la Iglesia de Jesús, el *Triunfo del nombre de Jesús* de Baciccio, ya citado al principio de este capítulo (tabla VIII).

### SHIXUE O “CIENCIA DE LA VISIÓN”

La primera edición del *Shixue* sale a la luz, como ya se dijo, en 1729 con el título de *Shixue jingyun* 視學精蘊, “Esencia de la ciencia de la visión”, sin división en *juan*, mas está precedida de un prefacio *bianyan* 弁言. A ésta sigue una nueva edición en 1735, titulada sencillamente *Shixue*, enriquecida con varias tablas y con un nuevo prefacio.

En esta edición<sup>46</sup> los dos prefacios van de la primera a la quinta páginas; la página seis repite, de manera muy simplificada, las portadas de la primera edición de la *Perspectiva Pictorum*, con la reproducción de los instrumentos necesarios para trazar un dibujo en perspectiva (fig. 10); tablas ilustrativas y notas se extienden de la página 7 a la 95, mientras que de la página 96 a la 132 se despliegan tablas que ilustran la teoría de las sombras.

La obra no es fácilmente localizable en China, no se encuentra en las colecciones de la Biblioteca del Museo de la Ciudad Prohibida;<sup>47</sup> sin embargo la Biblioteca Nacional de Beijing conserva un ejemplar de la segunda edición (al que le faltan algunas tablas). La única copia íntegra localizable en China

---

vador, hoy llamada Iglesia de la Inmaculada Concepción, como parte del colegio jesuita de Hangzhou. Acerca de la difusión de las invenciones de Pozzo, véase Dacosta Kaufmann, 1999: 274-77. Sobre el noviciado de Tepotzotlán véanse los trabajos de María del Consuelo Maquívar, en particular 1995 y Martínez, 1997: 45-81.

<sup>45</sup> Hay una vasta bibliografía sobre el patrocinio de los jesuitas al arte. Véase el importante estudio de Bailey, 1999a: 38-89. Acerca del arte en las misiones jesuitas ultramarinas, véanse especialmente las pp. 47-63, y Bailey, 1999b.

<sup>46</sup> Me refiero a la copia que se conserva en la Bodleian Library de Oxford, *Douce China* b2, sobre la cual he trabajado.

<sup>47</sup> Al menos así me lo han asegurado dos investigadores del mismo museo: Luo Suizu 羅隨祖 y Nie Chongzheng 聶崇正.



*Tabla XI. Assunção da Virgem (Lourenço da Cunha, 1740, fresco). Bóveda de la nave de la Iglesia del Santuario de Cabo Espichel. (Foto Magno Mello).*

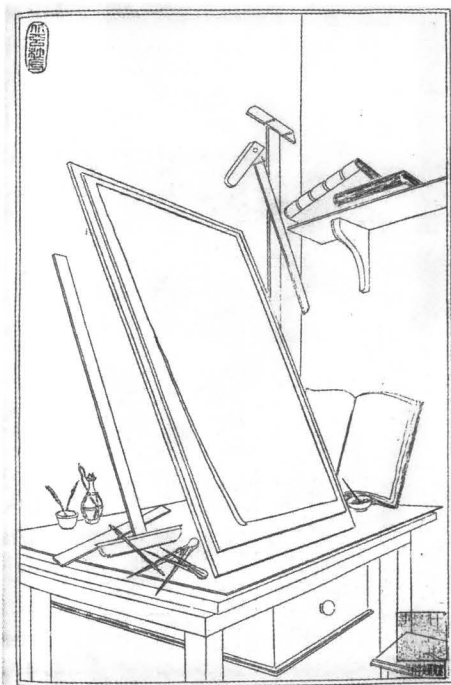


Figura 10. Frontispicio de *Shixue* 視學, la “ciencia de la visión” (1735). Bodleian Library, Oxford.

se conserva en el Instituto de Ciencias Naturales de la Academia de Ciencias Sociales de Beijing, institución que hizo una reedición en 1993.<sup>48</sup> En el *Zhongguo guji cidian* 中國古籍辭典,<sup>49</sup> se menciona que fueron publicadas dos impresiones de la edición de 1729, aunque —como a menudo ocurre en los textos chinos— no se indica ni el lugar ni la fecha, así como tampoco ningún otro dato que pueda ser de ayuda para la investigación. Es posible que estemos frente a una información equivocada, ya que también se dice que aquélla sería la edición que ha llegado hasta nuestros días. Yo considero más bien que esa edición es la que está actualmente disponible en la BNF de París y que todas las demás son ediciones de 1735.

Hay sólo otro artículo recientemente publicado en chino relacionado con el *Shixue*, “*Shixue - woguo zuizao de toudishixue zhuzuo*” 視學 - 我國最早的透視學著作, “La ciencia de la visión: la obra china más antigua sobre la perspectiva”.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> En Ren Jiyu 任繼愈, 1993, IV: 709-858. Una breve introducción al texto ha sido escrita por Han Qi 韓琦 (pp. 709-710).

<sup>49</sup> Wu Mufeng 吳木風, s. d.: 568.

<sup>50</sup> Liu Ruli, 1979: 105-109. Otras descripciones, muy breves, del *Shixue* se encuentran en Shen Kangshen 沈康身, 1985.

Éste contiene una descripción muy limitada y no menciona la fuente de la edición consultada por el autor.

Si bien el *Shixue* no ha tenido el privilegio de ser incluido en el *Siku quanshu* 四庫全書, “Todos los libros de las cuatro clasificaciones de la literatura”,<sup>51</sup> sí ha sido mencionado en dos importantes catálogos.

El primero de ellos, el *Zhengtang dushu ji* 鄭堂讀書記, o “Registro de las lecturas del Pabellón de Zheng”, concluido en 1796 por Zhou Zhongfu 周中孚 (1768-1831), en 71 *juan* más 30 apéndices. En su estructura reproduce el *Siku quanshu zongmu* 四庫全書總目, y en general es considerado una obra de gran valor intrínseco, porque cita, entre los 2 609 libros a que hace referencia, muchos textos difíciles de encontrar. Es una pena que esta obra haya llegado hasta nosotros en forma tan incompleta, dado que el manuscrito original consistía de 100 *ce*.<sup>52</sup>

El *Shixue* está incluido en la sección *zi* 子, y es catalogado entre los libros de arte.<sup>53</sup> Está registrado con el título de *Shixue jingyun* 視學精蘊, en edición manuscrita de un solo capítulo. Contrariamente a la norma, en este caso Zhou no nos ofrece ningún comentario personal sobre la obra y se limita a citar algunos pasajes de los dos prefacios.

El segundo catálogo es el *Shumu dawen* 書目答問 (prefacio 1875), una prestigiada colección bibliográfica de 2 266 obras todavía existentes a finales del periodo Qing.<sup>54</sup> Fue redactado por Zhang Zhidong 張之洞 (1837-1909), alrededor de 1870, para ser utilizado como manual por los estudiantes más jóvenes. En el capítulo tercero de la sección *zi* encontramos nuestro

<sup>51</sup> Escribe Fang Chao-ying: “In sponsoring the compilation of these great manuscript libraries it is possible that Emperor Kao-tsung had in mind, not only the preservation of ancient literature, but the detention and suppression of specific works regarded as hostile to the reigning dynasty. Be this as it may, it is significant that at the time the *Ssû-k’u ch’üan-shu* was compiled thousands of works with their printing-blocks were destroyed and a considerable number of authors were persecuted”. Hummell, vol. I: 122. Aunque lo anterior esté relacionado, en particular, con obras de autores con una manifiesta tendencia anti-Qing, aún es posible que, dadas las diferentes actitudes en relación con los misioneros jesuitas, el *Shixue* haya tenido el mismo destino. De hecho es muy curioso que no fuera guardada una sola copia del texto en la Biblioteca Imperial. Sobre este asunto en general véase a Goodrich, 1935. Sin embargo, el *Shixue* no está incluido en la relación de libros de la “inquisición literaria” de Qianlong, tema del que se ocupa en uno de los apéndices del libro. Véase: 237-260.

<sup>52</sup> Cfr. Teng y Biggerstaff, 1971: 23.

<sup>53</sup> *Juan* 48: 957-958.

<sup>54</sup> Cfr. Teng y Biggerstaff: 3: “This is the most important and the most widely used bibliography compiled since the *Siku quanshu zongmu* 四庫全書總目, and while it is not sufficiently exhaustive for scholars who are working intensively in special fields, it is indispensable for anyone desiring a general selected list of Chinese works”.

texto, mencionado ahora simplemente como *Shixue*, en una edición de dos *juan* que Nian, aparentemente, se había hecho cargo de preparar para su impresión, haciendo él mismo las incisiones para las matrices de las tablas. De hecho, la breve nota en el *Shumu* dice: “自刻本”. La obra se menciona enseguida del *Cesuan daogui* 測算刀圭, el otro texto de Nian sobre trigonometría en tres capítulos.

Es interesante hacer notar que en el apéndice de Fan Xizeng 范希曾 a una de las ediciones más recientes Nian está incluido en la relación de matemáticos que aplicaban el método chino (中法).<sup>55</sup>

#### EL *SHIXUE* EN LAS COLECCIONES EUROPEAS

Existen cuatro copias de la “ciencia de la visión” en Europa: una en París, otra en San Petersburgo, otra más en Londres y otra en Oxford.

La copia de París, hoy conservada en la BNF (Oe 29, Pet. Fol.), como se había mencionado al inicio de este capítulo, fue enviada por D. Parrenin, S. J., alrededor de 1733, a D. de Mairan, secretario general de la Academia Real de Ciencias. Se trata de la primera edición (1729), la que ha llegado a nuestros días incompleta. Obviamente H. Cordier y M. Courant mencionan lo anterior en sus catálogos.

Cordier: “Oe 29. – Leçons de Perspective imprimées en Chine. In-folio; 0,3\* 0,37.”<sup>56</sup>

Courant: Leçons de Perspective Imprimées en Chine.

Figures gravées et imprimées en Chine, montées et reliées en Europe. Les planches sont en désordre et semblent appartenir à deux séries: 1° perspective et géométrie descriptive, figures avec légendes; 2° dessins d'architecture sans légendes. Je n'ai trouvé ni titre chinois, ni lieu, ni date.

Format 0,31 \* 0,37 – Planches reliées par la marge du haut 1 vol. reliure. Département des Estampes. Oe 29.<sup>57</sup>

Aquellas que a Courant le parecieron dos series diferentes en realidad son las dos partes de que se compone el libro: una primera contiene tablas y explicaciones sobre los principios básicos de la perspectiva y la teoría de las

<sup>55</sup> La mejor edición del *Shumu dawen* es la de Wang Mian 王綿 (1969), quien elaboró una excelente serie de índices y tablas de referencia. Nian Xiyao y sus dos obras son citados en las páginas 144 (*juan* 3: 13<sup>v</sup> de la edición original), 150 y 227.

<sup>56</sup> Cordier, 1909: 223.

<sup>57</sup> Courant, 1910: 169, núm. 5533.

sombras, y la segunda contiene ejercicios más complejos, basados en la *Perspectiva Pictorum*, en los que a veces se omiten las indicaciones o procedimientos ejecutados sobre modelos locales, como vasos de porcelana, figuras humanas y zoomorfas sin descripción alguna.

De ello se hace también mención en “Les adaptations chinoises d’ouvrages européens”:

Bernard: Leçons de perspective imprimées en Chine; adaptation du F. Pozzo (sous la direction du Frère Castiglione ?). Xylographie Pékin; vers 1737; *Courant*, Cat. des livres chinois de la BN: 5533 (les planches de l’exemplaire du Cabinet des Estampes à Paris sont en désordre et semblent appartenir à deux séries).<sup>58</sup>

En una carta dirigida al conde de Razoumowski alrededor de 1755, A. Gaubil, S. J., notificaba al Presidente de la Academia Imperial de Rusia sobre el contenido de dos cajas que le habían enviado los jesuitas franceses residentes en Beijing. Se trataba de correspondencia, cartas geográficas, documentos varios y hasta gramíneas, pero, sobre todo, de libros. Es precisamente entre los libros de la primera caja que encontramos el nuestro: “Livre chinois du *Nien hi yau* sur la perspective. 2 exemplaires. Un exemplair marqué pour la Société Royale d’Angleterre à Londres”.<sup>59</sup>

Por tanto, en aquel momento, un ejemplar fue depositado en la biblioteca de la Academia<sup>60</sup> y el otro enviado a la Royal Society de Londres, y en épocas recientes integrado a las colecciones del India Office (Chin H. 31), donde puede ser admirado hoy en día.

Una cuarta copia del *Shixue* (edición de 1735) se conserva en la Bodleian Library de Oxford (Douce China b2). Ésta procede de la extraordinaria colección de manuscritos, libros, grabados, dibujos y monedas donada a la biblioteca por Francis Douce (1757-1834).<sup>61</sup>

Francis Douce es en realidad una figura relativamente menor dentro del coleccionismo. Erudito y curioso del ‘700, nació en Londres. Muy joven

<sup>58</sup> Bernard, 1960: 378.

<sup>59</sup> En Gaubil, 1722-1759: 818. El volumen de la correspondencia de A. Gaubil, que comprende 342 cartas del gran jesuita y sinólogo francés, fue publicado en 1970 por R. Simon, provisto de apéndices que contienen cronologías e índices a cargo de J. Dehergne, S. J. Desafortunadamente, tanto en el texto como en los índices aparecen los nombres de Nian Xiyao y del tratado, pero ninguno de los dos ha sido identificado.

<sup>60</sup> No sería, por tanto, correcta la información proporcionada por Sommervogel (1895, VI: 1145) respecto de que los *jesuites portugais* habrían enviado una copia del *Shixue* a la Academia de San Petersburgo el 15 de mayo de 1737 (fuente no indicada). Por otra parte, no he podido comprobar personalmente si dicho ejemplar todavía existe en ese lugar.

<sup>61</sup> Véase para este propósito *Annals of the Bodleian Library* para el 1834: 326-329.

llegó a ser miembro de la Sociedad de Anticuarios y prestó sus servicios como curador en el Gabinete de Manuscritos del British Museum, al cual dimitió pocos años después para dedicarse a su profesión de abogado, en la que había sido iniciado por su padre. El interés de Douce por la lengua y las costumbres chinas puede datarse más o menos alrededor de 1799. De hecho, al 15 de febrero de aquel año se remonta su compra, en una subasta de Christie's, de "two volumes with 100 drawings of the josses and idols, and exhibiting a complete view of Chinese mythology",<sup>62</sup> bien pagados en 61 guineas.

El ejemplar del *Shixue* debe haberlo adquirido entre 1799 y 1800, ya que se le menciona en una lista de volúmenes que debían ser enviados a una imprenta para su encuadernación el 6 de mayo de 1800.<sup>63</sup> Curiosamente, el tratado vuelve a aparecer, en un listado de nueve volúmenes chinos, en enero de 1803, junto con una larga relación de "Chinese curiosities" que incluye varios objetos y pinturas, mencionados en el registro de "Collecta" que Douce tenía siempre al día con sus más recientes adquisiciones.<sup>64</sup>

La copia que llegó a manos de F. Douce bien podía haber sido una de las dos que D. de Mairan afirma haber recibido de Parrenin<sup>65</sup> (tal vez éste había enviado ambas ediciones, puesto que la BNF posee, como ya se ha dicho, la de 1729 y Douce adquirió el manuscrito de 1735). Es preciso recordar que, como advierte Cordier,<sup>66</sup> un buen número de obras del siglo XVIII enviadas a Europa por los jesuitas llegaron en un primer momento al gabinete de L. F. Delatour, "ancien imprimeur-libraire et secrétaire du roi", y luego entraron al mercado de antigüedades.

## El CONTENIDO DE LOS DOS PREFACIOS

El texto de los dos prefacios (弁言) constituye, como ya se ha dicho, la parte más interesante del tratado, que resulta básicamente ser un manual técnico para el uso de los maestros pintores. El tono de los dos escritos es algo distinto, lo que se debe también al lapso de casi diez años que los separa. En general podemos decir que el segundo es más completo y más claro en sus explicaciones y que mantiene una relación más marcada con la tradición

<sup>62</sup> Bodleian Library, Douce FF 65 (5).

<sup>63</sup> *Ibidem*, Ms. Douce d. 79, f. 10.

<sup>64</sup> *Ibidem*, Ms. Douce d. 79, f. 45.

<sup>65</sup> Véase arriba, p. 74.

<sup>66</sup> Cordier, 1909: 210.

pictórica china. En este apartado me limitaré a realizar un análisis sucinto, y remito al lector a la segunda parte de este libro para un análisis detallado del contenido de los dos prefacios.

En el primer prefacio Nian, después de dar crédito a G. Castiglione (Lang Shining) por la ayuda que le prestó, describe en forma breve la esencia de la perspectiva y de la teoría de las sombras.

En el curso de su argumentación, principalmente en el segundo prefacio, hace referencia a la tradición autóctona no tanto para subrayar sus faltas sino para acentuar sus similitudes con algunos de los preceptos fundamentales de la técnica pictórica occidental.

Por otra parte, cuando se refiere al proceso mediante el cual se articula la percepción, adopta un lenguaje propio de la tradición gnoseológica establecida por Wang Yangming:

蓋一本物之自然而以目力受之犁然有當於人心余然後知視之爲學如是也今一室之中而位置一物不得其所則觸目之頃即有不適之意生焉矧筆墨之事可以舍是哉

Cuando el ojo humano percibe un objeto, éste se le revela con claridad sólo gracias a la intervención de su mente, y es por esto que percibirlo equivale a estudiarlo.

Ahora suponiendo que en una habitación haya un objeto que no ha sido puesto en su justo lugar. Si posamos nuestra mirada por un momento, se va a producir una reacción de incomodidad. Un hecho así es aún más verdadero cuando se aplica a la pintura.

Este fragmento no puede no estimular nuestra curiosidad. Su carácter anticipa algunas de las conclusiones a las que ha llegado la moderna psicología de la visión, en sus estudios sobre los mecanismos de la percepción visual.<sup>67</sup>

Nian Xiyao se refiere al hecho de que la percepción opera bajo la influencia del material cultural que constituye el bagaje de cada uno de nosotros. De acuerdo con este postulado, en efecto, la moderna psicología de la visión ha llegado a plantear que no existe una percepción objetiva de la realidad, o del espacio, aunque no se puede negar el hecho de que ella tenga dinámicas comunes en el ámbito de diferentes grupos culturales. Por ello no se puede hablar de una percepción absolutamente subjetiva, distinta en cada uno de los seres humanos, ya que en cada uno de nosotros operan ciertas convenciones que son parte de nuestra herencia común y que nos hacen “ver” de una manera determinada.

<sup>67</sup> Véase a este respecto Gombrich, 1993: 190 y ss., sobre el concepto de “mental set”.



Cuando menos dos generaciones de estudiosos que se han ocupado del problema de la perspectiva, aun habiendo llegado a conclusiones divergentes, estuvieron de acuerdo sobre una premisa: que existe un número teóricamente ilimitado de construcciones proporcionales posibles.<sup>68</sup> En otras palabras, esto equivale a decir que la perspectiva lineal del *Quattrocento*, así como todos los demás métodos de representación del espacio plástico tienen un carácter histórico relativo. En realidad no es tan sólo la representación del espacio plástico la que estaría dotada de un valor diacrónico y no absoluto o universal, sino el contenido mismo de la noción de espacio.<sup>69</sup>

Estas consideraciones no están obviamente dirigidas a reducir la importancia que tiene dentro de la cultural occidental esta nueva concepción unitaria del espacio, surgida en el Renacimiento. De lo que se trata más bien es de definir los términos del problema: existe una distinción entre la “construcción espacial correspondiente a las proyecciones sobre el plano de las coordenadas lineales” y la composición espacial que tiene como objetivo “la representación sensible del espacio”.<sup>70</sup>

Si admitimos que la importancia de la teoría de la perspectiva del *Quattrocento* reside no tanto en la elaboración de un procedimiento técnico eficaz que permite obtener —sobre una superficie bidimensional— extraordinarios efectos de tridimensionalidad, sino más bien en la representación experimental del mundo humano y perceptible, distinto en su definición moral respecto de cómo había sido interpretado en la Edad Media; si reconocemos en la nueva estética la necesidad de escudriñar y definir el mundo de los sentidos modificando el espacio —que es la llave de todos los demás problemas— y representando plásticamente el universo, de acuerdo con las reglas establecidas y con base en los elementos obtenidos de los sentidos —y no conforme a normas proporcionadas por el espíritu—, tenemos entonces que admitir que la pintura china se había iniciado conforme a las mismas premisas.

Nian parece comprender lo anterior cuando cita a Guo Ruoxu 郭若虛 (en la cúspide de su actividad alrededor de 1080), quien dice: “el espacio se penetra desde un solo punto de vista, y así se logra ver todo a lo largo de cien diagonales” (透空一望百斜都見).<sup>71</sup> Ante una afirmación de este tipo es

<sup>68</sup> Francastel, 1970: 144.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*: 143.

<sup>71</sup> Nian modificó ligeramente la cita, que en el original aparece como sigue: “深遠透空一去百斜”. En *Tuhua jian wen zhi* 圖畫見聞志 (ca. 1080), de Guo Ruoxu 郭若虛, rist. 1983: 10, y en Yu Jianhua 俞劍華, 1986, I: 58.

inevitable sentir cierto desconcierto, por su semejanza con uno de los principios básicos de la perspectiva del *Quattrocento*.

En las tablas XII-XIII se reproducen fragmentos del famoso rollo de Zhang Zeduan 張擇端, *Qingming shanghe tu* 清明上河圖, “Vadear el río durante el Festival de Primavera”,<sup>72</sup> que en sí constituye un ejemplo significativo de la tendencia naturalista de la pintura del primer periodo Song. Se podrían mencionar otros ejemplos —ya sea de tipo figurativo, como en la literatura crítica del siglo XII— de este interés por lograr la reproducción *verosímil* de ciertas características específicas del paisaje chino, conjuntamente con la reproducción de las relaciones proporcionales —más o menos correctas— entre las partes y la distancia.<sup>73</sup> En el siguiente capítulo veremos también cómo ambas tradiciones —la occidental y la china— habían surgido a partir del desarrollo de nuevos medios para la medición y el relieve del territorio.

Sin embargo, ya hacia finales del periodo Song esta tendencia hacia el realismo iba a ser rechazada. Todo aquel que esté familiarizado con la estética china sabe de la recurrencia con la que se condena a la pintura que busca la verosimilitud formal (*xingsi* 形似). Tendencia que llega a ser vista como una prerrogativa de los pintores académicos o profesionales, mas no puede conformar el ideal estético del diletante-literato que sobre todo busca, de manera introspectiva, la expresión, a través del recurso formal de la naturaleza, de aquellos ideales sociales que son patrimonio común del grupo al que pertenece, es decir, del *wenren* 文人.

Como menciona James Cahill, este cambio de tendencia crítica tiene lugar cuando los artistas ya poseen las herramientas apropiadas que les permiten reproducir eficazmente las formas naturales, llegando entonces a la aceptación de los ideales estéticos antinaturalistas, dirigidos a la exaltación de las cualidades expresivas que ofrece el repertorio pictórico de los trazos del pincel.<sup>74</sup>

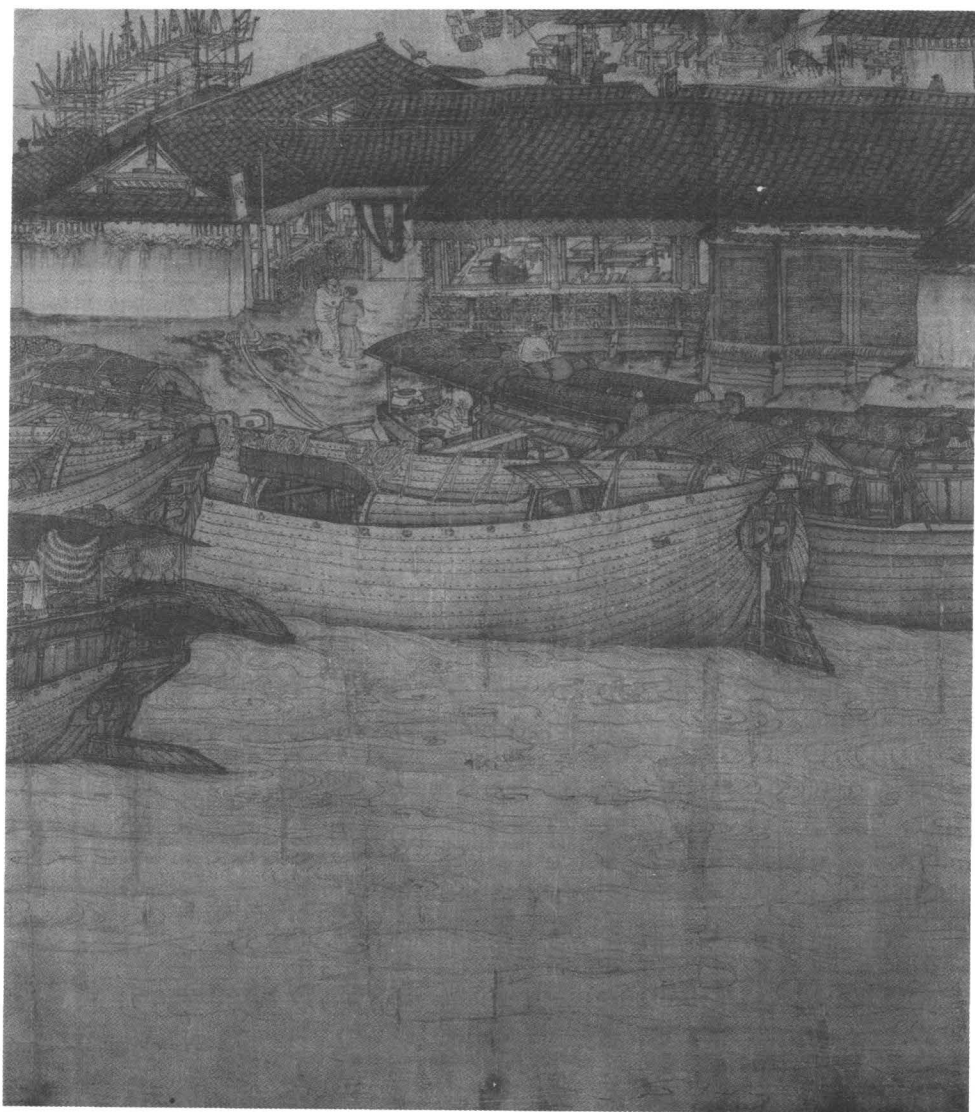
Muchos siglos después el contacto con el arte europeo produjo, en algunos teóricos y pintores, un efecto casi de liberación, que los estimuló a experimentar de nuevo con ejercicios de carácter realista y perceptivo, practicados ya durante el periodo Song.

Con las debidas limitaciones que deben establecerse para hacer una aseveración de este tipo, se puede afirmar, de acuerdo con Cahill, que:

<sup>72</sup> Sobre *Qingming shanghe tu* véase Waley, 1917; Whitfield, 1972: 351-365, así como el más reciente Kiang, 1999.

<sup>73</sup> Para este fin remito al lector a dos útiles manuales que contienen una selección temática cronológica de la literatura estética china. Ellos son: Bush y Shih, 1985: sobre todo las pp. 141-187, y Yu Jianhua 俞劍華, 1986, vol. I: 581-650.

<sup>74</sup> Cahill, 1982: 27 y 32.



Tablas XII-XIII. Vistas parciales de *Qingming shanghe tu* 清明上河圖, "Vadeando el río durante el festival de primavera" (Zhang Zeduan 張擇端, siglo XII, rollo horizontal, tinta monocroma sobre seda con ligeros toques de color). Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.



*Tabla XIII.*

...the development of Chinese painting in the seventeenth century will not be fully intelligible, I think, until we recognize as a major factor in it the introduction of new stylistic ideas from Europe, new ways of visualizing and representing human and natural subjects.<sup>75</sup>

El descubrimiento, o mejor dicho, redescubrimiento, de esta “nueva forma de visualizar o representar a los seres humanos y a la naturaleza” no sólo se manifiesta a nivel figurativo, sino también a nivel teórico. Si bien esta influencia ha sido estudiada desde el punto de vista iconográfico y estilístico,<sup>76</sup> todavía no se ha determinado su alcance en una serie de escritos de autores contemporáneos de Nian; entre ellos, aquellos que también estuvieron en contacto con artistas occidentales y en quienes encontraron inspiración. En el próximo capítulo ilustraré dos casos ejemplares.

<sup>75</sup> Cahill, 1982: 15.

<sup>76</sup> Véanse los numerosos estudios de Cahill y también Clunas, 1997b: 194-199, para una descripción somera de la influencia occidental durante los siglos XVIII-XIX tanto en la imprenta —sobre todo en uno de sus principales centros, la ciudad de Suzhou— como en la producción de porcelana. Véase también Clunas, 1984.

## CAPÍTULO TERCERO

### PERSPECTIVA, PERCEPCIÓN Y NATURALISMO

*Nam ea solum imitati studet pictor quae sub luce videatur  
- Solo studia il pittore fingere quel che si vede.  
(L. B. Alberti, De pictura.)*

古畫畫意不畫形  
*El arte pictórico antiguo reproduce la idea y no la forma.  
(Shen Gua 沈括, Mengqi bitan 夢溪筆談.)*

*El espacio en perspectiva es, en sí, un milagro. Son los  
hombres quienes crean el espacio en que se mueven y en  
el que se expresan. Los espacios nacen y mueren como las  
sociedades: viven, tienen una historia.  
(P. Francastel, "Naissance d'un espace: mythes et géomé-  
trie au Quattrocento".)*

#### INTRODUCCIÓN

Es la palabra *toushixue* 透視學 la que se utiliza hoy en día en China para traducir el término "perspectiva". Es un neologismo que expresa bastante eficazmente el concepto de *perspicere*, es decir "ver a través de", que corresponde al significado literal de *tou* 透, más *shi* 視.

Se trata de un término de reciente acuñación, ya que Nian no lo utiliza ni siquiera una sola vez. Los términos que él prefiere son: *xianfa* 線法 e *aotu* 凹凸. También me parece oportuno agregar a la lista el término *gougu* 勾股, que se encuentra todavía en la literatura de aquella época, propiamente como sinónimo de perspectiva, si bien Nian no hecha mano de él.

En este capítulo me propongo examinar los términos chinos utilizados en algunos textos de teoría de la pintura del siglo XVIII para traducir la palabra "perspectiva", a raíz de la influencia que la introducción de la técnica de la perspectiva lineal ejerció sobre algunos teóricos (y artistas) de la épo-

ca. Abordaré el problema no desde el punto de vista figurativo sino desde el teórico y textual. Los textos que examinaré son los siguientes: el *Shixue*, el *Huishi fawei* 繪事發微,<sup>1</sup> “El misterio de la pintura” (1717) de Tang Dai 唐岱 (1661-después de 1752) y el *Xiao Shan hua pu* 小山畫譜,<sup>2</sup> “Manual de pintura de Xiao Shan” (ca. de 1756) de Zou Yigui 邹一桂 (1686-1772).

Puesto que los términos clave aquí adoptados: “perspectiva” y “naturalismo” han dado origen a fecundas corrientes de estudio y a una copiosa literatura que floreció durante el siglo xx —en el caso de la perspectiva, en referencia no sólo a su significado histórico-artístico sino también a sus implicaciones filosóficas; en el caso del naturalismo, principalmente en el ámbito literario y filosófico más que en el histórico artístico—, es preciso un acercamiento mayor para definir los límites del tema.

#### PERSPECTIVA Y PERCEPCIÓN

La definición de perspectiva que he adoptado aquí es la más sincrética posible, a fin de justificar la atención que se le da a ciertos pasajes contenidos en éstos y otros textos que, debido a su acento naturalista, implican una influencia europea, que a veces no es claramente admitida por los autores.

Tal como se ha señalado, la perspectiva lineal es un expediente técnico eficaz que consiste en crear sobre una superficie bidimensional la ilusión de un espacio tridimensional, o aun mejor —para decirlo con las palabras de uno de los máximos estudiosos modernos de la perspectiva, Martin Kemp— “crear una ilusión sistemática de formas que se degradan más allá de la superficie plana de una mesa, de una tela, de una pared o de un techo”.<sup>3</sup>

Ahora bien, si se tratara tan sólo de un expediente técnico para uso de los pintores y de los maestros de taller, no se justificaría el enorme número de libros y artículos especializados que se le han dedicado. El hecho es que su historia conlleva problemas artísticos y científicos “de gran fascinación y complejidad”,<sup>4</sup> que implican la naturaleza de la percepción visual misma.

Si bien por el término perspectiva se entiende, en general, la técnica que se inventó en Florencia a principios del Cuatrocientos, no son pocos los que no han dudado en hablar de perspectiva en diversos contextos históricos y culturales.

<sup>1</sup> Cito de *Hualun congkan* 畫論叢刊 a cargo de Yu Anlan 于安澜 con un prefacio de Yu Shaosong 余绍宋, con fecha de 1937.

<sup>2</sup> Cito de Yu Anlan, 1937: fasc. III.

<sup>3</sup> Kemp, 1994a: 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

En los años treinta del siglo xx vieron la luz, a poca distancia el uno del otro, dos ensayos sobre la llamada *perspectiva lineal china*: el primero de B. March, que con el título de “Linear Perspective in Chinese Painting” apareció en *Eastern Art* en 1931 y el otro considerado más como una respuesta polémica al anterior de W. H. Wells, “Some Remarks on Perspective in Early Chinese Painting”, aparecido en 1933.<sup>5</sup>

Como ya señalé en el capítulo anterior, quiero en cambio reconocerle a la perspectiva lineal del Cuatrocientos un carácter histórico relativo, como una de las representaciones posibles dentro de una gama prácticamente ilimitada de opciones.

Si para Francastel el espacio en sí no existe y cada época o cultura crea no tanto la representación del espacio sino el espacio mismo,<sup>6</sup> para Panofsky es una “forma simbólica” en el sentido de que expresa la relación entre la percepción psicofisiológica que se tiene de él y su *intelectualización*.<sup>7</sup> La perspectiva lineal sobreentiende, de hecho, la noción matemática de un espacio homogéneo, infinito y continuo que tiene una escasa correspondencia en la percepción humana del espacio como una entidad discontinua y fragmentaria.

El método de la reducción perspectiva representa, pues, un acto ordenador de la realidad, por lo que posee también un valor gnoseológico: “el mundo se puede transformar en un conjunto coherente gracias al modo en el cual se lo mira”.<sup>8</sup>

Tal punto de vista tiene que ver precisamente con la manera en que los teóricos y los artistas del Cuatrocientos y del Quinientos interpretaron, comprendieron la perspectiva. Ésta no se vio sólo como un expediente técnico eficaz que consistía, como ya dijimos, en obtener sobre una superficie bidimensional efectos extraordinarios de tridimensionalidad, sino más bien como

<sup>5</sup> March, 1931: 113-139, y Wells, 1933: 212-220. En época reciente, la *International Institute for Asian Studies Newsletter* publicó un artículo realizado por Krikke (1996: 34-35), donde el autor hace referencia a una supuesta *classic chinese perspective*, que estaría en el origen de nuestra perspectiva isométrica. Si bien en el curso del artículo Krikke menciona más específicamente el método chino de la proyección axonométrica (denominado en Europa con el término de axonometría cavaliera), se siente sin embargo a sus anchas para usar el término *perspectiva* para definir la manera china de representar el espacio plástico. Como testimonio de una nueva tendencia a delinear comparaciones azarosas y discutibles entre el espacio perspectivo del Cuatrocientos y la “realidad virtual” creada por la investigación más avanzada en el terreno de la informática, véase Wertheim, 1995: 24-25. Mi agradecimiento a John Page y a Manuel Gollás por haberme señalado estos dos artículos.

<sup>6</sup> Francastel (1970), 1976: 148.

<sup>7</sup> Cfr. G. Neri, “Il problema dello spazio figurativo e la teoria di E. Panofsky”, en Panofsky, 1961: 13.

<sup>8</sup> Sennett, 1990: 155.



una representación experimental del mundo humano y perceptible en cuanto a que éste era distinto de su noción moral. De esta manera se le reconocía a la nueva estética la exigencia de investigar y definir el mundo de los sentidos modificando el espacio —que es siempre la clave de todos los otros problemas en cuanto a que es el lugar donde las “determinaciones del ambiente... se ejercen sobre el sujeto cognoscente en la forma de impresiones”<sup>9</sup> que son asimiladas creativamente y elaboradas de manera expresiva, y que representan plásticamente el universo según reglas fijas, sobre la base del material suministrado por los sentidos, y ya no más, como era en el Medievo, según los criterios suministrados por el espíritu.

Es justo de interpretación y de comprensión de lo que quiero hablar; esto es, del modo en que algunos teóricos chinos que entraron en contacto con la teoría y la práctica de la pintura occidental interpretaron semánticamente la perspectiva y, más en general, de cómo reaccionaron éstos frente a las instancias naturalistas postuladas por ella. En efecto, no se puede negar que, frente a las diversas interpretaciones que se nos han dado de la perspectiva y a las que hemos aludido sólo brevemente, ésta expresa en sentido general una manera distinta de concebir la naturaleza y su relación con el ser humano.

#### NATURALISMO

En este contexto el término naturalismo se utiliza en su sentido más común, “correspondiente al concepto más universal y empírico de la naturaleza como sistema de los objetos de la experiencia gobernado por las leyes naturales”.<sup>10</sup>

Este concepto implica asumir la prioridad de la naturaleza sobre el hombre, así como la prioridad de la tradición cultural de éste. El hombre es lo que es gracias a la tradición que lo ha producido y, por tanto, su experiencia del mundo y de la naturaleza implica siempre la noción de otras experiencias. La experiencia en cuanto tal no es sólo un producto cultural sino ella misma constituye un acontecimiento en el mundo natural.<sup>11</sup> Este argumento, transferido al campo visual, que es el que aquí nos ocupa, implica obviamente el hecho de que la percepción misma de las montañas y los ríos (*shanshui* 山水) por parte de los artistas chinos se lleva a cabo a través de mecanismos distintos de los característicos de un artista occidental y según un bagaje de experiencias particular. Dicho en otras palabras, no vemos

<sup>9</sup> Neri, en Panofsky, 1961: 13.

<sup>10</sup> Tarchiani, 1951: 308.

<sup>11</sup> Farber, 1968: 6-7.

todos la naturaleza de la misma manera. “La experiencia está en la percepción misma de la naturaleza, y no la naturaleza en la experiencia.”<sup>12</sup>

Estoy consciente del hecho de que las afirmaciones precedentes suenan un poco como lugares comunes, sin embargo no son compartidas por todos. La selección de un término como naturalismo para definir la tendencia, encontrada en estos textos, hacia la observación directa de los fenómenos naturales y hacia un renovado interés por la naturaleza como sujeto pictórico *en sí* —sin por ello reducir la importancia de la aportación personal del artista— puede dar lugar a prolongadas polémicas. Pero me parece que tiene una cierta virtud de neutralidad si consideramos, por ejemplo, la asociación que se hace del empirismo con un modelo de ciencia específico o la correlación que se establece entre el realismo y corrientes muy específicas del arte o la literatura. Así que el término naturalismo me parece el más adecuado para definir una nueva tendencia en la especulación estética Qing; nueva en cuanto se oponía al subjetivismo que había caracterizado el pensamiento y la pintura de maestros como Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) y Mo Shilong 莫是龍 (m. 1587).

Es obvio que, dentro de este contexto, no se puede pasar por alto la nueva dirección filosófica que tomó el neoconfucianismo hacia fines del periodo Ming. Me refiero a la reinterpretación del concepto de *gewu* 格物, “investigar las cosas”, en la obra de filósofos como Fang Yizhi 方以智 (1611-1671) —en cuyo caso la influencia de los textos de filosofía natural traducidos por los padres jesuitas no fue marginal—, y a una dirección general de la filosofía del Ming tardío, que ha sido denominada de diversas maneras: “naturalismo”, “materialismo” o “empirismo”.<sup>13</sup>

*Ziran* 自然 es el término que se adoptó en el chino moderno para traducir la palabra “naturaleza”, como sinónimo de *tianran* 天然. Su significado original es, sin embargo, el de “espontaneidad”, en el sentido de un acto que se realiza sin esfuerzo (*wu mianqiang* 無勉強) y sin intencionalidad. Las referencias a *ziran* en la literatura sobre pintura, ya a partir de Zhang Yanyuan 張彥遠 (ca. 815-?), y luego durante todo el periodo Song,<sup>14</sup> han sido entendidas como alusiones al proceso de actuación de la naturaleza, en cuanto ideal estético que el pintor debe seguir si quiere obtener resultados satisfactorios.

<sup>12</sup> *Ibidem*: 9.

<sup>13</sup> Sobre Fang Yizhi véase Peterson, *Fang I-chih: Western Learning and the “Investigation of Things”*, en De Bary y la conferencia sobre el pensamiento chino del siglo xvii (a cargo de), 1975: 369-401. Sobre estos problemas véase también De Bary y Bloom (a cargo de), 1979, y Black, 1989.

<sup>14</sup> Véase Bush, 1971: 35, 56-57; Bush y Shih, 1985: 98, 212 y ss. Para un breve análisis de *ziran* como concepto estético fundamental en cuanto sinónimo de “espontaneidad” y de “originalidad”, véase Paper, 1995: 184 y ss.

Lo que deben buscar no es la imitación de la naturaleza como objeto, sino la imitación del *proceso creativo* de la naturaleza, espontáneo y no intencional. Por el contrario, el esfuerzo consciente produce un resultado pobre, carente de sentido vital (*shengyi* 生意). Aquí se percibe una fuerte influencia del taoísmo y del budismo *Chan* 禪. Zhang Yanyuan habla de *bu zhi ran er ran ye* (不知然而然也), “es aquello que es sin tener conciencia”, haciendo eco de la definición de *ming* 命, “hado, destino”, contenida en el *Liezi* 列子: *bu zhi wu suo yi ran er ran* (不知吾所以然而然).<sup>15</sup>

Incluso si estos conceptos se vuelven a encontrar en el *Huishi fawei* 繪事發微,<sup>16</sup> de Tang Dai, en el tratado todavía prevalece una posición más empírica cuando se aborda el problema de la representación de los fenómenos naturales.

#### TÉRMINOS CHINOS UTILIZADOS COMO SINÓNIMO DE PERSPECTIVA Y EL *SHIXUE* DE NIAN XIYAO

La puesta en uso del término *toushixue* 透視學 no coincide con la introducción de la perspectiva en la corte por obra de pintores como Giovanni Gherardini (1655-ca.1723) y Giuseppe Castiglione (1688-1766).

Si examinamos los textos teóricos sobre la pintura del periodo que va desde la segunda mitad del siglo xvii hasta fines del siglo xviii, estaremos de acuerdo en que los términos usados son sustancialmente tres: *xianfa* 線法, *aotu* 凹凸 y *gougou* 勾股. A continuación examinaré cada uno de ellos.

##### a. *El método de las líneas* (*xianfa* 線法)

Este concepto, que obviamente se refiere a las líneas de fuga de la perspectiva, fue estudiado por primera vez por Yang Boda 楊伯達, en relación con el ciclo de las pinturas de la residencia veraniega de Bishushan 避暑山.<sup>17</sup>

El término *xianfa* se vuelve a encontrar en los documentos del archivo del Neiwufu 內務府, Departamento de la Familia Imperial,<sup>18</sup> y reaparece con frecuencia en la nomenclatura del Xiyanglou 西洋樓, “Palacios en estilo

<sup>15</sup> *Songben Liezi* 宋本列子, con comentario de Zhang Zhan 張湛, 1960, *Huangdi dier*, f. 5r. Sobre Zhang Yanyuan véase Acker, 1954: 183.

<sup>16</sup> Véase el párrafo titulado *Ziran* en Yu Anlan, 1937: fasc. II, ff. 9r y v. Sobre Tang Dai véase además nota 55.

<sup>17</sup> Yang Boda, 1979: 51-61.

<sup>18</sup> Véase en este sentido Nie Chongzheng, 1982: 85-88.

occidental”, testimonio del extremo interés que suscitó la perspectiva occidental. Los compiladores de los documentos del archivo se limitan simplemente a indicar la fecha en la que se comisionó determinada pintura en estilo *xianfa* —la mayoría de las veces a Castiglione o Sichelbart, aunque también al pintor chino Wang Youxue 王幼學—, sin ofrecer explicaciones posteriores acerca de la naturaleza de tales pinturas. Sin embargo, dada la inequívoca relación del *xianfa* con la pintura de los misioneros en la corte, resulta claro que este término se refiere a la técnica perspectiva por éstos adoptada. Al no tratarse de un antiguo término matemático o geométrico caído en desuso y redescubierto, debe considerárselo de igual manera como un neologismo.

Hay que hacer notar que los estudiosos citados no tomaron en consideración su presencia en un texto dedicado totalmente a la perspectiva, el *Shixue*. Por desgracia, nuestro protagonista y su libro no supieron suscitar interés ni entre los estudiosos chinos ni entre los occidentales. Aquel entusiasmo compartido por los *savants* de la Royal Society por las obras cronológicas y matemáticas de Nian Xiyao se apagaría en poco tiempo, dejando tras de sí sólo ignorancia y olvido. Las pocas referencias dedicadas a Xiyao y al *Shixue* son inadecuadas e imprecisas. He aquí como J. Martzloff, por ejemplo, en su tan exhaustiva *Histoire des Mathématiques Chinoises* habla de ellos en una brevísima nota, ignorando, por otra parte, sus otras obras sobre matemáticas:

Nian Xiyao (?-1738), plus connu comme directeur d'une manufacture de porcelaine (*sic*), mais qui avait été élève de Giuseppe Castiglione (1688-1766), célèbre peintre et architecte de la Cour de Qianlong: son *Shixue* (La science de la vision, édité en 1729 et réédité en 1735) est d'un ouvrage d'une grande rareté (il n'en subsisterait actuellement que 3 exemplaires au monde), inspiré par un ouvrage peu connu (*sic*) d'Andrea Pozzo, S. J., le *Perspectiva pictorum et architectorum* (Rome, 1693 et 1700).<sup>19</sup>

En cuanto al concepto de *xianfa*, Nian Xiyao suministra una definición completa y precisa en el prefacio de 1735:

歪斜倒置下觀高視等線法莫不由一點而生迨細究一點之理又非泰西所有而中土所無者凡目之視物近者大遠者小者理有固然

La visión desde abajo, la de arriba, las curvas y los ángulos agudos que se disponen invertidos y todo aquello que llamamos método de las líneas (*xianfa*) se ori-

<sup>19</sup> Martzloff, 1988: 30.

gina en el punto. Cuando nos dedicamos a estudiar el concepto de punto, no es necesario partir del presupuesto de que éste sólo se ha conservado en Occidente y es, por tanto, desconocido en China. La facultad del ojo humano para percibir como grande aquello que está cerca y como pequeño aquello que está lejos es común a todos los seres vivientes y no existe duda de que sea así.<sup>20</sup>

Aunque es probable que Nian tuviera en mente la definición mohista de punto: “aquella parte de la línea que no se puede dividir en partes más pequeñas y que, por tanto, forma el extremo (de la línea), es el punto (端體之物序而最前者也),”<sup>21</sup> se observa sin embargo una fuerte influencia de los principios de la geometría euclidiana, sobre todo cuando Nian realiza una clara distinción entre *punto principal*, *línea* y *superficie*.

其從一點而生故名曰頭點從點而出者成線從線而出者成物雖物類有殊祥P點線陵差別名或不同其理則一

Aquel punto del cual todo se origina se llama, por ello mismo, punto principal. Lo que se origina del punto es la línea y aquello que tiene su origen en la línea se llama superficie. Si bien los cuerpos tienen formas diferentes los unos de los otros, son diferentes de un simple punto o de una recta y se llaman con nombres diferentes, sin embargo están sujetos a un principio único.<sup>22</sup>

Comparemos este pasaje con el que sigue, tomado del *Trattato della Pittura*:

El principio de la ciencia de la pintura es el punto, lo segundo es la línea, lo tercero es la superficie, lo cuarto es el cuerpo que se reviste de tal superficie: y esto es respecto de aquello que se finge, o sea, ese cuerpo que se finge, porque en verdad la pintura no se extiende más que en la superficie, mediante la cual se finge el cuerpo como figura de alguna cosa evidente.<sup>23</sup>

Un pasaje de *De pictura* parece sugerir el origen del término *xianfa*:

Digo que en principio debemos saber que el punto es aquel signo que no se puede dividir en partes. Signo llamo aquí a cualquier cosa que está en la superficie de manera que el ojo pueda verla... Y los puntos, si en orden constante se juntan

<sup>20</sup> Nian Xiyao, *Shixue*, 1735: f.3r.

<sup>21</sup> *Mozi xiangju jian* 墨子閒詁箋, edición a cargo de Zhang Chunyi 張純一, 1962, *jingshuo hepian* 經說合篇 núm. 61, p. 57. Para una lectura de este pasaje comparada con principios euclidianos, véase J. Needham, 1959: vol. III, 91-5; véase asimismo Graham, 1978: 301-11.

<sup>22</sup> *Shixue*, 1735: f. 3r.

<sup>23</sup> Leonardo da Vinci, edición 1990: 41.

uno al otro, hacen crecer una línea... Más líneas, casi como en la tela más hilos acostados, hacen superficie.<sup>24</sup>

b. *El método de los triángulos rectángulos* (gougufa 句股法)

Así es como escribe Zou Yigui, en el *Xiao Shan hua pu*, a propósito del *gougufa*:

西洋人善勾股法故其繪畫於陰陽遠近不差錙黍所畫人物屋樹皆有日影所用顏色與筆與中華絕異布影由闊而狹以三角量之畫宮室於牆壁令人幾欲走進

Los occidentales son hábiles en el “método de los triángulos rectángulos”, por esto en sus pinturas las luces y las sombras, así como las relaciones entre las distancias, son representados a la perfección. Todo lo que pintan, desde las figuras humanas hasta los edificios, los árboles, se representa mediante luces y sombras. También los colores y los pinceles que ellos usan son completamente diferentes de los chinos. Los frescos de los edificios nobles, cuyas imágenes presentan tamaños proporcionales obtenidos al medirlos con la escuadra, dan verdaderamente ganas de meterse dentro (a tal punto son realistas).<sup>25</sup>

El término *gougu* apareció por primera vez en el *Zhoubi suanjing* 周髀算經,<sup>26</sup> “El clásico aritmético de los gnomones y de las órbitas circulares del cielo” (atribuido al duque de Zhou), en referencia al teorema de los triángulos similares. El *Zhoubi* es una de las más antiguas obras chinas de argumento astronómico. En gran medida, ésta trata de cálculos astronómicos elementales basados en la sombra proyectada por el gnomon (*bi* 髀), que servían para la determinación de los solsticios de verano e invierno. Sin embargo, inicia con un interesante párrafo sobre las propiedades de los triángulos rectángulos en el cálculo proporcional de alturas y anchuras, terrestres y celestes. Allí se enuncia en forma bastante clara el Teorema de Pitágoras. El libro continúa con una descripción de los gnomones, del círculo y del cuadrado y sus relaciones con las medidas de la altura y la distancia, de la sombra producida por el sol y de su largo variable en las diversas latitudes.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Leon Battista Alberti, edición 1975: 10.

<sup>25</sup> Yua Anlang, 1937, fasc. III, *juan xia*, f. 8r.

<sup>26</sup> Sobre el *Zhoubi* véase Cullen, “Chou pi suan ching” en Loewe (a cargo de), 1993: 33-38; Needham, 1965, vol. IV, parte II: 22-24; para una discusión de la anticipación contenida en ellos del Teorema de Pitágoras, ivi: 95-97; Mikami, 1913: 4-8 y, sobre todo, Swetz y Kao, 1977, Martzloff, 1988: 283 y ss; y Yabuuti, 2000: 28, 57-58 y *passim*.

<sup>27</sup> Cabe también mencionar a este respecto otros dos textos, el *Jiuzhang suanshu* 九章算術. “Los nueve capítulos sobre el arte matemático” (con un prefacio de Liu Hui 劉徽, ca. 260 d. C.,

El asunto de las propiedades de los triángulos rectángulos similares lo retoma Shen Gua 沈括 (1031-1095) en su obra *Mengqi bitan* 夢溪筆談, “Conversaciones en el jardín del río de los sueños”, en relación con el método que él utilizó en el relevamiento de las distancias para la construcción de mapas.

Esto, que ha sido definido como una “obsesión por el triángulo”,<sup>28</sup> hizo que cuando los artistas chinos se pusieron en contacto con la técnica de la perspectiva y, en particular, con el concepto de *pirámide visual*, lo reconocieran de inmediato como algo bastante familiar que llevaba consigo los ecos de una antigua sabiduría perdida cuyo recuerdo podía ahora serles restituido.

Los caracteres *gou* 勾 y *gu* 股 indican, respectivamente, la base y la altura del triángulo rectángulo, mientras que el carácter *xian* 弦 era usado para indicar la hipotenusa.

### *c. El método de los llenos y de los vacíos (aotufa 凹凸法)*

Este término, también traducible literalmente como *el método de las concavidades y convexidades*, hizo su primera aparición en la literatura del periodo Song en relación con la corriente pictórica naturalista que nació durante el periodo de las Seis Dinastías, gracias a la influencia del arte budista propio de India y de Asia Central.

Ejemplos de ello se encuentran en Guo Ruoxu 郭若虛, citado a propósito de la técnica más eficaz que podía emplearse para pintar montañas y rocas,<sup>29</sup> y en un tratado, el *Shanshui Chun Quan Ji* 山水純全記, “Memorias del señor Chun Quan (armonioso y completo) sobre la pintura de paisaje”, escrito a principios del siglo XII por Han Zhuo 韓拙 (floreció entre 1095 y 1125).<sup>30</sup>

---

donde éste afirma que el texto habría sido compilado durante la época de los Han anteriores), considerado por Needham como el más importante de todos los libros chinos de matemáticas, 1965, vol. IV, parte II: 25, y el *Haidao suanjing* 海島算經, “El clásico de las islas marítimas”, compilado en 263 por Liu Hui. Ambos tratan, entre otras cosas, de cuestiones relativas a la medida de la altura y la distancia. Sobre estos textos véanse Needham, 1965, vol. IV, parte II, p. 25 y ss.; Mikami, 1913: 8-25 y 33-36; Gauchet, S. J. 1917, *passim*; Van Hée, S. J., 1914: 111-164; Martzloff, 1988: 14-17 y *passim*, y Yabuuti, 2000: 28-38, 43-44 y *passim*.

<sup>28</sup> Rey, 1959: 266.

<sup>29</sup> Guo Juoxu, *Tuhua jian wen zhi*, “Recuerdos de lo que he visto y oído sobre pintura”, ca. 1080, 1983, *juan* 4: 88. Respecto de Guo Ruoxu como teórico véase Bush y Shih, 1985: 315, 367 y *passim*. *Tuhua jian wen zhi* fue traducido por Soper, 1951.

<sup>30</sup> Respecto de Han Zhuo véase Bush y Shih, 1985: 306 y *passim*. *Shanshui Chun Quan ji* se encuentra en Yu Anlan, 1937, fasc. I, ff. 1r-9r. De ello existe una traducción integral en Maeda, 1973 y 1978.

Este tratado, que revela una evidente derivación de Guo, habla de *ao shen tu jian* 凹深凸淺, “profundas concavidades y convexidades apenas insinuadas” que transmitirían con eficacia las partes expuestas a la luz y las que están en la sombra, tan importantes cuando se pintan rocas.<sup>31</sup>

Luego de algunos siglos de olvido, estos términos fueron retomados a partir del siglo XVI, cuando el contacto con la pintura occidental —y de manera especial con la perspectiva— llevó a los pintores chinos a repensar los modos pictóricos Tang y Song y a redescubrir en ellos cierta afinidad con aquélla. De pronto se transparenta la conciencia de que, incluso en épocas tan remotas, ya Occidente había transmitido esta nueva técnica de representar las sombras, las distancias y la tridimensionalidad, esta vez desde la India. Tal es el caso de Yang Shen 楊慎 (1488-1559), que cita precisamente a los pintores de la ciudad de Kotan, Yu Chiyi Seng 尉遲乙僧 y Zhang Sengyou 張僧繇, a propósito de la pintura en estilo *aotu*.<sup>32</sup>

#### SHEN GUA Y LI CHENG O LAS ALTERNATIVAS CHINAS A LA PERSPECTIVA LINEAL

Shen Gua 沈括 (1031-1095)<sup>33</sup> es autor de una colección de diversas memorias conocidas con el título de *Mengqi bitan* 夢溪筆談, “Conversaciones en el jardín del río de los sueños”.<sup>34</sup>

Se debe principalmente a Hu Daojing 胡道靜<sup>35</sup> y a J. Needham el haber hecho justicia a una de las personalidades más interesantes de la ciencia en China. Aunque siempre haya sido conocido como uno de los principales

<sup>31</sup> Yu Anlan, 1937: f. 3v. Este pasaje aparece citado también por Soper, 1948b: 169, aunque en un contexto diferente, para explicar el significado del término técnico *cun dan* 皴淡.

<sup>32</sup> En *Peiwen zhai shu hua pu* 佩文齋書畫譜, “Manual de pintura y caligrafía del estudio *Peiwen* (alabar las letras)”, recopilado por Wang Yuanqi 王原祁 *et al.* (la fuente utilizada en este caso es *Yang Jingyan ji* 楊井庵集), 1708, *juan* 12, ff. 8v-9r. Me parece interesante señalar que el término *aotu* aparece con mucha frecuencia en el *Peiwen zhai shu hua pu*, especialmente en el *juan* 12, una prueba ulterior del marcado interés por estos expedientes realistas, sobre todo durante el periodo de Kangxi, esto es, cuando se compiló el *Peiwen*. Para un análisis del término *aotu*, también desde un punto de vista iconográfico, véase Yonezawa, 1948: 92-93.

<sup>33</sup> Sobre Shen Gua véanse Holzman, 1958: 260-291, Subrenat en SB, vol. II: 857-863, Tsiperovitch en BS: 226-228, Brenier (*et al.*), 1989, y la biografía contenida en Ruan Yuan 阮元, 1799, *juan* 20: 239-243.

<sup>34</sup> He usado la edición a cargo de Yang Jialuo 楊家駱, 1989. Numerosos párrafos aparecen también en Wang Yuanqi 王原祁, 1708, y en Yu Jianhua 俞劍華, 1986.

<sup>35</sup> Hu Daojing estuvo a cargo de una edición muy erudita del *Mengqi bitan*, publicada en Shanghai en 1956.



autores del género *suibi* 隨筆, Needham lo reconoce como: “one of the most widely interested scientific minds which China produced in any age”.<sup>36</sup>

En su obra encontramos la primera mención fidedigna sobre la brújula magnética, el primer informe sobre la elaboración de mapas en relieve, innumerables descripciones de fósiles, además de muchas otras contribuciones científicas. El *Mengqi*, aunque es mencionado por el *Chouren zhuan* 疇人傳, no es propiamente un tratado de matemáticas y astronomía ya que contiene apuntes sobre las ciencias conocidas en aquellos tiempos. Además de ofrecer interesantes anotaciones de naturaleza algebraica y geométrica, Shen Gua, con su obra, contribuyó también al desarrollo de la geometría plana y su método de cálculo de los arcos de las cercas constituye la base de la trigonometría esférica que se desarrolla en el siglo XIII.<sup>37</sup> Lo que es preciso señalar, sobre todo, es que él, al parecer, fundamenta su propia actividad científica sobre la observación directa más que sobre *cliché*. Es esta pasión por la observación de la naturaleza lo que lo lleva a interesarse en la cartografía y es precisamente sobre el Shen Gua cartógrafo de quien quiero hablar en esta sección.

En el primer prefacio del *Shixue*, Nian Xiyao cita una frase muy sibilina: “*yang hua fei yan*” 仰畫飛檐, “pintar el alero [visto] de abajo hacia arriba”, a la que recurre en su intento por familiarizar la alteridad, o sea traducir a un idioma inteligible los preceptos “ajenos” de la perspectiva lineal, conciliando con ella los métodos para rendir el espacio tridimensional propio de la tradición antigua china.

De hecho, dice:

古人之論繪事者有矣曰“仰畫飛檐”又曰“深見溪谷”中事則其目力已上下無定所矣

Los antiguos teóricos ya conocían este expediente [se refiere obviamente a la perspectiva lineal. *N. d. A.*] y le llamaban “pintar el alero de abajo hacia arriba” y “mirar ríos y valles en su profundidad”. Pero aquí el punto central es que el ojo humano vaga arriba y abajo sin punto fijo.

Se trata en efecto de una cita tomada del propio *Mengqi bitan*. El significado de esta expresión resultará más claro si la insertamos en el contexto de toda la frase, que aquí reproduzco completa:

李成畫山上亭館及樓塔之類皆仰畫飛簷其說以謂自下望上如人平地望塔簷間見其榱桷

<sup>36</sup> Needham, 1965, vol. IV, parte II: 267.

<sup>37</sup> Needham, 1959, vol. III: 38-39; 574-79.

El maestro pintor Li Cheng, cuando pinta pabellones, pagodas y otros edificios en la cima de las colinas, los hace todos con los aleros como se ven desde abajo. Esto, dice, es porque el punto visual queda bajado respecto del objeto retratado, exactamente como cuando uno se detiene a observar una pagoda desde la base, y las ménsulas de los aleros se ven de otra manera (*juan* 17, 6).<sup>38</sup>

En este pasaje Shen Gua critica el método adoptado por el maestro pintor Li Cheng en sus representaciones de pabellones y pagodas sobre las colinas, y esto, a primera vista, podría parecer desilusionante, si se considera el hecho de que el *yang hua fei yan* es por lo general considerado un método muy cercano a la perspectiva. Sostiene Shen Gua:

此論非也大都山水之法蓋以大觀小如人觀假山耳若同真山之法以下望上只合見一重山豈可重重悉見兼不應見其溪谷間事。李成不知以大觀小之法其間折高折遠自有妙理豈在掀屋角也

Esta percepción es errónea porque en la pintura de paisaje de hecho hay una manera de observar detalles pequeños en un contexto más grande (以大觀小). Si la gente mirara las colinas falsas como ve las reales, a saber, mirándolas desde la base hacia arriba, vería sólo una hilera a la vez y no hilera sobre hilera. Tampoco las cañadas ni los valles serían visibles. Es más, uno no vería los patios interiores de las mansiones, ni las actividades que tienen lugar en los corredores que se encuentran detrás. Si un hombre se para al Este, podrá ver sólo el lado oeste de una montaña en la distancia. De manera similar, si se para al Oeste, sólo verá el lado este de la montaña. ¿Cómo podría esta (condición limitada) ser trasladada a la pintura? De hecho, Li Cheng no supo cómo observar los detalles pequeños en un contexto más grande, método por el cual la altura y la distancia pueden calcularse con más precisión que si sólo se le da una curvatura a los ángulos de los techos de las casas (*juan* 17, 6).<sup>39</sup>

El significado de esta expresión, así como todo el pasaje en el cual está inserta, ha sido mal interpretado y se considera oscuro y anticientífico. De hecho, cuando Shen Gua critica el método de Li Cheng de pintar los aleros desde abajo como se ven desde un único punto estacionario, lo hace como cartógrafo, acostumbrado a medir las distancias desde varios puntos de observación situados a alturas más altas que las del objeto, y no más bajas.

Anota, con pesar, un crítico chino:

<sup>38</sup> Shen Gua, *Mengqi bitan*, reimpresso en 1989, vol. I: 546.

<sup>39</sup> *Ibidem.*, vol. I: 547.

而此有關透視學上問題，此後亦無人加以注意，致使在畫學上一千年以前之發明，竟泯滅無聞，殊為可惜！以為山水畫乃以大觀小，究竟眼何以大，山何以小，折高折遠竟有何妙理，并無說明。

¡Es realmente una pena que un descubrimiento de hace más de mil años haya caído en el olvido por el hecho de que nadie se había dado cuenta de las implicaciones de perspectiva de este método! [Shen Gua] cree que cuando se pinta un paisaje se debe adoptar el método *yi da guan xiao* 以大觀小, pero en realidad ¿cómo el ojo puede ser tan grande y la montaña tan pequeña? ¿Que hay de extraordinario en el *zhe gao zhe yuan*, 折高折遠? No nos dan ninguna explicación.<sup>40</sup>

Por el contrario, si se analiza este pasaje a la luz de la personalidad y de la capacidad del científico y cartógrafo poseída por Shen Gua, los que a primera vista parecerían ser pasajes oscuros y “anticientíficos”, hasta para los ojos de otros científicos chinos, nos resultan clarísimos. Cuando él critica el método adoptado por Li Cheng —“pintar el alero de abajo hacia arriba”— lo hace como cartógrafo, acostumbrado, como tal, a medir distancias y longitudes desde un punto de observación más alto respecto del objeto (y no desde abajo, como lo hace Li Cheng) y por medio de un instrumento graduado.

予頃年在海州人家穿地得一弩機其望山甚長望山之側為小矩如尺之有分寸原其意以目注鏃端以望山之度擬之準其高下正用算家句股法也

Hace poco tiempo, mientras me encontraba en la casa de una persona en Haizhou excavando un terreno, me encontré con un instrumento semejante a una balestra, mediante el cual, cuando se observa una montaña desde lejos, la distancia hacia el objeto es grande, mientras que cuando se observa una pequeña parte del lado de la montaña, entonces la distancia es corta. (El asta de la balestra) está graduada como un regla. La idea original es que, poniendo una flecha a través de ella y mirando hacia los dos extremos, se podría calcular los grados de la montaña (sobre la barra) y de tal manera medir su altitud. Este es el mismo método de los triángulos similares (*gougu*) empleado por los matemáticos (*juan* 19, 13).<sup>41</sup>

Un instrumento de este tipo era conocido también en Europa durante la Edad Media. Similar a una balestra, era llamado *baculum*.

<sup>40</sup> Yu Jianhua 俞劍華, 1986, I: 626.

<sup>41</sup> Shen Gua, *Mengqi bitan*, vol. II: 635. El párrafo es traducido, con algunas variantes, en Needham, 1959, vol. III: 574. De acuerdo con Yee, en su “Taking the World’s Measure: Chinese Maps between Observation and Text” en Harley y Woodward, 1994: 117, no es posible establecer con certeza si tal instrumento fue realmente utilizado en la cartografía, ya que la única mención sobre este asunto es la que aparece en la obra de Shen Gua.

Measurements of a distant line which could not be reached and paced were made by standing approximately half-way along it at different distances from it, and sighting the two ends of the line past each end of the cross-piece. The dimensions of the staff being known, and also the distance between the observer's positions, the length of the line could be calculated.<sup>42</sup>

En la tradición popular, este instrumento está relacionado con el científico provenzal Levi ben Gerson (1288-1344), pero Needham, comprobando la antigüedad de dicha herramienta de relieve que es la balestra (que era también un arma muy utilizada por los ejércitos de Han y de la cual deriva), ha sugerido que ambos instrumentos fueron inventados en China y posteriormente encontraron su camino hacia Europa gracias a la actividad de las comunidades de comerciantes, tal vez judíos, como el nombre de Levi ben Gerson sugiere.<sup>43</sup>

La ciencia náutica española nos permite confirmar un uso muy amplio de este instrumento. Existen instrucciones para su fabricación y uso en el *Quatri Partitu en Cosmographia* de Alonso de Chaves (conocido también como el *Espejo de navegantes*, y fechado entre 1538 y 1532), así como en el *Itinerario de la navegación de las mares y tierras occidentales* (1575) de Juan de Escalante de Mendoza.<sup>44</sup> [fig. 11]

El reconocido historiador inglés Michael Baxandall ha planteado la existencia de una relación entre la perspectiva lineal en sus inicios y las prácticas de medición de las construcciones y el relieve del terreno. Sobre este particular, él menciona un texto de Filippo Calandri de 1491, el *De Arimetrica*, que contiene una sección dedicada a la medición de los edificios, en donde se proponen ejercicios basados en el cálculo de catetos e hipotenusas de triángulos análogos.

The idea of perspective, of imposing a network of calculable angles and notional straight lines on a prospect, is not outside the grasp of a man able to handle such an exercise in surveying.<sup>45</sup>

En un cierto punto de su obra *Mengqi bitan* 夢溪筆談, Shen Gua nos ofrece la descripción de un mapa conocido como *fei niao tu* 飛鳥圖, “el mapa a vuelo de pájaro” (地理之書古人有飛鳥圖不知何人所爲, “Entre los libros de

<sup>42</sup> Needham, 1959, vol. III: 573.

<sup>43</sup> Needham, *ibidem*: 575.

<sup>44</sup> Estos manuscritos se encuentran en la Biblioteca Naval de Madrid. Ambos textos han sido estudiados por Lamb, 1995: II, 4; XIII, 10 y *passim*.

<sup>45</sup> Baxandall, 1988: 106-108.

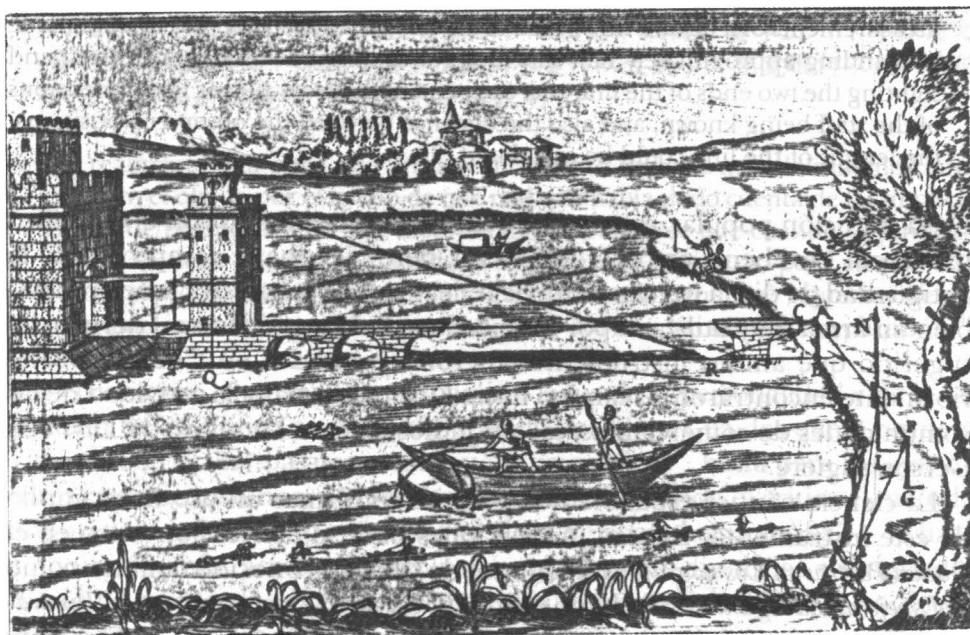


Figura 11. Aplicación del *baculum* (de *Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ*, Bolonia, 1642). Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.

geografía antiguos, se encontraba un ‘mapa a vuelo de pájaro’ de autor desconocido”. Apéndice 3,6). El párrafo prosigue con una descripción del método utilizado por el mismo Shen Gua para realizar un mapa de los condados y prefecturas (*shou ling tu* 守令圖) del tipo *fei niao* 飛鳥, “a vuelo de pájaro”, ejecutado a “una escala de dos pulgadas por 100 *li*” (*er cun zhe baili wei fenlü* 以二寸折百里爲分率). Shen dice que el “mapa terminado presentaba un enrejado cuadrado realizado perfectamente a escala” (*tucheng de fangyu yuanjin zhi shi* 圖成得方隅遠近之實. Apéndice 3,6).

En el *Mengqi* aparece una importante referencia científica sobre los mapas en relieve (予奉使按邊始爲木圖寫其山川道路, “Cuando estuve encargado de vigilar las fronteras, por primera vez hice un mapa de madera en el que había señalado el curso de los ríos y las montañas”) (*juan* 25,22).

Todos estos elementos contribuyen a reforzar la idea de que lo reportado por Shen Gua a propósito de los métodos de relieve de grandes magnitudes (*zhun qi gaoxia* 準其高下), su reducción a escala (*zhe... wei fenlü* 折... 爲分率), así como la realización de mapas “a vuelo de pájaro” y “en relieve” es representativo de una sofisticada tecnología asociada a la producción,

uso y difusión de conocimientos cartográficos. En mi opinión, en este sentido deberían ser interpretados aquellos pasajes “oscuros” y “anticientíficos” a los que se ha hecho referencia al inicio de este apartado. Es así que *yi da guan xiao* 以大觀小, y *zhe gao zhe yuan* 折高折遠, bien pueden hacer referencia a los procesos de “reducción a escala de grandes extensiones”, y la afirmación “*ru ren guan jia shan er*” 如人觀假山耳, “es como cuando se contemplan montañas artificiales”, podría referirse propiamente a las montañas que se ven en los mapas en relieve.

Es evidente aquí que la intención no es tanto reproducir el mundo externo, como podría parecer al observador común y corriente, sino representar las cosas de la manera más completa posible, viéndolas al mismo tiempo desde muchos puntos. Mejor aún, desde lo alto, como lo haría un cartógrafo, que teniendo que representar un sitio perfectamente definido realiza numerosas excursiones al lugar para familiarizarse con el relieve de todas las grandezas que le interesan para luego transcribirlas al papel utilizando todas aquellas herramientas e instrumentos que lo ayuden a perfeccionar las capacidades, obviamente limitadas, que tiene el ojo humano.

Si no fuera posible demostrar el origen de la pintura de paisaje a partir de la cartografía y los métodos para relevar distancias y reproducir superficies, por lo menos es factible establecer la hipótesis sobre el desarrollo paralelo de ambas disciplinas. De manera similar, se ha postulado en Europa que los orígenes de la pintura en perspectiva se hallan precisamente en las prácticas de medición y relieve.

Me parece que esta hipótesis no ha sido hasta ahora mencionada, aunque sí ha sido subrayada la ambigüedad del término *tu* 圖, que siempre ha sido utilizado como sinónimo de “mapa”, “plano”, o bien de “pintura” o “diseño”. Como ya hemos visto brevemente a propósito de *yuanyin* y *gougu*, cierta terminología técnica era, sin duda, utilizada en común, lo cual deja suponer si bien no un origen común, sí una afinidad profunda, de la misma manera que ocurre entre la pintura y la caligrafía. Inclusive, el estrecho vínculo entre la pintura china de paisaje y la cartografía revela una consonancia estética más profunda que se basa en la creencia de que la visión empírica es limitada y por ello necesita ser perfeccionada con ayuda del conocimiento humano. “El ideal de Shen Gua de integrar múltiples puntos de vista dentro de un marco es una visión artística sintética, no lo que la visión puede abarcar empíricamente de una mirada.”<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Valérie Malenfer Ortiz, 1999: 86. Desde luego, la cuadrícula cartográfica, así como múltiples puntos de vista, también se usaban en la pintura occidental durante el Renacimiento temprano. En cuanto a la fascinación de Leon Battista Alberti con la cuadrícula cartográfica, véase Samuel Y. Edgerton, Jr., en David Woodward, 1987: 39-40 (10-50).

Li Cheng 李成 no fue el único en desarrollar experimentos relacionados con una genuina y verídica ciencia de la visión. Si se observa el ya citado *Qingming shanghe tu*, 清明上河圖 [tablas XII y XIII], de Zhang Zeduan 張擇端, así como el rollo horizontal de Li Gonglin 李公麟, *Lin Wei Yan mufang tu* 臨韋偃牧放圖, “Escena ecuestre en el estilo de Wei Yan” [tablas XIV-XV], autor casi contemporáneo de Li Cheng, podemos darnos cuenta de que todas las diagonales de la escena parecen, de alguna manera, converger en un único punto de fuga. Naturalmente, si se estudian con detalle, dichas obras presentan un esquema constructivo que parece ser dirigido sólo de manera indirecta a la perspectiva lineal, pero no considero que pueda negarse que la impresión que éstas producen sea de un intenso realismo y tridimensionalidad.

Es así como los maestros del arte Song —tal vez bajo el influjo de los descubrimientos científicos en el campo de la geometría y de la óptica— comenzaron a inclinarse hacia un mayor realismo y una utilización favorable del espacio tridimensional con resultados muy cercanos a aquellos obtenidos mediante el uso de la perspectiva lineal, suscitando una reacción en otros artistas e intelectuales de la época, tal como lo revelan las palabras de Shen Gua. La misma reacción negativa que mostraron, muchos siglos después, algunos artistas que estuvieron en contacto con la pintura occidental, en especial con la pintura de perspectiva. Por otra parte, sabemos que otros la aceptaron y fueron más o menos influenciados por ella, tal vez porque produjo en ellos una cierta impresión de familiaridad, pareciéndoles un retorno al estilo de aquel realismo pictórico Song propio de artistas como Li Cheng y Li Gonglin.<sup>47</sup>

Hemos visto pues cuáles son los términos utilizados para transmitir el concepto de perspectiva. Pasemos ahora a analizar los efectos que el contacto con la pintura de perspectiva produjo sobre algunos de estos artistas desde un punto de vista ideológico.

<sup>47</sup> Me parece oportuno recordar que durante la dinastía Qing, sobre todo bajo el reino de Qianlong, la colección imperial alcanza su máxima extensión mediante la adquisición en forma masiva de las obras pictóricas más antiguas. Es lícito pensar que los artistas al servicio de la corte, como Tang Dai y Zou Yigui, tuvieran acceso a estas obras. Por otra parte, debido a la “rareza” de obras pictóricas de los siglos XI y XII, una vez que los pocos ejemplares existentes habían caído en las ávidas manos del emperador, era prácticamente imposible que los artistas que operaban fuera de la esfera imperial tuvieran la posibilidad de mirarlas.



Tablas XIV-XV. Vistas parciales de *Lin Wei Yan mufang tu* 臨韋偃牧放圖, “Escena ecuestre en el estilo de Wei Yan” (Li Gonglin 李公麟, siglo XI, rollo horizontal, tinta policroma sobre seda). Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.



*Tabla XV*

## LOS TEÓRICOS Y EL NATURALISMO

## Zou Yigui 邹一桂

Zou Yigui (1686-1772),<sup>48</sup> pintor especializado en el género de las flores, es autor de una obra, *Xiao Shan huapu* 小山畫譜 (ca. de 1756), “Manual de pintura de Xiao Shan”, que consta de dos capítulos. El primero está dedicado a la discusión de asuntos exquisitamente técnicos ligados a la pintura de las flores, y el segundo a la discusión de conceptos estéticos más generales como “lo vulgar y lo refinado” (*yasu* 雅俗), la “naturaleza” (*tianqu* 天趣) y así sucesivamente. Justo al inicio de su argumentación Zou Yigui dice:

畫以象形取之造物不假師傳自臨摹家專事粉本而生氣索然矣今以萬物爲師以生機爲運見一花一萼諦視而熟察之以得其所以然…譬如畫人耳目口鼻鬚眉一一俱肖則神氣自出未有形缺而神全者也

El arte expresa la verosimilitud y se modela respecto de fenómenos de la naturaleza; por tanto, no se puede basar en la tradición impuesta por los maestros. Cuando (la pintura de las flores del periodo Song) nos fue transmitida mediante copias elaboradas con el método *linmo*<sup>49</sup> se redujo a algo artificioso, sin ninguna vitalidad ni sabor.

Ahora nosotros (debemos) elegir como maestra a la naturaleza y esforzarnos por penetrar la esencia (de las flores). Ver una flor y su cáliz equivale a examinarla en los detalles, para luego reproducirla en su esencia... (De la misma manera) si se dibuja una figura humana, hay que reproducir las orejas, los ojos, la boca, la nariz, la barbilla y las cejas de manera verosímil. De tal forma se podrá captar el alma, puesto que no es posible transmitir la esencia vital de un sujeto a través de una representación defectuosa de su apariencia.<sup>50</sup>

A partir de la insistencia de Zou Yigui sobre la observación de la naturaleza —que se encuentra en el curso de todo su texto— a fin de reproducir la forma y las características principales de una flor, se percibe un cambio radical respecto de la posición de los pintores de las generaciones precedentes, y esto no puede ser más que fruto de estímulos nuevos, como los recibi-

<sup>48</sup> Para una breve biografía de Zou Yigui véase Yu Anlan, 1937, fasc. I, f. 4v y QSLZ, vol. III, ff. 1r-2v.

<sup>49</sup> *Linmo* indica una copia fiel que se realiza con el original cerca, y es diferente de una copia de memoria. Cfr. March, 1935: núm. 150.

<sup>50</sup> En Yu Anlan, 1937, fasc. III, f. 1r.

dos a través del contacto con el arte europeo.<sup>51</sup> Dentro de este contexto no se debe olvidar también la influencia filosófica de índole pragmática que se desarrolló en el siglo xvii en el ámbito de neoconfucianismo y a la que me referí en la introducción a este capítulo.

Este texto, sin embargo, se conoce casi de manera exclusiva en conexión con un pasaje dedicado al arte occidental, del que el autor da un juicio sustancialmente negativo:

學者能參用一二亦具醒法但筆法全無雖工亦匠故不入畫品

Los eruditos pueden hacer uso aquí y allá de este método [se refiere obviamente a la perspectiva, *N. de A.*] y llegar incluso a dejarse conquistar por él, pero como la técnica [lit. *bifa* 筆法] está allí ausente por completo, se lo considera como una artesanía y por ello no entra en el ámbito de los géneros artísticos.<sup>52</sup>

Un juicio como éste no debería asombrarnos, si tomamos en consideración que para un artista en China el reconocimiento por parte de la ortodoxia tenía una enorme importancia. Por tanto, más que hacer abiertas “declaraciones programáticas” era mejor ocultar los argumentos técnicos tras afirmaciones de carácter general en línea con la ortodoxia para que pasaran inadvertidos. No hay que olvidar, por otra parte, que esa influencia hubiera podido ejercerse, como sucede a menudo en el arte, de una manera inconsciente, o asumir formas y tendencias inesperadas.

### *Tang Dai* 唐岱

Tang Dai (1661-después de 1752),<sup>53</sup> conocido sobre todo por haber sido uno de los colaboradores de Castiglione, era manchú y siempre realizó su larga actividad en el ámbito del Neiwufu 內務府. Tenido en altísima consi-

<sup>51</sup> Es un deber reconocerle a Siren, 1956-1958, vol. V: 231, el mérito de haber mencionado la influencia occidental a propósito de Zou Yigui. Por otra parte, aun sin asociarla a ninguna influencia, Xu Zuliang y Hong Qiao 許祖良、洪橋 (comps.), 1985: 7, interpretan en clave realista las tesis de Zou Yigui. Esta antología de escritos de estética del periodo imperial tardío, pese a haber sido recopilada en un periodo histórico todavía muy influenciado por las preocupaciones propias de la revolución cultural para promover y difundir un arte “realista” al servicio del pueblo, ha sido muy importante para mí pues me ha impulsado a investigar con más detenimiento a los autores aquí tratados.

<sup>52</sup> Yu Anlan, 1937, fasc. III, f. 8r.

<sup>53</sup> Véase Yu Anlan, 1937, fasc. I: f. 4r; Chou, 1988: 132-140; id., 1994: 321-343.

deración tanto por Kangxi como por Yongzheng y, sobre todo, por Qianlong, como pintor de paisajes, solía dar lecciones de pintura en la corte.

Si bien es digna de señalarse la colaboración de Tang Dai con Castiglione —ejecutaron muchas obras juntos (*hebi* 合筆) en las que el primero pintaba los paisajes y el segundo los caballos y las figuras humanas, o bien, en el caso de las *natura morta*, por así decir, a Tang Dai le correspondían las rocas y a Castiglione las flores y los pájaros—, más importante aún es destacar el hecho de que ya en 1717 (fecha del prefacio) vio la luz su tratado, el *Huishi fawei* 繪事發微, “El misterio de la pintura”, esto es dos años antes de la llegada de Castiglione a Beijing. De lo sistemático del texto resulta evidente que no se trata de *random notes*, sino que más bien es fruto de maduras reelaboraciones a lo largo de los años, y previas a la llegada del maestro milanés. El *Huishi fawei* precede en otros diez años al mismo *Shixue*, cuyo primer prefacio es de 1729. Ahora bien, si de acuerdo con las declaraciones del mismo Nian esta obra es producto de un estudio de 30 años acerca de la perspectiva, resulta entonces bastante difícil establecer cuál precede al otro.

En el fondo lo más importante no es establecer quién debería honrarse con la medalla del precursor, sino atribuir a estos dos textos el mérito de haber determinado la dirección que habría de tomar la teoría de la pintura durante el largo periodo del reinado de Qianlong.

Mediante un examen atento se le reconocen fuertes acentos naturalistas, llamados a lo racional y a lo empírico, con un espíritu que está lejos de ser polémico respecto de la tradición precedente, sino más bien “conciliatorio, equilibrado, de expansión”.<sup>54</sup>

Veamos ahora algunos de los pasajes sobresalientes del *Huishi fawei* donde estas características aparecen de manera más marcada.

#### 得勢

夫山有體勢畫山水在得體勢山之體石爲骨林木爲衣草爲毛髮水爲血脈雲煙爲神彩嵐靄爲氣象寺觀村落橋梁爲裝飾也蓋山之體勢似人人有行走坐臥之形山有偏正欹斜之勢人有四肢山有龍脈分幹譬之看人站立其手足分寸骨節長短無不合體看人坐臥或一手伸而長一手曲而短非伸者長曲者短也不過是形勢換而故看山近看是如此形勢遠數里則少換再遠數十里則有換逾遠逾移步換影之說豈不信哉故看正面山如此看側面山不同看背面山又不同正面山之轉折起伏要通景中合正面山之形勢側面山之轉折起伏要通景中合。此山之移步換影之說也如人在日光中站立足步少移其全身之影皆換左足動則全身形影合左足動移之勢

<sup>54</sup> Chou, 1988: 339.

Cómo obtener la semejanza formal<sup>55</sup>

Cualquiera que sea la forma de una montaña, ésta debe reproducirse cuando se quiera pintar esa montaña en un paisaje. En una montaña las rocas son como los huesos, los árboles y las frondas como la vestidura, la hierba como los cabellos, los cursos de agua como las venas, las nubes y los vapores como el espíritu, la atmósfera coloreada y el cielo con las nubes al fondo como la postura de una persona y los templos, las aldeas y los puentes son su adorno. La estructura de una montaña se asemeja a la de un hombre.<sup>56</sup> Un hombre puede ser reproducido mientras camina o está sentado o recostado, así como en una montaña se presentan curvas y asperezas. Si los hombres tienen los artos, las montañas tienen la cadena principal y las colinitas alrededor<sup>57</sup> que se pueden ver metafóricamente como un hombre de pie. Las dimensiones de las manos y de los pies, así como el largo de los huesos y las articulaciones, siempre están de conformidad con las dimensiones del cuerpo. Observa a un hombre que está sentado o recostado, el brazo extendido más largo que el plegado. No es que en realidad los brazos sean desiguales, sólo cambia su apariencia formal [*xingshi* 形势].<sup>58</sup> De tal manera, si se observa de cerca una montaña ésta nos aparecerá en una determinada forma, si la distancia es de tan sólo unas pocas millas entonces el cambio será mínimo, pero si la distancia es de varias millas, entonces sí se producirá un cambio en la percepción de la montaña. Mientras más se nos aleja, más radicales serán estos cambios. ¿Cómo no creer, entonces, que si se modifica nuestro punto de vista también cambia la imagen que aparece frente a nuestros ojos? Por este motivo, observar una montaña desde adelante no es como observarla de lado o desde atrás. En la observación desde el frente, las curvas, las faldas y los precipicios

<sup>55</sup> El término que se emplea aquí es *shi* 勢, definido por S. Bush y Hsiao-yen Shih, 1985: 353, como “dynamic configuration, momentum, effect” en referencia precisamente a la teoría pictórica antigua. Con Tang Dai llega a asumir una connotación más concreta y es utilizado como sinónimo de *xing* 形, forma (véanse en particular líneas 2, 3 y 4).

<sup>56</sup> Esta visión organicista me recuerda el interesante ensayo de J. Hay, “The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy”, en el cual el autor discute el método chino de juzgar las obras caligráficas haciendo referencia a la metáfora del cuerpo humano. Como se sabe, los trazos del pincel tienen “huesos” y “arterias”, las caligrafías “músculos” y “sangre”. En Ames (comp. *et al.*), 1993: 179-211.

<sup>57</sup> La traducción de los dos términos *longmai* 龍脈 (*mo*) y *fengan* 分幹 podría resultar difícil. Chou, 1988: 330, que sin embargo no cita *fengan*, ofrece una traducción literal del primer término, como *dragon vein*, a la que le atribuye una cualidad metafísica que francamente me parece fuera de lugar. *Longmai* no indica más que una “cadena montañosa” o, si se quiere, el perfil de los montes uno detrás de otro, ondulado como un dragón que se mueve, y *fengan*, con *fen* 分 sinónimo de *zhi* 支 expresa precisamente el concepto de las “ramales” o mejor de las “estribaciones”.

<sup>58</sup> “Varían las medidas del hombre en cada uno de los miembros, al doblarlos más o menos, y en diversos aspectos, disminuyéndolos o haciéndolos crecer tanto en mayor o menor medida en una parte cuando éstos crecen o disminuyen del lado opuesto.” Leonardo da Vinci (edición de 1990: 125).

deben reproducirse conforme a su aspecto real en relación con el ambiente circundante. Lo mismo se dice para la visión lateral... Este cambio en la apariencia de las cosas en relación con el cambio de nuestro punto de vista (se puede comprender si se imagina) una figura humana de pie bajo la luz del sol. Si mueve el pie derecho aunque sea ligeramente, la sombra producida por toda la figura cambia; si se mueve el pie izquierdo entonces tanto la sombra como la imagen de ese cuerpo cambiarán de conformidad con el movimiento del pie izquierdo... ¿Por qué la observación de la montaña debería ser de alguna manera diferente de la observación de un cuerpo humano? <sup>59</sup>

El texto continúa con alusiones al cambio al que están sujetos los paisajes montañosos con las estaciones y con la necesidad que tiene el artista de transmitir, a través del pincel, la cualidad de la atmósfera!

Otro párrafo digno de señalarse es el extraído de un apartado intitulado *Youlan* 遊覽 “Observando la naturaleza”:

#### 遊覽

山水家與人物家不同畫人物者只畫峭壁或畫一巖一至單山片水是點景而已至山水之全景須看真山其重疊壓覆以近次遠分布高低轉折。。。。一山有一山之形勢群山有群山之形勢也看山者以近看取其質以遠看取其勢山之體勢不一

#### Observando la naturaleza

Los pintores de paisajes (cuando deben pintar un esbozo) lo hacen de manera distinta a los pintores de la figura humana, porque estos últimos se limitan a pintar una colina empinada o un pico, de manera tal que el paisaje sea esencial o constituya tan sólo el trasfondo y basta. Por el contrario (la necesidad de realizar) un vistazo completo en una pintura de un paisaje exige (al artista) que observe montañas verdaderas. La sucesión de picos uno tras otro debe transmitirse comenzando por las más cercanas, disipándose a medida que se nos alejan... Una montaña aislada es una cosa; una cadena montañosa, otra. El observador que observa desde un punto de vista cercano debe saber transmitir la esencia (de aquello que observa) de una manera diferente a la de aquel que observa desde un punto de vista alejado, y esto (precisamente) porque el aspecto de una montaña no es siempre igual.<sup>60</sup>

Ya se ha señalado la conexión entre la llamada literatura de viaje y la pintura de paisaje. Richard Strassberg<sup>61</sup> distingue entre dos géneros de literatura de viaje: uno más antiguo y de carácter eminentemente historiográfico y

<sup>59</sup> Yu Anlan, 1937, fasc. II: ff. 8v-9r.

<sup>60</sup> Yu Anlan, *ibidem*: ff. 10r y 11v.

<sup>61</sup> Véase Strassberg, 1994.

otro que se originó durante el periodo de las Seis Dinastías, lírico e introspectivo. Este último, en particular, parece haberse originado gracias al impulso de la pintura de paisaje y de los primeros tratados sobre la pintura. Con el advenimiento de los Tang y el desarrollo de la poesía *shi* 詩, la descripción de una localidad particular se aleja por completo de la transmisión impersonal y objetiva para dejarle espacio a la descripción del estado de ánimo del artista, confiriéndole a la narración un tomo lírico, contrapuesto al carácter objetivo y moralizante de la narración de tipo historiográfico.<sup>62</sup>

En las narraciones de viajes, que pertenecen a uno u otro género, la naturaleza suele encontrarse asociada con el “lenguaje” y “la historia”,<sup>63</sup> en el sentido de que los lugares se vuelven famosos no sólo porque constituyen el teatro de acontecimientos históricos relevantes, sino porque algunos de ellos incrementan su fama gracias a la presencia de inscripciones, narraciones de viajeros colocadas allí para sugerir precisamente la importancia de esos lugares a través del artificio de la cultura, en aquello que Strassberg define como “textualización del paisaje”.<sup>64</sup>

La naturaleza rara vez le habla directamente al viajero y si lo hace es con los tonos intimistas de la poesía *shi*; el viaje, la exploración de nuevos lugares, sirve para delinear el estado mental del viajero y la descripción que se deriva refleja la exigencia ontológica de “inscribir el ambiente en la percepción de sí”.<sup>65</sup>

En todos los casos, estar en un lugar y las emociones y los pensamientos que ese acto suscita parecen ser más importantes que el lugar en sí, en cuanto meta del viaje.<sup>66</sup> Por el contrario, en el caso de Tang Dai, destacan su punto de vista diferente, su atención frente a los criterios que el pintor debe seguir cuando intenta pintar un paisaje.

Tang Dai no tomó su inspiración de ningún lugar en particular para su narración, sino más bien ofrece indicaciones metodológicas para quien se disponga a representar lugares naturales, una especie de declaración programática sobre el “deber ser” de la pintura de paisaje y su correlación íntima con el “viajar” (*youlan*).<sup>67</sup>

<sup>62</sup> Strassberg, *ibidem*: 9 y ss.

<sup>63</sup> *Ibidem*: 6.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*: 12.

<sup>66</sup> *Ibidem*: 22.

<sup>67</sup> Cahill, 1982: 26-27, ha afirmado que precisamente en este periodo se pusieron de moda las narraciones de viaje, probablemente gracias a la influencia occidental, a la vez que aparecieron con más frecuencia xilografías en las historias locales y en las guías de los lugares famosos.

Si bien no es difícil reencontrar en el *Huishi fawei* ecos de la tradición Song, no se puede negar que su fuente de inspiración es de índole puramente occidental. Sería erróneo, sin embargo, derivarla del solo contacto con Castiglione. El *Huishi fawei* es, como ya se ha dicho, un tratado que, por su amplia respiración y su sistematicidad, revela un trabajo lento y asiduo de reflexión y experimentación en torno a los temas que toca. Dada la longevidad del maestro y su larga permanencia en la corte, no se puede excluir que también él deba su aprendizaje de pintar en perspectiva a Giovanni Gherardini, entre fines del 1600 y principios del 1700, y que luego haya continuado compartiendo esas nociones, tan diferentes y sin embargo tan familiares, con otros artistas compañeros suyos.

## CONCLUSIONES

Creo que el estudio de estos textos ha representado una oportunidad para analizar la influencia de la perspectiva lineal sobre la teoría de la pintura china en el siglo XVIII.

El encuentro entre la perspectiva lineal y la técnica pictórica china constituyó un acontecimiento episódico, limitado en el tiempo y en el espacio, si se lo considera desde el punto de vista del conocimiento y la aplicación absoluta de aquella técnica ajena. Un entendimiento cabal de sus preceptos es evidente sólo en el caso de pintores como Jiao Bingzhen 焦秉貞 (activo entre 1680 y 1720), quien ejecutó las 46 pinturas del *Geng zhi tu* 耕織圖 en 1696, y Leng Mei 冷枚, quien entró en la Academia de Pintura entre 1696 y 1704. Estos maestros tal vez se ejercitaron con el manual redactado por Nian.

Pero si se le ve desde el punto de vista de las implicaciones que tuvo el contacto con la perspectiva, podemos notar que se trató de un fenómeno de mayor alcance. No sólo ni simplemente la posibilidad de transmitir el espacio físico tridimensional sobre una superficie bidimensional, sino sobre todo la posibilidad de mirar objetivamente la naturaleza y el mundo como lugares donde se alimenta la inspiración del artista.

Que esto se vio como un “redescubrimiento” de las formas de la pintura Song resulta evidente cuando leemos algunos pasajes del prefacio al *Shixue* de Nian Xiyao. Como, por ejemplo, cuando éste dice, citando a Guo Ruoxu: “desde un solo punto de vista se penetra en el espacio y todo se alcanza a ver a lo largo de las cien diagonales”, al querer dar por sobreentendido que en China ya se había experimentado algo bastante similar a la teoría de la perspectiva lineal. Un precepto que, en forma desconcertante, prefigura uno de los principios fundamentales de la perspectiva del Cuatrocientos.



El tratado mismo de Tang Dai estaría basado en el ya citado *Shanshui Chun Quan Ji* 山水純全記, “Memorias del señor Chun Quan (armonioso y completo) sobre la pintura de paisaje”, escrito a principios del siglo XII por Han Zhuo.<sup>68</sup>

Precisamente en aquella época algunos pintores de paisajes habían comenzado a interesarse por el realismo, quizás también bajo el impulso de conocimientos científicos de reciente adquisición. Pienso en la famosa pintura de Zhang Zeduan 張擇端 *Qingming shanghe tu* 清明上河圖, “Vadear el río durante el Festival de Primavera”<sup>69</sup> [tablas XII-XII] como ejemplo de la tendencia naturalista de la pintura del primer periodo Song, que pone de manifiesto una atención por la reproducción “verosímil” de ciertas características específicas del paisaje chino o por las relaciones proporcionales entre las partes y las distancias.

Luego, sin embargo, la pintura tomó otra dirección, refugiándose en los modos del paisaje intelectual propio de los artistas que se inspiraban en el ideal estético de la *wenren hua* 文人畫, “la pintura de los literatos”, y la ciencia china entró en una fase de decadencia que habría de durar al menos tres siglos.

Con la llegada de los misioneros jesuitas y sucesivamente gracias a los intereses personales de Kangxi, se le dio un nuevo impulso a la ciencia de las matemáticas, comprendidas las autóctonas. Del mismo modo, el contacto con las artes figurativas occidentales constituyó un estímulo para redescubrir formas de la propia tradición, sobre todo en el caso de los artistas a los que la influencia occidental les llegaba de manera indirecta, mediante el aporte y la interpretación de otros artistas chinos.<sup>70</sup>

Vale la pena recordar, a propósito del renovado interés por las matemáticas, la fundación de una academia destinada al estudio de la ciencia (*Mengyangzhai* 蒙養齋), así como las posibles conexiones entre ésta y la actividad de Nian Xiyao, ya discutidas en el primer capítulo. Desde el principio se vio a la nueva “doctrina” esencialmente como *xiyang* 西洋, “occi-

<sup>68</sup> Yu Shaosong, 1932: f. 11v.

<sup>69</sup> Sobre el *Qingming shanghe tu* véase Waley, 1917: 3-10, Whitfield, 1972: 351-365 y el más reciente Heng Chye Kiang, 1999: 117-121. Aunque se trate de un estudio sobre la economía urbana del primer periodo Song, resulta interesante el análisis que hacen de la pintura Jiang Guoliang y Xiao Guoliang, 1981: 145-176.

<sup>70</sup> Como ya he señalado en la introducción a este trabajo, James Cahill opina que la influencia del arte occidental sobre el chino no se puede examinar limitándose tan sólo a la producción académica de la corte y que debe considerarse más bien como la base del “renacimiento” de la pintura Qing, que coincide con un redescubrimiento del naturalismo Song. Cahill, 1982: 15.

dental”, pero luego fue permeando en el ánimo de personalidades como Mei Juecheng la conciencia de que estas teorías, en particular las algebraicas, eran conocidas en China desde hacía muchos siglos.

En la obra *Chi Shui yi zhen* 赤水遺珍, “Perlas reencontradas en el Río Bermejo” (1761), Mei Juecheng reconoce el valor de la matemática china antigua y medieval. Considera que el álgebra es equivalente al método de las incógnitas celestes, *tianyuan* 天元, tal y como aparece en el *Ce yuan hai jing* 測圓海鏡, “Reflejos de las medidas del círculo sobre la mar”, compuesto por Li Ye 李冶 (o Zhi 治, 1192-1279) en 1248. *Ce yuan hai jing* es la obra más antigua sobre el arte de las incógnitas celestes.<sup>71</sup>

Ruan Yuan refiere que este método se volvió completamente ininteligible durante el periodo Ming. (“明代算家不解立天元之術”) Citando las palabras de Mei, Ruan Yuan cuenta que un día el emperador Kangxi, promotor de la teoría que postulaba un origen chino de la ciencia europea (*xixue zhongyou* 西學中由), le regaló al matemático un tratado de álgebra redactado por los “occidentales” y que éste al leerlo se convenció de la afinidad que había entre ambos. “No sé por qué” —decía Mei— “tal método haya caído en desuso. Pero afortunadamente la gente que viene de muy lejos, que siempre persigue la sabiduría, ha reestablecido ese conocimiento perdido” (“不知何故逐失其傳猶辛遠人慕化復得故物”).<sup>72</sup>

Nian Xiyao no debía estar lejos de esta corriente de pensamiento. Como lo destacó Mikami: “With the introduction of the European sciences the old learning was also revived with ardent zeal in all quarters”.<sup>73</sup>

Los tratados científicos y matemáticos eran pues arcas que ocultaban, cubierto por el polvo de los siglos, un precioso contenido que había llegado el momento de develar. Fue por esto que Nian y demás autores no sintieron la necesidad de crear neologismos para traducir aquellos términos “occidentales”: la tradición autóctona ofrecía ya equivalentes apropiados.

Es interesante señalar al respecto que, siempre en el ámbito de las matemáticas, los estudiosos chinos modernos adoptaron los términos *weifen* 微分 y *jifen* 積分 para indicar, respectivamente, el cálculo diferencial y el integral: dos términos que habían sido utilizados, más o menos con igual acepción,

<sup>71</sup> Sobre estos autores véanse Ruan Yuan, 1965 (1799), *juan* 24: 287-289 (Li) y *juan* 25: 295-305 (Guo Shoujing); Mikami, 1913: 79-84 (Li Ye) y 98-108 (Guo Shoujing); Needham, 1959, vol. III: *passim*, y Martzloff, 1988: 326 y ss. (*Chi Shui yi zhen*), 137 y ss. (*Ce yuan hai jing*) y 311 y ss. (*Shou shi*).

<sup>72</sup> Ruan Yuan, *ibidem*: 289 y *juan* 39: 486. Cfr. también Mikami, *ibidem*: 120-121. Sobre el supuesto “origen chino de las ciencias occidentales”, véanse Henderson, 1986: 139 y ss.; C. Jami, 1993: 147-165.

<sup>73</sup> Mikami, 1913: 121.

por pensadores del siglo xi.<sup>74</sup> La misma publicación de la obra *Chouren zhuan* 畴人傳, en 1799, debe ser incluida en el contexto de una renovación de la matemática tradicional. En ella, de hecho, Ruan Yuan reúne en 46 secciones las biografías de 243 científicos chinos y 37 extranjeros, queriendo así establecer una continuidad con su propio pasado y también un acercamiento con la cultura europea, en el espíritu de la ya citada afirmación de Kangxi: *xixue zhongyuan* 西學中原 (el origen chino de las ciencias europeas). Durante el periodo Qing fueron rescatados innumerables textos de matemática, muchos de los cuales fueron incluidos en el *Siku quanshu* 四庫全書. En esta empresa participó el mismo Ruan Yuan, quien sintetizó el *Yang Hui suanfa* 楊輝算法, “El método matemático de Yang Hui” del periodo Song y el *Siyuan yujian* 四元玉鑒, “El espejo de jade de las cuatro incógnitas” de Zhu Shijie.<sup>75</sup>

Surge de inmediato la comparación con los *studia humanitatis*. Y es precisamente en este contexto en el que, a mi parecer, tiene que ser vista la perspectiva lineal, es decir, como un “redescubrimiento”. De hecho, cuando Brunelleschi y Alberti dieron forma a sus teorías, las concibieron así, como un redescubrimiento.<sup>76</sup> Al final, no importa mayormente si el arte clásico no había conocido un método de reducción perspectiva igual al renacentista, lo que tal vez también sabían Brunelleschi y Alberti. Lo fundamental era reencontrar la memoria de aquella civilización que había ideado aquel arte, su reclamo de apego a la naturaleza y a la calidad ontológica de la experiencia humana. A través de estos conceptos, la experiencia religiosa, que seguía siendo el pilar de los intereses del artista, adquiriría un carácter humano y no trascendente, como había sido en el Medievo. El mundo cristiano, reconciliándose con su pasado, entraba, con aquél, en una alianza que apelaba más a la continuidad que a la ruptura.

Sobre que la perspectiva sea un artificio (*perspectiva artificialis*), creo que los artistas mismos y los teóricos del Renacimiento estuvieron convencidos. Giorgio Vasari critica el excesivo virtuosismo de Paolo Uccello, cuyo desmesurado amor por la perspectiva lo obliga a llevar una vida demasiado “pobre” y “sombria”.<sup>77</sup> Los excesos y las extravagancias a las que se ha hecho mención en el curso de esta obra, respecto de la pintura ilusionista patrocinada por

<sup>74</sup> Cfr. Needham, vol. III, p. 143. Según Needham los científicos modernos habrían actuado inconscientemente. No se debería dar por descontado, creo.

<sup>75</sup> Yabuuti, 2000: 154.

<sup>76</sup> Creo que ello es verdad, sobre todo en el caso de Alberti, cuyos escritos abarcan las principales disciplinas humanísticas: de la retórica a la poética, de la teoría del arte a la matemática.

<sup>77</sup> Cit. en M. Dalai, “La questione della prospettiva”, en Panofsky, 1981: 119.

la Compañía de Jesús, impresionarían seguramente al gran biógrafo, y de cualquier forma estos aspectos fueron criticados por los historiadores del Ochocientos como ejemplo de mal gusto y decadencia. La influencia ejercida por los juicios de un hombre de la talla de Hippolyte Taine ha sido subrayada recientemente.<sup>78</sup> Para este historiador el decorativismo y el esteticismo que caracterizan al “jesuitenstil”, fácilmente aceptados por sus partidarios (“tous le bonbons de la confiserie dévot”),<sup>79</sup> no estarían —contrario a lo que opinan historiadores contemporáneos suyos, incluyendo a Burckhardt— determinados por la decadencia del arte italiano, sino más bien podrían atribuirse al ingenio perverso de la Compañía que había sabido adaptarse al nuevo espíritu de los tiempos apoyándose en la capacidad de persuasión ejercida por figuras e imágenes atractivas. Como muy justificadamente ha señalado Francis Haskell,<sup>80</sup> aquella de Taine es una opinión que se basa en una lectura un tanto superficial de los estucos y las decoraciones religiosas, sin lograr entrar en el profundo contenido pictórico ni en los importantes recursos técnicos empleados, como es la perspectiva.

El gran fresco en perspectiva de la Iglesia de Jesús realizado por Baciccio, por ejemplo, permanece inexplorado. Haskell subraya el carácter inquietante y amenazador de la gran maquinaria ideada por Baciccio: los cuerpos de los condenados, invadidos por la luz del Cristo, son empujados hacia abajo y fuera del marco de yeso que enmarca el reino de los bienaventurados.<sup>81</sup> [tabla VIII]

Si bien la perspectiva no entra en el ámbito de interés de un historiador como Taine —quien por otra parte está entre los primeros en reconocer la importancia del arte y de la cultura visual en general, como fuente documental para la investigación histórica—, de cualquier forma está considerada por la historia del arte, en tanto disciplina académica moderna, como un elemento de primordial importancia para el juicio crítico del arte figurativo.

En términos generales, se puede decir que la perspectiva lineal llega a ser considerada un instrumento necesario para el artista cuyo objetivo estético sea la imitación de la naturaleza.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Haskell, 1995: 354-362.

<sup>79</sup> Cit. en Haskell, 1995: 358.

<sup>80</sup> Haskell, 1995: 354 y ss. Los comentarios de Taine sobre la Iglesia de Jesús se encuentran en su *Voyage en Italie* (1866), I: 248-58.

<sup>81</sup> Haskell, 1995: 360.

<sup>82</sup> El concepto de *mimesis* no debe, obviamente, ser interpretado como imitación mecánica, sino más bien como trascendencia de detalles naturales para llegar a la “belleza” en la concepción neoplatónica. Leon Battista Alberti nos previene contra el riesgo de la “simili-

El mayor o menor grado de conocimiento y aplicación de las reglas de la perspectiva, así como las del claroscuro, resulta ser un criterio indispensable para la justa valoración de las obras de arte por parte de la crítica académica.

La formidable continuidad de tal criterio empírico parece evidente si se considera que cuando en el siglo xix el arte chino y el japonés empezaron a tener una cierta difusión en Europa, la ausencia de perspectiva es notoria, lo que a menudo provoca una actitud de rechazo. Sirva de ejemplo la cita que he utilizado como epígrafe a la introducción de este libro, y que ha sido tomada de la obra *Modern Painters* de John Ruskin, autor cuyas ideas políticas nos harían suponer una actitud más abierta en relación con la alteridad. El mismo escribe:

The Chinese, children in all things, suppose a good perspective drawing to be as false as we feel their plate patterns to be, or wonder at the strange buildings which come to a point at the end. And all the early works, whether of nation or of men, show, by their want of shade, how little the eye, without knowledge, is to be depended to discover truth.<sup>83</sup>

Michael Adas subraya la recurrencia de dicha caracterización de los pueblos asiáticos, y más aún de los africanos, en la literatura de la última parte del siglo xix. En ella, dichos pueblos serían considerados no únicamente caprichosos y volubles como niños; sus creencias religiosas como supersticiosas, y su limitado desarrollo tecnológico como prueba de su permanencia en la etapa infantil.<sup>84</sup> De aquí deriva el hecho de que —volviendo a las afirmaciones de Ruskin— el desconocimiento de los principios de la perspectiva lineal, considerados como los únicos verdaderos para una eficaz representación del espacio plástico, haría de los chinos seres incapaces no sólo de representar la realidad exterior a través de una correcta distribución de las sombras y de los volúmenes (*want of shade*), sino también de representar debidamente el universo (“how little the eye, without knowledge, is to be depended to discover truth”).

Es justo reconocer el valor gnoseológico de la perspectiva, mas es cierto también que sería un error ignorar que existen otras formas de concebir y representar el espacio físico, pues la misma dinámica de la visión —aun tenien-

---

tud”: “Y en todas las partes gustará no solamente de proporcionarle similitud sino, más aún, agregarle belleza, pero en la pintura la belleza [en su versión latina original: *pulchritudo*] no es menos agradecida que solicitada”. Alberti (edición de 1975): 96.

<sup>83</sup> Ruskin, 1903-12, I: II, 1, 2.

<sup>84</sup> Adas, 1989: 305-306.

do en mente las características físicas comunes que comparten todos los seres humanos en condiciones fisiológicas normales— está condicionada por el diferente bagaje intelectual que opera en la mente de cada uno de nosotros. Además me parece necesario reconocer que la misma perspectiva lineal europea ha tenido una evolución histórica y sigue manteniendo —sin negar el carácter innovador de la teoría brunelesquiana— algunos vínculos con sistemas precedentes de reducción perspectiva, como el medieval o el romano.

Me parece que repensando la subdivisión original de la *perspectiva naturalis o communis* (entendida ésta como la perspectiva medieval en tanto ciencia de la visión) y la *perspectiva artificialis o grammica o pingendi* (es decir, el método de la perspectiva lineal del Cuatrocientos), sería posible llegar a aceptar una pluralidad de perspectivas como posibles representaciones del espacio sobre una superficie plana que a su vez suponen distintas propuestas teóricas tanto como diversas percepciones del espacio físico.

Por el contrario, insistiendo en la supuesta “objetividad” y “cientificidad” de la perspectiva lineal en la que incurre el equívoco de John Ruskin: el arte occidental es más realista en cuanto es más científico, y es más científico porque, por el momento, se sirve de la perspectiva lineal. El encuentro entre las dos culturas visuales —de acuerdo con este enunciado— parecería imposible dada su incompatibilidad.

El libro de Adas —al que apenas he hecho mención— y el de Edgerton<sup>85</sup> —al que he hecho referencia en capítulos anteriores— presentan una síntesis de dos diferentes formas de interpretar tal incompatibilidad. Adas menciona el asunto de la columnata ilusionística, obra pictórica de Giovanni Gherardini,<sup>86</sup> en el *Yuanmingyuan*, citada por John Barrow, para subrayar “the chasm of incomprehension that was opening ever wider between Chinese and European approaches to art and underlying conceptions of space”. Conforme a su narración, el ilusionismo pictórico desplegado por Gherardini habría no sólo maravillado a los cortesanos chinos sino, sobre todo, sufrido la desaprobación del emperador Kangxi y por consiguiente “chiaroscuro, perspective, and other European innovations exercised little influence on Chinese painting for the remainder of the Manchu period”. En efecto, otras fuentes mencionan la verdadera y sincera fascinación que el emperador Kangxi había mostrado por la perspectiva, lo que sería el origen de la recurrente utilización del término *xianfa hua* en los documentos de archivo relacionados con las obras pictóricas realizadas en la corte du-

<sup>85</sup> Edgerton, 1991.

<sup>86</sup> Adas, 1989: 62-63. Véase Introducción: 31 y ss.

rante su reinado y posteriormente.<sup>87</sup> La obra de Adas, valiosa por mostrar el gradual desarrollo en la conciencia europea de una superioridad intelectual respecto de otras civilizaciones —a lo que habría que agregar la conceptualización de un mayor desarrollo científico y tecnológico—, en lo que se refiere al problema que nos ocupa tiene el defecto de aludir y supeditarse a fuentes secundarias, específicamente al artículo de F. S. Feuillet de Conches, “Les peintres européens en Chine et les peintres chinois” (1856), texto impregnado por un exagerado espíritu antijesuitico y chovinista.

Samuel Y. Edgerton, Jr. —quien, por el contrario, es uno de los más grandes expertos contemporáneos de la perspectiva lineal— dedica su obra *The Heritage of Giotto's Geometry* a demostrar que la revolución científica en Europa habría estado determinada por la concepción euclidiana de un espacio infinito y homogéneo, sustento de la perspectiva lineal. De acuerdo con Edgerton, esta última constituiría la forma más “científica” de representar el espacio según el “actual optical and phisyological process of human vision”.<sup>88</sup> Esta tesis ha sido ampliamente criticada por historiadores como Norman Bryson,<sup>89</sup> calificados por Edgerton de “multiculturalistas”, justo a partir de la negación de un carácter universal y unívoco del proceso de la visión. El libro de Edgerton concluye con un interesante capítulo titulado “Geometry and Jesuits in the Far East”, en el cual el autor reconoce la contribución jesuitica a la difusión de la geometría, la astronomía y tecnología europeas en China, pero lamenta que “these efforts were little more then spectacles intended to entertain the Chinese literati at court”.<sup>90</sup> Edgerton confirma en una nota que la biblioteca jesuita de Bei Tang hacía gala de tener dos ejemplares de “one of the most spectacular tratises on perspective ever published, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*”, desconociendo la existencia del *Shixue*.

El texto de Edgerton es notablemente valioso por hacer evidente el lento y constante proceso mediante el cual la cultura europea desde la Edad Media y a lo largo del Renacimiento intenta acercarse al mismo acto divino de la creación, entendido éste como acto supremo de ordenamiento, a partir del arreglo del espacio físico conforme a los postulados de la geometría euclidiana. En el libro abundan las referencias a la pintura china, pero casi siempre para subrayar sus deficiencias respecto de la europea. Según Edgerton, los pintores chinos habrían ignorado la reproducción a escala de

<sup>87</sup> Corsi, 1999a. Para una prueba tangible de este tipo de pintura, se remite al lector a las tablas IV y V que ilustran los frescos del *Juanqin zhai*.

<sup>88</sup> Edgerton, 1991: 289.

<sup>89</sup> Bryson, 1983: 37-66.

<sup>90</sup> Edgerton, 1991: 267.

los objetos en el espacio tridimensional. Menciona como ejemplo el caso del maestro Qian Xuan 錢選 (*ca.* 1235- *ca.* 1300), quien por esta causa no había podido desarrollar sus habilidades para mostrar “the physical structure of nature in the same way as Leonardo da Vinci”.<sup>91</sup> Por el contrario, fue propiamente en el periodo Song que se experimentaron efectos muy similares a aquella “perspectiva atmosférica” que en general se asocia a Leonardo.<sup>92</sup>

En estas páginas he querido narrar el encuentro entre algunos pintores de perspectiva jesuitas y sus libros y algunos intelectuales y artistas chinos, destacando su fecundo desarrollo más que sus discrepancias. No sé si este trabajo haya contribuido en algo al debate todavía en curso sobre los complejos problemas referentes a la perspectiva y sus formulaciones teóricas, al que he podido aludir sólo en parte. Es evidente que mis preferencias ideológicas me llevan a tomar una posición “relativista” (o “multiculturalista” como la ha definido Edgerton), aun cuando he intentado dar crédito suficiente al enfoque opuesto. Más que una conclusión conciliatoria, propongo una conclusión “no definitiva” (provisoria), justamente en honor al espíritu “relativista”, e invito al lector a pasar a la segunda parte, que está dedicada al análisis de los dos prefacios de la “ciencia de la visión”.

<sup>91</sup> *Ibidem*: 10.

<sup>92</sup> Véase, además, el interesante artículo de Greene, 1993, en el cual el autor introduce el concepto de “*tightening perspective*” para la pintura de paisaje del periodo Song.







*Tabla I. Retrato del emperador Kangxi como joven literato. Rollo de pintura vertical en seda 138 × 106.5 cm. (Taller de Giovanni Gherardini, periodo Kangxi), Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.*

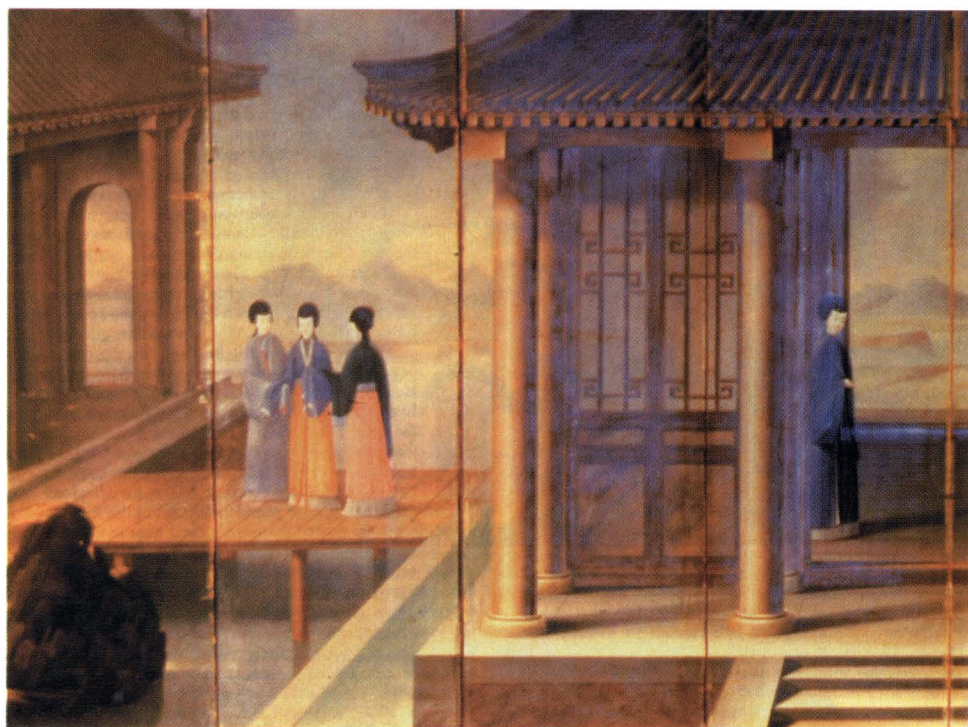


Tabla II. *Shinü pingfeng* 仕女屏風, “Biombo con damas” (anónimo, Periodo Kangxi, biombo de ocho paneles, óleo sobre seda). Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.





*Tabla II.*

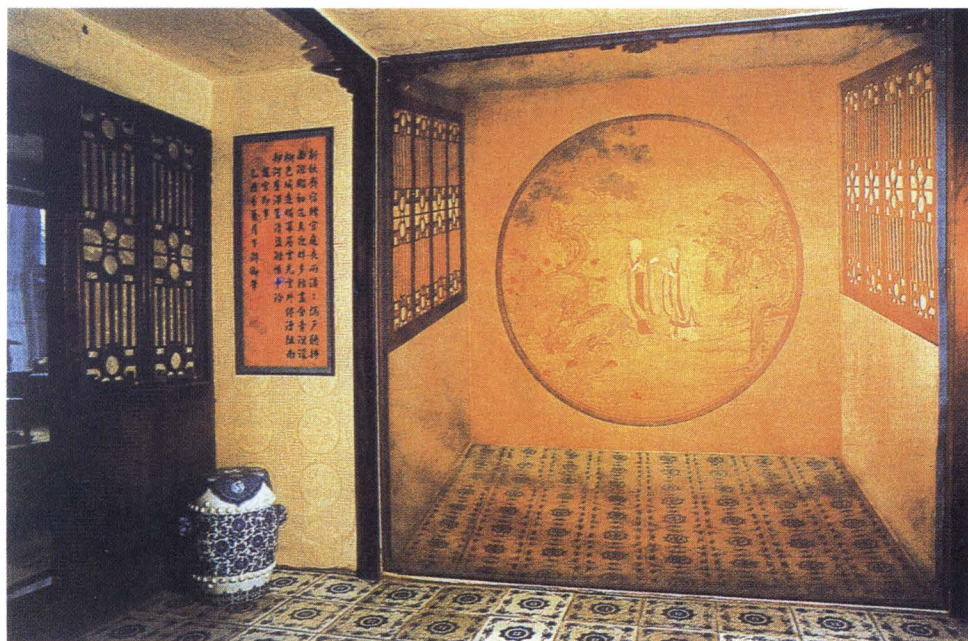
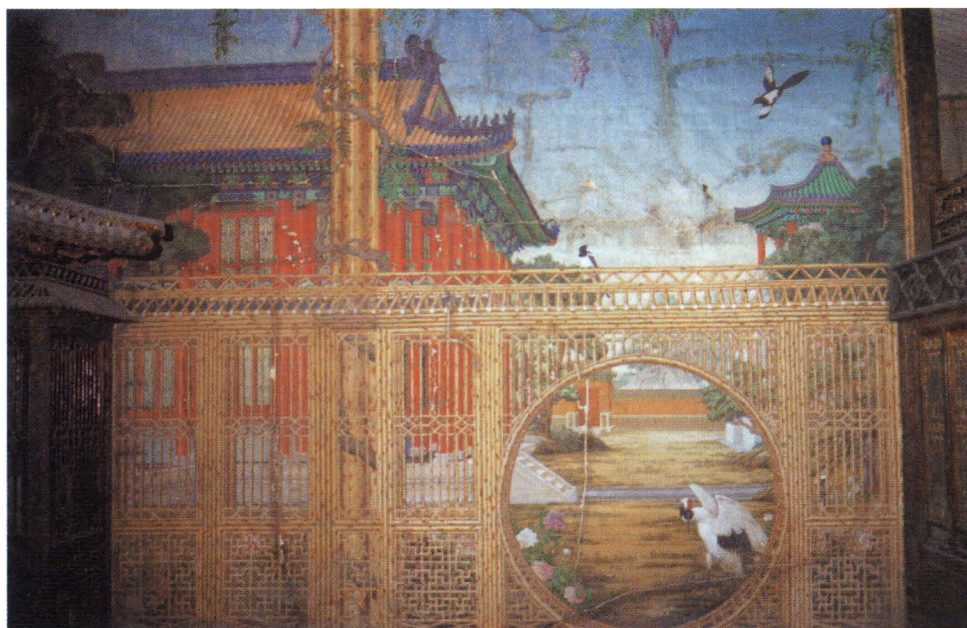


Tabla III. Fresco ilusionista del *Sanxitang* 三希堂 (Giuseppe Castiglione 郎世寧, Periodo Qianlong). Ciudad Prohibida, Beijing.



*Tabla IV.* Detalle de un grupo de frescos en el *Juanqin zhai* 倦寝斋, “Sala del reposo de las fatigas” (taller de Giuseppe Castiglione, segunda mitad del siglo XVIII, témpera policroma). Ciudad Prohibida, Beijing.





*Tabla V.* Detalle del fresco del techado en el *Juanqin zhai* (taller de Giuseppe Castiglione, segunda mitad del siglo XVIII, témpera policroma). Ciudad Prohibida, Beijing.



Tabla VI. Vasija ritual en celadón de color verde, imitando una copa de bronce para libaciones, del tipo *gu*, realizada bajo la dirección de Nian Xiyao (marca Yongzheng y del mismo periodo). Museo Nacional, Nanjing.



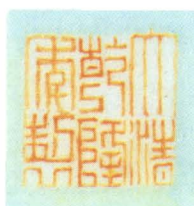


Tabla VII. Vaso *famille rose* con motivos de influencia europea (ardillas y uvas) (marca Qianlong y del mismo periodo). Museo Nacional, Nanjing.





*Tabla VIII. El triunfo del nombre de Jesús (Giovanni Battista Gaulli – “Il Baciccio”, 1669-1683, fresco). Bóveda de la nave de la Iglesia de Jesús, Roma.*





Tabla IX. Falsa cúpula (Andrea Pozzo, 1685, fresco). Iglesia de San Ignacio, Roma.



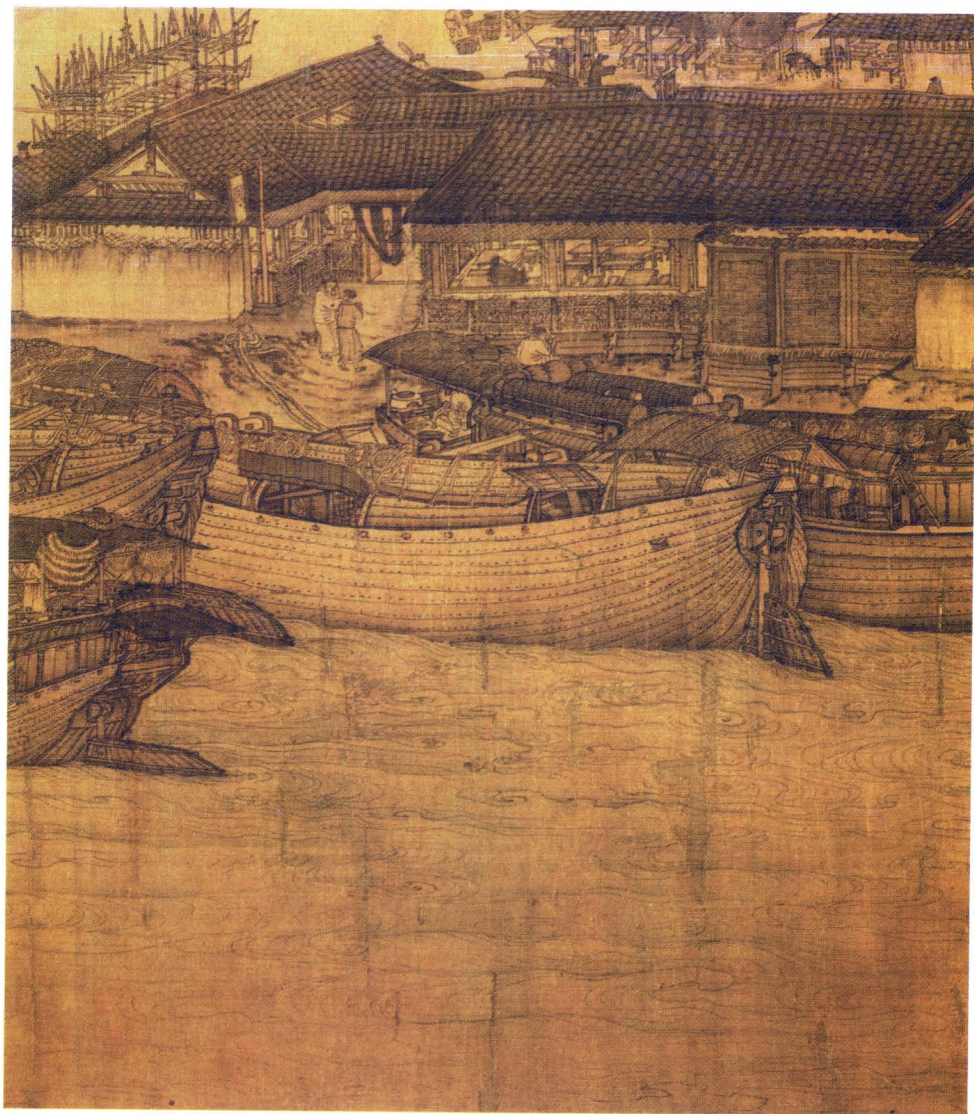
Tabla X. *Gloria de San Ignacio* (Andrea Pozzo, 1688-1694, fresco). Bóveda de la nave de la Iglesia de San Ignacio, Roma.





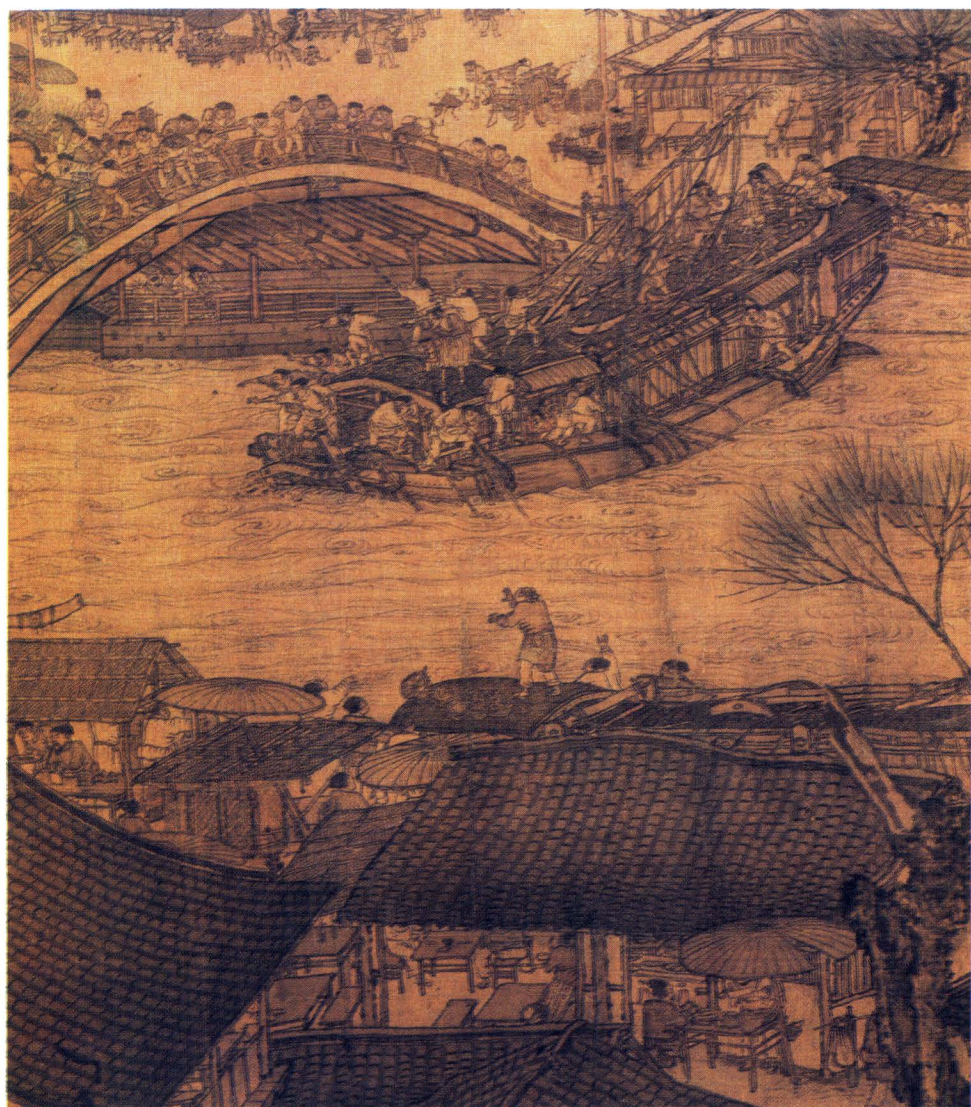
Tabla XI. *Assunção da Virgem* (Lourenço da Cunha, 1740, fresco). Bóveda de la nave de la Iglesia del Santuario de Cabo Espichel. (Foto Magno Mello.)



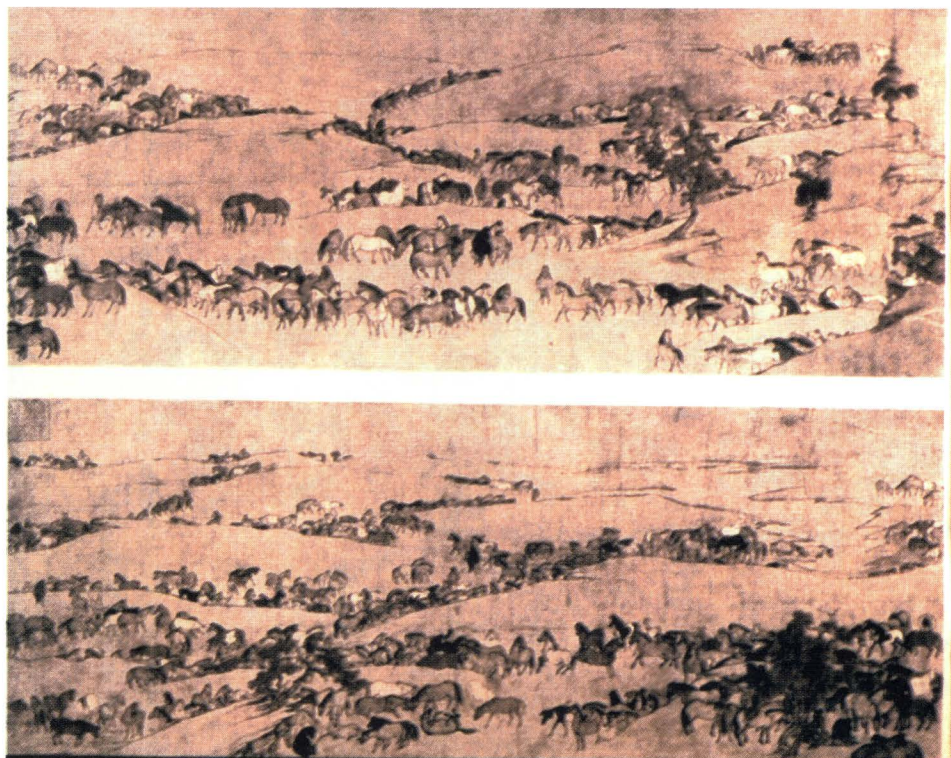


Tablas XII-XIII. Vistas parciales de *Qingming shanghe tu* 清明上河圖, "Vadeando el río durante el festival de primavera" (Zhang Zeduan 張擇端, siglo XII, rollo horizontal, tinta monocroma sobre seda con ligeros toques de color). Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.





*Tabla XIII.*



Tablas XIV-XV. Vistas parciales de *Lin Wei Yan mufang tu* 臨韋偃牧放圖, “Escena ecuestre en el estilo de Wei Yan” (Li Gonglin 李公麟, siglo XI, rollo horizontal, tinta policroma sobre seda). Museo de la Ciudad Prohibida, Beijing.





*Tabla XV.*

## SEGUNDA PARTE



## CAPÍTULO PRIMERO

### LA CIENCIA DE LA VISIÓN

*Nor any know I know the Art  
I mention —easy— here.  
(E. Dickinson, Poems, 1862)*

En la primera parte de este libro nos hemos ocupado de relatar las vicisitudes del *Shixue*, “ciencia de la visión”, y las de su autor en Europa y China. En la primera parte he ofrecido también un análisis del papel de la pintura en perspectiva en la estrategia evangélica de los jesuitas. Un examen de las pinturas hechas en los techos de las iglesias jesuitas durante el siglo xvii muestra una proliferación del procedimiento técnico de la perspectiva central para lograr efectos intensos de profundidad y escorzo. Thomas Dacosta Kaufmann, en su ensayo “East and West: Jesuit Art and Artists in Central Europe, and Central European Art in the Americas”, ha tomado nota de la actividad de Andrea Pozzo en Europa central como pintor de techos como éstos en escenarios diversos.<sup>1</sup> Su ensayo, de hecho, comienza por una cita parcial de la descripción de Andrea Pozzo de la pintura alegórica que hizo para la bóveda de la Iglesia de San Ignacio [tabla X], pero no destaca el uso simbólico que Pozzo hace de la perspectiva. Me parece importante, entonces, volver a la leyenda de la ilustración núm. 100 de la segunda edición de 1700 de la *Perspectiva*, en la que Andrea describe el “diseño de toda la obra”:

Mientras este libro se imprimía por vez primera, no había yo todavía perfeccionado la pintura de la bóveda de San Ignacio. Por tanto en ello les propuse únicamente la arquitectura de dicha bóveda. He aquí ahora el diseño de toda la obra y para que mejor entiendan el significado de todas las figuras, voy a agregar una breve descripción de ellas.

Mi idea en esa pintura fue representar las obras de san Ignacio y de la Compañía de Jesús al propagar por todo el mundo la fe cristiana. En primer lugar,

<sup>1</sup> Dacosta Kaufmann, 1999: 274-277.

abarqué toda la bóveda con un edificio en perspectiva. Enseguida, en su centro pinté a las tres personas de la santísima trinidad. Del pecho de la figura humana del hijo se difunde un nimbo de rayos que hiere en el corazón de san Ignacio y de ahí se refleja hacia los cuatro puntos cardinales, pintados a guisa de amazonas que cabalgan sobre el lomo de feroces monstruos. Son los vicios que han tiranizado a las amazonas. A su zaga, se ven los apóstoles de la Compañía, a quienes diversos pueblos hacen la corte, pueblos que han sido convertidos por ellos a la fe. Los fuegos que se ven en ambos extremos de la bóveda representan el cielo de san Ignacio, quien, mientras envía a sus compañeros a predicar el Evangelio, les dice: “Vayan, incendien, inflamen todo”, acaeciendo en él el dicho de Cristo: *Ignem veni mittere in terram, et quid volo, nisi ut accendatur*. Los que están a su alrededor son los ángeles tutelares de las naciones, algunos de los cuales encandecen en este fuego las espadas, para derribar los vicios que aquí se muestran en semblanza humana, algunos inflamados con ira, otros pálidos con pavor. Otros (ángeles) extinguen con las sacras olas el amor profano y encienden con el fuego el (amor) divino. Las otras figuras que ocupan todo lo que quedaba vacío son símbolos, tomados de las sacras escrituras, de este incendio divino, o bien son imágenes de las virtudes de san Ignacio, o finalmente son ornamentos de la obra, todos a la vez alusivos a la idea que había yo propuesto, como ustedes mismos podrán entender.

El fresco de la bóveda de San Ignacio, tal como Andrea lo concibió, es precisamente una alegoría de la misión apostólica de la Compañía en el mundo. En su discurso, Dios es la fuente de luz divina que se hace coincidir con el centro de la escena, así como con el punto de fuga de su construcción en perspectiva. De igual manera, los dos fuegos en los extremos (“*quei focolari che vedete nelle due estremità*”) son los puntos de distancia determinantes que ordenan el espacio ideal de la pintura y aluden simbólicamente —pues se considera que representan el cielo del santo (“*rappresentano il Zelo di S. Ignazio*”)— a la misión ordenadora de la Compañía en el mundo terrenal, la cual recibió el encargo de Dios, por medio de su fundador, de llevar esa luz a todos los rincones de la tierra y liberar a la humanidad del caos y la oscuridad.

¿Acaso podríamos rebatir que la *Gloria de San Ignacio* de Pozzo, lejos de ser un caso aislado, ejemplifica, de una manera muy efectiva, nociones que impregnan el tipo de pintura patrocinado por los jesuitas, al menos desde mediados del siglo XVII?

Los pintores de la *quadratura*, como Gioacchino Pizzoli (1674-1676) y Giovanni Gherardini —a quienes ya mencioné en conexión con su servicio en China bajo los auspicios de los jesuitas— trabajaban activamente, tanto en su patria como en Francia, en proyectos muy similares para las iglesias y

colegios jesuitas.<sup>2</sup> Aun así, es necesaria más investigación para poder llegar a conclusiones definitivas acerca de esto.

En cualquier caso, la perspectiva fue parte del programa de estudios de los jesuitas. Aunque puede ser que no haya sido impartida como una disciplina independiente, como fue el caso de la geometría euclidiana y de las ciencias de la matemática en general, se le dio un lugar prominente en la versión de 1599 de la *Ratio Studiorum*, gracias a la intervención de Christophorus Clavius.<sup>3</sup>

Si los misioneros jesuitas veían la enseñanza y práctica de la perspectiva como parte de su estrategia misionera, ¿qué clase de respuesta generaron en sus receptores chinos? En el último capítulo de la primera parte se ha examinado el impacto de la perspectiva lineal en los escritos de Zou Yigui y Tang Dai.

Nian Xiyao fue uno de los que recibió formación sobre la perspectiva. En los prefacios a su traducción parcial de la *Perspectiva Pictorum* ofrece su propia representación de la importancia de esta técnica. No debe percibirse, diría yo, como una distorsión del mensaje original, ni como una interpretación equivocada de los principios originales de la perspectiva. De una manera bastante parecida al caso de la geometría euclidiana,<sup>4</sup> el arte occidental de la perspectiva fue repensado en términos de métodos tradicionales, y se consideraba que sus preceptos eran acordes con los principios de la tradición pictórica de inicios de la dinastía Song.

<sup>2</sup> Véase Roli, 1977: 59-60. Para el caso similar de Portugal, véase Mello, 1998.

<sup>3</sup> Cfr. Lukács, 1965: 13-14. Véase también les *Regulae professoris mathematicae*, pp. 180-181.

<sup>4</sup> Cfr. Engelfriet, 1998: 453.



## PRIMER PREFACIO\*

(1729)

(1a) En el pasado, me permitía ser cautivado por el estudio de la perspectiva. Mientras me ocupaba de mis tareas habituales, mi mente meditaba profundamente y buscaba, pero no lograba dominar sus principios básicos. Así seguí hasta que conocí al maestro Lang (Shining = Giuseppe Castiglione), quien vino del Occidente, y tuvimos muchos intercambios de ideas. Así fue que puse la técnica occidental al servicio de la pintura en la tierra de China. Al principio, aprendí el método del “punto fijo a partir del cual se dibujan las líneas de escorzo”, para poder asentar todos los detalles de los objetos.

- “Maestro.” La palabra usada es *xueshi* 學士, la cual traduzco libremente como “maestro”. Corresponde al título oficial de “académico” (grado 3o.).<sup>5</sup> Qianlong otorgó a Castiglione el título póstumo de *shilang* 侍郎.
- El “*punto fijo a partir del cual se dibujan las líneas de escorzo*” se refiere a los principios básicos de la perspectiva lineal como quedan ejemplificados en la ilustración 1 en *Shixue*, la cual corresponde a la ilustración 2 de la *Perspectiva Pictorum* (véanse las figuras 12 y 13 del siguiente capítulo).

Una vez que se ha determinado un punto fijo, todo el resto de la elaboración de la imagen sigue *per se*, sin que el menor detalle, por más pequeño que sea, sea omitido. De esta manera se plasman las líneas horizontales y verticales, los círculos y cuadrados de los objetos se vuelven tridimensionales, sin levantar el punzón de la superficie del papel. Es como si el objeto quedara suspendido en el centro del espacio vacío y con todos sus lados visibles. Que el cuerpo esté inmerso en la luz del sol o en la luz artificial de las lámparas, producirá sombras que cambiarán según la distancia del objeto a la fuente de luz y serán determinadas por la propia silueta del objeto

\* Los textos originales de los dos prólogos se encuentran en el apéndice de este libro.

<sup>5</sup> Hucker, 1985, núm. 2704: 252-3.



mismo. Cuando el ojo humano percibe un objeto dado, éste se le revela claramente sólo con la ayuda de la mente. Por ello, me doy cuenta de que la visión de las cosas es igual al proceso de aprehensión. Ahora bien, imagina una habitación con un objeto que no está en su lugar propio. Si nos detenemos a mirarlo un momento, provocará una reacción de inquietud en nosotros. Este hecho demuestra ser más verdadero cuando se aplica a la pintura. Los antiguos teóricos ya sabían de este fenómeno y lo llamaron “pintar el alero de abajo hacia arriba” y “mirar profundamente ríos y valles”. Aquí, sin embargo, la idea central es que el (1b) ojo humano [lit. la fuerza del ojo], vaga de arriba abajo sin un punto fijo.

- “*Cuando el ojo humano percibe un objeto dado*” podría traducirse literalmente como “cuando un objeto dado es percibido (recibido) mediante la fuerza del ojo” (以目力受之). El pasaje “*Cuando el ojo humano [...] es igual al proceso de aprehensión*” introduce un grupo de temas muy interesantes. Aquí, Nian Xiyao reconcilia dos nociones distintas de la visión; la predominante se basa en lo que Anne Burkus-Chasson ha definido como el “ojo/cuerpo dentro del cuerpo del mundo natural”, y la occidental, tal como fue importada bajo los auspicios de los jesuitas. La noción china atribuía una importancia fundamental al papel de la mente porque se creía que “el contacto entre la mente y la cosa hacía la cosa visible al ojo”. El ojo, según la filosofía de Wang Yangming, no sólo es una parte del cuerpo, sino que también es parte integrante del mundo sensorial.<sup>6</sup>
- Según los principios occidentales de la perspectiva, el ojo, en cambio, parece llevar el papel principal al mirar las cosas del mundo desde un punto estacionario colocado convenientemente fuera de la escena que se considera. Nian Xiyao no ve ninguna contradicción entre ambas nociones, y con términos conciliadores atribuye una función activa igual tanto al ojo como a la mente, los cuales, en sucesión, intervienen en el proceso de “aprehensión”. Esto parece confirmar el argumento de Craig Clunas, según el cual “el modelo hegemónico de la consonancia de la mente y el ojo puede haber enfrentado cierta medida de suplementación, cuando no oposición, proveniente de las novedades ópticas...”.<sup>7</sup>
- “*Si nos detenemos [...] una reacción de inquietud en nosotros. Este hecho demuestra ser más verdadero...*” Aquí Nian Xiyao continúa arguyendo que la visión de alguna manera se engendra culturalmente, y no sólo es dictada por las condiciones fisiológicas y la pura reacción a los estímulos físicos. Mirar las cosas no sólo es comparable a estudiarlas (“la visión de las cosas es igual al proceso de apre-

<sup>6</sup> Burkus-Chasson, 1996: 184. Su argumento es examinado por Clunas, 1997a: 130-132.

<sup>7</sup> Clunas, *ibidem*: 132.

hensión” 視之爲學如是也), sino que también es una habilidad que necesita ser estudiada. Es mediante esta habilidad, de hecho, que podemos distinguir si un objeto ha sido colocado correctamente en una habitación y si es esta habilidad lo que hace posible el conocimiento experto de la pintura. Este argumento está bastante a tono con las teorías del periodo Ming sobre la manera correcta de “ver una pintura”. En palabras de Wang Keyou, según las cita Craig Clunas, “ver pinturas básicamente es apropiado para el caballero (*shida-fu*)”, a condición de que tenga medios financieros para adquirir obras de arte y haya sido agraciado con suficiente “fuerza del ojo (*mu li*)” para apreciarlas.<sup>8</sup>

- “Pintar el alero de abajo hacia arriba”, *yang hua fei yan* 仰畫飛檐, es una cita tomada de *Mengqi bitan*, “Conversaciones en el jardín del río de los sueños”, de Shen Gua (1031-1095), quien usa esta expresión para describir la manera en que Li Cheng (919-967) pinta paisajes y plasma la profundidad y la distancia.<sup>9</sup>

No obstante, ¿de qué manera puede ser suficiente el estudio de las cosas sólo desde un punto de vista teórico? Incluso la definición más estrecha (de los principios de la perspectiva), que dice: “Desde un punto de vista único se penetra el espacio y todo puede ser visto a lo largo de diagonales múltiples”, es insuficiente para aclarar sus principios básicos, los cuales quisiera, por el contrario, exponer en este manual. Esta es la razón por la cual me ha parecido necesario completar mi discurso con ilustraciones. Espero que los que encuentren interesante la materia adopten estos principios y los propaguen.

- “Desde un punto de vista único se penetra el espacio...”, *Tou kong yi wang, bai xie dou jian* 透空一望百斜都見, es una paráfrasis de *shen yuan tou kong yi qu bai xie* 深遠透空一去百斜, “profundas distancias penetran el espacio y cien líneas se alejan de un punto único”, concepto formulado por Guo Rouxu 郭若虛 (ca. 1080), en el tratado *Tuhua jianwen zhi* 圖畫見聞志.<sup>10</sup> Nian Xiyao vio aquí la sorprendente afinidad de este pasaje con los principios básicos de la perspectiva lineal, como explicó en la figura 1 de *Shixue*, apegándose a la *Perspectiva* de Pozzo: las líneas visuales dibujadas desde las dos líneas paralelas del plano y del horizonte y que se intersecan con las líneas dibujadas desde los puntos de distancia permiten la construcción de imágenes escorzadas.

Ya sea la vastedad en el microcosmos de montañas y ríos, ya sea el movimiento en él de insectos y peces, de flores y pájaros, todo puede ser exami-

<sup>8</sup> *Ibidem*: 116-7.

<sup>9</sup> Para un análisis del contexto en el que se sitúa esta oración, remito el lector al capítulo tercero de esta obra.

<sup>10</sup> Traducción en Susan Bush y H. Y. Shih, 1985: 111.

nado con minucia y representado en su realidad. Por ello, no se puede decir, con descuido, de tales obras que son verosímiles aun siendo frías, sin vida, porque sin verosimilitud, ¿cómo puede haber vitalidad?

... *Escrito en el año jiyou (1729) por Ou zhai Nian Xiyao.*

## SEGUNDO PREFACIO (1735)

(2a) Los resultados que se pueden obtener mediante la perspectiva no tienen límites. Pese a haberme dedicado a este estudio treinta años, es con cierto resquemor que me propongo describir su esencia con palabras.

En tiempos antiguos, los que se dedicaban a la pintura en China se sabían al dedillo temas clásicos como “innumerables ríos y cuestras”, o “tupidas selvas y ocultos bosques de bambú”. Eran hábiles con sus manos y mentes, trabajaban con facilidad y fluidez. Sabían cómo dibujar líneas rectas horizontales y verticales con maestría, pero eludían hacer el cálculo exacto de las proporciones de la escena que plasmaban. En cuanto a las dimensiones de edificios y objetos, no las calculaban con precisión. Como los pintores no seguían los métodos occidentales y no entendían cómo aplicar sus principios, no podían alcanzar el mismo nivel de maestría (que sus contrapartes europeos).

- “Innumerables ríos y cuestras”, *Qian yan wan he* 千巖萬壑, se refiere a un episodio que sucedió a Gu Kaizhi 顧愷之, según se narra en *Shishuo xinyu*. Según este texto, Gu Kaizhi acababa de regresar de Kuaiji [hoy en día Shaoxing, en la provincia de Zhejiang], cuando alguien le pidió que describiera la belleza del paisaje [lit. de los montes y ríos] de esa región. Gu dijo: “Hay miles de riscos que compiten en belleza con miles de arroyos, la vegetación lo cubre todo, como una nube alta y exuberante”.<sup>11</sup>

Para este fin, decidí primero que todo exponer los principios generales de esta técnica y añadir ilustraciones como referencia general, cuidando así tanto la forma como el contenido, incluso aunque fuera de manera todavía incompleta.

Aunque enseñé esta técnica a artistas que compartían mis intereses, inevitablemente degeneró en una cierta superficialidad. Por ello, de un tiem-

<sup>11</sup> Liu Yiqing 劉義慶 (403-444), s. f., *juan* 43: 57.

po a esta parte acudo con frecuencia al maestro Lang Shining para perfeccionar mi conocimiento de ella y para estudiar sus fuentes.

La vista desde abajo, la de arriba, las curvas y ángulos agudos que se colocan de manera invertida y todo lo que llamamos “el método de la línea” se origina de un punto único. Cuando uno se propone llevar a cabo un estudio cuidadoso del concepto de punto, no hay necesidad de presumir que sólo se conoce en Occidente y que en consecuencia es desconocido en China. La facultad del ojo humano de percibir lo que está cerca como grande y lo que está lejos como pequeño es común a todos los seres vivos, como sin duda debe ser.

- “*El método de la línea*”, *xianfa* 線法, como la mayor parte de los términos técnicos usados en este texto, es muy difícil de traducir. He optado aquí por usar una traducción literal, aun cuando se trata de una de las palabras que se podrían interpretar como sinónimo de perspectiva.<sup>12</sup>
- “*Cuando uno se propone llevar a cabo un estudio cuidadoso del concepto de punto [dian 點], no hay necesidad...*” Probablemente Nian tiene en mente la definición mohísta del punto: 端，體之無厚而最前者也, “La sección de una línea que no puede dividirse en partes más pequeñas (ese elemento sin dimensión) y que por tanto forma el extremo de la línea (punto de partida o de llegada de la línea), es el *duan*.”<sup>13</sup> El propio Shen Gua hablaba de *zao wei zhi shu* 造微之術, “el arte de sumar los pequeños detalles”, en referencia al cálculo de unidades indivisibles mediante un procedimiento que el escritor de la dinastía Song llama *zai ge* 再割, “cortar y recortar”. Como sugieren A. C. Graham y Nathan Sivin, Shen Gua pudo no haber sido consciente de sus predecesores mohístas, porque el canon había caído en el olvido poco después del siglo III de nuestra era.<sup>14</sup> Por el contrario, no es para nada improbable que Nian Xiyao conociera el canon mohísta, pues el estudio de este importante texto fue resumido en el siglo XVIII durante el resurgimiento de la filosofía previa a la dinastía Han.<sup>15</sup>
- “*La facultad del ojo humano...*” Aquí, nuestra mente se vuelve de inmediato hacia el concepto de *san yuan* 三遠, las “tres distancias”, formulado por Guo Xi (después de 1000-ca. 1090). Con gran tino dijo: “遠山無皴，遠水無波，遠人無目，非無也，如無耳. Cuando pintas montañas distantes (deberías evitar) hacer uso de pinceladas grandes, redondas (*cun* 皴) para indicar rocas, en

<sup>12</sup> Véase el capítulo tercero de este libro.

<sup>13</sup> *Mozi jiaoshi* 墨子校釋, editado por Liang Qichao 梁啟超, 1936: 30, núm. 61.

<sup>14</sup> Graham, 1973: 107. Para una proposición en el canon mohísta que Graham y Sivin leen como un intento por formular las leyes de la perspectiva, véanse pp. 130-134.

<sup>15</sup> Véase Elman, 1984: 76-9.

ríos lejanos no hay olas, y los seres humanos que se ven a la distancia no tienen ojos. No es que en realidad carezcan de estas características, es sólo que no son visibles”.<sup>16</sup> Anteriormente, Zong Bing (375-443) se refirió a *yuan xiao jin da* 遠小近大, “lo que está a la distancia (parece) pequeño, lo que está cerca, grande”, expresión que es la primera formulación china del principio de alejamiento espacial y que tuvo gran influencia en la teoría del arte de periodos posteriores.<sup>17</sup>

Si tomamos algo muy grande, como las Cinco Montañas, y las observamos a cierta distancia, aparecerán cada vez más pequeñas a medida que incrementamos la distancia a la que nos encontramos de ellas, hasta que todas las dimensiones quedan reducidas a un punto, como una estrella en el cielo. Si, por otro lado, tomamos algo extremadamente pequeño, como un grano de mostaza, y lo observamos desde un punto distante, pese a que se confunde con todo y queda casi invisible por más que el ojo (2b) se esfuerce por verlo, aquí también el principio del punto será válido, como en el caso anterior. De esto se puede deducir que, como todas las cosas pueden reducirse hasta parecer un punto, así también desde el punto se puede originar cualquier cosa. Tal punto, desde el cual todo comienza, se llama el punto principal por esta razón. Lo que se origina del punto es la línea y lo que se origina de la línea se llama área [lit. cuerpo]. A pesar de que los cuerpos tienen siluetas diferentes unas de otras, al ser distintos de un punto único o de una línea recta, y al ser llamados con diferentes nombres, siguen estando sujetos a un precepto único.

- “Como todas las cosas pueden reducirse”, *wanwu neng xiao ru yidian* 萬物能小如一點. Podemos comparar este pasaje a otro análogo que se encuentra en el tratado *De pictura* de Leon Battista Alberti: “Primero digo que debemos saber que el punto es la marca que no puede dividirse en partes. Llamo aquí marca a cualquier cosa en la superficie, de manera que el ojo pueda verla... Y los puntos, cuando se unen unos con otros en un orden estrecho, crecen hasta ser una línea... Entonces las líneas, casi como una tela de tejido muy cerrado, forman un área”.<sup>18</sup>

Cuando se plasma un objeto específico en el plano, si se le coloca a una distancia (en relación con el punto de visión) de cerca de cinco *chi*, tendrá un tamaño específico; pero a una distancia de, digamos, un *zhang*, tendrá otro.

<sup>16</sup> *Lin Quangao zhi* 林泉高致, en Yu Jianhua, 1957, vol. I: 639-40.

<sup>17</sup> Para una discusión de la teoría del arte de Zong Bing, véase Hurvitz, 1970.

<sup>18</sup> Libro I, sec. 2, líneas 14-20 y 25-26, reimpresión 1975: 10-12.

Es mediante el punto que se determina la distancia y por ello dicho punto es llamado el “punto de distancia”. De esta manera, las distancias [lit. “lo que está cerca y lo que está lejos”, *yuanjin* 遠近] se definen por una regla segura e inmutable.

Aquel que desee probar esta técnica pintando por ejemplo un interior, podría ubicar todos los objetos contenidos en él, como en la realidad, al punto de que un espectador (estaría tentado) a subir escaleras, cruzar el umbral, penetrar los rincones más escondidos, sin darse cuenta de que es una pintura. Si desea, en cambio, pintar un único objeto, éste aparecerá suspendido en el espacio, con todos sus lados visibles, su altura, sus partes planas, convexas y oblicuas. La luz reflejada alrededor de la silueta del objeto creará un área oscura y el objeto aparecerá en su aspecto tridimensional, (tanto, que) el espectador no podrá distinguirlo del objeto real.

Pero, ¿cómo es esto posible si el objeto no existe en la realidad? ¿Son la luz y la sombra [lit. *yin yang*] falsos? No obstante, nos parece tridimensional. ¿Y qué hay de aquel interior? Parece tan profundo, y sin embargo uno no conoce la fuente de donde viene la luz. Precisamente en esta (ilusión) descansa la perfección absoluta de la técnica occidental de la pintura. Naturalmente, sería muy difícil enunciar estos principios uno por uno. Por tanto, me limitaré a lo esencial.

El primer concepto que debes dominar es cómo calcular la distancia de un punto y de una línea recta. El segundo paso importante es estudiar la luz y la sombra y usarlas para delinear los cuerpos. Por último, es importante trabajar con luz natural. Si te apegas a estos tres preceptos, lograrás captar la esencia de la perspectiva, pues nuestra mente es capaz de comprender los aspectos oscuros y los aspectos intrincados que hay en este método.

He cotejado, no sin un considerable gasto de energía física y mental, más de cincuenta ilustraciones y les he añadido notas explicativas para mayor comodidad del lector.

Se podría decir otra vez que reproducir los distintos tipos de objetos y estudiar los movimientos del punto y de la línea son los fundamentos principales de este método y representan los pilares del dibujo en perspectiva.

Si me fuera posible retirarme del servicio de la corte, no vacilaría en dedicar todas mis energías a meditar en su misterio. Tengo la certeza, por ello, de que con la ayuda de tal caballero noble e ilustrado, podría llegar a conclusiones todavía mejores. En verdad este es mi deseo.

... Escrito el primer día del segundo mes del año yi mao,  
de Yongzheng (1735) por Ou zhai Nian Xiyao.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### COMPARACIÓN DE LAS DOS OBRAS: SELECCIÓN DE ALGUNAS PARTES DEL TEXTO DEL *SHIXUE* Y DE LA *PERSPECTIVA PICTORUM*

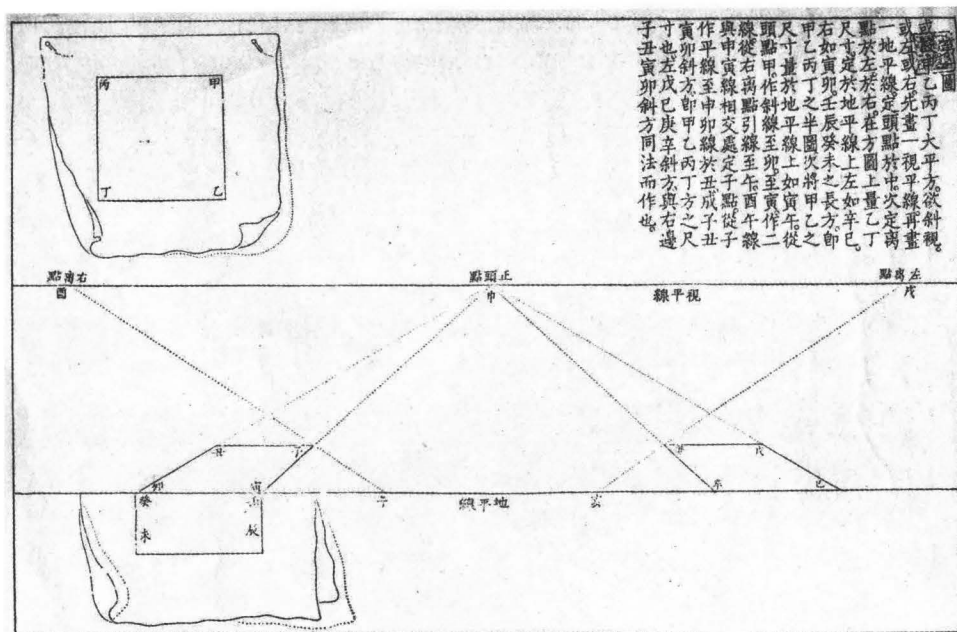


Figura 12. *Shixue*, Cuadrado en perspectiva. Bodleian Library, Oxford.

#### TEXTO DE LA LEYENDA [Fig. 12]

Construyo un gran cuadrado en el plano en correspondencia con los puntos jia, yi, bing y ding: A, B, C y D. Si quiero crear una imagen en perspectiva, sea a la izquierda o a la derecha, primero trazo la línea del horizonte y posteriormente la línea



*del plano. Pongo en el centro el punto del ojo,<sup>1</sup> después fijo los dos puntos de distancia a la derecha y a la izquierda. Mido posteriormente la distancia entre los puntos yi y ding (D y B) del cuadrado en el plano y la dirijo sobre la línea del plano a la izquierda marcándola con los puntos xin y ji, y a la derecha con los puntos yin y mao. La superficie comprendida entre los puntos ren-chen y gui-wei es igual a la mitad de aquella comprendida entre jia-yi y bing-ding. Después de lo anterior, tomo la medida de jia-yi y la reporto sobre la línea del plano como yin-wu. Desde el punto del ojo jia trazo una línea oblicua hasta mao y una segunda línea hasta yin. Del punto de distancia de la derecha trazo una línea hasta wu; la línea que va de yu (F1, punto de distancia de la derecha) a wu y la línea jia (PP) -yin se encuentran en el punto zi. A partir de zi trazo una línea recta hasta chou que converge con la línea jia-mao, obteniendo así el cuadrado en perspectiva definido a partir de los puntos zi-chou-yin-mao, cuya superficie será la misma del cuadrado jia-yi-bing-ding. A la derecha, el cuadrado zi-chou-yin-mao se contruye de acuerdo con el mismo criterio.*

<sup>1</sup> La línea del plano es hoy la línea de tierra, así como el punto del ojo es el punto de vista o punto principal (PP). Para efectos de la traducción he preferido utilizar la terminología empleada por Andrea Pozzo.

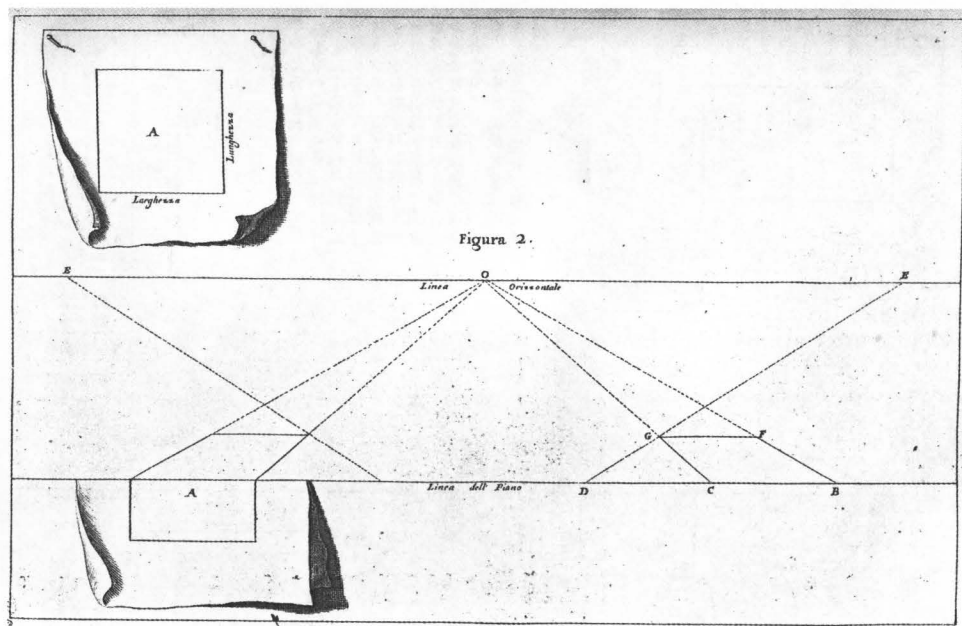


Figura 13. *Perspectiva Pictorum*, Cuadrado en perspectiva. Biblioteca Hertziana, Roma.<sup>2</sup>

#### TEXTO PARA LA FIGURA 2 DE LA PERSPECTIVA [Fig. 13]

*Después de haber trazado en un papel aparte el cuadro geométrico A, deberán hacerse dos líneas distantes, paralelas entre sí, una a la altura donde deseen situar el punto del ojo; la de abajo será la línea del plano, la de arriba sobre el horizonte, sobre la cual se situarán los puntos del ojo O, y los de la distancia E en la parte que se desee, no más corta del tamaño de las cosas, para hacerla en perspectiva; después con el compás deberán establecer la anchura del cuadro A en CB con la visual en el punto O, debiendo hacer lo mismo para determinar el largo en DC trazando una línea desde el punto D al punto de la distancia E; y donde se acorta la visual CO, se hará el término del cuadro en perspectiva GFCB trazando una línea paralela a la línea del plano en GF. Para hacerlo más rápidamente, a menudo he doblado el papel como se puede ver en A.*

<sup>2</sup> Coincide con la segunda figura de la *Perspectiva Pictorum*, Roma, 1717 (III ed.; 1693, I parte; 1770, II parte), in-fol., I y II parte, páginas no numeradas.



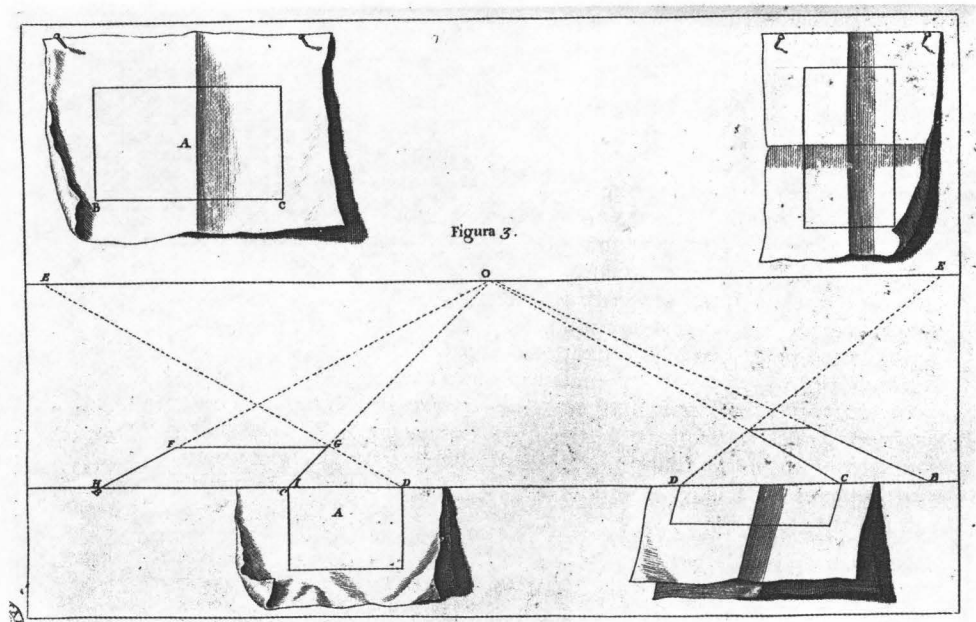


Figura 15. *Perspectiva Pictorum*, Cuadrado alargado en perspectiva. Biblioteca Hertziana, Roma.

TEXTO PARA LA FIGURA 3 DE LA PERSPECTIVA [Fig. 15]

*Tal como hicieron con el cuadrado anterior, hagan lo mismo en éste, llevando el ancho de BC a HI y su longitud a CD trazando la anchura BC al punto del ojo O y la longitud a la distancia E. Donde ésta corta la visual CO se completa el cuadro FGBC haciendo la línea paralela como ya se ha explicado arriba.*

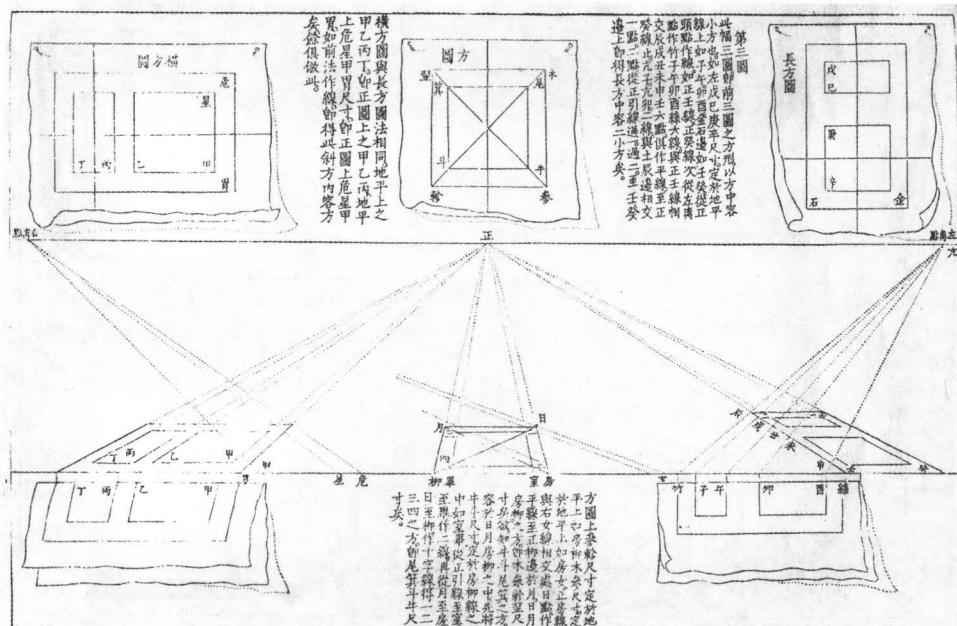


Figura 16. Shixue, Cuadriláteros con inscripciones. Bodleian Library, Oxford.

#### TEXTO DE LA LEYENDA [Fig. 16]

En esta figura tenemos rectángulos y cuadrados que contienen otras figuras más pequeñas. A la izquierda se lleva el ancho de wu, ji, keng, xin sobre la línea del plano en zi, wu, mao, you, jin, shi. El ancho de jin, shi se lleva junto a ren, gui. Desde el punto principal zheng se trazan las visuales a los puntos ren y gui. Posteriormente, desde el punto de distancia de la izquierda se trazan las seis visuales hasta los puntos zhu, zi, wu, mao, you, si, que se intersecan con la visual zheng-ren en los seis puntos chen, xu, chou, wei, shen, ren. Se traza entonces la línea paralela que une los puntos. La visual desde el punto principal que va de zheng a gui se interseca con las dos visuales que van desde el punto de distancia kang hasta zi y hasta mao en los puntos tu y chen. Desde el punto zheng trazo las visuales en ren y gui, que se encontrarán en dos puntos. Obteniendo así un cuadrado y un rectángulo insertos en un rectángulo más grande.

El método para construir el rectángulo horizontal es el mismo. Las anchuras de jia, yi, bing, ding sobre la línea del plano coinciden con los puntos jia, yi, bing, ding en planta. Las longitudes de wei, xing, jia, wei sobre la línea del plano coin-

*ciden con los puntos wei, xing, jia, wei en planta. Se trazan las visuales como en el caso precedente para obtener un cuadrado y un rectángulo insertos en un rectángulo.*

*En el cuadrado, la anchura de shen, zhen se lleva sobre la línea del plano a los puntos fang, liu y la longitud mu, shen a los puntos fang, ru. La visual zheng-fang [es decir, la que va del punto principal zheng al punto fang] y la visual shi-ru [o sea, la que va del punto de distancia de la derecha al punto ru] se encuentran en el punto ri. Trazando una línea paralela, ésta se encontrará con la visual zheng-liu en el punto yue. El cuadrado en perspectiva (ri, yue, fang, liu) será entonces de las mismas dimensiones de aquel en planta (mu, shen, zhen, li). Si se quiere elaborar en perspectiva el cuadrado más pequeño inscrito en el más grande, se debe, en primer lugar, reportar la longitud de uno de sus lados sobre la línea del plano, después llevar las dos visuales a partir de zheng a los puntos shi y bi. Trazando las visuales desde los dos puntos de distancia al punto fang, intersectando el punto yue hasta el punto liu, e intersectando ri se forman dos líneas que al cruzarse nos permitirán obtener los puntos 1, 2, 3 y 4 del cuadrado en perspectiva que corresponderá a aquel en planta.*

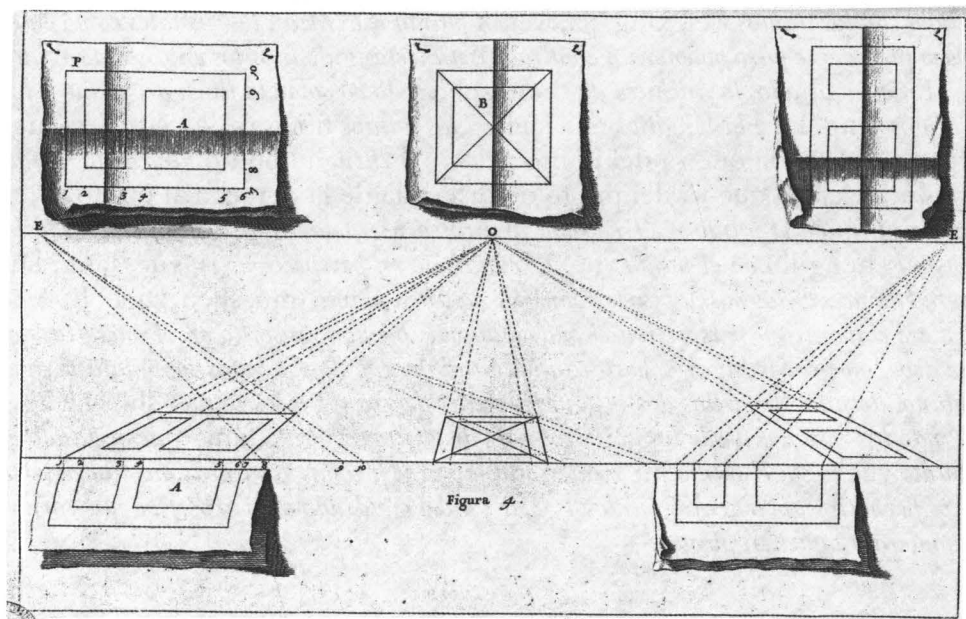


Figura 17. *Perspectiva Pictorum*, Cuadrado doble en perspectiva. Biblioteca Hertziana, Roma.

#### TEXTO PARA LA FIGURA 4 DE LA PERSPECTIVA [Fig. 17]

*Del mismo modo harán ustedes el cuadro doble A. Trasladándolo con el compás o bien al doblar la cartulina, transportando la anchura de cada línea, como se puede ver en los puntos 1,2,3,4,5,6, sobre la línea del plano en los mismos números y a partir de éstos llevar las visuales al punto O. Después, lleven la longitud de 7,8, 9, 10 sobre la línea del plano en los mismos números, y éstos transpórtelos a la distancia E, donde cortan la línea 6,7,O, se hacen las líneas paralelas a la línea del plano, quedando así concluido el “cuadro”. Lo mismo harán ustedes tanto con el de en medio como con el otro que está al lado.*

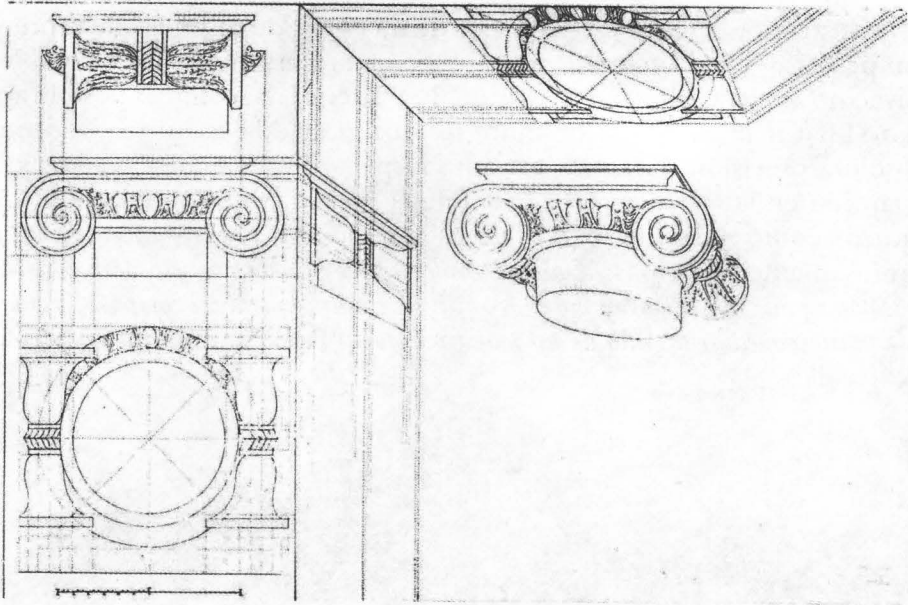


Figura 18. *Shixue*, Capitel jónico en perspectiva. Bodleian Library, Oxford.

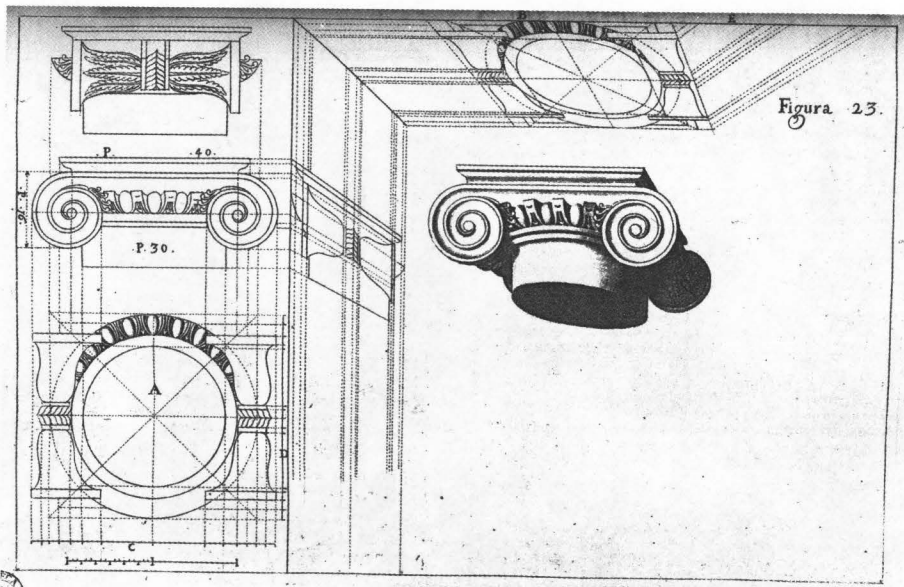


Figura 19. *Perspectiva Pictorum*, Capitel jónico en perspectiva. Biblioteca Hertziana, Roma.



Esta ilustración [Fig. 18] forma parte de una serie de diseños que representan pedestales y capiteles de diversos estilos arquitectónicos a los que Nian Xiyao no añade ninguna descripción. Los diseños, tal como es posible apreciar al hacer la comparación entre los dos grabados, están realizados con absoluta precisión. La única variante respecto de imágenes análogas que aparecen en la *Perspectiva Pictorum* [Fig. 19] es la ausencia del sombreado. Quizá, como sostiene Pozzo en esta secuencia, Nian haya utilizado profusamente el compás: “*Quiero recordarles que además mientras leen estas nuestras reglas, que son ‘maestros muertos’, utilicen continuamente el compás. Ya que sólo éste puede remediar la falta de un maestro vivo*”. (Texto para la figura 25 de la *Perspectiva*)

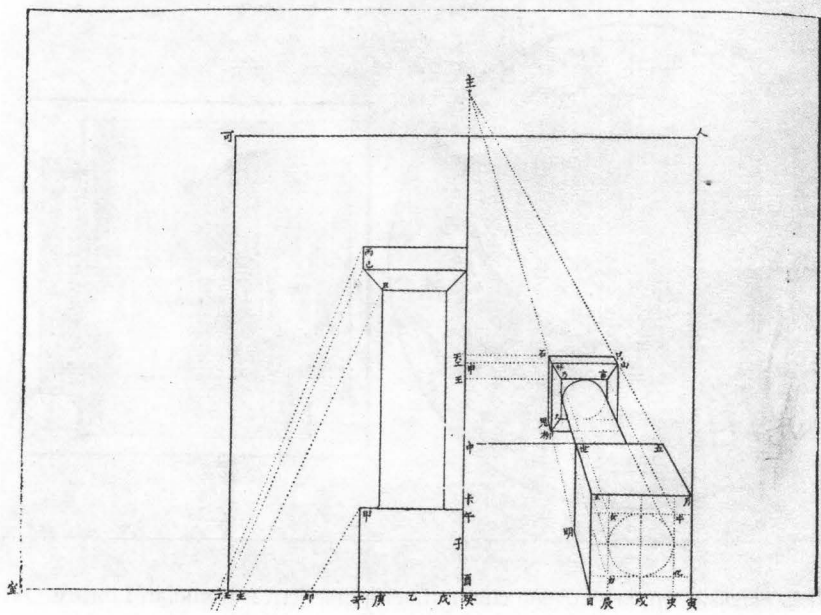


Figura 20. Shixue, Esquema en perspectiva de una bóveda cuadrada. Bodleian Library, Oxford.

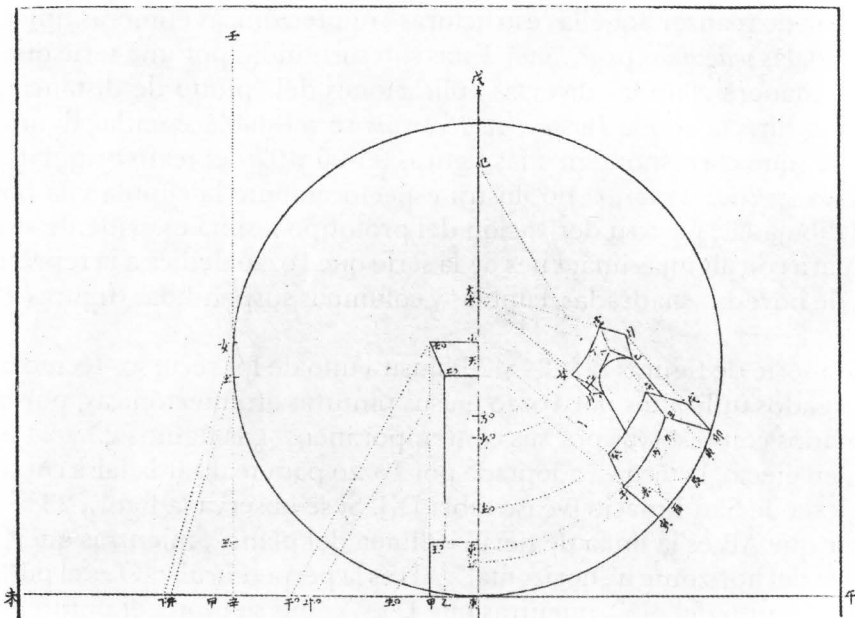


Figura 21. Shixue, Esquema en perspectiva de una cúpula. Bodleian Library, Oxford.

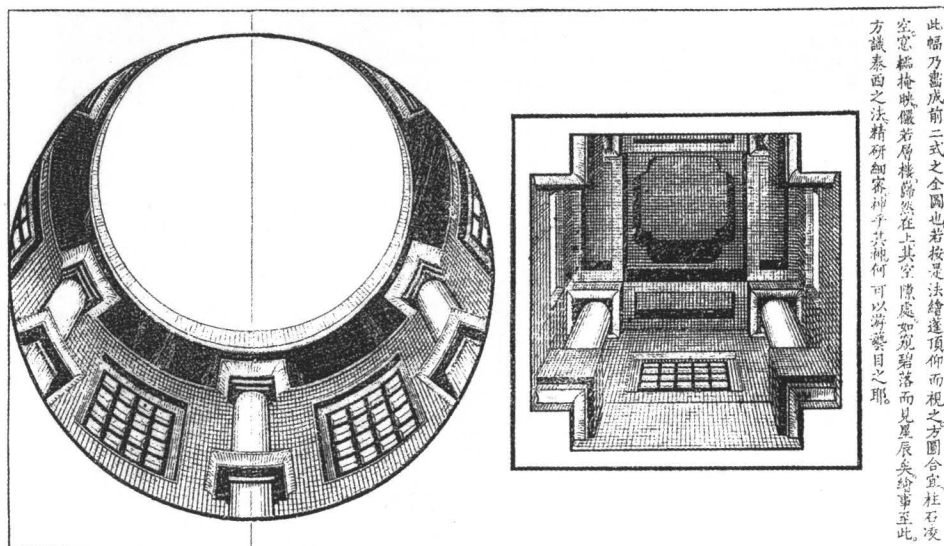


Figura 22. *Shixue*, Cúpula y bóveda cuadrada en perspectiva. Bodleian Library, Oxford.

En el *Shixue* se omite la serie de figuras un tanto complejas que representan la forma de realizar aquellas estructuras arquitectónicas efímeras típicas del barroco, las *máquinas* (*machine*). Estas son sustituidas por una serie que ilustra de manera clara las diversas aplicaciones del “punto de distancia”. La relación directa con la *Perspectiva Pictorum* se reestablece en las figuras 20, 21 y 22 (que corresponden a las figuras 95-96 y 97 del texto original).

La *Perspectiva Pictorum* no ilustra específicamente la cúpula y la bóveda aquí dibujadas, pero su derivación del prototipo jesuita es evidente si se las compara con algunas imágenes de la serie que Pozzo dedica a la representación de bóvedas cuadradas, cúpulas y columnas suspendidas (figuras 23, 24 y 25).

Esta serie de figuras (23, 24 y 25) ilustra uno de los recursos técnicos más arriesgados utilizados por Pozzo en sus pinturas arquitectónicas, por cierto aceptados con reservas por sus contemporáneos. Las figuras 23 y 24 muestran, en efecto, la técnica adoptada por Pozzo para realizar la falsa cúpula de la Iglesia de San Ignacio [véase tabla IX]. Si se observa la figura 23 se puede ver que AB es la línea de tierra o “línea del plano”, mientras que CD es la línea del horizonte u “horizontal”. AD es la perpendicular, O es el punto de vista o “punto del ojo”, mientras que D es, como siempre, el punto de distancia. Se notará que el punto de vista se encuentra en realidad fuera de la

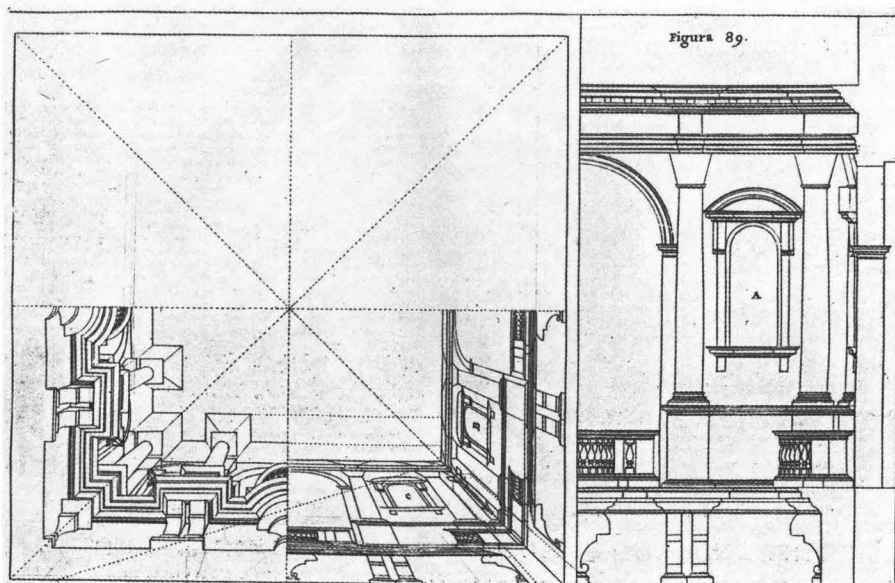


Figura 23. *Perspectiva Pictorum*, Arquitectura en perspectiva de un techo cuadrado. Biblioteca Hertziana, Roma.

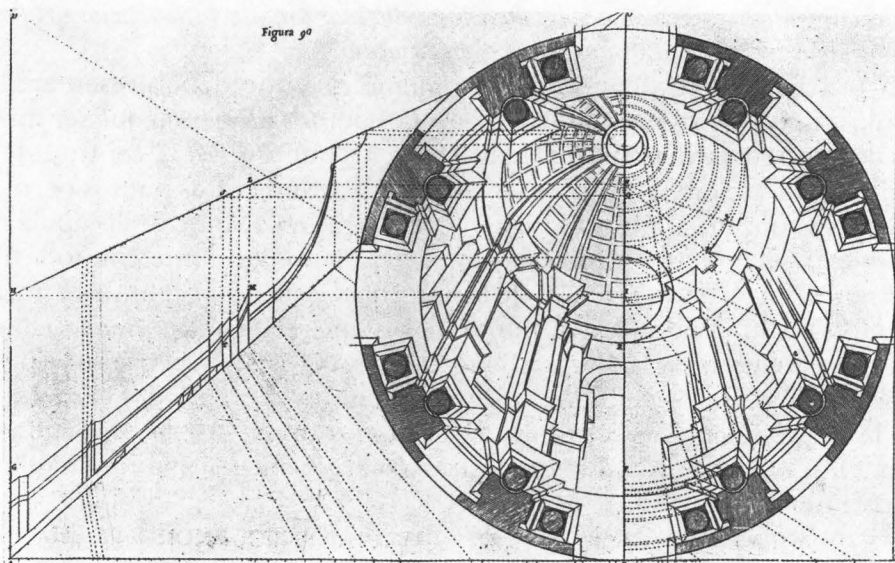


Figura 24. *Perspectiva Pictorum*, Cúpula en perspectiva di sotto in sù. Biblioteca Hertziana, Roma.

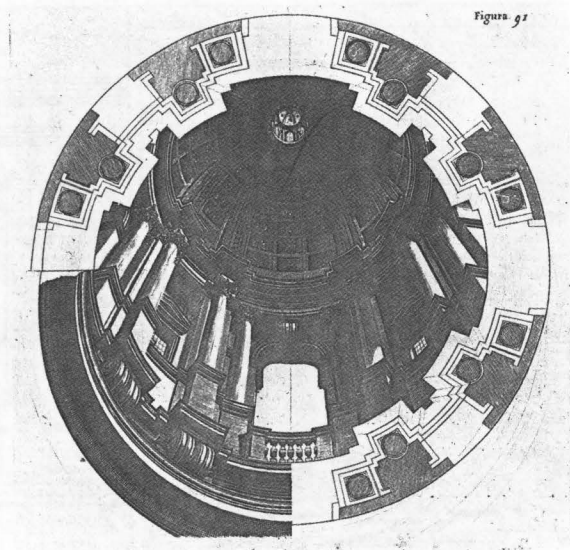


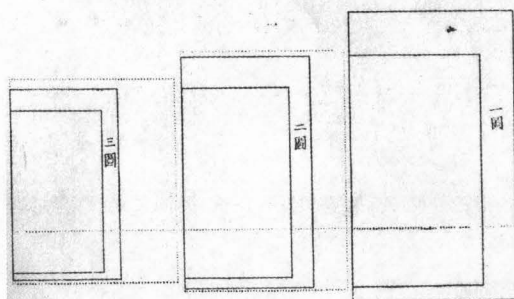
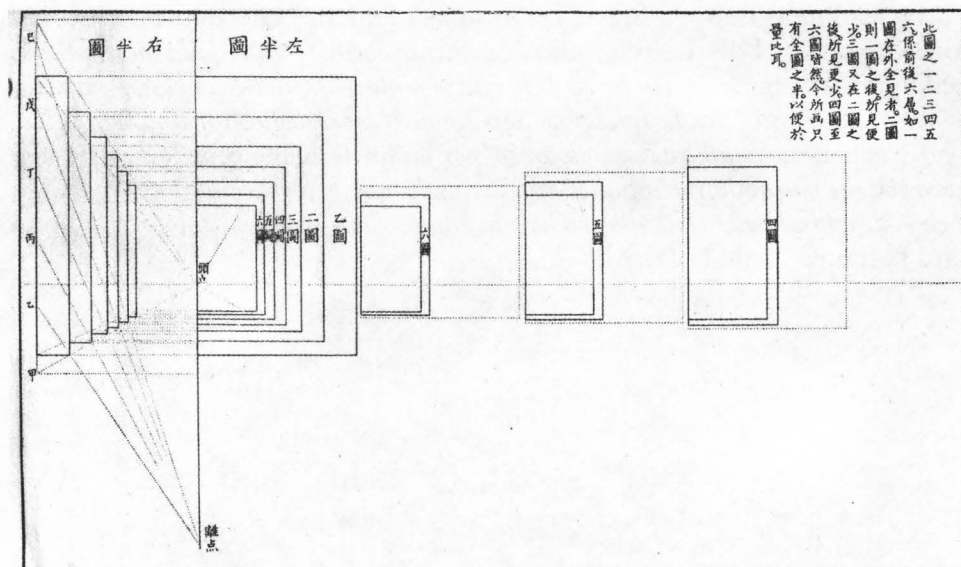
Figura 25. *Perspectiva Pictorum*, Cúpula anterior co' suoi chiari, e scuri. Biblioteca Hertziana, Roma.

obra, creando así un efecto de escorzo. Dice Pozzo que esto es porque “los que la miran se cansen menos y descubran en ella más arquitectura y mejor artificio, lo cual no ocurriría si la visión quedase en el medio”.

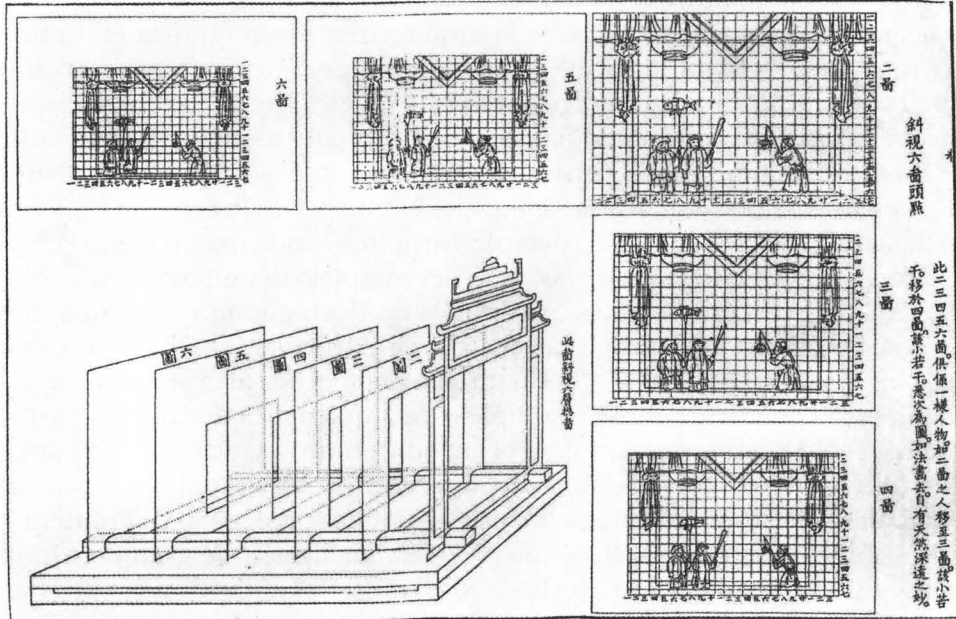
El trabajo se inicia con la planta geométrica que debe presentar dos círculos concéntricos para las columnas. Los puntos EF tienen que ser trazados después sobre la perpendicular AD en los puntos AG. El centro I de la planta se traza también hacia lo alto en H. A partir de estos puntos perpendiculares se trazan las líneas de fuga o “visuales” a O. La altura de la cúpula deberá ser trazada después sobre la “línea del plano” AB junto con todas las divisiones, incluyendo la altura de la linterna. Desde estos puntos se trazan entonces las líneas de fuga al punto de distancia D. De las intersecciones con la línea AO se elevan las perpendiculares, cuyas intersecciones a su vez indicarán los centros de todas las circunferencias. Llevando los centros sobre la perpendicular EO se iniciará el diseño de la cúpula propiamente dicha. Los números 1, 2, 3 y 4 muestran cómo se encuentran los ángulos y los cornisamentos.

Pozzo explica que, en el caso de que tal proyecto se pintara, no sería necesario trazar el diseño con el método tradicional de la “*quadratura*”, sino más bien sería posible trazar todas las circunferencias –como en el proyecto realizado en la Iglesia de San Ignacio– trazando los centros de cada una de

ellas y las líneas de fuga fijas a las mismas pequeñas cuerdas. Es así como Pozzo describe el diseño realizado con sombreados: *“La cúpula que aquí ven tendrá sin duda una vida más larga de la que yo pinté sobre un lienzo plano grandísimo en el año 1685 para la Iglesia de San Ignacio del Colegio Romano. Por tanto, si aquella desgraciadamente se malograra, por medio de ésta se podrá rehacer mejor que antes. Se maravillaron algunos arquitectos de que yo apoyara algunas columnas encima de estantes, algo que ellos no harían en una fábrica real y verdadera”* (Texto para la figura 90 de la *Perspectiva*).



Figuras 26-27. Shixue, Forma de representar un teatro en perspectiva: articulación de las bambalinas del escenario. Bodleian Library, Oxford.



Figuras 28-29. Shixue, Manera de construir un teatro en miniatura: visión lateral y frontal de los telones en perspectiva. Bodleian Library, Oxford.



Las figuras 26-29 ilustran las maneras de representar un teatro.

Es conocida la importancia de la arquitectura escenográfica en el arte barroco tardío. Además, dado el papel preponderante que tiene el teatro en el sistema educativo jesuítico, es evidente que Pozzo, ya sea como jesuita o como artista barroco, no podía pasar por alto estos aspectos. Igualmente, se ha mencionado ya en diversas ocasiones la importancia de los maestros de la escuela boloñesa de la *quadratura*, que surge a partir de la escenografía en el desarrollo de la técnica de la perspectiva aplicada por artistas como Pozzo.

Muchos de los edificios y de las vistas del complejo denominado *Xiyanglou* 西洋樓, “Palacios occidentales”, realizados por Castiglione y sus ayudantes, fueron llevados a cabo con esta técnica. En particular, el conocido como *Hudong xianfa hua* 湖東線法畫, “Cuadro en perspectiva al oriente del lago”, bien podría definirse como un complejo de arquitectura decorativa, ya que fue concebido como un teatro, en el cual diez muros, cinco por cada lado, cerrados por una pared transversal al fondo, funcionaban como las bambalinas de un escenario. Sobre estas paredes se colgaban diferentes telones con vistas en perspectiva que producían la ilusión de gran profundidad y distancia gracias a la ayuda de los recursos aquí ilustrados por Nian Xiyao.

Lo cierto es que fueron las tablas de la *Perspectiva Pictorum* o bien las aún más detalladas del *Shixue* las que se utilizaron para la realización de este proyecto. Loehr<sup>21</sup> narra que, examinando la copia de la *Perspectiva Pictorum* conservada en la biblioteca jesuita de Bei Tang en Beijing, se encontró con un sinnúmero de líneas hechas a lápiz en correspondencia de las figuras 73 y 74 (fig. 30), que ilustraban algunas formas de representar un teatro.

<sup>21</sup> Loehr, 1940 104. A este respecto véase también Beurdeley, 1972: 50, en el que se menciona un teatro en miniatura presentado ante la emperatriz madre en 1750, en ocasión de su sexagésimo cumpleaños, totalmente decorado con escenas a *trompe-l'oeil*.

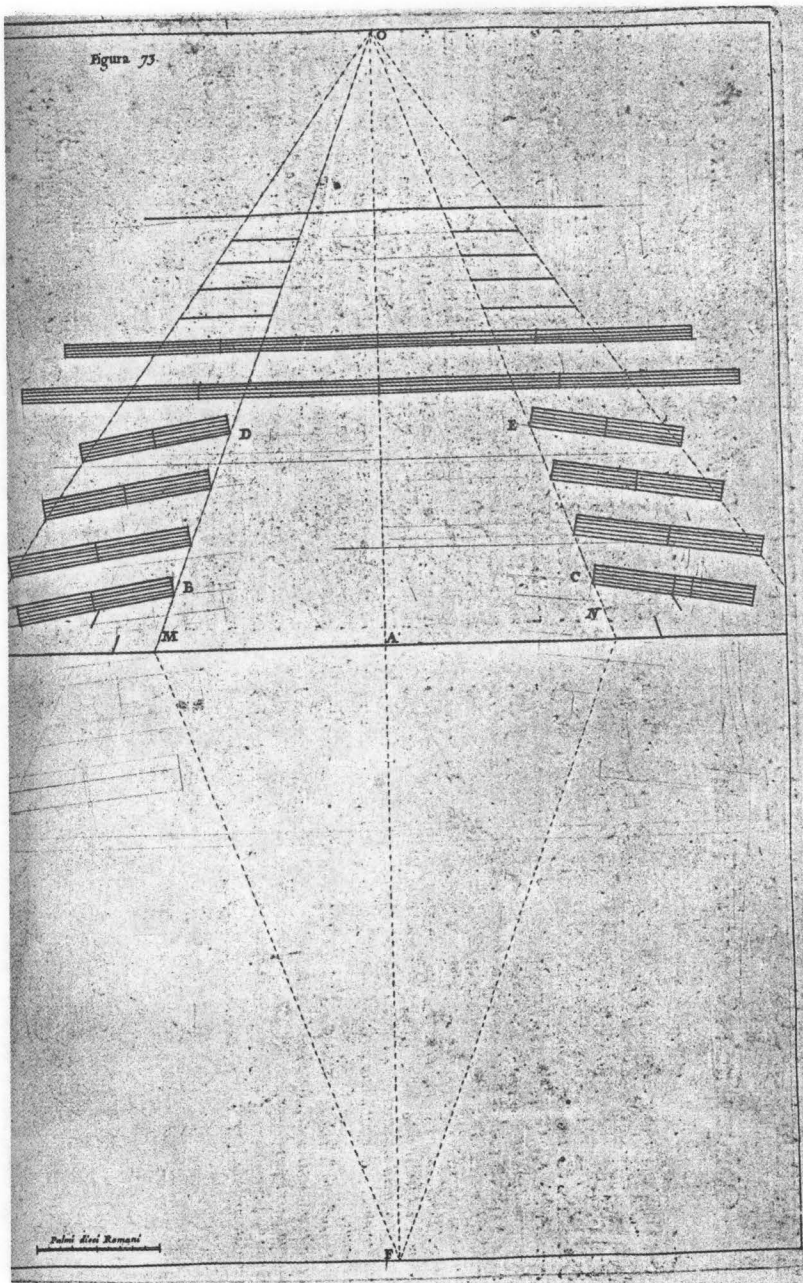


Figura 30. *Perspectiva Pictorum*, Otra planta del teatro, que ilustra la manera de encontrar su punto. Biblioteca Hertziana, Roma.



## EPÍLOGO

Sería una tentación descartar el encuentro descrito entre Oriente y Occidente como sólo otro malentendido en la eterna saga del choque cultural entre los “eruditos de Occidente” y la élite china. No obstante, quisiera argumentar que nuestro interés al estudiar los textos e ideas que tomaron forma como una consecuencia de tal interfase debiera pasar del binomio logro/fracaso, asimilación/entendimiento, a un análisis más productivo de modos de apropiación y adaptación creativa. La principal preocupación en las páginas que anteceden ha sido mostrar no tanto si Nian Xiyao había asimilado los principios occidentales de la perspectiva según su formulación original, sino más bien establecer hasta qué punto su propia cultura intervino en el proceso mismo de absorción, y cómo llegó en un momento dado a perfilar su representación de la perspectiva y a hacer que se desviara de su mensaje original. De hecho, creo que éstos no debieran descartarse como corrupción o distorsión; más bien, como sugiere Anthony Grafton, “representan decisiones artísticas e intelectuales conscientes, más que fracasos al reproducir una verdad primitiva”.<sup>1</sup>

Como podrían mostrar la traducción de los prólogos y sus glosas, “el cuerpo extraño” de la técnica de la perspectiva se asimila y poco a poco se hace consistente con tradiciones chinas particulares, a saber, la de las dinastías Song del Norte y la Ming. Con todo, gran parte de su contenido original puede descifrarse todavía “entre líneas” del *corpus* principal de la narración de Nian. Estoy intencionalmente utilizando, de manera crítica, algunos de los términos utilizados por Homi Bhabha en su formulación de la teoría del “híbrido”.<sup>2</sup> Si “híbrido” es el producto del entremezclarse de fuentes heterogéneas y no, de acuerdo con lo que él propone, únicamente el fruto del poder colonial, entonces los híbridos constituyen una parte significativa de todas las culturas —y la cultura china no representa una excepción a este principio— dado que no existen culturas puras en cuanto tales. Todo pro-

<sup>1</sup> Grafton y Blair, 1990: 2.

<sup>2</sup> Bhabha, 1988: 5-23.

ceso cultural implica un cierto grado de traducción y adaptación. La apropiación de nuevas ideas nunca se lleva sobre un terreno neutral sino mediante el propio vocabulario de cada uno, de tal forma que estas ideas sean convertidas a un idioma inteligible.

En otras palabras, las enzimas culturales de China han funcionado para asimilar el “cuerpo extraño” de la perspectiva occidental, según fue transmitido por Giuseppe Castiglione a Nian Xiyao de manera digerible para su paladar artístico. Al correr de su argumento, cuando Nian Xiyao se refiere a la tradición china, lo hace menos para subrayar su insuficiencia que para destacar su parecido a la técnica occidental. No ve contradicción alguna entre las técnicas europea y china de representación del espacio. Para demostrarlo, Nian recurre a la tradición Song del Norte, como hemos visto.

Se ha reconocido que durante la dinastía Song del Norte se hicieron ciertos experimentos de percepción visual y de plasmación del espacio plástico mediante la luz y la sombra. El rollo *Qingming shanghe tu* 清明上河圖, “Vadear el río durante el Festival de Primavera” de Zhang Zeduan 張擇端 (tablas XII-XIII) es, como ya se dijo, un ejemplo famoso de tal tendencia naturalista. No obstante, sería un error leer esta pintura como un documento puramente descriptivo de la vida urbana de Kaifeng. Igual de equivocado sería interpretar la teoría de la percepción del Renacimiento como determinada por una mera preocupación de retratar el mundo justo como lo ve el ojo.

La verdad es muy otra. Así como Zhang Zeduan armó fragmentos provenientes de distintos escenarios —los interiores y las tiendas a lo largo de los canales de Kaifeng— para proporcionar una “imagen destilada de la capital” y una “visión personal de una ciudad ideal”,<sup>3</sup> el resurgimiento del pensamiento platónico durante el Renacimiento determinó que una descripción demasiado detallada de la realidad física fuera considerada como una actividad nimia, indigna de un artista de verdad.<sup>4</sup>

Quizá, en ambos casos, cierto grado de adaptación creativa de los elementos externos fue necesario para darle nueva vida a una vieja idea. Por ello, un énfasis mayor en las adaptaciones creativas que tuvieron lugar como resultado del encuentro entre chinos y europeos puede conducirnos a una novedosa apreciación de los cambios subsiguientes que habrían de darse en ambas culturas.

<sup>3</sup> Kiang, 1999: 117-21.

<sup>4</sup> Kemp, 1997: 80-1.

## APÉNDICE

Texto de los prefacios del *Shixue*



## 視學弁言

余曩歲即留心視學。率當任智。殫思究。未得其端緒。迨後獲與  
 泰西郎學士數相晤對。即能以西法作中土繪事。始以定點引  
 線之法。貽余能盡物類之變態。一得定位。則蟬聯而生。雖毫忽  
 分秒不能互置。然後物之尖斜平直。規圓矩方。行筆不離乎紙。  
 而其四周全體。一若空懸中央。面面可見。至於天光遙臨。日色  
 傍射。以及燈燭之輝映。遠近大小。隨形呈影。曲折隱顯。莫不如  
 意。蓋一本乎物之自然。而以目力受之。犁然有當於人心。余然  
 後知視之為學如是也。今一室之中。而位置一物。不得其所。則  
 觸目之頃。即有不適之意生焉。矧筆墨之事。可以舍是哉。然古  
 人之論繪事者有矣。曰。仰畫飛檐。又曰。深見溪谷中事。則其具



天光以臻其妙則此法之若離若合或同或異神明變化亦略備於斯三者也予復苦思力索補縷五十餘圖並為圖說以附益之亦可云克物類之變化而廣點線之推移直探斯法之源流為視學之梯航矣倘於退食之暇更得窮無盡之造詣精思以闡其蘊而質諸高明君子藉旰裨益焉則又予之願也夫

雍正乙卯二月之朔偶齋年希堯書



視學之造詣無盡也。予曷敢遽言得其精蘊哉。雖然予究心於  
 此者三十年矣。嘗謂中土工繪事者。或千巖萬壑。或深林密箐。  
 意匠經營。得心應手。固可縱橫自如。淋漓盡致。而相賞於尺度  
 風裁之外。至於樓閣器物之類。欲其出入規矩。毫髮無差。非取  
 則於泰西之法。萬不能窮其理。而造其極。先是予粗理其端緒。  
 刊圖問世。特豹之一斑。而鼎之一鬻。雖已公諸同好。終不免於  
 膚淺。近得數與郎先生諱石寧者。往復再四。研究其源流。凡仰  
 陽合覆。歪斜倒置。下觀高視等線法。莫不由一點而生。迨細究  
 一點之理。又非泰西所有。而中土所無者。凡目之視物。近者大。  
 遠者小。理有固然。即如五嶽最大。自遠視之。愈遠愈小。然必小  
 至一星之點而止。又如芥子園小。置之遠處。薦直視去。雖冥然

無所見而於目力極處則一點之理仍存也。由此推之萬物能  
小如一點一點亦能生萬物。因其從一點而生故名曰頭點從  
點而出者成線從線而出者成物。雖物類有殊異與點線有差  
別名或不同其理則一。再如物置面前遠五尺者若干大遠一  
丈者若干大則用點割之謂之曰離點而遠近又有一定不易  
之理矣。試按此法或繪成一室位置各物儼若所有使觀之者  
如歷階級如入門戶如升堂與而不知其為畫或繪成一物若  
懸中央高凹平斜面面可見借光臨物隨形成影拱凹顯然觀  
者靡不指為真物豈非物假陰陽而拱凹室從掩映而幽深為  
泰西畫法之精妙也哉。然亦難以枚舉縷述而使之該備也。惟  
首知出乎點線而分遠近次知審乎陰陽而明體用更知取諸

力已上下無定所矣。烏足以語學耶。而其言之近似者。則曰透  
 空一望。百斜都見。終未若此冊之切要著明也。余故悉次為圖。  
 公諸同好。勤敏之士。得其理而通之。大而山川之高廣。細而蟲  
 魚花鳥之動植。飛潛無一不可窮神盡秘。而得其真者。毋徒漫  
 語人曰。真而不妙。夫不真。又安所得妙哉。  
 己酉二月之朔。偶齋年希堯書。





## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LISTADO DE ABREVIATURAS Y OBRAS COLECTIVAS

|          |                                                                                                                                                |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| AHSI     | Archivum Historicum Societatis Iesu.                                                                                                           |
| ARSI     | Archivum Romanum Societatis Iesu, Roma.                                                                                                        |
| BAV      | Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.                                                                                           |
| BNF      | Bibliothèque Nationale de France, París.                                                                                                       |
| BS       | E. Balazs, Y. Hervouet, <i>Bibliographie des Sung (A Sung Bibliography)</i> , 1978, Hong Kong, The Chinese University Press.                   |
| CBD      | Giles, H., <i>Chinese Biographical Dictionary</i> , 2 vols., Taipei, 1962, Literature House.                                                   |
| DMB      | Goodrich, L. C., Fang, C. Y., <i>Dictionary of Ming Biography</i> , Nueva York, 1976, Columbia University Press.                               |
| DQHDSL   | <i>Da Qing huidian shili</i> 大清會典實例, 19 vols., Beijing, 1991 (1ª ed.: 1899), Zhonghua shuju 中華書局.                                              |
| ECCP     | Hummel, A. W., <i>Eminent Chinese of the Ch'ing Period</i> , Washington, 1943-1944, Library of Congress.                                       |
| GGBWYYK  | <i>Gugong Bowuyuan yuankan</i> 故宮博物院院刊, Beijing.                                                                                               |
| GZDYZCZZ | Guoli gugong bowuyuan 國立故宮博物院 (comp.), <i>Gongzhongdang Yongzhengchao zouzhe</i> 宮中檔雍正朝奏摺, Taipei, 1977-1980, 32 vols., Guoli gugong bowuyuan. |
| HJAS     | <i>Harvard Journal of Asian Studies</i> .                                                                                                      |
| JAS      | <i>The Journal of Asian Studies</i> .                                                                                                          |
| LE       | <i>Lettres édifiantes et curieuses</i> , edición Mérimot, tomos XVI-XXVI, 1781-1783.                                                           |
| MSCS     | Deng Shi 鄧實, Huang Binhong 黃賓虹, <i>Meishu congshu</i> 美術叢書, 120 ce, Shanghai, 1916 (1ª ed.: 1911), Shenzhou guo-guangshe 上海神州國光社.              |
| OBSERV   | Archive de l'Observatoire, París.                                                                                                              |
| QDTS     | Xiao Yishan 蕭一山, <i>Qingdai tongshi</i> 清代通史, 5 vols., Taipei, 1963, Commercial Press.                                                         |

- QS            Qingshi bianzuan weiyuanhui 清史編纂委員會, *Qingshi* 清史, 8 vols., Taipei, 1961, Guofang yanjiuyuan 國防研究院.
- QSG           Zhao Erxun, 趙爾巽 (*et al.*), *Qingshigao*, 清史稿, 48 vols., Beijing, 1994 (4ª reimpresión, edición: 1977), Zhonghua shuju 中華書局.
- QSLZ          *Qingshi liezhuan* 清史列傳, 10 vols., Taipei, 1983, Zhonghua shuju 中華書局.
- SB            *Song Biographies*, a cura di H. Franke, 3 vols., Münchner Ostasiatische Studien, Wiesbaden, 1976, Franz Steiner Verlag.
- SKQS          *Siku quanshu* 四庫全書.
- TP            *T'oung Pao*, Leiden.
- WYWKHY      *Wan Youwen ku hui yao* 萬有文庫薈要, Taipei, 1965, Commercial Press.
- YZCZZ        *Zhongguo diyi lishi dang'anguan* 中國第一歷史檔案館. (comp.), *Yongzhengchao Hanwen zhupi zouzhe huibian* 雍正朝漢文朱批奏摺匯編, 40 vols., Nanjing, 1989, Jiangsu guji chubanshe 江蘇古籍.

#### FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS COLECTIVAS

- Anhui tongzhi* 安徽通志, 1830.
- Annals of the Bodleian Library*, Oxford, 1834.
- Baiqi Manzhou shizu tongpu* 八旗滿洲氏族通譜, 1745, reimpreso en *Siku quanshu* 四庫全書.
- Catalogue des livres et manuscrits chinois, mandchous, polyglottes, japonais et coréens de la bibliothèque du Musée Asiatique de l'Académie Impériale des Sciences*, San Petersburgo, 1840.
- Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibliothèque Impériale de St. Pétersbourg*, San Petersburgo, 1852.
- Chengde Bishushan zhuang* 承德避暑山庄, Beijing, 1980, Wenwu Chubanshe.
- (Chongxiu) *Guangping fuzhi* (重修) 廣平府志, 1894.
- De Verboten Stad. Hofcultur van de Chinese Keizers (1644-1911)*, Catálogo, Rotterdam, 1990, Museum Boymans-van Benningen.
- Fuliang xianzhi* 浮梁縣志, 1960, Jiangxi tushuguan (reproducción de original manuscrito).
- Guangdong tongzhi* 廣東通志, 1864, Shanghai, Shangwu yinshuguan.
- Gugong Wenxian Guan 故宮文獻館 (a cargo de), *Wenxian congbian* 文獻叢篇, XLIV ce, Beijing, 1930-1942, Gugong yinshuasuo; reimpresión 1964, Taipei, Guofeng chubanshe.

- Guoli gugong bowuyuan zhaungao* 國立故宮博物院傳稿 (Draft-biography, Qing History Office), ficha 7289.1-2 (Nian Gengyao-Nian Xiyao), Taipei, s. f.
- Guoli Gugong bowuyuan cang Qingdai wenxian zhuangao renmin suoyin* 國立故宮博物院藏清代文獻傳稿人民索引, *Guoli gogong bowuyuan bianyin* 國立故宮博物院編印, 1986.
- Guoli Gugong bowuyuan* (comp.), *Gongzhongdang Kangxi chao zouzhe* 宮中檔康熙朝奏摺, 9 vols., Taipei, 1976-1977, *Guoli Gugong bowuyuan*.
- Guoshiguan yanzuan* 國史館原纂, *Manzhou mingchen zhuan* 滿洲名臣傳, 48 juan (contiene también una sección dedicada a *Hanmingchen zhuan* 漢名臣傳, 32 juan), Beijing, Liulichang Rongjin shufang 琉璃廠榮鏡書坊, s. f.
- Huai'an fuzhi* 淮安府志, 1884.
- Jiangxi tongzhi* 江西通志, 1881.
- Jifu tongzhi* 畿輔通志, Beijing, 1910, *Beiyangguan baojian yinshuaju* 北洋官報兼印刷局.
- Jingdongxian zhigao* 景東縣志稿, reimpresión Beijing, 1922, *Chengwen fangzhi congshu*, núm. 146.
- Journal Book Copy*, XIII, Archivos de la Royal Society, Londres, 1726-1731.
- Journal Book Copy*, XXIII, Archivos de la Royal Society, Londres, 1757-1760.
- Letters & Papers*, III, Archivos de la Royal Society, Londres, 1758.
- "Perspective", en *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. IX: 313, 1985, (15<sup>a</sup> ed.; 1<sup>a</sup> 1768-1771).
- "Prospettiva", en *Enciclopedia Europea*, vol. XIV, Milán, European Book: 8107, 1986.
- "Qingdai shiliao biji congan" 清代史料筆記叢刊, Beijing, 1980, *Zhonghua shuju*.
- Qing shilu* 清實錄, 60 vols., Beijing, 1985-1987, *Zhonghua shuju*.
- "Relationes et Epistolas fratrum minorum hispanorum in sinis qui aennis 1697-1698 missionem ingressi sunt", *Sinica Franciscana*, IX (1-2), Madrid, 1995.
- Wanxing tongpu* 萬姓統譜, Taipei, 1579 (reimpresión 1971), *Geda shuju* 各大書局.
- Zhongguo baijiaxing jieshuo cidian* 中國百家姓解說辭典, Taipei, 1997 (1987), *Xinwenfeng chuban* 新文豐出版.
- Zhongguo diyi lishi dang'anguan* (comp.), *Kangxichao Hanwen zhupi zouzhe huibian* 康熙朝漢文朱批奏摺匯編, 8 vols., Beijing, 1984, *Dang'an chubanshe*.
- Zhongguo diyi lishi dang'anguan* (comp.), *Kangxichao Manwen zhupi zouzhe quan yi* 康熙朝滿文朱批奏摺全譯, Beijing, 1996, *Zhongguo shehui kexue chubanshe* 社會科學.



## FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS POR AUTORES

- Acker, W., 1954, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Leiden, E. J. Brill.
- Adas, M., 1989, *Machines as the Measures of Men. Science, Technology and Ideologies of Western Dominance*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- Aguilón, François de, S. J., 1613, *Opticorum libri sex philosophis iuxta ac mathematicis utile*, Anversa.
- Alberti, L. B., 1975, *De Pictura* (1435-6), reedición a cargo de C. Grayson, Bari, Laterza.
- Ames, R. T. (con W. Dissanayake y T. P. Kasulis), 1994, *Self as Person in Asian Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press.
- Bachhofer, L., 1931, "Die Raumdarstellung in der chinesischen Malerei der ersten Jahrtausendsn. Chr.", en *Münchener Jahrbuch für Bildenden Kunst*, Münchener, 8, pp. 193-242.
- Backer, A. de, 1853, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Liege, L. Grandmont-Donders.
- Bagni, G. T., D'Amore, B., 1994, *Alle radici storiche della prospettiva*, Milán, Franco Angeli.
- Bai, Limin, 1995, "Mathematical Study and Intellectual Transition in the Early and Mid-Qing", en *Late Imperial China*, XVI, 2, pp. 23-61.
- Bailey, G. A., 1999a, "Le style jésuite n'existe pas": Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts", en John W. O'Malley, S. J. (ed., et al.), *The Jesuits. Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, pp. 38-89; 1999b, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press.
- Balazs, E. e Y. Hervout (comps.), 1978, *A Sung Bibliography*, Hong Kong, The Chinese University Press.
- Baldini, U., 1992, "Legem impone subactis", en *Studi su filosofia e scienza dei Gesuiti in Italia, 1540-1632*, Roma, Bulzoni Editore.
- Barrow, J., 1807, *Voyage en Chine a la suite de l'ambassade de Lord Macartney, Par J. Barrow, traduit de l'anglais par J. B. J. Breton*, 7 vols., París, Lepetit (trad. fr. de *Travels in China*, Londres, 1804).
- Barthes, R., 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, París, Éditions du Seuil.
- Bartlett, B. S., 1991, *Monarchs and Ministers. The Grand Council in Mid-Ch'ing China, 1723-1820*, Berkeley, Oxford, University of California Press.
- Baxandall, M., 1988 (1972), *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*, Oxford, Oxford University Press.
- Bernard, H., 1935, "L'art chrétien en Chine au temps du P. Matthieu Ricci", *Revue d'Histoire des Missions*, 12, pp. 199-229; 1945, "Les adaptations

- Chinoises d'ouvrages Europeens", *Monumenta Serica*, X, pp. 1-57 y 309-388; 1960, "Les adaptations chinoises d'ouvrages europeens", *Monumenta Serica*, XIX, pp. 349-383.
- Bertuccioli, G., 1968 (1959), *Storia della letteratura cinese*, Firenze, Sansoni Accademia; 1972, "Ludovico Buglio", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto de la Enciclopeia Italiana fondata da G. Treccani, vol. XV, pp. 3-8; 1976, "A Lion in Peking: Ludovico Buglio and the Embassy to China of Bento Pereira de Faria in 1678", *East and West*, N. S. 1-2, pp. 223-240; 1985, "Ludovico Buglio", en *Scienziati siciliani in Cina nel secolo XVIII*, actas del congreso a cargo de A. Luini, Roma, Istituto Italo Cinese, pp. 121-146.
- Bettini, M., S. J., 1642, *Apiaria universae philosophiae mathematicae in quibus paradoxae*, Bolonia.
- Beurdeley, C. y M., 1971, *Giuseppe Castiglione. A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, Rutland and Tokyo, Charles E. Tuttle.
- Bhabha, Homi, 1988, "The Commitment to Theory", *New Formations*, vol. 5, pp. 5-23; 1994, *The Location of Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 19-39. Black, A.; 1989, *Man and Nature in the Philosophical Thought of Wang Fu-chih*, Seattle y Londres, University of Washington.
- Bouvet, J., 1699, *Histoire de l'empereur de la Chine*, La Haya, Meyndert Uytwerf (reimpresión Tianjin, 1940).
- Boxer, C. R., 1947, "Some Sino European Xylographic Works, 1662-1718", *Journal of the Royal Asiatic Society*, diciembre, pp. 199-215.
- Bradley, M. C., 1937, "The Perspective of Andrea Pozzo", *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, 6, pp. 1-16.
- Bredon, J., 1922, *Peking. A Historical and Intimate Description of Its Chief Places of Interest*, Shanghai, Kelly & Walsh.
- Brenier, J., C. Diény, J. C. Martzloff y W. de Wieclawik, 1989, "Shen Gua (1031-1095) et les sciences", en *Revue d'histoire des sciences* (número monográfico dedicado a *Problèmes d'histoire des sciences en Chine*, vol. XLII, 4, pp. 333-351.
- Briessen, F. van, 1962, *The Way of the Brush*, Tokyo, Charles E. Tuttle.
- Bryson, N., 1983, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press.
- Burkus-Chasson, A., 1996, "'Clouds and Mists that Emanate and Sink Away': Shitao's *Waterfall on Mount Lu* and practices of observation in the Seventeenth Century", en *Art History*, vol. XIX, 2, pp. 169-190.
- Burrus, E. J., S. J., 1972, "Brother Giuseppe Castiglione, S. J. Painter at the Court of Peking", *The Jesuit Bulletin*, vol. LI, 3, pp. 6-9.
- Bush, S., 1971, *The Chinese Literati on Painting. Su Shih (1037-1101) to Tung C'i-ch'ang (1555-1636)*, Cambridge, Harvard University Press.

- Bush, S. & Shih Hsio-yen, 1985, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- Bushell, S. W., 1910, *Description of Chinese Pottery and Porcelain*, Oxford, Clarendon Press.
- Cahill, J., 1961, "The Six Laws and how to Read Them", *Ars Orientalis*, 4, pp. 372-381; 1963, "Yuan Chiang and his School", *Ars Orientalis*, 5, pp. 259-272; 1970, "The Early Styles of Kung Hsien", en *Oriental Art*, 1, pp. 51-71; 1976, "Style as Idea in Ming-Ch'ing Painting", en M. Meisner & R. Murphey (a cargo de), *The Mozartian Historian. Essays on the Works of Joseph R. Levenson*, Berkeley, University of California Press, pp. 137-156; 1981, *Shadows of Mt. Huang. Chinese Painting and Printing of the Anhui School*, Berkeley, University Art Museum; 1982, *The Compelling Image. Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge Harvard University Press; 1988, *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, Murphy Lectures IX, Kansas City, Spencer Museum of Art/University of Kansas.
- Cahill, J. (a cargo de), 1971, *The Restless Landscape. Chinese Painting of the Late Ming*, Berkeley, University Art Museum.
- Cameron, N., 1989 (1970), *Barbarians and Mandarins. Thirteen Centuries of Western Travellers in China*, Hong Kong, Oxford University Press.
- Cassirer, E., 1975, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. I: *Language* (traducción de R. Manheim), New Haven y Londres, Yale University Press (edición original, 1923, *Philosophie der symbolischen Formen: Die Sprache*, Berlín, Bruno Cassirer).
- Chang Te-Ch'ang, 1972, "The Economic Role of the Imperial Household in the Ch'ing Dynasty", *JAS*, 2, pp. 243-273.
- Chaves, J., 1993, *Singing of the Source. Nature and God in the Poetry of the Chinese Painter Wu Li*, Honolulu, School of Hawaiian Asian & Pacific Studies, University of Hawaii.
- Chayet, A., 1989, "Remarques sur les Représentations d'architectures dans la peinture Tibétaine et Chinoise", en *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung*, 2-3, pp. 205-216.
- Chen Jiexian 陳捷先, 1981, "Yongzheng chunian Qing Shizong yu Nian Gengyao zhi junchen guanxi 雍正初年清世宗與年羹堯之君臣關係", en Wang Shounan 王壽南 et al. (comps.), *Zhongguo shixue lunwen xuanji, disiji* 中國史學論文選集, 第四輯, Taipei, Zhonghua wenhua fuxing yundong tuixing weiyuanhui 中華文化復興運動推行委員會, pp. 385-410.
- Chen Mingyuan 陳明遠 y Wang Zonghu 汪宗虎 et al. (comps.), 1995, *Zhongguo xingshi cidian* 中國姓氏辭典, Beijing, Beijing chubanshe.
- Cheong, Weng Eang, 1997, *The Hong Merchants of Canton. Chinese Merchants in Sino-Western Trade*, Richmond (Surrey), Curzon.

- Chou, Ju-hsi, 1988, "Painting Theory in Eighteenth-Century China", en W. J. Peterson y A. H. Plaks y Yü Ying-shih, *The Power of Culture. Studies in Chinese Cultural History*, Hong Kong, Chinese University Press; 1994, "T'ang Dai: A Biographical Sketch", en Chou Ju-hsi y C. Brown (a cargo de), *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*, actas del congreso publicadas en *Phoebus. A Journal of Art History*, VI, 1, pp. 132-140.
- Chu, R. W. y W. G. Saywell, 1984, *Career Patterns in the Ch'ing Dynasty. The Office of Governor-general*, Ann Arbor, The University of Michigan.
- Clunas, C., 1984, *Chinese Export Watercolours*, Londres, Victoria & Albert Museum; 1997a, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Princeton, Princeton University Press; 1997b, *Art in China*, Oxford, Oxford University Press.
- Comentale, C., 1979, "L'art missionnaire en Chine", *L'Histoire*, 14, pp. 54-61.
- Cooke Johnson, L. (comp.), 1993, *Cities of Jiangnan in Late Imperial China*, Nueva York, State University of New York Press.
- Cordier, H., 1883, *Essai d'une Bibliographie des ouvrages. Publiés en chine par les Européens*, París, Ernest Leroux; 1904-1924, *Bibliotheca Sinica*, 5 vols., París, Librairie Orientaliste (reimpresión Taipei, Chengwen, 1966); 1909, "Catalogue des albums Chinois et des ouvrages relatifs à la Chine conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale", *Journal Asiatique*, sept.-oct., pp. 209-262; 1913, "Giuseppe Panzi-Peintre italien a Pe-King (xviii siècle)", en *Mélange offerts a M. Émile Picot*, París, Librairie Damascène Morgand.
- Corsi, E., 1988, "Un Gesuita alla Corte dei Mancù", en *Mondo Cinese*, vol. 63, pp. 67-70; 1997, "Termini cinesi utilizzati come sinónimo di 'prospettiva' ed echi del naturalismo in alcuni testi sulla pittura del diciottesimo secolo", en Piero Corradini (comp.), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venecia, Cafoscarina, pp. 98-120; 1999a, "Late Baroque Painting prior to the Arrival of Matteo Ripa. Giovanni Gherardini and the Perspective Painting Called *Xianfa*", en Michele Fatica y Francesco D'Arelli (comps.), *La missione cattolica in Cina tra i secoli XVIII-XIX, Matteo Ripa e il Collegio dei Cinesi*, actas del coloquio internacional, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, pp. 103-122; 1999b, "Giovanni Gherardini", en *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto de la Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. LIII, pp. 596-597; 2000, "*Nian Xiyao de shengping ji qi dui yishu he kexue de gongxian* 年希堯的生平及其對藝術和科學的貢獻 ("NianXiyao: His Life and His Contributions to Arts and Sciences"), en *Zhongguoshi yanjiu* 中國史研究 (*Journal of Chinese Historical Studies*), Beijing, pp. 155-165.

- Corsi, E., 2002, "Insegnare la prospettiva lineare in Cina. Trattati europei di prospettiva nella Biblioteca dei gesuiti di Bei Tang", en Antonella Romano (comp.), *Mission et diffusion des sciences européennes en Amérique et en Asie: le cas jésuite (xvie-xviii s.)*, número monográfico de *Archives Internationale d'Histoire des Sciences*, vol. 52, 2002, núm. 148, pp. 122-146.
- Courant, M., 1910, *Catalogue des livres Chinois, Coréens, Japonais*, París, Bibliothèque Nationale.
- Dacosta Kaufmann, T., 1999, "East and West: Jesuit Art and Artists in Central Europe, and Central European Art in the Americas", en John W. O'Malley, S. J. et al. (comps.), *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, pp. 274-304.
- Dawson, R. (a cargo de), 1964, *The Legacy of China*, Oxford, Oxford University Press.
- De Bary, T. y la Conferencia sobre el pensamiento chino del siglo xvii (a cargo de), 1975, *The Unfolding of Neo-Confucianism*, Nueva York y Londres, Columbia University Press.
- De Bary T. e I. Bloom (a cargo de), 1979, *Principle and Practicality. Essays in Neo-Confucianism and Practical Learning*, Nueva York, Columbia University Press.
- Dehergne, J., S. J., 1961, "Les biens de la Maison Française de Pékin en 1776-1778", *Monumenta Serica*, 20, pp. 246-265; 1973, *Répertoire des Jésuites de Chine de 1552 à 1880*, Roma, Institutum Historicum S. I.
- D'Elia, P. M., S. J., 1939a, "Missionari artisti in Cina", en *La civiltà cattolica*, 90, I, pp. 60-72; 1939b, *Le origini dell'arte cristiana cinese (1583-1640)*, Roma, Reale Accademia d'Italia.
- D'Entrecolles, P., S. J., 1712, 1 de septiembre, *Epistola desde Jingdezhen dirigida a P. Orry*, en S. W. Bushell, 1910, pp. 181-209; 1722, 25 gennaio, "Una carta desde Jingdezhen (mismo destinatario)", en S. W. Bushell, pp. 210-222.
- Ding Fubao y Zhou Yunqing 丁福保、周雲青, 1957, *Sibu zonglu suanfa bian 四部總錄算法編*, Shanghai, The Commercial Press.
- Du Halde, J. B., 1741, *History of China. Containing a Geographical, Historical, Chronological, Political and Physical Description of the Empire of China, Chinese Tartary, Corea and Thibet*, 4 vols., Londres, J. Watts (traducción al inglés de *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*, París, 1735).
- Dubreuil, J., S. J., 1726, *The Practice of Perspective, or, an easy method of representing natural objects, according to the rules of art. Applied and exemplified in*

- the variety of case; as landscape, gardens, buildings...* Translated by E. Chambers, Londres, Bowles and Carver.
- Dürer, A., 1535, *Institutionum Geometricarum*, reimpresión 1987, *Instituciones de Geometría* (traducción de J. Y. Cabrera), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eco, U., 1988 (1987), *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milán, Bompiani, pp. 60-100.
- Edgerton, S., Jr., 1987, "From mental matrix to Mapamundi to Christian Empire: The Heritage of Ptolomeic Cartography in the Renaissance", en D. Woodward, *Art and Cartography: Six Historical Essays*, Chicago, University of Chicago Press; 1991, *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Ithaca, Cornell University Press.
- Elman, B. A., 1984, *From Philosophy to Philology. Intellectual and Social Aspects of Change in Late Imperial China*, Cambridge, Council of East Asian Studies/Harvard University Press.
- Engelfriet, P. M., 1998, *Euclid in China. The Genesis of the First Chinese Translation of Euclid's Elements Books I-VI (Jihe yuanben; Beijing, 1607) and its Reception up to 1723*, Brill, Leiden.
- Fabre, P. A., 1992, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, París, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Fagone, V., 1961, "Il Problema dello Spazio Prospettico nella Pittura di A. Pozzo", en *La Civiltà Cattolica*, 112, vol. 1, feb., pp. 405-411.
- Fairbank, J. K. et al. (comps.), 1989, *East Asia. Tradition and Transformation*, Boston, Houghton Mifflin.
- Fang Hao, 方豪, 1967, *Zhongguo tianzhujiao shi renwu zhuan* 中國天主教史人物傳, Taipei; 1987 (Taipei, 1954), *Zhongxi jiaotong shi* 中西交通史, 2 vols., Shanghai, Yuelu shushe 嶽麓書社.
- Farber, M., 1968, *Naturalism and Subjectivism*, Albany, State University of New York Press.
- Feldhay, R. e Y. Elkana, 1989, "After Merton: Protestant and Catholic Science in Seventeenth-Century Europe", número especial de *Science in Context*, vol. III, núm. 1.
- Ferguson, J. C., 1934, "Painters Among Catholic Missionaries and Their Helpers in Peking", en *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, vol. LXV, pp. 21-35.
- Feuillet de Conches, M. F., 1856, "Les peintres européens en Chine et le peintres Chinois", en *Revue Contemporaine*, serie I, 25: 216-260.
- Field, J. V., 1993, "Mathematics and the Craft of Painting: Piero della Francesca and Perspective", en J. V. Field, Frank A. y J. L. James, *Renaissance and Revolution. Humanists, scholars, craftsmen and natural philo-*

- sophers in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 73-95.
- Fiocco, G., 1943, "La prospettiva di Andrea Pozzo", *Emporium*, 97, pp. 3-9.
- Foucquet, J. F., 1730, *Tabula Chronologica Historiae Sinicae connexa cum cyclo qui vulgo kia-tse dicitur*, Roma, G. Petroschi; 1730, "An Explanation of the new Chronological Table of the Chinese History translated into Latin from the Original Chinese, by Father Johannes Franciscus Foucquet, Soc. Jes. Bishop of Eleutheropolis, and published at Rome in the year 1730. Collected from two account thereof, written in French, one sent from Rome by Sir Tho. Dereham, Bart. To the Royal Society, the other sent from Father Foucquet to Father Eustache Guillemeau, a Barnabite at Paris, and by him transmitted to Sir Hans Sloane, Bart. Pr. R. S.", en *Philosophical Transactions*, XXXVI, 1729-1730, 415 (sept.-oct. 1730), pp. 397-424, con una lámina que incluye los caracteres chinos de la tabla.
- Fong, W. C., 1970, "Orthodoxy and Change in Early Ch'ing Landscape Painting", en *Oriental Art*, 1, pp. 38-44.
- Francastel, P., 1951, "Naissance d'un espace: Mythes et géometrie au Quattrocento", en *Revue d'esthétique*, 4; 1963, "Valeurs sociopsychologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance", *L'Année sociologique*, tercera serie. Ambos republicados también en referencia siguiente; 1970, *Études de sociologie de l'art*, París, Édition Denoël (traducción al italiano de A. Zanzotto, 1976, *Studi di sociologia dell'arte*, Milán, Rizzoli Editore).
- Franke, Herbert (comp.), 1976, *Song Biographies*, Müncher Ostasistische Studien, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- Franke, O., 1913, *K'eng t'chi t'u*, Hamburgo, L. Friederichsen & Co.
- Freedberg, David, 1989, *The Power of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- Garin, E., 1988 (1968), *La cultura del Rinascimento*, Milán, Il Saggiatore.
- Gaubil, A., S. J., 1970, *Correspondance de Pékin 1722-1759*, Simon Renée (edición crítica a cargo de), Génova, Librairie Droz.
- Gauchet, L., S. J., 1917, "Note sur la trigonométrie sphérique de Kouo Cheou-king", TP, 18, pp. 151-174.
- Gernet, J., 1985 (1982), *China and the Christian Impact*, Cambridge, Cambridge University Press, París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Gherardini, G., 1700, *Relation du voyage fait à la Chine*, París, Nicolas Pepie.
- Goldstein, L., 1988, *The Social and Cultural Roots of Linear Perspective*, Minneapolis, MEP Publications.
- Gombrich, E. H., 1993 (1960), *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon.

- Goodman A. y A. MacKay (comps.), 1990, *The Impact of Humanism on Western Europe*, Londres y Nueva York, Longman.
- Goodrich, L. C., 1966 (1935), *The Literary Inquisition of Ch'ien-Lung*, Nueva York, Paragon Book Reprint Corp.
- Goodrich, L. C. y C. Y. Fang, 1976, *Dictionary of Ming Biography*, Nueva York, Columbia University Press.
- González, J. M., O. P., 1952, *Misiones Dominicanas en China (1700-1750)*, Madrid, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo.
- Grafton, A. y A. Blair (comps.), 1990, *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Graham, A. C., 1978, *Later Mohist Logic, Ethics and Science*, Hong Kong y Londres, The Chinese University Press y SOAS, University of London; 1973, "A Systematic Approach to the Mohist Optics", en Shigeru Nakayama y Nathan Sivin, *Chinese Science. Explorations of an Ancient Tradition*, Cambridge, The MIT Press, pp. 105-152.
- Grayson, C. (a cargo de), 1975, *Alberti. De pictura*, Bari, Laterza.
- Greene, D. B., 1993, "Handscroll Landscape Paintings of the Song Period and their Tightening Perspective", en *Oriental Art*, vol. XXXIX, núm. 3, pp. 20-27.
- Gregory, D., 1994, *Geographical Imaginations*, Cambridge y Oxford, Blackwell.
- Gu Weimin 顧衛民, 1987, "Lang Shining zai Zhongguo 郎世寧在中國", *Shanghai jiaoyu xueyuan xuebao* 上海教育學院學報, 1, pp. 53-60.
- Guha, A., 1970 (1), "Parsi Seths as Entrepreneurs, 1750-1850", *Economic and Political Weekly*, 35, pp. M-107/M-115; 1970 (2), "The Comprador Role of Parsi Seths, 1750-1850", *Economic and Political Weekly*, 48, pp. 1933-1936.
- Guo Ruoxu, 郭若虛, 1983 (2ª reimpr., 1ª 1963), *Tu hua jian wen zhi* 圖畫見聞志 (ca. 1080), Beijing, Renmin meishu 人民美術.
- Han Qi 韓琦, 1997, "17-18 shiji Ouzhou he Zhongguo de kexue guanxi 1718 世紀歐洲和中國的科學關係", en *Ziran bianzhengfa tonxun* 自然辯證法通訊 (*Journal of Dialectics of Nature*), vol. 19, núm. 3, pp. 47-56.
- Harley, J. B. y D. Woodward (comps.), 1994, *Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies*, Serie *The History of Cartography*, vol. II, libro II, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- Haskell, F., 1995 (1993), *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- Hay, J., 1993, "The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy", en T. Kasulis, R. Ames y W. Dissanayake (a cargo de), *Self as Body in Asian Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, pp. 179-211.



- Henderson, J., 1986, "Ch'ing Scholars' Views of Western Astronomy", HJAS, XLVI, 1, pp. 121-148.
- Hirth, F., 1896, *Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*, Munich, Heitzig, G. Hirth; 1905, "Scraps from a Collector's Note Book", en TP, 6, pp. 373-507.
- Ho, P. T., 1954, "The Salt Merchants of Yang-chou. A Study of Commercial Capitalism in Eighteenth Century China", en HJAS, 17, pp. 130-168; 1962, *The Ladder of Success in Imperial China. Aspects of Social Mobility, 1368-1911*, Nueva York, Columbia University Press; 1967, "The Significance of the Ch'ing Period in Chinese History", en JAS, XXVI, 2, pp. 189-195.
- Hobson, R. L., 1976 (1915), *Chinese Pottery and Porcelain*, Nueva York, Dover Publication.
- Holzman, D., 1958, "Shen Kua and His Meng-Ch'i Pi-T'an", TP, 2, pp. 260-292.
- Homann, S. J., A. Frederick, 1983, "Christopher Clavius and the Renaissance of Euclidean Geometry", AHSI, vol. LII, pp. 233-246.
- Hong Zhou 弘晝, 1744, *Baqi Manzhou shizu jiapu* 八旗滿洲氏族家譜, 80 juan, 24 ce.
- Hu Daojing 胡道靜, 1956, "Meng Qi bi tan" jiaozheng 夢溪筆談校證 (siglo xi), Shanghai, Shanghai chubanshe.
- Huang Benji 黃本驥, 1980 (manuscrito época 道光, 1821-1850), *Lidai zhiguan* 歷代職官, Shanghai, Guji Chubanshe.
- Huang, P., 1974, *Autocracy at Work. A Study of the Yung-cheng Period, 1723-1735*, Bloomington y Londres, Indiana University Press.
- Hucker, C. O., 1985, *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford, Stanford University Press.
- Hung, Wu, 1994, "Three Famous Stone Monuments from Luoyang: 'Binary' Imagery in Early Sixth Century Chinese Pictorial Art", *Orientalizations*, 25, 5, pp. 51-60.
- Hurvitz, L., 1970, "Tsung Ping's Comments on Landscape Painting", *Artibus Asiae*, 32, pp. 146-156.
- Iannaccone, I., 1996, "From N. Longobardo's Explanation of Earthquakes as Divine Punishment to F. Verbiest's Systematic Instrumental Observations. The Evolution of European Science in China in the Seventeenth Century", en Federico Masini (comp.), *Western Humanistic Culture Presented to China by Jesuit Missionaries (xvii-xviii Centuries)*, Roma, Institutum Historicum S. I., pp. 159-174.
- Ishida, Mikinosuke, 1960, "A Biographical Study of Giuseppe Castiglione (Lang Shih-ning), a Jesuit Painter in the Court of Peking Under the Ch'ing Dynasty", *Memoires of the Research Dept. of Toyo Bunko*, 19, pp. 79-121.

- Jami, C., 1986, "*Jean-François Fouquet et la modernisation de la science en Chine. La Nouvelle Méthode d'Algèbre*". *Mémoire de maîtrise de chinois*, VII, París, Université Paris; 1989, "Classification en mathématiques: la structure de l'encyclopédie mathématique Yu zhi shu li jing yun (1723)", *Revue d'histoire des sciences*, XLII, 4, pp. 391-406; 1990, *Les méthodes rapides pour la trigonométrie et le rapport précis du cercle (1774). Tradition chinoise et apport occidental en mathématiques*, París, Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises; 1993, "L'histoire des Mathématiques vue par les lettrés chinois (xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles): tradition chinoise et contribution européenne", en C. Jami y H. Delahaye (comps.), *L'Europe en Chine. Interactions scientifiques, religieuses et culturelles aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, actas del coloquio de la Fundación Hugot, 14-17 de octubre de 1991, París, Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises, 1993, pp. 147-165; 1994, "Learning Mathematical Sciences during the Early and Mid-Ch'ing", en B. Elman y A. Woodside, *Education and Society in Late Imperial China, 1600-1900*, Berkeley, University of California Press, pp. 223-256; 1996, "From Clavius to Pardies: The Geometry Transmitted to China by Jesuits (1607-1723)", en F. Masini (comp.), *Western Humanistic Culture Presented to China by Jesuit Missionaries (xvii-xviii centuries)*, actas del congreso, Roma, octubre 25-27, 1993, Roma, Institutum Historicum S. I., pp. 175-199.
- Jami, C. y H. Delahaye (comps.), 1991, *L'Europe en Chine. Interactions scientifiques, religieuses et culturelles aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*. París, Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises.
- Jami, C., P. Engelfriet y G. Blue (comps.), 2001, *Statecraft and Intellectual Renewal in Late Ming China. The Cross-cultural synthesis of Xu Guangqi (1562-1633)*, Leiden, Brill.
- Jennes, J., 1937, "L'art chrétien en Chine au début du xvii<sup>e</sup> siècle", *TP*, 33, pp. 129-133.
- Jiang Guoliang y Xiao Guoliang, 1981, "Glimpses of the Urban Economy in Bianjing, Capital of the Northern Song Dynasty", en *Social Sciences in China*, II, 4, pp. 145-176.
- Jiang Shaoshu 姜紹書, ca. 1600, *Wusheng shishi* 無聲詩史, SKQS, 114 juan.
- Julien, S., 1856, *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise*, París.
- Kahn, H. L., 1967, "The Politics of Filiality: Justification for Imperial Action in Eighteenth Century China", *JAS*, XXVI, 2, pp. 197-203; 1971, *Monarchy in the Emperor's Eyes*, Cambridge, Harvard University Press.
- Kalinowski, M., 1990, "Le calcul du rayon céleste dans la cosmographie chinoise", *Revue d'histoire des sciences*, número monográfico en dos partes dedicado a *Problèmes d'histoire des science en Chine (I) Méthodes, contacts et transmissions, (II) Approches spécifiques*, XLIII, 1, pp. 5-34.

- Kao, M. C., 1991, "European Influences in Chinese Art. Sixteenth to Eighteenth Centuries", en T. H. C. Lee (comp.), 1991a, pp. 251-303.
- Kemp, Martin, 1987, "Perspective and Meaning. Illusion, Allusion and Collusion", en M. Harrison (comp.), *Philosophy and the Visual Arts*, Dordrecht, pp. 255-268; 1990, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven y Londres, Yale University Press; 1994a, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti (edición original 1990, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven y Londres, Yale University Press); 1994b, "Pittura e prospettiva/1: Le tavole della legge", *Art e Dossier*, 93, pp. 11-15; 1994c, "Alle origini della prospettiva/2: La conquista dello spazio", *Art e Dossier*, 94, pp. 35-37.
- Kennedy, T. F., S. J., 1996, "Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries", *AHSI*, LXV, 130, pp. 197-213.
- Kerber, B., 1965, "Bibliographie zu Andrea Pozzo", *AHSI*, 67, pp. 96-134; 1971, *Andrea Pozzo*, Berlín, Walter de Gruyter.
- Kessler, L. D., 1969, "Ethnic Composition of Provincial Leadership during the Ch'ing Dynasty", *JAS*, 3, pp. 489-511; 1971, "Chinese Scholars and the Early Manchu State", *HJAS*, 31, pp. 179-200; 1976, *K'ang-hsi and the Consolidation of the Ch'ing Rule*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- Kiang, H. C., 1999, *Cities of Aristocrats and Bureaucrats. The Development of Medieval Chinese Cityscapes*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- Kidd, S., 1818, "Catalogue of the Chinese Library of the Royal Asiatic Society", Londres.
- Kircher, A., S. J., 1646, *Ars magna lucis et umbrae*, Roma.
- Krikke, J., 1996, "A Chinese Perspective for Cyberspace?", *International Institute for Asia Studies Newsletter*, núm. 9, pp. 34-35.
- Lan Pu 藍浦 (revisado por Zheng Tinggui 鄭廷桂), 1816, *Jingdezhen tao lu zongmu 景德鎮陶錄總目*, MSCS, II, 8, 2, *juan* 5.
- Lam, P. Y. K. (comp.), 1995, *Qingdai Kang Yong Qian guanyao ciqu 清代康雍乾官窯瓷器*, Nanjing y Hong Kong, Nanjing Museum, The Chinese University of Hong Kong.
- Lamb, U., 1995, *Cosmographers and Pilots of the Spanish Maritime Empire*, Aldershot, Variorum.
- Laufer, B., 1910, "Christian Art in China", en *Mittelungen des Seminars für Orientalische Sprachen*, Berlín, pp. 100-118.
- Ledderose, L., 1973, "Subject Matter in Early Chinese Literati Painting Criticism", *Oriental Art*, NS, 1.

- Lee, T. H. C. (comp.), 1991a, *China & Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*, Hong Kong, The Chinese University Press; 1991b, "Christianity and Chinese Intellectuals from the Chinese Point of View", en T. H. C. Lee (comp.), 1991a, pp. 1-27.
- Levenson, J. R., 1958, *Confucian China and Its Modern Fate. The Problem of Intellectual Continuity*, 2 vols., Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Li Huan 李桓 (comp.), 1884, *Guochao qixian leizheng chubian* 國朝耆獻類徵初編, 720 juan, Xiangyin Lishi cangban 湘陰李氏藏版.
- Li Fang 李放, s. f., *Lingnan huawei lue* 嶺南畫微略, en Zhou Junfu, 1986, núm. 80; s. f., *Baqi hualu* 八旗畫錄 (otra versión del anterior), en Zhou Junfu, 1986, núm. 80.
- Li Yan 李儼, 1955 (1937), *Zhongguo suanxue shi* 中國算學史, Shanghai, Commercial Press; 1955, *Zhongguanshi luncong* 中算史論叢, Beijing, Kexue chubanshe.
- Liang Qichao 梁啟超 (edición crítica a cargo de), 1936, *Mozi jiaoshi* 墨經校釋, Taipei, Zhonghua shuju.
- Lightbown, R. W., 1969, "Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, pp. 228-279.
- Lindberg, D., 1981 (1976), *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Lindberg, D. C. y R. L. Numbers (comps.), 1986, *God and Nature. Historical Essays on the Encounter between Christianity and Science*, Berkeley, University of California Press.
- Lippe, A., 1952, "A Christian Chinese Painter", en *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XI, pp. 123-128.
- Liu, K. C., 1967, "New Views of Ch'ing History: A Symposium", *JAS*, 62, pp. 185-187.
- Liu Ruli 劉汝醴, 1979, "'Shi xue'-Zhongguo zuizao de toudixue zhuzuo 「視學」 - 中國最早的透視學著作", *Nanyi xuebao* 南藝學報, núm. 1, pp. 105-109 (reimpreso en *Meishujia* 美術家, núm. 9).
- Liu Yiqing 劉義慶 (primera mitad del siglo v), *Shishuo xinyu* 世說新語 reimp. a cargo de Bai Weiliang 白惟良, s. f., Tainan, Dazhong shuju 大眾書局.
- Loach, J. D., 1999, "The Influence of the Counter-Reformation Defence of Images on the Contemporary Concept of Emblem: the Theoretical Foundations Laid by Théophile Raynaud", en P. M. Daly y J. Manning (comps.), *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory. 1500-1700*, Nueva York, AMS Press, pp. 155-191.
- Loehr, G. R., 1940, *Giuseppe Castiglione (1688-1766) pittore di Corte di Ch'ien Lung, Imperatore della Cina*, Roma, IsMEO; 1962-1963a, "Missionary Artists

- at the Manchu Court", en *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, Londres, pp. 34, 59; 1963b, "The Sinicization of Missionary Artists and Their Work at the Manchu Court During the Eighteen Century", en *Cahieres d'histoire mondiale*, 7; 1963c, "Un artista fiorentino a Pechino nel Settecento (F. G. Maggi)", *Antichità Viva*, II, 3, pp. 43-56; 1972, "European Artists at the Chinese Court", en W. Watson (comp.), 1972, pp. 33-42; 1979, "Castiglione Giuseppe", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da G. Treccani, vol. 22.
- Loewe, M. (a cargo de), 1993, *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide*, Berkeley, The Society for the Study of Early China y The Institute of East Asian Studies, University of California.
- Lukács, L., S. J., 1965, *Monumenta Pedagógica S. I.*, vol. I (1540-1556), Roma, Monumenta Historica S. I.
- Mac Nair, H. F., 1927, *Modern Chinese History Selected Readings*, 2 vols., I, Shanghai, The Commercial Press.
- McCall, J. E., 1948, "Early Jesuit Art in the Far East", *Artibus Asiae*, XI, pp. 45-69.
- Maeda, R. J., 1973, *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting*, Michigan Papers in Chinese Studies, núm. 8, Ann Arbor, University of Michigan Press; 1978, *Two Sung Texts on Chinese Painting and the Landscape Style of the 11th and 12th Centuries*, Nueva York, Garland.
- Mailla, J. de Moyriac de, 1777-1785, *Histoire générale de la Chine ou annales de cet empire*. Traducción de Tong-kien-kang-mui, 13 vols., París, Ph. D. Pierres e Clousier.
- Mairan, D. de, 1759, *Lettres de M. de Mairan au R. P. Parrenin, Missionnaire de la C. de J. à Pekin, contenant divers questions sur la Chine*, 2 vols., París, Desaint & Saillant.
- Malenfer Ortiz, V., 1999, *Dreaming the Southern Song Landscape. The Power of Illusion in Chinese Painting*, Leiden, Brill.
- Maquívar, M. del C., 1995, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- March, B., 1931, "Linear Perspective in Chinese Painting", *Eastern Art*, III, pp. 113-139; 1935, *Some Technical Terms of Chinese Painting*, Baltimore, Waverly Press.
- Marini, R., 1959a, *Andrea Pozzo pittore (1642-1709)*, Trento, Collana Artisti Trentini; 1959b, "Cortona, Gaulli, Pozzo: i tre stadi dell'illusionismo barocco", *Emporium*, 774.
- Martínez Gómez, J., 1997, *Historicismo de la arquitectura barroca novohispana*, México, Universidad Iberoamericana.
- Martzlöff, J. C., 1981, *Recherches sur l'oeuvre mathématique de Mei Wending (1633-1721)*, París, Collège de France, Mémoires de l'Institut des Hautes

- Études Chinoises, vol. XVI; 1988, *Histoire des mathématiques chinoises*, París, Masson.
- Medley, M., 1986 (1976), *The Chinese Potter. A Practical History of Chinese Ceramics*, Oxford, Phaidon, Oxford University Press.
- Mello Moraes, M., 1998, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. Joao V*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Metzger, T., 1973, *The Internal Organization of Ch'ing Bureaucracy (Legal, Normative and Communication Aspects)*, Cambridge, Harvard University Press.
- Mikami, Y., 1913, *The Development of Mathematics in China and Japan*, Leipzig, B. G. Teubner.
- Miles, M. M., 1985, *Images as Insight. Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*, Boston, Beacon Press.
- Miranda, M., 1991, "Mancesi e Cinesi nella burocrazia Qing", en *Mondo Cinese*, 75, pp. 17-25; 1992a, "Le variazioni del grado dei funzionari durante il primo periodo Qing (1644-1735)", en *Rivista degli Studi Orientali*, LXV, pp. 109-124; 1992b, "The Division of Top-ranking Posts in the Grand Council from 1729 until 1820", en *Rivista degli Studi Orientali*, LXVI, pp. 121-142; 1992c, "La Gran Segreteria durante il primo periodo Qing (1636-1722)", en *Actas Manjurica*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, t. 3, pp. 117-147.
- Monticolo, R., 1987, *Meccanismi dell'opera d'arte*, Firenze, Nardini Editore.
- Mu, Ch'ien, 1982, *Traditional Government in Imperial China. A Critical Analysis*, Hong Kong, The Chinese University Press.
- Mungello, D. E., 1976, "The Reconciliation of Neo-Confucianism with Christianity in the Writings of Joseph de Prémare, S. I.", en *Philosophy East & West*, XXVI, 4, pp. 389-410; 1978, "Sinological Torque: The influence of Cultural Preoccupations on Seventeenth-century Missionary Interpretations of Confucianism", en *Philosophy East and West*, 28, 2, pp. 123-141; 1985, *Curious Land. Jesuit Accommodation and the Origin of Sinology*, Honolulu, University of Hawaii Press; 1991, "Confucianism in the Enlightenment: Antagonism and Collaboration between the Jesuits and the Philosophers", en T. H. C. Lee (comp.), 1991a, pp. 99-127; 1994, *The Forgotten Christians of Hangzhou*, Honolulu, Hawaii University Press.
- Needham, J., 1959, *Science and Civilization in China*, vol. III, *Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*, Cambridge, Cambridge University Press; 1965, *Science and Civilization*, vol. IV, *Physics and Physical Technology*, parte II, *Mechanical Engineering*, Cambridge, Cambridge University Press; 1971, *Science and Civilization*, vol. IV, *Physics and Physical Technology*, parte III, *Civil Engineering and Nautics*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Nie, Chongzheng 聶崇正, 1979, "Lang Shining he tade lishi youhua zuopin 郎世寧和他的歷史油畫作品", GGBWYYK, 3, pp. 39-43; 1980a, "Lang Shining - gongzhi Qingting de Yidali huajia 郎世寧 - 供職清廷的意大利畫家", *Zijin Cheng* 紫禁城, 4期; 1980b, "Dihou xiaoxianghua 帝後肖像畫", GGBWYYK, 1, pp. 64-90; 1981, "Qingdai gongtingzhong de waiguo huajia ji qi zuopin 清代宮廷中的外國畫家及其作品", *Meishu conkan* 美術叢刊, 16, pp. 90-103; 1982a, "Xianfa hua xiaokao 線法畫小考", GGBWYYK, 3, pp. 85-88; 1982b, "Woguo zuizao de youhua zuopin - Kangxi shiqi youhua shinü pingfeng 我國最早的油畫作品 - 康熙時期油等K女屏風", *Meishu shilun* 美術史論, 1, pp. 171-181; 1983, "Xiyanghua dui Qing gongting huihua de yingxiang 西洋畫對清宮廷繪畫的影響", *Zayun* 雜云, 5, pp. 193-198; 1984a, *Lang Shining* 郎世寧 (*G. Castiglione*), Beijing, Renmin meishu chubanshi 人民美術出版社; 1984b, "Qingdai gongting huajia zatan 清代宮廷畫家雜談", GGBWYYK, 1, pp. 41-48; 1984c, "Qingdai gongting huihua jigou, zhidu ji huajia 清代宮廷繪畫機構, 制度及畫家", *Meishu yanjiu* 美術研究, 3; 1990, "Jiao Bingzhen, Leng Mei ji qi zuopin 焦秉貞、冷枚及其作品", *Zhongguohua yanjiu* 中國畫研究, 6; 1995, "Architectural Decoration in the Forbidden City: *Trompe-d'oeil* Murals in the Lodge of Retiring from Hard Work", en *Orientations*, 7, pp. 51-55.
- Nishimura, Yei 西村貞, 1940, "Nihon Yusekei no Kaiga Katsudoo to Minmatsu Shina no yooga 日本耶穌會的繪畫活動と明末支那の洋畫" (Paintings of the 'Society of Jesus' in Japan and those of Western Style at the end of the Ming Dynasty), en *Bijutsu Kenkyuu* 美術研究, 97, pp. 454-470.
- Noble, D. F., 1992, *A World Without Women. The Christian Clerical Culture of Western Science*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- O'Malley, S. J., John W. et al. (comps.), 1999, *The Jesuits. Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press.
- Ortai (E Ertai) 鄂爾泰 et al. (comps.), 1739, *Baqi tongzhi (chujì)* 八旗通志 (初集), reimpressiones: 1968-9, 40 vols., Taipei, Xuesheng shuju; 1985 (1989), 8 vols., Changchun 長春, Dongbei Shifan daxue chubanshe 東北師範大學.
- Panofsky, E., 1981 (1961; 1927), *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milán, Feltrinelli.
- Paper, J., 1995, *The Spirits are Drunk. Comparative Approaches to Chinese Religion*, Albany, State University of New York Press.
- Parrenin, D., 1735, *Lettre du P. Parrenin, Missionnaire de la Comp. de Jesus à M. de Mairan de l'Académie Royale*. Peking, le 30 sep. 1735 (BNF, Ms. fr. 17240, Mel. sur la Chine); 1737, *Lettre du P. Parrenin à M. de Maison de l'Académie (a Peking le 19 nov. 1737)*, (BNF. Ms. fr. 17240, Melsur la China), ff 8,

- copias; 1770, *Lettres du R. P. Parennin contenant diverses questions sur la Chine*, París, Imprimerie Royale.
- Pelliot, P., 1913, "A Propos du Keng Tche Tóu", TP, pp. 65-7; 1922, "La Peinture e le gravure Européennes en Chine au Temp de Mathieu Ricci", TP, XX, pp. 1-18; 1928, *Les influences européennes sur l'art chinois*, conferencia dictada en 1927 en el Museo Guimet, París, Imprimerie Nationale.
- Peterson, W. J., 1975, *Fang I-chih: Western Learning and the "Investigation of Things"*, en T. de Bary, 1975.
- Pfister, L., 1932-1934, *Notices biographiques et bibliographiques sur les Jésuites de l'ancienne mission de Chine (1552-1773)*, Shanghai, Mission Catholique (reimpresión Nendeln, 1971, Kraus Reprint).
- Picard, R., 1973-1975, *Les peintres Jésuites à la Cour de Chine*, Grenoble, Éd. des Quatre Seigneurs.
- Pinkus, K., 1996, *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Pirenne, M. H., 1970, *Optics, Painting and Photography*, Cambridge, Cambridge University Press (edición italiana consultada *Percezione visiva*, Padova, 1991, Franco Muzzio ed.).
- Reichwein, A., 1925, *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, Londres, K. Paul, Trench, Trubber & Co., Nueva York, A. Knopf.
- Rémusat, A., 1826, "Sur les livres chinois de la Bibliothèque du Roi", en *Mélanges Asiatiques*, Bulletin Historico-Philosophique de l'Académie des Sciences de St. Petersbourg.
- Ren, Jiyu 任繼愈 et al. (comps.), 1993, *Zhongguo kexue jishu dianji tonghui 中國科學技術典籍通彙*, Henan jiaoyu chubanshe 河南教育出版社.
- Reilly, C., S. J., 1958, "A Catalogue of Jesuitica in the 'Philosophical Transactions of the Royal Society of London'", AHSI, vol. 27, pp. 339-362.
- Rey, A., 1959, *La ciencia oriental antes de los griegos* (edición española de *La science orientale avant les Grecs*, París, Éd. Albin Michel), traducción de J. Almoína, México, Editorial Hispanoamericana; 1961, *La juventud de la ciencia griega*, México, Editorial Hispanoamericana.
- Ripa, M., 1711, "Memorie del Padre Ripa durante 13 anni di residenza al servizio dell'Imperatore della Cina", Ms. Archivio Sacra Congr. Prop. Fide (transcrito por G. Amodei).
- Roli, R., 1977, *Pittura bolognese 1650-1800, dal Cignani ai Gandolfi*, Bolonia, Alfa.
- Romano, A., 1999a, *Sciences et religions de Copernic à Galilée*, Roma, École Française de Rome; 1999b, *La contre réforme mathématique. Constitution et diffusion d'une culture mathématique jésuite à la Renaissance*, Roma, École Française de Rome.



- Romano, A. (comp.), 1999c, *Roma e la scienza (secoli XVI-XX)*, número monográfico de la revista *Roma moderna e contemporanea*, VII, 3, Roma, Università degli Studi Roma III.
- Ronan, C. E. y Oh, B. B. C. (a cargo de), 1988, *East Meets West. The Jesuits in China. 1582-1773*, Chicago, Loyola University Press.
- Rong, Ke 戎克, 1959, "Wanli Qianlong qijian xifang meishu de yunru 萬曆乾隆期間西方美術的輸入", *Meishu yanjiu 美術研究*, 1, pp. 48-56.
- Rouleau, F., S. I., 1962, "Maillord de Tournon Papal Legate at the Court of Beijing", *AHSI*, 61, pp. 264-323.
- Ruan, Yuan 阮元, 1799, *Chouren zhuan 疇人傳*, en WYWKHY, Taipei, 1965, Commercial Press, pp. 1004-1010.
- Rule, P., 1986, *K'ung-tzu or Confucius? The Jesuit Interpretation of Confucianism*, Sydney, Allen & Unwin.
- Ruskin, J., 1903-12, *The Works* (edición crítica a cargo de E. T. Cook y A. Wedderburn), 39 vols., Londres, The Library Edition.
- Santangelo, P., 1984, "Le manufatture tessili imperiali durante le dinastie Ming e Qing con particolare attenzione a quelle di Suzhou", Nápoles, *Annali dell'Istituto Orientale*, vol. 44; 1985, "The Imperial Factories of Suzhou: Limits and Characteristics of State Intervention during the Ming and Qing Dynasties", en Schram Stuart R. (comp.), *The Scope of State Power in China*, Hong Kong, Londres, SOAS, The Chinese Univ. Press, pp. 269-294; 1993, "Urban Society in Late Imperial Suzhou", en Cooke Johnson, 1993, pp. 81-116.
- Sayers, G. R., 1951, *Ching-te-chen Tso-lu (The Potteries of China)*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Schlosser Magnino, J., 1964 (1935), *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia (traducción italiana de *De Kunst Literatur*, Wien, 1924).
- Sebes, J., S. Y., 1988, "The Precursors of Ricci", en C. E. Ronan y Oh B. B. C., 1988, pp. 19-61.
- Sennet, R., 1990, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, Nueva York, Alfred Knopf.
- Shen Gua 沈括, 1989, *Meng Qi bitan 夢溪筆談* (1086), edición a cargo de Yang Jialuo 楊家駱, 2 vols., Taipei, Shijie shuju 世界書局.
- Shen, Kangshen 沈康身, 1982, "Jiehua, 'Shixue' he toudishixue 界畫視學和透視學", *Kejishi wenji 科技史文集*, vol. 8, pp. 159-176; 1985, "Cong 'Shixue' kan shiba shiji Dongxifang toudishixue zhishi de jiaorong he yingxiang 從《視學》看十八世紀東西方透視學知識的交融和影響", *Ziran kexue yanjiu 自然科學史研究* (Studies in the History of Natural Sciences), vol. 4, pp. 258-266; 1985, "Cong *Shixue* kan shiba shiji dongxifang toudishixue zhishi de jiaorong he yingxiang 從《視學》看十八世紀東西方透視學知識的交融和影響",

- Ziran kexueshi yanji* 自然科學史研究 (Studies in the History of Natural Sciences), IV, 3, pp. 258-266.
- Sheng Yu 盛昱 y Yang Zhongxi 楊鐘義, 1902, *Baqi xenjing Zuoze Kao* 八旗文經作者考, en Zhou Junfu, 1986, núm. 17.
- Shu, Mu 舒牧 (comp.), 1984, "*Yuanmingyuan ziliao ji* 圓明園資料集", Beijing, Shumu wenxian chubanshi 書目文獻出版社.
- Silbergeld, J., 1987, "Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article", JAS, 46, 4, pp. 869-897; 1988 (1ª 1982), *Chinese Painting Style: Media, Methods and Principles of Form*, Seattle y Londres, University of Washington Press.
- Sirén, O., 1956-58, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 5 vols., Londres, Lund Humphries.
- Skinner, W. G. (comp.), 1977, *The City in Late Imperial China*, Stanford, Stanford University Press.
- Smith, A. M., 1981, "Getting the Big Picture in Perspectivist Optics", en *Isis*, 72, 264, pp. 568-589.
- Sommervogel, C., 1890 (sq.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruselas-París, O. Schepens, A. Picard.
- Soper, A., 1941, "Early Chinese Landscape Painting", *Art Bulletin*, 23, pp. 141-164; 1948a, "Life Motion and the Sense of Space in Early Chinese Representational Art", en *Art Bulletin*, 30, pp. 167-86; 1948b, "Some Technical Terms in the Early Literature of Chinese Painting", HJAS, II, pp. 163-173; 1951, *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting (T'u-hua chien-wen chih): An Eleventh Century History of Chinese Painting*, Washington American Council of Learned Societies.
- Spadafora, D., 1990, *The Idea of Progress in Eighteenth-century Britain*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- Spence, J., 1966, *Ts'ao Yin and the K'ang-hsi Emperor: Bondservant and Master*, New Haven y Londres, Yale University Press; 1967, "The Seven Ages of K'ang-hsi (1654-1722)", JAS, 26, 2, pp. 205-211.
- Standaert, N., S. I., 2000, "The Classification of Sciences and the Jesuit Mission in Late Ming China", en Jan A. M. de Meyer y Peter M. Engelfriet, *Linked Faiths. Essays on Chinese Religions and Traditional Culture in Honour of Kristofer Schipper*, Leiden, Brill, pp. 287-317.
- Strassberg, R. E. (traducción, notas e introducción), 1994, *Inscribed Landscapes. Travel Writing from Imperial China*, Berkeley, Los Ángeles, Oxford, University of California Press.
- Sturman, P. C., 1995, "The Donkey Rider as Icon: Li Cheng and Early Chinese Landscape Painting", en *Artibus Asiae*, LV, pp. 43-97.
- Sullivan, M., 1972, "Some Possible Sources of European Influence on Late Ming and Early Ch'ing Painting", en *Proceedings of the International*

- Symposium on Chinese Painting* (Taipei, 18-24 de junio de 1970), Taipei, National Palace Museum, pp. 595-617; 1973, *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*, Londres, Thames and Hudson; 1980, "The Chinese Response to Western Art", *Art International*, 24, pp. 8-31; 1984 (1967), *The Arts of China*, Berkeley, University of California Press.
- Summers, W. J., 1999, "The Jesuits in Manila, 1581-1621: The Role in Music and Rite, Ritual, and Spectacle", en John W. O'Malley, S. J., *et al.* (eds.), 1999, pp. 659-679.
- Swetz, F. J. y T. I. Kao, 1977, *Was Pythagoras Chinese?*, Philadelphia, Pennsylvania University Press.
- Swiderski, R. M. 1990, "The dragon and the straightedge, part 1: A semiotics of the Chinese response to European pictorial space." "Part 2: The ideological impetus of linear perspective in late Ming-early Qing China." "Part 3: Porcelains, horses, and ink stones-the ends of acceptance." En *Semiótica* 81-1/2: 1-41; 82-1/2: 43-136; 82-3/4: 211-268.
- Taine, H., 1866, *Voyage en Italie* (reimpresión 1965), 2 vols., Parigi, Julliard.
- Tang, Dai 唐棨, 1717, *Huishi fawei* 繪事發微, en Yu Anlan, 1937, vol. II.
- Tarchiani, N., 1951, "Naturalismo", *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto de la Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, vol. XXIV, pp. 308-312.
- Teng, S. Y. y K. Biggerstaff, 1971 (1936), *An Annotated Bibliography of Selected Chinese Reference Works*, Cambridge, Harvard University Press.
- Torbert, P. M., 1977, *The Ch'ing Imperial Household Department. A Study of its Organization and Principal Functions, 1662-1796*, Cambridge, Council on East Asian Studies, Harvard University Press.
- Vanderstappen, H. A., 1970, "A Note on Minor Traditions in Late Ming Land-landscape Painting", *Oriental Art*, 16, 1, pp. 45-50; 1988, "Chinese Art and the Jesuits in Peking", en E. C. Ronan y Oh, B. B. C., 1988, pp. 103-126.
- Vanhée, Père, S. T., 1914, "Bibliotheca Mathematica Sinensis Pe-Fou", TP, 15, pp. 111-164.
- Verhaeren, H., C. M., 1949, *Catalogue de la Bibliothèque du Pé-t'ang*, Beijing, Imprimerie de Lazaristes.
- Vinci, Leonardo da, 1990, *Trattato della Pittura*, reedición integral, Catania, Giuseppe Brancato Editore.
- Waley, A., 1917, "A Chinese Picture Towards the Close of the Northern Sung Dynasty (960-1126 A. D.)", *Burlington Magazine* (XXX), 167-171, pp. 3-10; 1922, "Ricci and Tung Ch'i-chiang", en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 2, p. 343.
- Wang, Chi-Chen, 1930, "Notes on Chinese Ink", en *Metropolitan Museum Studies*, vol. III, 1, p. 114.

- Wang, Yuanqi 王原祁, *et al.* (comps.), 1708, *Peiwenzhai shuhua pu* 佩文齋書畫譜, con prefacio del emperador Kangxi, 100 *juan*, reimpresión 1984, Beijing, Zhongguo shudian.
- Wang, Zhonghan 王鍾翰, 1949, "Emperor Yungzhen's Struggle for the Right of Succession", *Yenching Journal of Chinese Studies*, 36, pp. 205-261.
- Watson, W. (comp.), 1972, *The Westward Influence of the Chinese Arts*, Londres, SOAS, University of London, Percil David Foundation; 1974, *Style in the Arts of China*, Harmondsworth y Baltimore, Penguin Books.
- Watt, J. C. Y. (comp.), 1976, *The Translation of Art. Essays on Chinese Painting and Poetry*, Hong Kong, The Chinese University.
- Watt, J. R., 1972, *The District Magistrate in Late Imperial China*, Nueva York, Columbia University Press.
- Wells, W. H., 1933, "Some Remarks on 'Perspective' in Early Chinese Painting", *Ostasiatische Zeitschveift*, IX, pp. 212-220.
- Wertheim, M., 1995, "The Medieval Consolations of Cyberspace", *Sciences*, The New York Academy of Science, vol. XXXV, 6, pp. 24-25.
- Whitfield, R., 1972, "Chang Tse-tuan's Ch'ing-Ming Shang-ho t'u", en *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei 18-24 de junio de 1970), Taipei, National Palace Museum, pp. 351-365.
- Witek, J. W., S. J., 1982, *Controversial Ideas in China and in Europe: A Biography of Jean-François Foucquet, S. J. (1665-1741)*, Roma, Institutum Historicum, S. I.
- Wittkower, R., 1987 (1977), *Allegory and the Migration of Symbols*, Londres, Thames and Houdson.
- Wood, F., 1985, *Chinese Illustration*, Londres, The British Library.
- Wright, L., 1983, *Perspective in Perspective*, Londres, Routledge & Kegan Paul (traducción española consultada: 1985, *Tratado de perspectiva*, Barcelona, Editorial Stylos).
- Wu, Hsiu-Liang S., 1967, "The Memorial Systems of the Ch'ing Dynasty (1644-1911)", *HJAS*, núm. 27, pp. 7-75.
- Wu, Mufeng 吳木風, *et al.* (comps.), s. f., *Jianming zhongguo gudian cidian* 簡明中國古籍辭典, Changchun 長春, Dongbei Shifang daxue 東北師範大學.
- Wu, W., 1970, "Kung Hsien's Style and His Sketch-books", *Oriental Art*, vol. 16, núm. 1, pp. 72-80.
- Wu, Zhengyu 吳振棫, s. f. (reimpresión 1983), *Yangjizhai conglu* 養吉齋叢錄, Beijing, Guji Chubanshe.
- Wylie, A., 1867, *Notes on Chinese Literature*, Shanghai (reimpresión: 1964, Taipei, Literature House).
- Xiang, Da 向達, 1930, "Mingqing zhi ji Zhongguo meishu suo shou xiyang zhi yingxiang 明清之際中國美術所受西洋之影響", (Western Influences on Chinese Art in the Later Ming-Qing Transition and Early Ch'ing

- Transition), *Dongfang zazhi* 東方雜誌, 27, 1, pp. 9-38; 1934, *Zhongxi jiaotong shi* 中西交通史, Shanghai, Zhonghua shuju; 1957a (1933), *Tangdai Chang'an yu xiyou wenming* 唐代長安與西域文明, Beijing, Sanlian shudian 三聯書店; 1976, "European Influences on Chinese Art in the Later Ming and Early Ch'ing Period", *Renditions*, 6 (reimpreso en J. C. Y. Watt, 1976, pp. 152-178).
- Xu, Zuliang y Hong Qiao 許祖良、洪橋 (a cargo de), 1985, *Zhongguo guodian hualun xuanyi* 中國古典畫論選譯, Shen Yang, Liaoning meishu chubanshe 遼寧美術出版社.
- Yabuuti, Kiyosi, 2000 (1ª ed. en japonés, 1974), *Une histoire des mathématiques chinoises* (traducción del japonés a cargo de C. Jami y K. Baba), París, Berlín, Serie Pour la science.
- Yang, Boda 楊伯達, 1935, "Qingdai huayuanguan 清代畫院觀", KKPW, pp. 54-68; 1979, "Leng Mei ji qi Bishushan Zhuang tu 冷枚及其避暑山莊圖", KKPW, 1, pp. 51-61; 1982, "Wanshuyuan ciyan tu kaoxi 萬樹園賜宴圖考析", GGBWYYK, 4, pp. 3-21; 1984, "Qingdai huayuan he yuanhua 清代畫院和院畫", *Zhongguo hua* 中國畫, 2.
- Yang, Jialuo 楊家駱 (edición crítica a cargo de), 1989, Shen Gua, *Mengxi bitan jiaozheng* 夢溪筆談校證 (1086), 2 vols., Taipei, Shijie shuju 世界書局.
- Yang, Zhongxi 楊鐘義, 1914, *Xue Qiao shihua chuji* 雪橋詩話初集, en Liu Chenggan 劉承幹, *Qiu yuan zhai congshu* 求怨齋叢書, Shanghai, 1963, Guji shudian.
- Yee, Cordell D. K., 1994, "Taking the World's Measure: Chinese Maps between Observation and Text", en J. B. Harley y David Woodward, *Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Yonezawa, Yoshiho 米澤嘉圃, 1948, "Chuugoku Kinsei Kaiga to seiyo ga-ho 中國近世繪畫と西洋畫法", *Kokka* 國華, núms. 685, pp. 91-96; 687, pp. 151-154; 688, pp. 191-194.
- Yu, Anlan 于安瀾, 1937, *Hualun congkan* 畫論叢刊 (con un prefacio de Yu Shaosong 余紹宋), 6 vols., Beijing, Zhonghua yinshuju 中華印書局.
- Yu, Jianhua 俞劍華, 1986 (1957), *Zhongguo hualun leibian* 中國畫論類編, 2 vols., Beijing, Renmin meishu.
- Yu, Shaosong 余紹宋, 1932, *Shuhua shulu jieti* 書畫書錄解題, Beijing, Guoli Beiping Tushuguan 國立北平圖書館.
- Zaitsev, E. A., 1999, "The Meaning of Early Medieval Geometry. From Euclid and Surveyors' Manuals to Christian Philosophy", *Isis*, vol. 90, pp. 522-553.
- Zhang, Chunyi 張純一 (edición crítica a cargo de), 1962, *Mozi xiangju jian*, 墨子閒詁箋, Taipei, Shijie shuju 世界書局.
- Zhang, Pushan 張浦山, 1750 (?), *Guochaohua zhenglu* 國朝畫征錄, en MSCS, vol. II.

- Zhang, Shucai 張書才, 1989, “*Nian Gengyao shengnian kaoshi* 年羹堯生年考實”, *Lishi dang'an* 歷史檔案 (*Historical Archives*), vol. XXXIII, núm. 1, pp. 103-105.
- Zhang, Zhan 張湛 (edición crítica a cargo de), 1960, *Songben Lie zi* 宋本列子, Taiwán, Guangwen shuju 廣文書局.
- Zhang, Zhidong 張之洞, 1963, *Shumu dawen* 書目答問 (Prefacio 1875), Beijing, Zhonghua shuju.
- Zhao Lian (Príncipe Li) 禮親王昭槤, 1880, *Xiaoting zalu* 嘯亭雜錄, 8 *juan* más un suplemento de 2 *juan* (reimpresión 1992, Beijing, Guji shudian).
- Zhou Junfu 周駿富, 1986, *Qingdai zhuanji congkan* 清代傳記叢刊, Taipei, Mingwen shuju 明文書局.
- Zhou, Zhong Fu 周中孚, 1921, *Zheng Tang dushu ji* 鄭堂讀書記 (reimpresión 1969 a cargo de Wang Mian 王綿 con índices y tablas), Taipei, Wenhai chubanshe 文海出版社.
- Zou, Yigui 鄒一桂, ca.1756, *Xiao Shan hua pu* 小山畫譜, HLCK, vol. III.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Academia de Ciencias Naturales  
     de Beijing: 24  
 Academia de Ciencias Sociales de Beijing:  
     24, 98  
 Academia de Pintura: 29, 135  
 Academia de San Petersburgo: 101  
 Academia Imperial de Rusia: 101  
 Academia Real de Ciencias: 41, 100  
 académicos de Hanlin: 72  
*actas acusatorias* 九十二款: 51  
*Adaptations chinoises d'ouvrages européens*,  
     *Les*: 101  
 Adas, Michael: 140, 141, 142  
 Administración de Aduanas de Hushu  
     護墅: 54  
 Aguilón, François de, S. J. (1567-1617): 93  
 Alberti, Leon Battista (ca. 1404-1472): 25, 79,  
     90, 91, 109, 117, 125, 138, 139, 140, 173  
 Ambrosetti, Elena: 24  
*an'hua* 暗花, “decoraciones secretas”: 56, 59  
*anales jiazi*: 64-65  
 Anduo Pingshi 安多平施: 69  
 Anhui: 49  
*Anhui buzhengshi* 安徽布政使: 49  
*Anphitrite*: 27  
*Antiquitarum Romanorum Sive III tomus*,  
     *Pars V*: 85  
*ao shen tu jian* 凹深凸淺: 119  
*aotu* 凹凸: 109, 114, 119  
*aotufa* 凹凸法, “El método de los llenos  
     y de los vacíos”: 16, 118  
*Apiaria universae philosophiae mathematicae*:  
     17, 93  
*Architettura d'acque*: 85  
*Architecturae Liber Septimus*: 85  
 Archivos de la Sacra Congregación  
     de Propaganda Fide: 23  
 Archivos de Ts'ao Fu: 49  
 Archivum Romanum Societatis Iesu: 23  
*Arithmetica logarithmica*: 72  
*Ars Magna lucis et umbrae*: 17, 93  
 Asia Central: 118  
 Asiatic Society de Bombay: 23  
*Assunção da Virgem*: 20  
 Attiret, Jean Denis, S. J. (1702-1768,  
     Wang Zhicheng 王致誠): 36  
 Baciccio, S. J. (véase Giovanni Battista  
     Gauli): 79  
 Bacon, Roger (ca. 1220-ca. 1292): 92  
*baculum*: 122  
 banderas: 48  
*baoyi* 包衣, “esclavos imperiales”: 44, 45,  
     46, 47, 52, 54  
*Baqi Manzhou shizu tongpu*  
     八旗滿洲氏族通譜: 44  
*Baqi tongzhi chujì* 八旗通志初集: 44  
 Barattieri, Giovanni Battista: 85  
 Barbaro, Daniele: 85  
 Barrow, John: 33, 141  
 Bartoli, Daniello, S. J. (1608-1685): 93  
 Baxandall, Michael: 123  
*Baxian jiashu biao* 八線假數表, “Tabla de los  
     logaritmos de los números imaginarios  
     de las ocho líneas trigonométricas”: 67  
*Baxian zhenshu biao* 八線真數表, “Tabla de  
     los logaritmos de los números naturales  
     de las ocho líneas trigonométricas”: 67  
 Bei Tang 北堂: 11, 78, 84, 85, 88, 142, 192  
 Beijing: 48, 55, 78, 84, 88, 101, 131, 192  
 Beizhen 北鎮: 43  
 Bellorio, Pietro: 85  
 Bernard, Henri: 101  
 Bertuccioli, Giuliano: 23, 29, 31, 64  
 Bettini, Mario, S. J. (1582-1657): 93



- Beurdeley, Cécile y Michel: 31, 78, 192  
*bianyan* 弁言: 96  
 Bibiena, Ferdinando (1657-1743): 79  
 Biblioteca del Museo de la Ciudad Prohibida: 96  
 Biblioteca Hertziana de Roma: 24  
 Biblioteca Marciana: 84  
 Biblioteca Nacional de Beijing: 96  
*bifa* 筆法, “técnica”: 130  
 Bigari, Vittorio Maria (1692-1776): 79  
 Bishushan 避暑山: 114  
 Bodleian Library: 23, 96, 101, 102  
 Boissardo, Vesuntino: 85  
 Bombay: 46  
 Bonaventura Moggi, Fernando: 78  
 Botton, Flora: 23  
 Bouvet, Joachim, S. J. (1656-1730): 27, 48  
 British Museum: 102  
 Brunelleschi, Filippo (1377-1446): 79, 90, 138  
 Bruno, Giordano: 86  
 Bryson, Norman: 142  
*bu zhi ran er ran ye* 不知然而然也, “es aquello que es sin tener conciencia”: 114  
*bu zhi wu suo yi ran er ran* 不知吾所以然而然: 114  
 Buglio, Ludovico, S. J. (1606-1682, Li Leisi Zaike 利類思再可): 29, 31, 32  
 Burckhardt: 139  
 Burkus-Chasson, Anne: 168  
 Cahill, James: 28, 105, 108, 134, 136  
 Cai Ting 蔡琰 (?-1743): 55  
 Cai Wan 蔡琬 (1695-1755): 54  
 Calandri, Filippo: 123  
 Camacho, Pilar: 24  
 Campanella, Tommaso: 86  
 Canton: 23, 27, 43, 46, 50, 76  
 Cao 曹: 44  
 Cao Fu 曹攄: 49  
 Cao Yin 曹寅 (1658-1712): 42  
 Cassini: 71  
 Cassirer, Ernst: 89  
 Castiglione, Giuseppe, S. J. (1688-1766, Lang Shining 郎世寧): 15, 19, 21, 22, 23, 28, 29, 36, 42, 43, 48, 59, 71, 76, 77, 78, 84, 101, 103, 114, 115, 130, 131, 135, 192, 196  
*Catalogue des Rois da la Chine*: 61  
*ce-hong*: 46  
*Ce yuan hai jing* 測圓海鏡, “Reflejos de las medidas del círculo sobre la mar”: 137  
 censor en jefe: 53  
 Centro Alexandre Koyré (CNRS): 24  
 Centro de Investigaciones Sinológicas de Taipei: 23  
*Cesuan daogui* 測算刀圭, “Compendio de cálculo”: 67, 73, 100  
 Ch’ing: 42  
 Chan 禪: 114  
 Changchunyan 暢春園: 69  
 Changjiang: 52  
 Changnanzhen 長南鎮, centro comercial al sur del río Chang: 52  
 Chaves, Alonso de: 123  
 Cheng Dayue 程大約: 31  
 Cheng Shifang 程士方: 31  
*Chengshi moyuan* 程氏墨苑, “El jardín de tinta de la familia Cheng”: 31  
*chi* (unidad de medida, equivale a casi 33 cm): 173  
*Chi Shui yi zhen* 赤水遺珍, “Perlas reencontradas en el Río Bermejo”: 137  
*Chi Sio hjing yun*: 76  
 China: 21, 23, 29, 32, 42, 46, 62, 66, 68, 70, 77, 78, 87, 95, 96, 109, 116, 119, 120, 123, 130, 135, 137, 142, 163, 164, 167, 171, 172, 196  
*China Journal*: 34  
 China Scholarship Council: 24  
 Chinese literati: 142  
 chinos: 33, 48  
*Chou kim*: 65  
*chouren*, “matemáticos”: 67  
*Chouren zhuan* 畴人傳, “Biografías de matemáticos”: 67, 120, 138  
 Ciudad Prohibida: 34  
 Cinco Montañas: 173  
*classic chinese perspective*: 111  
 Clavius, Christophorus, S. J. (1538-1612): 86, 88, 91, 165  
 Clunas, Craig: 108, 168, 169  
 Colegio de México, El: 23, 24  
 Colegio Romano: 88, 189  
 Colonna, Angelo Michele (1600-1687): 27, 33, 79, 92, 96  
*Columna Coelis*: 85  
 comisario: 48

- Comisión Administrativa Provincial de Anhui: 71
- Compañía de Jesús: 86, 87, 92, 93, 94, 139, 163, 164
- Concepción, Antonio de la, O. F. M. (ca. 1667-1749): 50, 78
- Confucius*: 65
- Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*: 24
- Controversia de los ritos: 64
- copernicanismo: 70
- Cordier, H.: 32, 41, 100, 102
- Corradini, Piero: 24
- Corsi, Andrea: 24
- Courant, M.: 100, 101
- Creación: 90
- Criveller, Gianni: 24
- cun* 毓: 172
- cun dan* 毓淡: 119
- Cunha, Lourenço da: 20
- D'Entrecolles, François-Xavier, S. J. (1664-1741): 56
- Da Costa, José, Fr.: 78
- Dacosta Kaufmann, Thomas: 33, 96, 163
- dabao* 大保, "gran guardián": 49
- De Arimethrica*: 123
- De Backer: 83
- De Breuillepont: 61
- De Mailla, Joseph M. A. (1669-1748): 64
- De Mairan, Dortous: véase Mairan, Dortous de
- De pictura*: 25, 91, 109, 116, 173
- De Sinensi chronologia tractatus*: 65
- Dee, John (1527-1608): 91
- Dehergne, J., S. J.: 21, 27, 29, 32, 36, 41, 51, 56, 64, 65, 68, 69, 70, 77, 78, 87
- Delatour, L. F.: 102
- Departamento de Astronomía: 69
- Departamento de la Familia Imperial (*Neiwufu* 內務府): 44, 46, 47, 48, 52, 54, 78, 114
- Dereham, Thomas, sir: 62
- destitución (*ba* 罷): 55
- dian* 點: 172
- Die Perspektive als "symbolische Form"*: 88
- Ding Fubao 丁福保: 73
- Ding Xiaoya 丁小雅: 73
- Dios: 63, 90, 164
- directores: 52
- Dong Qichang 董其昌 (1555-1636): 113
- Dong Tang 東堂: 78
- Douce, Francis (1757-1834): 23, 101, 102
- Doxaras: 84
- duan*: 172
- Dubourg-Glatigny, Pascal: 24
- Dubreuil, Jean, S. J. (1602-1670): 93
- Dudink, Adrianus: 24
- Duishu biao* 對數表, "Tablas logarítmicas": 67
- Duishu guangyun* 對數廣運, "Cálculo de los logaritmos": 67
- Eastern Art*: 111
- Edad Media: 88, 90, 104, 122, 142
- Edgerton, Samuel Y., Jr.: 86, 90, 91, 125, 141, 142, 143
- EHESS de París: 24
- Elementos de geometría*: 21, 91
- empirismo: 113
- empleado-secretario, *bitieshi* 筆帖式: 48
- Encyclopédie*: 87
- Engelfriet, P. M.: 21, 28, 165
- Escalante de Mendoza, Juan de: 123
- Escuela de Matemáticas: 69
- Espejo de navegantes*: 123
- Espejo general de los eventos*: 64, 77
- espontaneidad (véase *Ziran*): 113
- Estudios de Asia y África*: 24, 25
- Euclides: 21, 91
- eunuchs: 52, 53
- Europa: 22, 34, 59, 62, 67, 70, 86, 87, 96, 100, 102, 111, 122, 123, 125, 140, 142, 163
- Evangelio: 164
- Explication de la nouvelle Table Chronologique de la histoire chinoise*: 62
- famille rose*: 43, 59
- Fan Xizeng 范希曾: 100
- Fang Yizhi 方以智 (1611-1671): 113
- Fatica, Michele: 24
- fei niao tu* 飛鳥圖, "el mapa a vuelo de pájaro": 123, 124
- Feng Bingzheng* 馮秉正: 51
- fengan* 分幹, "estribaciones": 132
- Feuillet de Conches, F. S.: 142
- figurismo*: 61, 62, 63
- Fiocco, G.: 79
- Florencia: 91, 110
- fondos en exceso (*yingyu* 盈餘): 53

- Fou hi*: 66  
 Foucquet, Jean-François, S. J. (1665-1741): 15, 48, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 77, 78  
 Francastel, P.: 104, 109, 111  
 Francesca, Piero della (*ca.* 1416-1492): 91  
 Franceschini: 83  
 Frankfurt: 85  
 Francia: 27, 33, 164  
 Fu Shengze 傅聖澤: 62  
 Fu Xi 伏羲: 64  
 fuerza del ojo (*mu li*): 169  
 Fundación Chiang-ching-Kuo for International Scholarly Exchange: 24  
 Gabinete de Manuscritos: 102  
*Gangjian jiazi tu* 綱鑑甲子圖, “Espejo de los eventos ordenados según el sistema *jiazi*”: 64, 71  
 Gao 高: 44  
 Gao Qizhuo 高其倬 (1676-1738): 54, 55  
 Gao Yuncong: 44  
 García, Amaury: 23  
 Gaubil, Antoine, S. J. (1689-1759, Song Junrong 宋君榮): 65, 66, 76, 77, 78, 101  
 Gaulli, Giovanni Battista “Il Baciccio” (1639-1709): 19, 79, 96, 139  
*Geng zhi tu* 耕織圖: 29, 135  
 Génova: 78, 79  
 gerentes: 52  
 Gerson, Levi ben: 123  
*gewu* 格物, “investigar las cosas”: 113  
 Gherardini, Giovanni (1655-*ca.* 1723): 11, 19, 27, 28, 33, 36, 48, 78, 79, 84, 96, 114, 135, 141, 164  
*Gloria de San Ignacio* (1688-1694): 20, 79, 164  
 gnomon (*bi* 髀): 117  
 gobernador de Huguang: 48  
 gobernador general, *Zongdu* 總督: 46, 53, 67  
 gobernador, *Xunfu* 巡撫: 46, 49, 53  
 God: 90  
*gou* 勾: 118  
*gougu* 勾股, “triángulos similares”: 109, 114, 117, 125  
*gougufa* 勾股法, “El método de los triángulos rectángulos”: 16, 117  
 Grafton, Anthony: 195  
 Graham, A. C.: 116, 172  
*grammica o pingendi*: 141  
 Grimaldi, Francesco, S. J. (1680-1740): 86  
 Grosseteste, Robert: 90, 91  
*gu* 股: 118  
 Gu Kaizhi 顧愷之: 171  
 Gu Qiyuan 顧起元: 31  
 Guan Zi 關梓: 50  
 Guangdong (*shuli Guangdong xunfu* 署理廣東巡撫): 44, 46, 49, 50, 67  
 Guangning 廣寧: 43  
 Guangxi: 67  
*guangzhici* 官制瓷: 52  
*Gugong tushuguan* 故宮圖書館, “Biblioteca del Museo de la Ciudad Prohibida”: 73  
 Guo Jiankang: 24  
 Guo Ruoxu 郭若虛: 104, 118, 119, 135, 169  
 Guo Xi: 172  
*Haidao suanjing* 海島算經, “El clásico de las islas marítimas”: 118  
*Haidian* 海甸: 70  
 Haizhou: 122  
 Han, época: 46, 52, 118, 123, 172  
 Han Qi: 24, 76, 98  
 Han Zhuo 韓拙: 118, 136  
 Hangzhou: 52, 96  
*hanjun* 漢軍: 43  
*Hanjun xianghuang qi* 漢軍鑲黃旗: 43  
*Hanxue yanjiu Zhongxin* 漢學研究中心: 23  
 Hartmann, Georges: 88  
 Haskell, Francis: 139  
 He Guozong 何國宗: 68, 73  
*heba*: 54  
*hebi* 合筆: 131  
*Heritage of Giotto's Geometry, The*: 142  
 Hirth, Friedrich: 29  
*Histoire des Mathématiques Chinoises*: 115  
*Histoire Générale de la Chine, ou Annales de cet Empire: traduites du Tong-Kien-Kang-Mou*: 64  
 Historia topográfica de la provincia de Jiangxi (*Jiangxi tongzhi* 江西通志): 56  
 Hoai-ngan: 41, 67  
 Homi Bhabha: 195  
 Hong Kong: 23, 46  
 Hong Qiao 許祖良、洪橋: 130  
*hoppo*s: 46  
 Hu Daojing 胡道靜: 119

- Hu Fenghui 胡鳳聲: 45  
*Hua da* 畫答, “Respuestas sobre pintura”: 32  
 Huai'an: 44, 55, 59  
 Huang, P.: 50  
 Hubei: 48  
*Hudong xianfa hua* 湖東線法畫, “Cuadro en perspectiva al oriente del lago”: 192  
*Huidian shili* 會典事例: 72  
*Huishi fawei* 繪事發微, “El misterio de la pintura”: 110, 114, 131, 135  
 Hunan: 48  
*I dieci libri dell'architettura*: 85  
 Iglesia: 86  
 Iglesia de San Biagio: 33  
 Iglesia de San Ignacio (1685): 20, 79, 92, 95, 163, 186, 188, 189  
 Iglesia de la Inmaculada Concepción: 96  
 Iglesia de Jesús: 79, 94, 95, 96, 139  
 Iglesia del Salvador: 95-96  
*images spirituelles*: 93  
*imago*: 92  
*impeachment*: 54  
*imprese*: 92  
 India: 118, 119  
 India Office: 101  
 Inquisición: 86  
 inspector de la aduana de Huai'an 淮安 (qushui Huai An 權稅淮安): 52, 56  
 Instituto de Ciencias Naturales: 98  
 Instituto de Investigaciones Históricas de la Academia Sínica de Beijing: 23  
 Instituto de Investigaciones Históricas sobre el periodo Qing: 24  
 Instituto Universitario Oriental de Nápoles: 24  
 Ishida: 77, 78  
 Italia: 27, 77, 88, 91  
*Itinerario de la navegación de las mares y tierras occidentales*: 123  
 Jami, Catherine: 21, 24, 137  
 Jamsetji Jijibhai, sir: 46  
 jesuitas: 21, 69  
*jesuitenstil*: 139  
 Jiangsu: 54  
 Jiangxi, provincia de: 52  
 Jiao Bingzhen 焦秉貞 (1680 y 1720): 29, 135  
*jifen* 積分, “cálculo integral”: 137  
*jingde* 景德: 52  
 Jingdezhen: 15, 41, 43, 44, 52, 56, 58, 61  
*Jingdezhen tao lu zongmu* 景德鎮陶錄總目, “Catálogo general de las porcelanas de Jingdezhen”: 54  
 Jingdong, prefectura de 景德: 49  
*Jingji zuangu* 經籍纂詁: 67  
*jinshi* 進士: 48  
 Jiujiang 九江: 61  
*Jiuzhang suanshu* 九章算術, “Los nueve capítulos sobre el arte matemático”: 117  
*Jiyan liangfang* 集驗良方: 50  
*juan*: 56, 67, 100, 121, 122  
*Juanqin zhai* 倦寢齋, “Sala de reposo de las fatigas”: 19, 34, 36, 142  
*juren* 舉人: 47-48  
 K'ang-hsi: 69  
 Kaifeng: 196  
 Kangxi (1654-1722, r. 1661): 11, 19, 27, 41, 43, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 54, 58, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 84, 119, 131, 136, 137, 138, 141  
 Kemp, Martin: 33, 91, 110  
 Kesi Desai: 23  
 Kessler, Lawrence: 45, 46, 53, 68, 69  
*Kezuo zhuiyan* 客座贅言, “Conversaciones con los amigos”: 31  
*Ki kou lou*: 66  
 Kim: 66  
 Kircher, Athanasius, S. J. (1602-1680): 86, 93  
 Kotan: 119  
*Koum-ho*: 65  
*Kuai Ji Xushi Zhuxuezhai congshu* 會稽徐氏鑄學齋叢書: 50  
 Kuaiji: 171  
 La Hire, P. de: 70, 71  
 Lan Pu 藍浦: 54, 56  
 Lang (Shining = Giuseppe Castiglione), 郎世寧: 19, 77, 167, 172  
 Laufer, B.: 31  
 Leng Mei 冷枚: 29, 135  
 Leopoldo I: 83  
 Li Cheng 李成: 16, 119, 121, 122, 126, 169  
 Li Gonglin 李公麟: 20, 126  
 Li Xu 李煦, “superintendente de la manufactura textil de Suzhou”: 47  
 Li Yan 李儼: 67

- Li Ye 李冶 (o Zhi 治, 1192-1279): 137  
 Li Zhizao 李之藻: 21  
 liang 兩: 78  
 Lianghuai, salinas de: 53  
 Liaoning: 43  
 Lien-tan Pan, Agnes: 23  
 Liezi 列子: 114  
 Lifa wenda 歷法問答, “Preguntas y respuestas sobre los cálculos astronómicos para el calendario”: 71  
 Lin Wei Yan mufang tu 臨韋偃牧放圖, “Escena ecuestre en el estilo de Wei Yan”: 20, 126  
 Lindberg, David: 88, 91, 92  
 línea: 116  
 línea del plano: 188  
 líneas de fuga o “visuales”: 188  
 Linear Perspective in Chinese Painting: 111  
 Lishi yanjiusuo 歷史研究所: 23  
 Liu Hui 劉徽 (ca. 260 d.C.): 117, 118  
 Lixian kaocheng 曆象考成: 68  
 Loehr, G. R.: 192  
 logos: 92  
 Londres: 83, 100, 101  
 longmai 龍脈, “cadena montañosa”: 132  
 Longobardi, Niccolò, S. J. (1559-1654, Long Huamin 龍華民): 87  
 López, Elba: 24  
 Lorenzen, David: 23  
 Loyola, Ignacio de: 93  
 luanse o “cáscara de huevo”: 56  
 Lüli yuanyuan 律曆淵源, “Océano de cálculos acústicos y astronómicos”: 68  
 Lüli zhengyi 律呂正義, “El verdadero significado de la música”: 68, 72  
 Luo Suizu 羅隨祖: 96  
 lux: 90  
 Macartney, lord: 33  
 Macerata: 32  
 Madre Celestial: 32  
 magistrado de distrito: 49  
 Mailla, Joseph de, S. J. (1669-1748): 51  
 Mairan, Dortous de: 41, 61, 62, 65, 67, 75, 76, 100, 102  
 Manchu: 43, 141  
 manchúes: 45, 46, 47, 48  
 Mancini Corsi, Eleonora: 24  
 Manufactura Imperial de Suzhou: 53, 54  
 Manufacturas Imperiales de Porcelanas de Jingdezhen 景德鎮: 48, 52, 56, 61  
 Manufacturas Imperiales de textiles de Nanjing: 52, 53  
 máquinas (*macchine*): 186  
 March, B.: 75, 111  
 Martzloff, J.: 115, 117, 118, 137  
 Masaccio: 91  
 materialismo: 113  
 Max Planck Institut: 24  
 Medievo: 90, 112, 138  
 Mei Juecheng 梅穀成 (1681-1736): 68, 73, 137  
 Mei Wending 梅文鼎 (1633-1721): 68, 73  
 Mello, Magno: 24, 33, 165  
 Memcius: 65  
*Mémoire instructif pour la nouvelle table chronologique des Chinois*: 62, 63  
*Mémoire instructif sur la chronologie des Chinois*: 61  
 Menegon, Eugenio: 24  
 Menestrier, Claude-François, S. J. (1631-1705): 93  
 Mengqi bitan 夢溪筆談, “Conversaciones en el jardín del río de los sueños”: 109, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 169  
 Mengyangzhai 蒙養齋: 68, 69, 71, 72, 136  
 Messina, Antonello da: 11  
 método de las concavidades y convexidades: 16, 118  
 método de los llenos y los vacíos (aotufa 凹凸法): 16, 118  
 método de los triángulos rectángulos (gougufa 勾股法): 16, 117  
 México: 95  
 Mianti bili bianlan 面體比例便覽, “Excursus de las proporciones planas”: 67  
 Mikami, Y.: 117, 118, 137  
 Miles, Margaret: 92  
 Milizia, Francesco: 79  
 mimesis: 139  
 ming 命: 114  
 Ming, dinastía: 47, 48, 53, 111, 113, 137, 169, 195  
*minima societas Jesu*: 93  
 Ministerio de Hacienda: 53

- Ministerio de Justicia: 55  
 Ministerio de los Ritos: 69  
 Ministerio de Obras Públicas  
   (*Gongbu* 工部): 50, 51, 52, 53, 58  
 Ministerio de Personal: 55  
 Ministerio Italiano para la Universidad  
   y la Investigación Científica y  
   Tecnológica: 24  
 ministro (*zongguan*): 52  
 Mitelli, Agostino (1609-1660): 33, 92  
 Mitrophanov, I.: 34  
 Mo Shilong 莫是龍 (m. 1587): 113  
*Modern Painters*: 27, 140  
 Monte, Guidobaldo del: 85  
 Mouraõ, João, S. J. (1681-1726, Mu Jing-  
   Yuan 穆敬遠): 78  
 Museo de la Ciudad Prohibida de Beijing:  
   23, 34  
 Museo de Nanjing: 58  
 Museo Nacional del Palacio: 49  
*Musica practica et speculativa*: 68  
 Nadal, Jerónimo, S. J.: 88  
 Nan Tang 南堂: 78  
 Nanjing: 32, 53, 68  
 naturalismo: 110, 113  
 Needham, Joseph: 25, 32, 68, 70, 116, 117,  
   118, 119, 120, 122, 123, 137, 138  
*Neiwufu* 內務府, "Departamento de la  
   Familia Imperial": 46, 47, 53, 78, 114,  
   130  
*Neiwufu zongguan* 內務府總管, director del  
   "Departamento de la Familia Imperial": 52  
 neoconfucianismo Song: 63  
 Nevers, duque de: 33  
 Nian, familia: 49  
 Nian Fu: 51  
 Nian Gengyao 年羹堯 (1679-1725): 15, 43,  
   45, 49, 50, 51, 53, 55  
 Nian Xialing 年遐齡 (1643-1727): 45, 48, 51  
 Nian Xiyao 年希堯 (1671-1738): 15, 16, 19,  
   21, 22, 24, 25, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,  
   48, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 62,  
   63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 75, 76,  
   77, 78, 84, 100, 101, 103, 108, 109, 114,  
   115, 116, 120, 131, 135, 136, 137, 165,  
   168, 169, 170, 172, 174, 184, 192, 195, 196  
*nianhao* 年號: 52  
*Nianyao* 年窯: 58  
 Nicholson, Doris: 23  
 Nie Chongzheng 聶崇正: 23, 34, 96, 114  
 Nien: 61, 62  
 Nien hi yau: 101  
 Nien hiyao: 76  
 Nien-y-yao: 67, 76  
 Ningbo: 73  
*Ningshou gong* 寧壽宮, "Palacio de la serena  
   longevidad": 34  
 Noble, David: 86  
*Nouveaux élémens des mathématiques  
   ou principes généraux de toutes les sciences  
   qui ont les grandeurs pour l'objet*: 70  
 Nuevo Testamento: 63  
 Occidente: 29, 59, 77, 116, 119, 167, 172, 195  
 Ochocientos: 139  
 Oficina de la Inspección General  
   de Aduanas: 59  
*Opticorum libri sex*: 17, 93  
 Oriente: 195  
*Orientations*: 23  
*Oueilie vam*: 65, 66  
 Oxford: 23, 90, 96, 100, 101  
 Page, John: 23, 111  
 Palladio, Andrea: 85  
 Palomino, A.: 33  
*panchayat*: 45  
 Panofsky, Erwin: 88, 89, 111, 112, 138  
 Pantoja, Diego, S. J. (1571-1618, Pang  
   Diwo 龐迪我): 87  
 París: 71, 93, 98, 100, 101  
 Parrenin, Dominique, S. J. (1665-1741): 41,  
   48, 61, 62, 65, 66, 75, 76, 78, 100, 102  
*parsis*: 45, 46  
 Peckham, John: 88  
*Peiwen zhai shu hua pu* 佩文齋書畫譜,  
   "Manual de pintura y caligrafía del  
   estudio Peiwen" (alabar las letras): 119  
 Pekin: 76  
 Pelliot, Paul: 29  
 Pereira, Thomas, S. J. (1645-1708, Xu  
   Risheng Yingong 徐日昇寅公): 68  
 perspectiva: 88, 90, 91, 93, 110, 111  
*perspectiva artificialis*: 138, 141  
*Perspectiva communis*: 88, 141  
 perspectiva lineal china: 111

- perspectiva naturalis*: 141
- Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1701): 15, 16, 17, 18, 22, 25, 42, 77, 79, 83, 84, 96, 101, 115, 142, 163, 165, 167, 169, 175, 177, 184, 186, 189, 192
- Perspectiva Pingendi*: 91
- Perspectivae Libri Sex*: 85
- Perspective pratique, La*: 93
- perspicere*: 90, 109
- Petroschi, J.: 64
- Pfister, L.: 21, 27, 29, 32, 51, 69, 70, 78, 87
- Philosophical Transactions*: 77
- Piacenza: 85
- Pinchin*, cycle: 65
- pirámide visual: 118
- Pizzoli, Gioacchino (1674-1676): 164
- poblado comercial (*zhen* 鎮): 52
- Portugal: 33
- Poyang, lago: 52, 61
- Pozzo, Andrea, S. J. (1642-1709): 17, 20, 22, 25, 27, 36, 41, 79, 92, 93, 95, 96, 101, 115, 163, 164, 169, 176, 184, 186, 188, 192
- Practice of Perspective, The*: 17, 93
- Pratica della Prospettiva*: 85
- prefacio (*xu* 序): 73
- presidente de la censura: 53
- presidente del Ministerio de Guerra: 53
- Prestet, Jean: 70
- privilegio *yin* 陰(廢): 48
- punto de distancia: 174, 186, 188
- punto principal: 116
- pulchritudo*: 140
- Qian Xuan 錢選 (*ca.* 1235-*ca.* 1300): 143
- Qian yan wan he* 千巖萬壑: 171
- Qianlong 乾隆: 17, 19, 34, 41, 43, 55, 78, 99, 115, 126, 131, 167
- Qimeng, Ai 艾啓蒙: 36
- qing'an zhe* 請安摺, "memoriales de salutación": 47
- Qing, códigos: 54
- Qing, dinastía: 46, 47, 53, 67, 99, 113, 126, 138
- Qing, pintura: 29, 136
- Qing, porcelana imperial: 58
- Qingming shanghe tu* 清明上河圖, "Vadeando el río durante el festival de primavera": 20, 105, 126, 136
- Qingshigao* 清史稿: 54
- Qintianjian* 欽天監, "Departamento Imperial de Astronomía": 71
- quadratura*: 33, 164, 188, 192
- quadraturismo*: 33, 79, 96
- Quatri Partitu en Cosmographia*: 123
- Quattro libri dell'architettura*: 85
- Quattrocento*: 79, 104, 105, 110, 111, 135, 141
- Quinientos: 111
- Ratio Studiorum*: 31, 88, 165
- Raynaud, Théophile (1587-1663): 93
- Razoumowski, conde de: 101
- Reddy, Fr. Thomas S. J.: 23
- remedios 良方: 50
- Renacimiento: 88, 90, 91, 104, 125, 138, 142, 196
- República Popular China: 24
- Ricci, Matteo, S. J. (1552-1610, Li Madou 利瑪竇): 21, 31, 32, 63, 70, 86, 87, 88
- Riccioli, Giovanni Battista, S. J. (1598-1671): 70, 86
- Ripa, Matteo: 11, 85
- Roma: 23, 62, 65, 79, 83, 85, 92, 93, 94, 95, 177
- Romano, Antonella: 24, 87
- Royal Society de Londres: 23, 41, 62, 76, 77, 101, 115
- Royal Society de San Petersburgo: 41
- Ruan Yuan 阮元 (1764-1849): 21, 67, 68, 73, 119, 137, 138
- Rules of Painting and of perspective*: 76
- Ruskin, John: 27, 140, 141
- Ruyiguan* 如意館: 70, 76
- Saccheri, Girolamo, S. J. (1667-1733): 86
- Sacra Congregación de *Propaganda Fide*: 78
- Sambiaso, Francesco, S. J. o Sambiasi (1582-1649, Bi Fangji 畢方濟): 32
- Sampson, Mary: 23
- san Ignacio: 164
- San Martín en Tepotzotlán: 95
- San Petersburgo: 100
- san yuan* 三遠, "tres distancias": 172
- sandenggong* 三等公, duque de tercer grado: 49
- Sanjiaofa shiyao* 三角法摘, "Sumario de trigonometría": 67
- Santa Maria Novella: 91
- Santangelo, Paolo: 44, 45, 47, 53

- Santuario de Cabo Espichel, Iglesia del: 20  
*Sanxitang* 三希堂: 19, 34  
*savants*: 115  
 Schall von Bell, Johann Adam, S. J. (1591-1666, Tang Ruowang 湯若望): 87  
 Scheiner, Christopher, S. J. (1575-1650): 86  
 Schreck, Johann, S. J. (1576-1630, Deng Yuhua 鄧玉函): 87  
 Seis Dinastías: 118, 134  
 Señor Celestial: 32  
 Serlio, Sebastiano: 85  
 Shan Guoqing: 23  
 Shang, dinastía: 62, 64, 71  
 Shaoxing: 171  
*shanshui* 山水: 112  
*Shanshui Chun Quan Ji* 山水純全記, “Memorias del señor Chun Quan (armonioso y completo) sobre la pintura de paisaje”: 118, 136  
 Shen Dingping: 24  
 Shen Gua 沈括 (1031-1095): 16, 109, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 169, 172  
*shen yuan tou kong yi qu bai xie* 深遠透空一去百斜, “profundas distancias penetran el espacio y cien líneas se alejan de un punto único”: 169  
*shengyi* 生意, “sentido vital”: 114  
*shengyuan* 生員: 47  
 Shenxi: 51  
*shi* 視, “semejanza formal”: 109  
*shi* 勢: 132  
*shi* 詩: 134  
*Shixue jingyun* 視學精蘊, “Esencia de la ciencia de la visión”: 77, 96, 99  
*shilang* 侍郎: 167  
*shilangxian* 侍郎銜: 78  
*Shilu* 實錄, “Verdaderas memorias”: 54-55  
*Shinü pingfeng* 仕女屏風, “Biombo con damas”: 19, 23  
*Shisanjing jiaokanji* 十三經校勘記: 67  
*shishou* 實授, “cargo pleno”: 49  
*Shishuo xinyu*: 171  
*Shixue* 視學, “ciencia de la visión”: 15, 16, 17, 18, 21, 22, 25, 41, 73, 75, 76, 77, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 110, 114, 115, 116, 120, 131, 135, 142, 163, 167, 169, 175, 186, 192  
*Shixue-woguo zuizao de toudixue zhuzuo* 視學 - 我國最早的透視學著作, “La ciencia de la visión: la obra china más antigua sobre la perspectiva”: 98  
*Shizong benji* 世宗本紀: 49  
*Shou ling tu* 守令圖: 124  
*Shuihua erda* 睡畫二答, “Respuestas sobre la pintura y sobre el sueño”: 32  
*Shuli jingyun* 數理精蘊, “Principios esenciales de la matemática”: 68, 72  
*Shumu dawen*: 99, 100  
 Shunzhi 順治: 43, 46  
*Sibu zonglu suanfa bian* 四部總錄算法編: 73  
 Sichelbart, Ignatius, S. J. (1708-1780, Ai Qimeng 艾啓蒙): 36, 115  
 Sichuan: 51  
*Siku quanshu* 四庫全書, “Todos los libros de las cuatro clasificaciones de la literatura”: 99, 138  
*Siku quanshu zongmu* 四庫全書總目: 99  
 Si-ma Guang 司馬光 (1019-1086): 64, 66  
 similitud: 139, 140  
*Sinica Franciscana*: 50, 78  
 Sivin, Nathan: 172  
*Siyuan yujian* 四元玉鑒, “El espejo de jade de las cuatro incógnitas”: 138  
 Smogulecki, Nicholas, S. J. (1610-1656, Mu Nige 穆尼閣): 21, 68  
 Sociedad de Anticuarios: 102  
*Some Remarks on Perspective in Early Chinese Painting*: 111  
*Some Technical Terms of Chinese Painting*: 75  
 Song del Norte, dinastía: 29, 195, 196  
 Song, dinastía: 29, 42, 52, 58, 105, 113, 118, 119, 126, 129, 135, 136, 138, 143, 165, 172  
 Song Junrong 宋君榮: 65  
*Songben Liezi* 宋本列子: 114  
 Spence, Jonathan D.: 42, 44, 45, 49, 53  
*Sse ma kouan*: 65, 66  
 Stack, dr.: 62  
 Standaert, Nicolas, S. J.: 24, 87  
 Strassberg, Richard: 133, 134  
*studia humanitatis*: 138  
*Suanfa zuanyao zong-gang* 算法纂要總綱: 73  
 subsecretario del ala derecha (*youshilang* 右侍郎): 51



- suibi* 隨筆: 120  
*Summa contra gentiles*: 63  
 superficie: 116  
 superintendentes: 48, 52  
 supervisor en jefe o gran ministro  
     supervisor: 52  
 Suzhou: 23, 44, 45, 47, 52, 108  
*Tabula Chronologica Historiae Sinicae connexa  
 cum cyclo qui vulgò kia-tse dicitur*: 62, 64,  
 65, 71  
*taiji* 太極, “realidad suprema”: 63  
 Taine, Hippolyte: 139  
 Taiwán: 49  
 Taizhong: 49  
 Tang, dinastía: 134  
 Tang Dai 唐岱 (1661-después de 1752): 16,  
 110, 114, 126, 130, 131, 132, 134, 136,  
 165  
 Tang Ying 唐英: 56, 58, 59  
 Tang, modos pictóricos: 119  
*Tangyao* 唐窯: 58  
*Tao lu* 陶錄: 48, 53, 56, 58, 59  
*Tchim Pien*: 65  
*Tchum tsieou*: 65  
*teatri*: 92  
 Teorema de Pitágoras: 117  
 teoría del “híbrido”: 195  
 Thilisch, Franz, S. J. (1670-1715, Yang  
     Guangwen, Yang Bingyi 楊廣文,  
     陽秉義): 70, 71  
 Thomas, Antoine, S. J. (1644-1709, Anduo  
     Pingshi 安多平施): 69  
*Tianbu zhenyuan* 天步真原, “Cálculo  
     de los movimientos celestes”: 68  
*tianqu* 天趣, “naturaleza”: 129  
*tianran* 天然, “naturaleza”: 113  
*tianyuan* 天元, “incógnitas celestes”: 137  
*tightening perspective*: 143  
*Tongjian gangmu* 通鑑綱目, “Espejo general  
     de los eventos”: 64, 77  
*Tongwen suanzhi* 同文算指: 21  
 Torbert, Preston: 44, 47, 52, 53, 54  
*tou* 透: 109  
*Tou kong yi wang, bai xie dou jian*  
     透空一望百斜都見, “Desde un punto  
     de vista único se penetra el espacio...”:  
 169  
*Toum Kien Kam mou*: 65, 66  
*toushixue* 透視學, “perspectiva”: 109, 114  
*Trattato della pittura*: 25, 75, 116  
 triángulos similares (*gougu*): 122  
*Trinità* (ca. 1426): 91  
*triunfo del nombre de Jesús, El* (1669-1683):  
 19, 79, 96  
*Ts'ao Yin and the K'ang-hsi Emperor,  
 Bondservant and Master*: 42  
*Tsu kieu min*: 65  
*tu* 圖: 125  
*Tuhua jianwen zhi* 圖畫見聞志: 169  
 Ucello, Paolo: 138  
 Universidad “La Sapienza” de Roma: 24  
 Universidad Católica de Lovaina: 24  
 Universidad de Hong Kong: 24, 58  
 Universidad de Lisboa: 24  
 Universidad de París: 24  
 Universidad del Pueblo (Renmin Daxue)  
     de Beijing: 24  
 Van Helmont, Jan Baptista: 86  
 Van Vlacq, Adriaan: 72  
 Vasari, Giorgio: 138  
 Velázquez: 33  
 Venecia: 24, 84, 85  
 Verbiest, Ferdinand, S. J. (1623-1688, Nan  
     Huairén 南懷仁): 31, 69, 87  
*verosimile*: 105  
*Version litterale du commencement de l'histoire  
 chinoise depuis Fou-hy jusques à Yao*: 66  
 viceministro, *Tongzhi* 同知: 49  
 Vinci, Leonardo da: 25, 75, 116, 132, 143  
*Virgin Anunciada, La*: 11  
 Wang Keyou: 169  
 Wang Mian 王綿: 100  
 Wang Yangming: 103, 168  
 Wang Youxue 王幼學: 115  
 Wang Yuanqi 王原祁: 119  
 Wang Zhonghan 王鍾翰: 50  
*Wanshu pingli fangbiao* 萬數平立方表: 73  
 Wei Lei Wang 威烈王: 64  
*weifen* 微分, “cálculo diferencial”: 137  
 Wells, W. H.: 111  
*wenren* 文人: 105  
*wenren hua* 文人畫, “la pintura  
     de los literatos”: 136  
 Western learning: 69

- Western missionaries: 69  
 Western science: 69  
 Witek, John, S. J.: 62, 63, 64, 66, 69, 70, 71, 72, 73  
 Witelo: 88  
*wu mianqiang*: 113  
 Wu Sangui 吳三桂 (1612-1678): 58  
 Xi Tang 西堂: 78  
 Xia, dinastía: 62, 64, 71  
*xian* 弦: 118  
*xianfa* 線法, “método de las líneas”: 16, 36, 109, 114, 115, 116, 172  
*xianfa hua*: 141  
 Xiang Da 向達: 32  
*xianhua* 線畫: 36  
*Xiao Shan hua pu* 小山畫譜, “Manual de pintura de Xiao Shan” (ca. de 1756): 75, 110, 117, 129  
*xing* 形: 132  
*xingsi* 形似, “apariencia formal”: 105, 132  
*xingshi* 形勢, “apariencia formal”: 105, 132  
*xixue zhongyou* 西學中由 (el origen chino de las ciencias europeas): 137, 138  
*xiyang* 西洋, “occidentales”: 43, 136-137  
 Xiyanglou 西洋樓, “Palacios en estilo occidental”: 114-115, 192  
 Xu Guangqi 徐光啓: 21  
 Xu Weize 徐維則: 50  
 Xu Zuliang: 130  
 Xue Fengzu 薛鳳祖: 21, 68  
*xueshi* 學士, “maestro”: 167  
 Yang Boda 楊伯達: 29, 114  
*yang hua fei yan* 仰畫飛檐, “pintar el alero [visto] de abajo hacia arriba”: 120, 121, 169  
*Yang Hui suanfa* 楊輝算法, “El método matemático de Yang Hui”: 138  
*Yang Jingyan ji* 楊井庵集: 119  
 Yang Shen 楊慎 (1488-1559): 119  
 Yangzi, río: 61  
 Yao, emperador: 61, 65, 66  
*yasu* 雅俗, “lo vulgar y lo refinado”: 129  
*yi da guan xiao* 以大觀小, “observar detalles pequeños en un contexto más grande”: 121, 122, 125  
 Yin Ti 胤禔: 49  
*yin yang*: 174  
 Yin Zhen 胤禛: 43  
 Yinzhi, príncipe: 69, 70, 71, 72  
 Yong Tching: 76  
 Yong, príncipe (*Yong qinwang* 雍親王, Emperador *Shizong* 世宗 r. 1723-1735): 43, 45, 49  
 Yongzheng: 19, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 59, 64, 131  
*Yongzhengnian Nian yao* 雍正年年窯, “La porcelana Nian del periodo Yongzheng”: 54, 56  
*Youlan* 遊覽, “Observando la naturaleza”: 133  
*youlan* (viajar): 134  
 Yu Chiyi Seng 尉遲乙僧: 119  
 Yuan Ming Yuan 圓明園: 33  
*yuan xiao jin da* 遠小近大: 173  
*Yuanmingyuan*: 141  
*yuanjin* 遠近, “perspectiva”: 125, 174  
 Yunnan, provincia de: 50, 51  
*zai ge* 再割, “cortar y recortar”: 172  
 Zang Yingxuan 臧應選: 58  
*Zangyao* 臧窯: 58  
*zao wei zhi shu* 造微之術, “el arte de sumar los pequeños detalles”: 172  
*zhang* (igual a 10 chi): 173  
 Zhang Seng-you 張僧繇: 119  
 Zhang Yanyuan 張彥遠 (ca. 815-?): 113, 114  
 Zhang Zeduan 張擇端: 20, 105, 126, 136, 196  
 Zhang Zhidong 張之洞 (1837-1909): 99  
*zhe gao zhe yuan* 折高折遠, “reducción a escala de grandes extensiones”: 122, 125  
 Zhejiang: 171  
 Zhen Zong 真宗: 52  
 Zheng Tinggui: 54  
*Zhengtang dushu ji* 鄭堂讀書記, “Registro de las lecturas del Pabellón de Zheng”: 99  
 Zhengyang: 32  
*Zhongguo guji cidian* 中國古籍辭典: 98  
*Zhongguoshi yanjiu* 中國史研究 (*Journal of Chinese Historical Studies*): 24  
 Zhou, dinastía: 62, 64, 71  
 Zhou, duque de: 117  
 Zhou Yunqing 周云青: 73  
 Zhou Zhongfu 周中孚 (1768-1831): 99

*Zhoubi suanjing* 周髀算經, “El clásico  
aritmético de los gnomones y de las  
órbitas circulares del cielo”: 117

Zhu Shijie: 138

Zhu Xi 朱熹 (1130-1220): 64

zi 子: 99

*Ziran* 自然, “naturaleza”, “espontaneidad”:  
113, 114

*Zizhi tongjian* 資治通鑑, “Espejo para servir  
al gobierno”: 64

*Zizhi tongjian gangmu*: 66

Zong Bing (375-443): 173

Zou Yigui 鄒一桂 (1686-1772): 16, 75, 110,  
117, 126, 129, 130, 165

*zuodu yushi* 左都御史, “censor en jefe del ala  
izquierda”: 52, 53

*La fábrica de las ilusiones. Los jesuitas y la difusión  
de la perspectiva lineal en China (1698-1766)*  
se terminó de imprimir en marzo de 2004  
en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.  
Presidentes 189-A, Col. Portales, C. P. 03300 México, D.F.  
Tipografía: Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.  
Se imprimieron 1 000 ejemplares más sobrantes  
de reposición. Cuidó la edición la  
Dirección de Publicaciones de El Colegio de México.





MEDIANTE EL RECURSO A INNUMERABLES FUENTES CHINAS, EN LA MAYORÍA INÉDITAS, LA AUTORA RECONSTRUYE UN CAPÍTULO DE LA HISTORIA DE LOS CONTACTOS CULTURALES ENTRE EUROPA Y CHINA DURANTE LA ÚLTIMA DINASTÍA QING.

LA RECONSTRUCCIÓN DEL AMBIENTE SOCIOPOLÍTICO E INTELECTUAL EN EL CUAL “EL ESCLAVO IMPERIAL” NIAN XIYAO (1671-1738) —PERSONAJE HASTA LA FECHA CASI DESCONOCIDO— ACTÚA, SIRVE DE ESCENARIO PARA NARRAR OTRA HISTORIA, LA DE UN LIBRO, EL *Shixue* O “CIENCIA DE LA VISIÓN”, OBRA DE EXTREMA RAREZA, DE LA QUE EXISTEN CINCO EJEMPLARES EN EL MUNDO, TRES DE LOS CUALES SE ENCUENTRAN EN BIBLIOTECAS FUERA DE CHINA.

EL LIBRO RESULTA SER UNA TRADUCCIÓN PARCIAL DE LA *Perspectiva Pictorum et Architectorum* DEL PADRE ANDREA POZZO (1642-1709), DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, REALIZADA POR NIAN XIYAO BAJO LA GUÍA DE GIUSEPPE CASTIGLIONE (1688-1766), *Frater Coadiutor S. I.*

¿CÓMO Y POR QUÉ HABÍA LLEGADO ESTE LIBRO A CHINA? ¿POR QUÉ LOS MISIIONEROS JESUITAS SE PREOCUPARON POR ENSEÑAR LA PERSPECTIVA LINEAL EN ESE PAÍS? ¿QUÉ NEXO PODÍA TENER LA PERSPECTIVA CON LA SALVACIÓN DE LAS ALMAS? Y FINALMENTE, ¿QUÉ TIPO DE RESPUESTA GENERÓ EN LOS ARTISTAS Y CIENTÍFICOS CHINOS QUE VINIERON EN CONTACTO CON ELLA?

EN *La fábrica de las ilusiones* SE BUSCA CONTESTAR A TODAS ESTAS PREGUNTAS, Y DEMOSTRAR, POR UN LADO, QUE LA PERSPECTIVA LINEAL, JUNTO CON LA ÓPTICA, COBRA UN VALOR SIMBÓLICO EN LA EPISTEMOLOGÍA JESUÍTICA, CONVIRTIÉNDOSE EN UN INSTRUMENTO VALIDO MEDIANTE EL CUAL EJERCER SU APOSTOLADO, Y POR EL OTRO, QUE EL CONTACTO CON LA PERSPECTIVA PRODUCE EN NIAN XIYAO Y OTROS ARTISTAS CHINOS UN “REDESCUBRIMIENTO” DE FORMAS DE LA PINTURA DEL PERIODO DE LA DINASTÍA SONG DEL NORTE (SIGLOS X-XI), O SEA DE UNA ÉPOCA EN LA QUE ALGUNOS PINTORES DE PAISAJE HABÍAN COMENZADO A INTERESARSE POR LAS RELACIONES PROPORCIONALES ENTRE LAS PARTES Y LAS DISTANCIAS EN LA SUPERFICIE PICTÓRICA, QUIZÁS TAMBIÉN BAJO EL IMPULSO DE CONOCIMIENTOS CIENTÍFICOS DE RECIENTE ADQUISICIÓN”.

LA PERSPECTIVA LINEAL NO ES ENTONCES ÚNICAMENTE UN MEDIO PARA TRANSMITIR EL ESPACIO FÍSICO TRIDIMENSIONAL SOBRE UNA SUPERFICIE BIDIMENSIONAL, SINO QUE, SOBRE TODO, OFRECE LA POSIBILIDAD DE MIRAR LA NATURALEZA Y EL MUNDO COMO LUGARES DONDE SE ALIMENTA LA INSPIRACIÓN DEL ARTISTA.



EL COLEGIO DE MÉXICO

ISBN 9-681-21125-1



9 789681 211257