

ARTÍCULO-RESEÑA

COSAS DE POCA MONTA*

ELISABETTA CORSI**
El Colegio de México

LA MAYOR parte de los libros de arte chinos escritos en Occidente hasta hace poco revelaban una marcada preferencia por la pintura en perjuicio de la escultura y, más aún, de las llamadas “artes menores”.

La porcelana representaba quizá la única excepción, pero ello se debía principalmente al efecto producido por el inmenso éxito que las artesanías de porcelana habían tenido en el mercado europeo desde el siglo XVIII, aunque en este caso los artistas habían sido obligados a adaptarse al gusto de sus clientes extranjeros, “occidentalizando” sus productos, por así decirlo. Pero, como mencionábamos, esta era una excepción.

“Artes menores” es un término desafortunado que indica claramente una discriminación cualitativa entre los artistas llamados “mayores” y “menores”. Su historia es larga y compleja, y sus orígenes pueden, de alguna manera, rastrearse hasta el famoso dicho de Leonardo de que la pintura es superior a la escultura por el hecho de que el escultor, en el inicio de su arte, “se ensucia las manos”. Esto nos muestra ya la noción de

* Algunas reflexiones sobre las llamadas “Artes menores” de China, inspiradas en la lectura del libro de Jason C. Kuo, *Word as image. The art of chinese seal engraving*, Nueva York, China House Gallery, China Institute in America, 1992.

** La autora agradece mucho al profesor Guillermo Quartucci por su paciencia al realizar la traducción al español de este ensayo.

que para que un arte sea considerado “mayor” debe implicar la menor dosis posible de trabajo manual.

La cuestión se complica posteriormente con el advenimiento de las estéticas iluministas y románticas, a las cuales se asocia también la conciencia del artista como elemento arrancado de la sociedad, alejado de los problemas prácticos de la vida, reacio al contacto con los clientes y esquivo a la relación directa con el dinero. Es claro que, por el contrario, a aquel que se dedica a las “artes aplicadas”, al artesano, justamente a causa de su relación directa con el cliente, con los vendedores de las materias primas, y por la naturaleza misma de su arte, le sea adjudicado un papel secundario.

En el siglo XIX esta ideología se encuentra asociada a las concepciones estéticas de la absoluta inutilidad o no utilidad del arte, el de la “a” mayúscula, *art for art's sake*, que se opone a las “artes aplicadas”, que se denominan de esta manera precisamente porque asocian a la finalidad estética, que les es reconocida, una finalidad práctica.

Esta es, en resumen, la situación, una situación que podría ser fácilmente compartida por los chinos y que denota la tradicional repulsión de los artistas chinos por la comercialización del arte.

Cuando hacia fines de la dinastía Song (960-1126) se desarrolla el paisaje monocromático se abandona gradualmente el naturalismo que había caracterizado a la pintura paisajística del primer periodo, y la pintura se vuelve más abstracta y dependiente de los modos del pasado. Este cambio coincide con la ideología del *wen ren*, 文人, del letrado-funcionario que rehúye cualquier especialización, que si se ha encuadrado en la carrera del Estado, declara que su actividad principal es, en efecto, la pintura o la caligrafía; pero que odia a los profesionistas, los académicos, aquellos que se ven obligados a vender sus propias obras para vivir.¹

¹ Sobre la cuestión del amadorialismo véase J. R. Keveson, 1957: 323 y ss. Sobre algunas concepciones estéticas y sus relaciones con la cultura material en el periodo Ming véase C. Clunas, 1991 y E. Corsi, 1991.

Esta tendencia encontrará su culminación en la estética de Mo Shilong, 莫是龍 (ca. 1552-1587) y de su más famoso amigo, Dong Qichang, 董其昌 (1555-1636), volcados a una exaltación casi narcisista de la expresividad individual.

En el caso de este último, en quien vale la pena detenerse un instante debido a la prolongada influencia que sus concepciones estéticas han tenido, la autoexaltación de sí alcanza un paroxismo tal que el simple título de “paisaje” es preferible a cualquier título que indique un lugar en particular, al perder importancia toda referencia a la realidad. La obra es únicamente un pretexto para hablar de sí mismo, casi un monólogo o, más bien, un diálogo entre los miembros del restringido círculo de los amigos de Dong que comparten los ideales. En realidad, habiéndose iniciado tarde en las artes, aunque no sólo por esto, Dong debía saber que no poseía dotes técnicas particulares, que en cambio, caracterizaban el estilo suelto y minucioso de Zhao Mengfu, 趙孟頫 (1254-1322); estilo que criticaba en su demasiado famosa subdivisión entre Escuela septentrional y Escuela meridional. Cuando un día uno de los suyos le dijo que la pintura que acababa de terminar no se parecía en nada a su modelo, le tuvo que decir que era tonto buscar una absoluta fidelidad a éste; aun copiando a los grandes maestros del pasado, el objetivo principal era ¡expresarse a sí mismo!

Si bien China no ha conocido nunca una discriminación neta entre artes “mayores” y “menores”, sí reconocía a la pintura y, más aún, a la caligrafía con un reinado absoluto sobre las otras artes. China es un país que si bien se jacta de poseer miles de Leonardos y Rafaeles no tiene, sin embargo, un Miguel Ángel y menos aún un León Bautista Alberti; no porque no haya tenido escultores y arquitectos de valor sino simplemente porque no ha conservado su memoria. Y que esto sucediera en una civilización que hacía culto de la memoria histórica, de la palabra escrita, se debe no a una causa fortuita sino a una elección ideológica. El culto de la palabra escrita se decía, y esto nos lleva al punto de partida.

Cuando en los capítulos de obras como el *Mo pu*, 墨譜, “Manual de tinta china”, o *Zun sheng ba jian*, 尊生八箋, “Ocho capítulos acerca de cómo vivir con elegancia”, o *Kao pan yushi*, 考槃餘事, “Notas de poca monta acerca de los

objetos del literato en su retiro”, encontramos listas de fabricantes de tinta y hasta breves biografías de los más famosos. Si pensamos que conocemos el nombre del inventor del pincel en China, Meng Tian, 孟恬, y que sabemos cuál era el papel preferido de la poetisa Xue Tao, 薛濤 (768-831), que ella misma solía fabricarlo, nos vienen a la mente una pregunta y una consideración. ¿Por qué legar a la posteridad la memoria, a veces hasta en sus más mínimos detalles, de la vida y actividades de estos “artesanos”, incluyendo sus biografías en las historias dinásticas, con frecuencia mano a mano con las de los pintores famosos, y no darnos el nombre de los arquitectos de los más grandes templos y palacios, o de los escultores, por así decirlo, de las bellas estatuas de Guan Yin, 觀音, que se admiran en los principales museos del mundo?

La consideración es: si los letrados y los artistas que escribían estos tratados conocían tan detalladamente las recetas para la fabricación de ciertos tipos de tinta o papel, entonces no podían no tener conocimiento directo de estos procedimientos. Así como nuestros artistas habían recibido casi siempre los primeros rudimentos del arte en el taller, sabían hacer por sí mismos los colores y, aun no queriendo “ensuciarse las manos” o declarando ignorar los límites y la voluntad impuestos por la dedicación al propio arte, eran constreñidos a una realidad completamente distinta de aquella realidad ideal que se habían creado o que proclamaban. Del mismo modo, los letrados-artistas chinos no rehuían estas prácticas y quizá por temor a ser considerados poco ortodoxos las denominaban *yushì*, 餘事, “cosas de poca monta”.

En China la unidad intrínseca de la pintura y de la caligrafía no sólo ha hecho que las concepciones estéticas que presidían estas dos artes fueran similares, sino que los instrumentos con los cuales estas artes se realizaban fueran los mismos. La estima que tales instrumentos tenían era tal que en algunos casos hasta se puede hablar de verdadera y auténtica veneración, lo que, obviamente, se debe en primer lugar a su relación con la escritura.

Acerca de los instrumentos fundamentales, los *wei fang si bao* 文房四寶, o *weng fang si you* 文房四友, “los cuatro tesoros del estudio del letrado” o “los cuatro amigos del estudio

del letrado” —es decir, el papel, la tinta, el pincel y la piedra— existe una literatura de los “dedicados a los trabajos”, particularmente abundante en la época Ming. Se trata de una literatura técnica que contiene prescripciones sobre la manufactura de estos instrumentos, a la cual, como hemos mencionado, se dedicaban a menudo los letrados, aunque no muestra indicaciones acerca de los criterios de juicio que informaban la colección de tales objetos, práctica ésta bastante difundida entre los miembros de la *intelligentsia*. No se trataba pues de objetos meramente útiles, sino que poseían una cualidad estética *per se*. El estudio de tales objetos así como de los tratados que los describen es de gran utilidad no sólo a los fines de la historia de la cultura material, sino sobre todo para el bagaje de informaciones que puede ofrecer al historiador del arte sobre problemas de difícil solución, como el de las atribuciones. Por medio de estas fuentes, en efecto, podemos obtener información inédita de la preferencia de los pintores famosos por ciertos tipos de papel o tinta.

Existía así una relación bastante estrecha y en ciertos casos hasta una gran afinidad entre estos “artesanos” y los pintores-letrados.

Uno de los principales centros de fabricación de barras de tinta, donde había canteras que proveían las piedras de tinta de tipo *she*, 歙, era Huizhou, 徽州. Huizhou no sólo era famoso por la piedra y la tinta sino también y sobre todo por su larga tradición cultural que había dado pintores, ilustradores y “grabadores”. Durante la época Ming, Huizhou es el centro donde nace y se desarrolla el grabado a colores en matrices de madera. Hasta donde se sabe, el primer texto que va a ser grabado con esta técnica es el *Cheng shi mo yuan*, 程氏墨苑, libro que contiene ilustraciones de la decoración de las barras de tinta, ejecutada por el pintor Ding Yunpeng, 丁雲鵬 y grabada en 1606 por Cheng Dayue, 程大約, y Cheng Shifang, 程氏墨苑, hermanos expertos en la manufactura de barras de tinta en Huizhou. En el delicado y paciente trabajo de incisión de la matriz que debía servir para producir después la tinta, Cheng Dayue contrató también artistas y maestros artesanos. Él representa un caso clarísimo de “artesano” elevado al papel de *arbiter*, posición social que le permitió cubrir algu-

nos encargos del gobierno, ofrecer algunas de sus manufacturas al emperador Wanli, 萬曆, (r. 1573-1619), y de hacerse enviar diseños y proyectos de los principales artistas y letrados de la época, incluso Matteo Ricci (1552-1610, Li Madou, 利瑪竇 que, como es sabido, le suministró algunas láminas de “Cristo y los pescadores”, “San Pedro y la pesca milagrosa” y otros.² Estas fueron recogidas en un apéndice titulado *Xi zi qi ji*, 西字奇蹟, “Escritos y milagros occidentales”, que contenía también una nota explicativa y un *post scriptum* del propio Ricci.

Sin embargo, los *we fang si bao* no eran los únicos instrumentos de caligrafía y pintura, puesto que existía toda una serie de diferentes accesorios que constituían el equipo completo —los “instrumentos del oficio”— de los letrados. Éstos, muy buscados por los coleccionistas, ocupan un lugar particular en la tratadística especializada y son: el portapinceles, *bi tong*, 筆筒, el soporte para la muñeca, *bi ge*, 筆擱 (sobre el que reposaban la muñeca y el antebrazo durante la caligrafía), los paneles para la tinta, *cha ping*, 插屏 (detrás de los cuales se colocaban los recipientes con la tinta ya preparada para evitar que se secase), los apoyapinceles, *bi shan*, 筆山, los incensarios, *xiang lu*, 香爐, y *dulcis in fundo* —ya que el lector seguramente se preguntará a dónde fueron a parar, pues es con ellos con los cuales deberíamos comenzar nuestra historia— los sellos, *yin*, 印.

Artistas del “pincel de hierro”

Los sellos —varillas de diversas formas y dimensiones en su mayoría rectangulares o cilíndricas y de varios materiales, en especial terracota y bronce, seguidos de jade y piedra pómez, y luego de bambú y cristal— comenzaron a ser utilizados ya en el 2000 a. C. por los shamanes sobre los huesos oraculares. En ese entonces se les denominaba *xi*, 璽.

² Estas reproducciones fueron discutidas por vez primera por B. Laufer (1910: 7-14), y P. Pelliot (1927): *passim*.

Durante el periodo Zhou (1122-1126 a. C.) se volvió común sellar documentos oficiales y relaciones de ritos de sacrificio por medio de ellos. Fue sólo hasta después de la dinastía Qin (221-206 a. C.) —cuando se hizo una distinción entre los sellos oficiales y los de uso personal, de dimensiones reducidas—, que el término *xi* pasó a designar sólo al sello imperial o de Estado, mientras que para los demás fue adoptado el término *yin*, 印.

Los sellos están especialmente asociados a un particular estilo caligráfico en boga durante los periodos Zhou (1050-221 a. C.), Qin (221-206 a. C.) y parte del periodo Han (206 a. C.-220 d. C.), estilo conocido con el nombre de *zhuan*shu, 篆書, y todavía utilizado en el tallado de las leyendas escritas en los sellos. Existen dos variantes, la denominada *dazhuan*, 大篆, o *great seal script*, la más antigua, y la *xiaozhuan*, 小篆 o *small seal script*, que, como se sabe, fue introducida por Li Si, 李斯, en el marco de las reformas propiciadas por el primer emperador de China, Qin Shi Huang, 秦始皇, (221-210 a. C.). Estas dos variantes con el tiempo han dado origen a numerosos estilos utilizados hasta nuestros días, todos reducidos a una u otra variante.

Respecto a la leyenda escrita en los sellos y a la técnica a la cual se asocia, hay *yinwen*, 陰文 sello “tallado”, es decir, con caracteres blancos sobre fondo rojo y *yangwen*, 陽文 sello “en relieve”, con caracteres rojos sobre superficie blanca.

Hasta fines del periodo Ming (1368-1644) los sellos con nombres propios de los artistas, es decir, los que iban inmediatamente después de la firma eran exclusivamente *yinwen*; mientras que los de “fantasía” eran *yangwen*. Esta distinción deja de observarse con el advenimiento de la dinastía Qing (1644-1911).

Denominamos “sellos de fantasía” a todos los sellos que, antes que el puro y simple *xingming*, 姓名, reproducen seudónimos, nombres particulares de lugares (como el lugar de nacimiento), nombres de los estudios de los artistas e incluso citas literarias.

Todos estos tipos de sellos comienzan a utilizarse durante la dinastía Tang (618-915). En este periodo tienen origen asimismo los sellos de los coleccionistas, que sólo llegan a ser populares en la época Song: nos referimos a la moda de los

letrados chinos de poner el propio sello en las pinturas coleccionadas. Es de hacer notar que dichas pinturas se ven a veces estropeadas por la presencia de innumerables sellos de coleccionistas, ya que las pinturas pasaban a menudo por muchas manos. Esto es válido sobre todo para las pinturas provenientes de las colecciones imperiales.

Un caso típico es el del emperador Qian Long, 乾隆 (1711-1799; r. 1736-1795), quien aun antes de su ascensión al trono dio inicio a la irritante práctica de escribir muchas de las pinturas del palacio con caligrafías propias acompañadas de sellos (Kahn, 1971: 135). Se trataba verdaderamente de una tradición avalada por los siglos la de expresar la admiración por la gracia y la belleza de una pintura recurriendo a menudo a una composición en verso escrita por el propietario a un costado o encima de la propia obra. En el caso de Qian Long, sin embargo, si se piensa que alcanzó a componer cincuenta y cuatro inscripciones en una misma pintura y que poseía, por lo menos, doscientos dieciséis sellos, trece de los cuales llegó a utilizar en un solo rollo (Kahn, 1971: 136), ¿se puede llegar a suponer que el diligente emperador se encontraba afectado de un auténtico egocentrismo!

Debido al uso eminentemente utilitario de los sellos, fueron pocos los cambios que se produjeron en el curso de los siglos. Respecto a los sellos personales, en cambio, su tallado y composición constituían verdaderas obras de arte. Este cambio sustancial se produjo a partir del periodo Ming, aunque sus presupuestos ya se observaban en la época Song. Entonces, habiendo cesado de ser dominio absoluto de los artesanos profesionales, el arte del tallado de los sellos, de la misma manera que la pintura y la caligrafía, entra en el dominio de las actividades más acordes con el *wenren*, el letrado-funcionario.

Es el mismo destino que le toca a la manufactura del papel y de la tinta, el rescate, mencionado anteriormente, por medio del cual actividades hasta entonces del dominio exclusivo de reconocidos artesanos asumen un nuevo papel, revistiéndose de nueva importancia mientras se vuelven parte del bagaje de intereses de las clases cultas que, practicándolas, intentan aprovechar todas las potencialidades expresivas.

Se inicia así el *tiebi*, 鐵筆, el “arte del pincel de hierro”,

del cual Weng Peng,³ 文彭 (1498-1573) y He Zhen, 何震 (ca. 1530-ca. 1604) son considerados los maestros. Ellos se volcaron a los modelos Qin y Han, declarando que querían reencontrar la “rústica simplicidad,” *gusu*, 古俗, de aquellas épocas. Ellos fueron además los introductores de la moda de tallar fecha y firma del tallador en uno de los lados del sello, junto con poemas breves o dedicatorias. Tales inscripciones se llaman *kuan*, 款, exactamente como las de los pintores en sus cuadros, lo que es claramente indicativo del nuevo estatus social atribuido a este arte. La historia del arte del tallado de sellos, que hemos intentado aquí sintetizar en sus representantes máximos, constituye el tema de *Word as Image. The Art of Chinese Seal Engraving*.

Se trata del catálogo de una muestra llevada a cabo en la China House Gallery de Nueva York en 1992, y como tal, estaba consagrada no sólo a los “adictos al trabajo” sino también a un público mucho más amplio.

Jason Kuo, autor del texto del catálogo y profesor asociado de arqueología e historia del arte de la Universidad de Maryland, no es sólo un profundo conocedor de pintura y caligrafía chinas sino también un experto en sellos. Se puede afirmar que ha salido airoso en el intento de combinar datos técnicos e información proveniente de las fuentes literarias chinas, más acordes con un público especializado, con informaciones de carácter general reservadas a los lectores comunes.

El autor recorre las etapas principales de la historia del sello, desde la primera aparición del estilo caligráfico *zhuan* *shu*, examinando en detalle su vínculo con la caligrafía y deteniéndose en algunos tipos de inscripciones que se encuentran no sólo en la base sino también en los lados de los sellos. Los párrafos finales del catálogo están, en cambio, dedicados a algunos tipos de piedras y utensilios utilizados en el tallado de los sellos, y a los llamados *yinpu*, 印譜, conjuntos de impre-

³ Sobre Weng Peng véase RMDCD, p. 56 y MS: 8/99/2479, 21/251/6495, 24/287/7362. Desafortunadamente no existe una biografía oficial de He Zhen, aunque a menudo es citado en la literatura técnica.

siones de los sellos usados por expertos y coleccionistas (véase ilustraciones I, II y III), así como a la importancia del sello como parte integrante de una pintura o de una caligrafía y a los sellos empleados por los coleccionistas. Completan la obra algunas bellas láminas a colores, el catálogo de las piezas expuestas, una bibliografía y una lista de caracteres chinos.

Únicamente son dos las observaciones que se antoja hacer. En primer lugar, es curioso que no se haya dado mayor espacio al aspecto estético del tallado de los sellos (sólo dos páginas —44 y 45— están dedicadas a este aspecto) y a la colección de éstos, moda que se difunde entre los letrados chinos, especialmente a partir de la dinastía Ming y contribuye a dar impulso a la literatura ligada a los sellos.

Como se ha mencionado, con el tiempo los sellos llegaron a ser considerados auténticos y verdaderos objetos de arte, y a partir del siglo XVI se hizo común codificar la calidad estética que un buen sello debía poseer. Así como en pintura tenemos los famosos *liufa*, 六法 o “Seis Cánones”, del mismo modo otros cánones vinieron acuñados con el arte del tallado de los sellos. Este arte se consideró del mismo nivel que otras artes como la prosa, la poesía, la caligrafía y la pintura (Kuo, p. 44).

Quien desee profundizar este argumento deberá leer el trabajo pionero y hasta ahora no superado de R. H. Gulik (1958). Una sección completa de su libro dedicada a “The Connoisseurship of Seals” (pp. 417-457), constituye una verdadera y auténtica mina de informaciones relativas a los diversos tipos de sellos e impresiones de éstos que acompañan a sus pinturas chinas y japonesas, y a la terminología técnica que se encuentra en la literatura especializada.

Van Gulik fue, sin duda, el primer estudioso que advirtió la necesidad de llevar *down to earth* a los estudios dedicados a las artes visuales chinas y japonesas en Occidente, ya que éstos todavía estaban hacia la segunda mitad de nuestro siglo anclados en la estética idealista y visibilista pura, despojados totalmente de referentes históricos y filosóficos. Dotado de un impecable bagaje lingüístico, los muchos años pasados en Oriente como diplomático le permitieron aprender y practicar no sólo pintura y caligrafía sino también el arte del montaje de los rótulos, la fabricación de papel y el tallado de sellos.

Van Gulik sintió que en Oriente todas estas artes estaban interconectadas, que ninguna prescindía de la otra, y que según la mentalidad china no se podía ser un buen pintor o un buen calígrafo sin ser al mismo tiempo un conocedor del papel y un entendido en piedras de tinta. Así, advirtió la importancia de relacionar los estudios de pintura con la cultura material —y la práctica original— de la cual aquélla es hermana, teniendo en mente la famosa observación de Benjamín March:

El que estudia una técnica sin usar sus manos puede ser comparado con el que aprende a nadar sin meterse en el agua. Limitándose a sí mismo a dos medios de adquirir el conocimiento —el ojo y el oído— cuando un tercero, la mano, está disponible, es como conducir un automóvil siempre en segunda. La apreciación de una habilidad, madura en proporción directa a la medida y calidad de la comprensión de los problemas resueltos en la adquisición de esa habilidad (1935: ix).

La lección fue aprendida por algunos estudiosos, como por ejemplo Hugh y Paul Moss, quienes dedicaron su actividad de eruditos y anticuarios a la difusión del conocimiento de los llamados *scholar's items*, es decir, aquellos objetos, incluidos los “cuatro tesoros”, con los cuales los letrados amaban rodearse, y quienes dieron vida, especialmente durante la dinastía Ming, a una vasta literatura especializada que ya fue mencionada al comienzo.

Quienes se interesen en estos estudios pueden consultar *Arts from the Scholar's Studio* (no citado en la bibliografía de Kuo), catálogo de una muestra realizada en 1986 por la Asociación de Cerámica de Hong Kong y el Museo Ping Shan de la Universidad de Hong Kong, que exhibió numerosos sellos. Por las ilustraciones y notas explicativas, las referencias bibliográficas y la introducción de Gerard Tsang y del propio Hugh Moss, este catálogo combina una tradición de excelencia muy europea con la majestuosidad y magnificencia orientales.

Lo que en segundo lugar nos parece oportuno recordar es la importancia de los sellos utilizados para autenticar las pinturas chinas. Si bien, como ya advertía Van Gulik, “el sello raramente ofrece evidencias contundentes como fecha y au-

tenticidad de un rollo antiguo”, puede todavía brindarnos “claves secundarias valiosas, y casi siempre contribuye a nuestro conocimiento del artista, y de la historia del rollo” (Gulik, 1958: 437).

Una discusión en profundidad de estas problemáticas nos conduciría demasiado lejos. Basta simplemente considerar las implicaciones estéticas del hábito chino de copiar cuadros antiguos, imitar los estilos de los artistas predilectos y, a menudo, realizar verdaderos y propios falsos. Si bien no era del todo simple imitar un sello para autenticar uno falso, es evidente que un sello auténtico podía muy bien ser colocado por un coleccionista sobre un cuadro falso. Puesto que esto ocurría con frecuencia, inmediatamente después de la muerte de un artista famoso todos sus sellos se destruían.

Victoria Contag y Wang Chi-Ch'ien fueron los primeros en darse cuenta de la importancia de establecer comparaciones entre las impresiones de los sellos en diversas pinturas atribuidas a la misma mano o provenientes de una misma colección. Las circunstancias por las cuales tal convicción prosperó son narradas por James Cahill en el prefacio que aquéllos escribieron a la reedición de 1966 de la monumental obra *Seals of Chinese Painters and Collectors of the Ming and Ch'ing Periods* 明清畫家印鑒, aparecida hacia fines de los años treinta en alemán y chino. Victoria Contag y Wang Chi-Ch'ien formaban parte de un grupo de expertos, constituido para establecer la autenticidad de las pinturas chinas de la colección del Museo di Palazzo. Fue esa única e irrepetible oportunidad de tener a la mano tantas pinturas, lo que los convenció de la necesidad de un texto que recogiera la mayor cantidad posible de sellos de cada autor y coleccionista, y que pudiera servir de instrumento de consulta al estudioso y al anticuario. Puestos a trabajar, al cabo de cinco años de dedicación amorosa, lo que resultó fue un texto útil incluso en la actualidad, un instrumento irremplazable de trabajo y consulta.

Conclusiones

En el curso de este breve artículo hemos visto cuáles son las características generales de las “artes aplicadas” de China, con particular detenimiento en ciertas artes ligadas a la pintura y, en primer lugar, a la caligrafía.

La conclusión a la que podemos llegar es que los nombres de estos artesanos-artistas se han salvado del olvido en virtud del hecho de que el arte practicado por ellos —en este caso específico, el tallado de sellos— y sus concesiones a las artes caligráficas y pictóricas, llamaron la atención de los letrados-artistas, entrando así a formar parte del complejo de actividades practicadas por éstos. No fueron pocos los artistas que desde la época Ming hasta hoy decidieron dedicarse exclusivamente a esta noble actividad.

Un último impulso a su desarrollo en la época Qing fue dado por la corriente de estudios filológicos y epigráficos inspirados en el *Zao zheng xue*, 考證學, o “Estudio basado en las evidencias” (Kuo, p. 31).

Nuevas escuelas florecieron y todas, como las precedentes, se ubicaban en las provincias de Anhui, Jiangsu y Zhejiangm, donde estaba el antiguo *Jiang nan*, 江南: esa vasta región que había dado luz a los *weng fang si bao*, los “cuatro tesoros” de los cuales hemos hablado ya, y a las artes vinculadas a ellos y que, en el fondo, de ellos dependían el grabado, el arte del té, del *qin*, 琴 y, por qué no, la pintura y la caligrafía.

Finalmente, nos queda preguntarnos qué habría sido de la pintura china sin el culto de los *weng fang si bao*. Quien no amara el papel o la tinta era en verdad un pobre de espíritu de quien no se podía esperar mucho en la vida.

De ellos sabía algo el gran Tao Qian, 陶潛 (365-427), que así lamentaba la triste suerte de haber tenido hijos para nada devotos a los “cuatro tesoros”:

Mis hijos

責子

cabellos blancos cubren ya mis sienes,

白髮披兩鬢

mis músculos están blandos y la piel ajada;
 肌 膚 不 復 實
 y habiendo tenido cinco hijos hombres,
 雖 有 五 南 兒
 ninguno de ellos ha amado el papel y el pincel.
 總 不 好 紙 筆

Traducción del italiano:
 GUILLERMO QUARTUCCI

Bibliografía

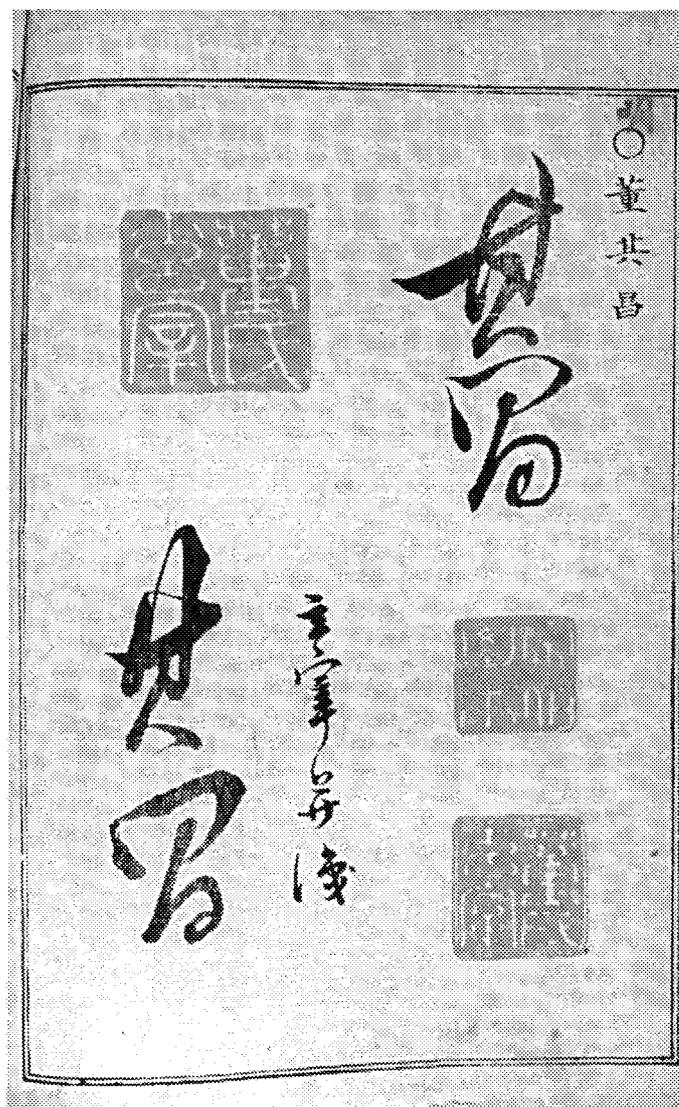
Abreviaturas

MS, Ming shi, 明史.
 RMDCD, Rennming da cidian, 人名大辭典.
 CSJC, Congshu jicheng, 叢書集成.

Fuentes

- Mo jing*, 墨經, por Chao Shi, 晁氏, en CSJC
Kao pan yu shi, 考槃餘事, por Tu Long, 屠隆, en *Guang bai chuan xue hai*, 廣百川學海.
Wen fang si pu, 文房四譜, por Su Yijian, 蘇易簡, en CSJC.
Gu jin yin shi, 古今印史, por Xu Guan, 徐官, en *Guang bai chuan xue hai*.
 Yu, Jianhua, 俞劍華, (ed.), 1986 (2a. ed.; 1a. ed.: 1957), *Zhongguo hualun leibian*, 中國畫論類編, Beijing, Renmin meishu, 人民美術, 2 vols.
 CAHILL, James, 1989, "Types of Artist-Patron Transactions in Chinese Painting", en Li, Chu-tsing, 1989: pp. 161-163.
 ———, 1994, *The Painter's Practice*, Nueva York, Columbia University Press.
 CARTER, Thomas, 1921, *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward*, Nueva York, Columbia University Press.
 CHUNG, Anita, 1994. "Xugu: The Paradoxical Identity of a Literatus and a Professional Artist", *Orientalism*, 25, 4: pp. 47-54.

- CLUNAS, Craig, 1991, *Superfluous Things. Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CONTANG, Victoria y Wang Chi-ch'ien, 1966, *Seals of Chinese Painters and Collectors*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- CORSI, Elisabetta, 1991, "Scholars and Paper-makers", *Rivista degli Studi Orientali*, LXV: pp. 69-107 y 6 láminas.
- GULIK, Robert H. van, 1955, "A Note on Ink Cakes", en *Monumenta Nipponica*, XI: pp. 84-100.
- , 1958, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*, Roma, ISMEO.
- KAHN, Harold L., 1971, *Monarchy in the Emperor's Eyes. Image and Reality in the Chien-lung Reign*, Cambridge, Cambridge University Press HUP.
- KUO, J. C., 1992, *The Art of Chinese Seal Engraving*, New York, China House Gallery, China Institute in America.
- LAI, T. C., 1976, *Chinese Seals*, Hong Kong, Kelly & Walsh.
- LAUFER, Berthold, 1910, *Christian Art in China*, Mitteilungen des Seminar für Orientalische Sprachen, Berlin, pp. 100-118.
- LEVENSON, Joseph R., 1957, "The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society", en J. Fairbank, *Chinese Thought and Institutions*, Chicago.
- LI CHU-TSING (comp.), 1989 *Artists and Patrons. Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, Lawrence, University of Kansas.
- LUO, Suizu, 羅隨祖, 1989, *Lun Qin Han Nanbei chao guanyin de duandai*, 論秦漢南北朝官印的斷代', en *Xiling yicong*, 西泠藝叢, 3: pp. 6-19.
- MARCH, Benjamin, 1935, *Some Technical Terms of Chinese Painting*, Baltimore, Waverly Press.
- PELLIOT, Paul, 1927, "Les influences européennes sur l'art chinois au XVII et au XVIII siècle", conferencia, Museo Guimet, 20 de febrero.
- WANG, Beiyue, 王北岳, 1985, *Zhuankeyishu*, 篆刻藝術, Taipei, Hanguang Wenhua.
- WU, Nelson J., 1962, "Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636): Apathy in Government and Fervor in Art", en A. F. Wright y D. Twitchett (comps.), *Confucian Personalities*, Stanford, Stanford University Press.



Ilustraciones I, II y III: Algunos de los sellos utilizados por el pintor Dong Qichang, tomados de Saito Sen, 齊藤謙, *Shina gaka rakkan infu*, 支那畫家落款印譜, (Tokio, 1907, 3 vols., colección de la autora), y reproducción de la primera página del vol. 3.

