PERSPECTIVA ILUMINADORA E ILUMINACIÓN DE LA PERSPECTIVA. LA VERSIÓN DEL ARTE OCCIDENTAL DE LA PERSPECTIVA, DE NIAN XIYAO (1671-1738) EN LOS PRÓLOGOS A LA "CIENCIA DE LA VISIÓN"*

ELISABETTA CORSI
El Colegio de México

Introducción

"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..."[1]

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 10/01/2001 y aceptado para su publicación el 9/02/2001.

* Quisiera agradecer a Adrianus Dudink, David Lorenzen, Therese Margolis, Eugenio Menegon, Antonella Romano y Nicholas Standaert sus comentarios a una versión anterior de este ensayo. La investigación para este trabajo fue posible gracias a apoyos dados por la Chiang Ching-Kuo Foundation for International Scholarly Exchange (1998-2000) y por el China Scholarship Council (1997). Mi más sincero agradecimiento al personal del Centre for Chinese Studies (ROCh), a Guo Jiankan y otros académicos del Qing History Research Department (Universidad del Pueblo, RPCh) por su ayuda durante mi estancia en ambas instituciones. Shen Dingping y Han Qi de la Academy of Social Sciences (RPCh) también me proporcionaron una inestimable ayuda, por lo que les estoy muy agradecida. La investigación realizada en la Royal Society fue posible gracias a una estancia financiada por El Colegio de México. Debo dar las gracias también a Mary Sampson por su ayuda durante mi paso por la Society y aun después.

[1] "Lettre du 15 Octobre, 1733" de Dominique Parrenin a Dartours de Mairan, en Dartours de Mairan, *Lettres de M. de Mairan au R. P. Parrenin, Missionnaire de la C. de J. à Pékin, contenant divers questions sur la Chine*, vol. I, París, Desaint & Saillant, 1759, p. 56.

Sobre Parrenin (巴多明, 1665-1741), véase J. Dehergne, S. J., *Répertoire des Jésuites de Chine de 1552 à 1880*, Institutum Historicum S. I., Roma, 1973, pp. 195-196, y Louis Pfister, S. J., *Notices biographiques et bibliographiques sur les Jésuites de l'ancienne mission de Chine*, Shanghai, 1932 (reimpresión Chinese Materials Centre, San Francisco, 1976), pp. 501-518.

Con estas palabras, el 15 de octubre de 1733, Dominique Parrenin, S. J. se dirigía a Dartours de Mairan, secretario general de la Royal Academy of Science y miembro de la Royal Society de Londres y San Petersburgo, para referirse al autor de una obra que estaba preparando para enviarle, el *Gangjian jiazitu* 綱鑑甲子圖, *Espejo de los sucesos según el sistema Jiazi*,[2] que trataba de la antigua cronología china: un tema de acalorado debate en esa época.

Se trataba, de hecho, de un magro tributo a un hombre que, en opinión de los dos emperadores a quienes había servido, se había distinguido por una brillante carrera. En cuanto a la falta de educación académica formal de Nian Xiyao, no debe causar sorpresa dado su linaje, un *baoyi* 包衣 (esclavo), que solía ser muy cercano a los emperadores a los que daba sus servicios, quizá al punto de suscitar las rivalidades y celos de sus pares debido a los prestigiosos y lucrativos cargos que obtenía.

En 1733, Nian Xiyao 年希堯 (*zi* Chonggong 充恭, *hao* Ouzhai 偶齋, 1671-1738), *qui vit encore*,[3] se hallaba en la cúspide de su carrera: *Douanier à Hoai-ngan* y superintendente de las Fábricas Imperiales de Jingdezhen. Todavía activo a los sesenta y dos años de edad, estaba por publicar la segunda edición de su *Shixue* 視學, la "Ciencia de la visión", una traducción parcial del famoso tratado de Andrea Pozzo, S. J. (1642-1709), *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693, 1770). Ya había publicado una edición en 1729, titulada *Shixue jingyun* 視學精蘊, "Esencia de la ciencia de la visión", pero ahora, al considerar el asunto otra vez, sintió que su deber era sacar a la luz una segunda versión aumentada, a la que añadió un prefacio escrito por él mismo, que era un ensayo en defensa de la pintura china, en particular la de la dinastía Song del norte, por la manera en que se enfocaba en la representación del espacio físico.

[2] *Jiazi* es el primer año de un ciclo sexagenario.

[3] Parrenin, en otra carta, le dice a De Mairan: "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 présens, & 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 [se refiere al ensayo de Nian Xiyao sobre la cronología china]", 15 de octubre de 1733, *Lettres de M. de Mairan...*, vol. I, p. 63.

El interés de Nian Xiyao en la cultura occidental era múltiple. Escribió sobre diversos temas, incluyendo la medicina tradicional china comparada con la fisiología occidental, matemáticas —en particular la trigonometría—, música y pintura. Patrocinó o financió la publicación de antologías de poesía y se encargaba personalmente del trabajo de edición.[4] Sus intereses eran tan diversos que se necesitaría dedicar un libro completo para reseñarlos todos, baste decir que era un hombre talentoso en muchos campos. Para efectos de este trabajo, me centraré en el interés de Nian en la cultura occidental como la recibió por medio de los jesuitas. Espero que con ello este estudio preliminar contribuirá a un mejor entendimiento de las prácticas y supuestos culturales que influyeron en la reacción de Nian Xiyao hacia los estímulos occidentales.

Las visiones de los misioneros de la cultura china han sido objeto de estudios en la historia cultural a lo largo de más de treinta años, pero con mucha menor frecuencia los estudiosos se han interesado en explorar lo que los eruditos chinos —quienes, por razones religiosas o intelectuales, acaso eran cercanos a los misioneros católicos— tenían que decir acerca de los aspectos no religiosos de la cultura occidental. Por ello, el enfoque principal de este trabajo es presentar la manera de entender la perspectiva del propio Nian Xiyao, lo cual es objeto de la segunda parte de este ensayo, en el cual ofrezco una traducción de los Prólogos que se hallan en la segunda edición (1735) de *Shixue* junto con mis comentarios. Pero antes de pasar a la lectura de la narración de Nian Xiyao, pienso que valdrá la pena detenerme un poco en la vida del autor y las fortunas de su libro *Shixue* tanto en Europa como en China. Estos temas serán el centro de atención de la primera parte de este texto, la cual también se dedicará a explorar las razones de la presencia del libro en el cuerpo de textos producidos por los eruditos chinos bajo la supervisión de los misioneros. Así, a continuación, se intentará dar algunas respuestas tentativas a las preguntas: ¿por qué los misioneros se tomaron la molestia de

[4] Para una biografía de Nian Xiyao véase Elisabetta Corsi (伊 麗), "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", en *Zhongguozhi yanjiu* 中國史研究, *Journal of Chinese Historical Studies*, núm. 3, Beijing, 2000, pp. 155-165.

enseñar la perspectiva en China? y ¿cómo pudo esta técnica tener alguna influencia en la salvación de almas?

I

El esclavo Nian Xiyao

Dartours de Mairan habría de desdecirse de sus críticas a Nian Xiyao, gracias en parte al intercambio de correspondencia con Parrenin. De hecho, hacia 1735, escribió:

> Le P. Parrenin m'avoit envoyé encore en differens temps, pulsieurs 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 cidessus, 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.[5]

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 (Lang Shining 郎世寧, 1688-1766), *Frater Coadiutor S. I.* (1688-1766) 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, al haber sido presentado ante la Corte Imperial poco después de su arribo a la capital en 1715, pasó la mayor parte del año en el *Ru yi guan* 如 意 館, en el séquito del Emperador.[6]

[5] Mairan, *Lettres...*, vol. I, p. 72.

[6] "Lettre de Père Amiot... au Père de la Tour de la même compagnie", Pekin, 17 de octubre de 1754, en *Lettres édifiantes et curieuses*, vol. XXIII, Mérigot, París, 1781-1783, p. 336.

Giuseppe Castiglione[7] nació en Milán, Italia, el 19 de julio de 1688. 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 arribó finalmente a Beijing. Acompañado en este viaje por Fr. Giuseppe 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 *Propaganda Fide*. Construida por Fernando Bonaventura Moggi en un austero pero imponente estilo jónico, Dong Tang lucía orgullosamente por lo menos un fresco de Castiglione, como observa Ishida.[8] Otros frescos realizados con la técnica de la perspectiva de la mano de Castiglione se hallaban igualmente en Nan Tang, mientras que la iglesia francesa, terminada el 9 de diciembre de 1703, albergaba pinturas de Giovanni Gherardini (1655-*ca.*1722).

Castiglione murió en Pekín el 16 de julio de 1766, a la edad de 78 años. Ese día, el emperador Qian Long 乾隆 (1736-1795) 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* 侍朗銜, consistente en una suma de 300 *liang* 兩 de plata del Departamento de la Familia Imperial para pagar los gastos de su funeral.[9]

Con base en la información proveniente de varias fuentes, también sabemos que Nian Xiyao conocía a otros misione-

[7] Sobre G. Castiglione, véase Dehergne, *Répertoire...*, pp. 48-49 y especialmente Mikinosuke Ishida, "A Biographical Study of Giuseppe Castiglione (Lang Shih-ning), a Jesuit Painter in the Court of Peking under the Ch'ing Dynasty", en *Memoires of the Research Department of Toyo Bunko*, XIX (1960), pp. 79-121. Ishida completó el trabajo de recopilación de datos sobre la vida de Castiglione, en especial sus actividades en China, que fue iniciado originalmente por G. R. Loehr (*Giuseppe Castiglione, pittore di Corte di Ch'ien Lung, Imperatore della Cina*, Istituto per il Medio e l'Estremo Oriente, Roma, 1940), pero interrumpido a raíz de su muerte prematura.

[8] Ishida, "A Biographical Study...", *op. cit.*, p. 85.

[9] Se puede ver una lista detallada de las obras de Giuseppe Castiglione en el artículo de Ishida, pp. 114-120, mientras que muchas de las atribuciones que han hecho Cecile y Michel Beurdeley en *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, Charles Tuttle & Co., Tokio, 1971, deben tomarse *cum grano salis*.

ros.[10] 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.

Es en la correspondencia de los jesuítas que podemos ver cómo la historia de la vida de Nian Xiyao comienza a desenvolverse. En una reunión de los miembros de la Royal Society, celebrada el 11 de mayo de 1758, se dio lectura a una carta de A. Gaubil, S. J.[11] Este documento contiene información relevante sobre *Shixue* y su autor:

> El título del libro en chino es *Chi Sio hjing yun* o una clara colección de las Leyes o Doctrina de la Perspectiva. Este libro fue publicado en Pekín en el 13° año del reino de Yong Tching o el año de 1735 (...) Nien Hiyao, noble tártaro, pero de origen chino, procuró que este libro fuera escrito en lengua china. Había aprendido las Reglas de la Pintura y la perspectiva (...) Ha comprado muchas cosas curiosas a los buques ingleses para el emperador, cuando residía como virrey en Cantón, tras lo cual fue enviado a la Corte (...) en condición de noble del palacio interior.

La carta también confirma su autoría del *Espejo de los sucesos*, al cual ya se ha hecho referencia al principio de este texto, 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 im-

[10] Cartas de jesuitas franceses como Dominique Parennin, Antoine Gaubil (宋君榮, 1689-1759, Dehergne, pp. 106-107, Pfister, pp. 667-694) y Jean François Foucquet (傅聖澤, 1665-1741, Dehergne, pp. 98-99, Pfister, pp. 549-555) muestran que los conocía bien. Joaõ Mouraõ (穆敬遠, Dehergne, p. 183, Pfister, pp. 560-561) solía visitar su residencia (Gugong Wenxian Guan 故宮文獻館) (ed.), *Wenxian congpian* 文獻叢篇, XLIV *ce*, Gugong yinshuasuo, Beijing, 1930-1942, 1, p. 1b) y, como Castíglione fue destinado al principio a la misión portuguesa, Nian Xiyao bien pudo haberlo conocido por medio del jesuita portugués. Cuando fue gobernador de Guangdong, incluso poseía un libro occidental de anatomía que le explicó Antonio de la Concepción, O.F.M. (*ca.* 1667-1749) (véase *Sinica Franciscana*, IX, p. 622, n. 42).

[11] *Letters & Papers*, III, p. 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 "17-18 shiji Ouzhou he Zhongguo de kexue guanxi 17-18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, 1997, pp. 47-56.

pedido 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".[12] 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", "el docto Nian Xiyao, tártaro, de ilustre cuna y mérito".[13]

No obstante, pese a este detallado retrato de un converso ideal plasmado por Gaubil, no parece haber una referencia a la religión cristiana en las propias obras de Nian Xiyao, ni en los documentos relativos a él. Por el contrario, muestran su variado interés en los aspectos más seculares de la cultura europea, sobre todo la geometría y las matemáticas. Hubiera sido bueno conocer sus opiniones sobre la religión que profesaban sus amigos, pero a juzgar por la falta de toda referencia a ellos en sus escritos, se tiende a creer que simplemente toleraba los sermones de los padres sobre el cristianismo como parte de un pacto no escrito: pequeña concesión a cambio de una instrucción más importante sobre la ciencia occidental. El argumento que fundamenta la supuesta conversión de Nian al cristianismo también queda enturbiado por el hecho de que hubiera sido imposible para cualquiera que fuera cercano al emperador Yongzheng profesar abiertamente su fe. Además, la condición de los misioneros —y en consecuencia la de sus conversos— había cambiado radicalmente desde el tiempo de Kangxi y su religión había dejado de ser vista bajo una luz favorable.

Aunque no se hace una mención explícita de la alcurnia de Nian, ni en *Baqi tongzhi chuji* 八旗通志 ni en *Baqi Manzhou shizu tongpu* 八旗滿洲氏族通譜 (1745),[14] son palpables evidencias de su condición de esclavo en un memorial que se remon-

[12] *Letters & Papers*, III, p. 319.

[13] *Journal Book Copy*, XIII, 1726-1731, p. 329; XXIII, 1757-1760, p. 402.

[14] Como señala Jonathan Spence (*Ts'ao Yin and the K'ang-his Emperor, Bondservant and Master*, Yale University Press, New Haven, 1966, p. 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.

ta 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 la de *baoyi* de banderín blanco liso a banderín amarillo liso y posteriormente a la de banderín amarillo orlado, encabezado por el propio emperador.[15] Durante mucho tiempo he sospechado 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, y en consecuencia su designación como superintendente de las Fábricas 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[16] fue uno de los incentivos más importantes para seguir mi argumento, según el cual Nian era un esclavo imperial.[17]

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".[18] Aunque sólo ofrece dos ejemplos de tales lina-

[15] *Gongzhongdang Yongzhengchao zouzhe* 宮中檔雍正朝奏摺, vol. 1, Taipei, 1977, pp. 104-105.

[16] Paolo Santangelo, "Le manifatture tessili imperiali durante la dinastia Ming e Qing con particolare attenzione a quelle di Suzhou", en *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, vol. 44, 1984; "The Imperial Factories of Suzhou: Limits and Characteristics of State Intervention during the Ming and Qing Dynasties", en Schram Stuart R., *The Scope of State Power in China*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1985, pp. 269-294 y "Urban Society in Late Imperial Suzhou", en L. Cooke Johnson, *Cities of Jiangnan in Late Imperial China*, Nueva York, State University of New York Press, Nueva York, 1993, pp. 81-116.

[17] 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.

[18] Preston Torbert, *The Ch'ing Imperial Household Department*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1977, p. 67.

jes culturalmente distinguidos y financieramente acaudalados —los Cao 曹 y los Gao 高[19]— el de los Nian podría ser añadido a la lista de familias *baoyi* que cobraron una fama considerable durante el siglo XVIII. Se sabe que Nian Xialing 年遐齡 (1643-1727), padre de Nian Xiyao, sirvió en las filas de la burocracia provincial y 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 durame los primeros años del emperador Yongzheng, y la otra se convirtió en la concubina imperial del príncipe Yongqing 雍親王. El hijo más joven de Nian Xialing, el poderoso general Nian Gengyao 年羹堯 (1679-1726), 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.[20]

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 haberse visto implicado en un escándalo de corrupción y en las desventuras de su hermano. Una descripción más detallada de su vida, reconstruida a partir de un conjunto de documentos de diferente procedencia, requeriría un estudio más extenso y rebasaría el campo de este ensayo. En lugar de ello, enfoquémonos ahora en las fortunas de su *Shixue* en Europa y China.

Shixue *en bibliotecas europeas*

Existen cuatro ejemplares de *Shixue* en Europa: uno en París, otro en San Petersburgo, otro en Londres y el último en Oxford.

[19] Los *splendeurs et misères* de los Cao fueron narrados por Jonathan D. Spence en su extremadamente importante libro *Ts'ao Yin and the K'ang-his Emperor...*, mientras que el caso de los Gao Yuncong 高雲從 fue descrito por Preston Torbert en *The Ch'ing Imperial Household Department...*, pp. 131-171.

[20] Cf. Chen Jiexian 陳捷先, "Yongzheng chuman 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 (ed. *et al.*), *Zhongguo shixue lunwen xuanji, disiji* 中國史學論文選集, 第四輯, Zhonghua wenhua fuxing yundong tuixing weiyuanhui 中華文化復興運動推行委員會, Taipei, 1981, pp. 385-410.

El ejemplar de París, conservado en la Bibliothèque Nationale (De 29, Pet. Fol.) bien podría ser el que fue enviado por D. Parrenin S. J. a D. de Mairan, secretario general de la Royal Academy of Science, hacia 1733. Se trata de un ejemplar impreso de la primera edición, *Shixue jingyun* 視 學 精 蘊, "Esencia de la ciencia de la visión" (1729), al cual le faltan varias páginas. Existe registro de este texto en los catálogos tanto de E. H. Cordier como de M. Courant:

> Cordier: Oe.29 - *Leçons de Perspective imprimées en Chine.* In-folio: 0,3 * 0,37."[21]
>
> 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 géometrie 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 para la marge du haut 1 vol. reliure. Département des Estampes. Oe29.[22]

En realidad, las dos series diferentes identificadas por Courant eran las dos partes separadas del libro; una primera parte con grabados y explicaciones de los principios básicos de la perspectiva y la teoría de la sombra, y una segunda con los ejercicios más difíciles copiados de la *Perspectiva*, en ocasiones con omisión de las leyendas, y ejercicios ejecutados en modelos locales como jarros de porcelana, figuras humanas y animales, sin leyendas.

También se hace mención de *Shixue* 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

[21] Henri Cordier, "Catalogues des albums Chinois et des ouvrages relatifs à la Chine conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale", *Journal Asiatique*, (sept.-oct., 1909), p. 223 (209-262).

[22] M. Courant, *Catalogue des livres Chinois, Coréens, Japonais*, Bibliothèque Nationale, París, 1910, p. 169, núm. 5533.

> Estampes à Paris sont en désordre et semblent appartenir à deux séries).[23]

En una carta dirigida al conde Razoumowski hacia 1755, A. Gaubil, S. J., notificaba al presidente de la Academia Imperial de San Petersburgo de los contenidos de dos cajas que le enviaron los jesuitas franceses que residían en Pekín. Había cartas, mapas geográficos, documentos varios y hasta cereales, pero principalmente libros. Entre los libros de la primera caja encontramos nuestro *Shixue*:

> Livre chinois du Nien hi yau sur la perspective. 2 exemplaires. Un exemplaire est marqué pour la Société Royale d'Angleterre à Londres.[24]

Por ello, un ejemplar debió haber sido depositado en la biblioteca de la Academia[25] y el otro enviado como sería de esperar a la Royal Asiatic Society de Londres y más tarde, con toda probabilidad, agregado a la colección de la India Office (Chin. H. 31), donde hasta hoy permanece.

El cuarto ejemplar de *Shixue* (ed. de 1735) se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford (Douce China b2). Proviene de la extraordinaria colección de manuscritos, libros, grabados, dibujos y monedas donada a la biblioteca por Francis Douce (13 de julio de 1757-30 de marzo de 1834).[26]

Francis Douce es una figura relativamente menor como coleccionista y erudito. Nacido en Londres, pronto se convirtió

[23] Henri Bernard, S. J., "Les adaptations chinoises d'ouvrages européens", en *Monumenta Serica,* vol. XIX, 1960, p. 378 (349-383).

[24] Renée Simon publicó en 1970 un volumen de correspondencia de A. Gaubil. Es una colección de 342 cartas del gran jesuita y sinólogo francés, que incluye apéndices que contienen una cronología e índices, impreso por J. Dehergne S. J. Desafortunadamente, ni en el texto ni en los índices se identifica a Nian Xiyao, a quien Gaubil se refiere en ocasiones sólo como al *mandarin chinois apellé Nien* (pp. 262-263). *Correspondance de Pékin, 1722-1759*, Librairie Droz, Ginebra, 1970, p. 818.

[25] Así, parece ser que la información proporcionada por C. Sommervogel (*Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, 12 vols., C. Schepens, Bruselas, 1890-1932, vol. VI, p. 1145), donde dice que los "Jésuites portuguais" enviaron un ejemplar de *Shixue* a la Academia de San Petersburgo el 15 de mayo de 1737 (no se da la fuente), es incorrecta. Por otra parte, no me fue posible verificar personalmente si tal ejemplar todavía está allí. No se menciona al *Shixue* en la obra de Hartmut Walravens, "Chinesische und mandjurische Bücher in St. Petersburg im 18.Jahrhundert", en *Monumenta Serica*, vol. XLVI, 1998, pp. 397-418.

[26] En conexión con esto, véase *Annals of the Bodleian Library*, 1834, pp. 326-329.

en miembro de la Society of Antiquarians y fungió como curador de la sala de manuscritos del Museo Británico y renunció a ese puesto al cabo de algunos años para dedicarse a la profesión de abogado, siguiendo los pasos de su padre. El interés de Douce en la lengua y costumbres chinas se remonta a los días cercanos a 1799. De hecho, al 15 de febrero de ese mismo año se puede rastrear la compra de "dos volúmenes con 100 dibujos de los *josses* [dioses chinos] e ídolos, y que muestran una vista completa de la mitología china",[27] en una subasta en Christie's, donde fueron vendidos por la suma nada despreciable de 61 guineas.

Shixue debió ser adquirido también en 1799 o 1800, pues se incluye en una lista de volúmenes que habrían de ser mandados a encuadernar el 6 de mayo de 1800.[28] Por extraño que parezca, el tratado aparece de nuevo en una lista de nueve libros chinos, en enero de 1803, junto a una larga lista de "curiosidades chinas", que contenía varios artículos manufacturados y pinturas, recogidos en el registro de "Collecta" que Douce conservaba actualizado, con toda diligencia, con sus adquisiciones más recientes.[29]

El ejemplar que fue a parar a manos de F. Douce pudo haber sido uno de los dos que D. de Mairan dijo haber recibido de Parrenin (quizá éste había enviado ambas ediciones, puesto que la Bibliothèque Nationale ahora posee, como ya se dijo, la de 1729, y Douce resultó ser el dueño de la de 1735). Asiéntese asimismo que, como advierte Cordier,[30] un buen número de obras del siglo XVIII enviadas a Europa por los jesuítas, tenían que pasar por L. F. Delatour, "ancien imprimeur-libraire et secrétaire du roi", antes de ingresar al mercado de antigüedades.

Shixue *en China*

Pero, ¿cuál sería el destino del libro en su propia tierra? Hoy, *Shixue* es poco conocido en China; no obstante, debió haber tenido una circulación razonablemente amplia en su propia

[27] Douce FF 65 (5), manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Bodleiana, Oxford.
[28] Manuscrito Douce d. 79, f. 10.
[29] Manuscrito Douce d. 79, f. 45.
[30] Cordier, "Catalogues...", p. 210.

época, como se puede ver por su presencia en importantes catálogos de bibliotecas privadas.

La primera edición de *Shixue* vio la luz, como se dijo, en 1729, con el título de *Shixue jing yun* 視學精蘊, "Esencia de la ciencia de la visión", sin divisiones en *juan*, pero precedida de un prólogo, *bianyan* 弁言. A ésta siguió una nueva edición en 1735, titulada llanamente *Shixue*, la cual estaba embellecida con más ilustraciones y una nueva introducción. Como ya se mencionó, el libro se basa en la *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, S. J.

En la edición de 1735,[31] los dos prólogos van de la página 1 a la 5; la 6 muestra, de una manera muy simplificada, la portada de las ediciones de la *Perspectiva*, que representan los instrumentos necesarios para trazar un dibujo en perspectiva (véanse las ilustraciones I y II); de la 7 a la 95 están los dibujos que muestran los ejemplos con sus leyendas; mientras que las páginas 96 a 132 consisten en ilustraciones que ejemplifican la teoría de las sombras.

Es difícil encontrar ejemplares en China, pues sólo parecen haber sobrevivido dos ejemplares impresos: uno está en la Biblioteca Nacional de Pekín (al que le faltan algunas ilustraciones) y el otro en el Instituto de Ciencias Naturales de la Academia Sinica, Pekín.[32] Son dos ejemplares de la segunda edición, por lo que el único ejemplar de la edición de 1729 parece ser el conservado, aunque con mutilaciones, en la Bibliothèque Nationale de París.

Incluso si *Shixue* no obtuvo la distinción de ser incluido en el *Siku quanshu* 四庫全書, aun así se le menciona en otros dos importantes catálogos. El primero es *Zheng Tang dushu ji* 鄭堂讀書記, completado en 1796 por Zhou Zhongfu 周中孚

[31] Me he servido principalmente del ejemplar de la Bodleiana, Douce China b2.

[32] Este ejemplar fue reimpreso recientemente en Ren Jiyu 任繼愈 (ed. *et. al.*), *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, 1993, vol. 4, pp. 709-858, con una breve introducción de Han Qi (pp. 709-710). Véase una introducción general a *Shixue* en Shen Kangshen 沈康身, "Cong 'Shixue' kan shiba shiji Dongxifang toushexue 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", en *Ziran kexueshi yanjiu* 自然科學史研究 (Estudios de Historia de las Ciencias Naturales), vol. 4, núm. 3, 1985, pp. 258-66, e *id.*, "Jiehua, 'Shixue' he toushixue 界畫視學和透視學", en *Kejishi wenji* 科技史文集, vol. 8, 1982, pp. 159-176.

(1768-1831) en 71 *juan* más 30 para el apéndice. En su estructura, se parece a *Siku quanshu zongmu* 四庫全書總目, y en general se le considera una obra de gran valor, precisamente porque cita diversos textos que es difícil encontrar entre los 2 609 libros de ese catálogo. *Shixue* está incluido en la sección *zi* 子, y está en la lista de libros de arte (*juan* 48). Lleva el título de *Shixue jingyun*, de una edición que consiste en un capítulo único. Al contrario de la norma, en este caso Zhou Zhongfu no ofrece un comentario personal de la obra, en lugar de lo cual se limita a citar ciertos fragmentos, ya sea del primero o del segundo prólogo.

El segundo catálogo es *Shumu dawen* 書目答問 (el prefacio está fechado en 1875), [que corresponde a] una prestigiosa colección bibliográfica de 2 266 obras, que todavía existía a fines del periodo Qing.[33] Fue elaborado por Zhang Zhidong 張之洞 (1837-1909) hacia 1870, como manual para jóvenes estudiantes. En la sección *zi*, tercer *juan*, encontramos nuestro texto, citado ahora sencillamente como *Shixue*, en una edición en dos *juan* que en apariencia Nian Xiyao preparó personalmente para la imprenta, haciendo los grabados para las matrices de las ilustraciones. En la lista, *Shixue* viene después de *Cesuan daogui* 測算刀圭, la otra obra de Nian, un discurso en tres capítulos sobre trigonometría. Es interesante notar que en el apéndice de Fan Xizeng 范希曾 a una edición más reciente de *Shumu dawen*, se incluya a Nian entre los matemáticos que seguían el método chino (*zhongfa* 中法).[34] Una relación más detallada del interés de Nian en las matemáticas se da en *Chouren zhuan* 疇人傳 (*ca.* 1810).[35] En ese lugar, Ruan Yuan 阮元 (1764-1849) lo retrata como un experto en la "geometría práctica" *celiang*,[36] ciencia que, según el autor, Nian había estu-

[33] Según S. Y. Teng y K. Biggerstaff (*An Annotated Bibliography of Selected Chinese Reference Works*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1971, p. 3), "ésta es la bibliografía más importante y de más amplia consulta compilada desde *Siku quanshu zongmu*".

[34] La mejor edición de *Shumu dawen* es la de Wang Mian 王綿 (1969), quien elaboró una serie de valiosos índices para facilitar la búsqueda de libros. Nian Xiyao y sus dos obras se encuentran citados en las páginas 144 (*juan* 3, p. 13v de la primera edición), 150 y 227.

[35] *Chouren zhuan* en *Wan Youwen ku huiyao* 萬有文庫薈要, Commercial Press, Taiwan, 1965, vol. 1004, *ce* 5, *juan* 39, p. 505.

[36] Sigo la traducción adoptada por Catherine Jami, "Aleni's Contribution to Geometry in China. A Study of the *Jihe Yaofa*", en Tiziana Lippiello y Roman Malek (eds.), *"Scholar from the West." Giulio Aleni S. J. (1582-1649) and the Dialogue between*

diado con los "occidentales". Aparte de *Cesuan daogui*, Ruan Yuan menciona otras obras, la mayor parte de ellas sobre cálculo de logaritmos, como: *Mianti bili bian lan* 面體比例便覽, *Duishu biao* 對數表 y *Duishu guang yun* 對數廣運. Como las tablas de logaritmos de los números naturales hasta 100 000 también están en la obra *Shuli jingyun* 數理精蘊 (1723), compilada por Mei Juecheng 梅成 (1681-1783) y He Guozong 何國宗 como parte de la famosa colección titulada *Lüli yuan yuan* 律曆淵源, sería lógico pensar que Nian Xiyao debiera ser asociado con los matemáticos pertenecientes a la familia de Mei Wending 梅文鼎 (1633-1721).[37] Pudo ser también que tuviera una parte activa en las actividades de la Meng yang zhai 蒙養齋, la escuela de matemáticas y astronomía establecida por el emperador Kangxi en 1713, donde se compiló gran parte del *Lüli yuan yuan*. Como es poco lo que se ha escrito sobre Meng yang zhai, es difícil evaluar si hubo una participación activa de Nian Xiyao en la escuela, incluso si otro elemento lo hace probable. Jean François Foucquet, S. J., a quien ya mencioné en conexión con el ensayo de Nian sobre la cronología china, a menudo fue invitado a dar lecciones en la escuela, y uno de los encargos que le dio el emperador fue redactar una explicación de los logaritmos, lo cual hizo en un ensayo escrito probablemente en 1713, ahora conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana.[38] Es muy posible que Foucquet conociera a Nian Xiyao en la Meng yang zhai, le enseñara los rudimentos de los logaritmos y la trigonometría y sostuviera discusiones sobre cronología china. Todo esto fundamenta de manera sustantiva el espectro de intereses y la red de conexiones extranjeras construidas por Nian Xiyao, lo que aumenta la necesidad de realizar más investigación.

Christianity and China, Fondazione Civilità Bresciana, Monumenta Serica Institute, Sankt Augustin, Brescia, 1997, p. 560 (555-572).

[37] Sobre la familia de Mei y sus obras matemáticas, véase J. C. Martzloff, *Histoire des mathématiques chinoises*, Masson, París, 1988, p. 78 y *passim*; sobre *Shuli jingyun* véase Catherine Jami, "Classification en mathématiques: la structure de l'encyclopédie *Yu Zhi Shu Li Jing Yun* (1723)", en *Revue d'Histoire des Sciences*, vol. 42, núm. 4, 1989, pp. 391-406.

[38] Biblioteca Apostólica Vaticana, *Borg.cin. 518 (15)*. Véase John Witek, *Controversial Ideas in China and in Europe: A Biography of Jean-François Foucquet, S. J. (1665-1714)*, Institutum Historicum S. I., Roma, 1982, pp. 183-4.

Las obras matemáticas de Nian Xiyao, así como *Shixue*, también aparecen en la lista de *Sibu zonglu suanfa bian* 四部總錄算法編, una compilación moderna de catálogos más antiguos de libros de matemáticas, editada por Zhou Yunqing 周云青 y Ding Fubao 丁福 en 1956.[39] Se trata de un catálogo muy importante, pues proporciona valiosas indicaciones en cuanto a la presencia de los textos listados, ya sea manuscritos, ya sea impresos, en la *Gugong tushuguan* 故宮圖書館, Biblioteca del Museo del Palacio Nacional o en colecciones privadas.

Divina perspectiva *y el proyecto misionero*

En los acervos de la biblioteca jesuita de Bei Tang en Pekín, había diecinueve libros sobre perspectiva, incluyendo algunos de los textos más importantes sobre el tema producidos en Europa entre los siglos XVI y XVII, como la *Pratica della Prospettiva* de Daniele Barbaro (impreso en Venecia en 1568), *Perspectivae, Libri Sex*, de Guidobaldo del Monte (Pesaro, 1600) y obviamente la *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo (Roma, 1693), principal fuente de *Shixue*. La colección también albergaba más de treinta libros de arquitectura, entre los cuales había varios tratados importantes, como la edición de Barbaro de Vitruvius, *I dieci libri dell'architettura* (Venecia, 1567), *Architecturae, Libri Septimus* de Sebastiano Serlio (Frankfurt, 1575), los *Quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio (Venecia 1601), *Antiquitarum Romanarum Sive III Tomus, Pars V* de Vesuntino Boissardo (Frankfurt, 1610), *Architettura d'acque* de Giovanni Battista Barattieri (Piacenza, 1656) y la *Columna Coehlis* de Pietro Bellorio (Roma, 1704). Evidentemente, la presencia 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 no sólo por los misioneros para su instrucción personal y la pre-

[39] The Commercial Press, Shanghai, 1957, pp. 90, 115, 296, 366, 381.

paración de planes arquitectónicos, sino también por los conversos chinos que hacían las veces de ayudantes en la gran "empresa de traducción" como material original. Fue Matteo Ricci, S. J. (1552-1610), 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"[40] para convertir más almas— sino que debe verse más como el 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, "vieron en la filosofía natural aristotélica una útil ayuda para la especulación teológica e interpretación de las escrituras, una guía para el conocimiento de Dios que servía más de suplemento que de sustituto de la fe".[41] Según investigaciones recientes llevadas a cabo por renombrados historiadores de la ciencia,[42] pese a la conflictiva postura de la iglesia hacia la filosofía hermética de la naturaleza, por 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 gracias a las órdenes religiosas establecidas. Si, para principios del siglo XVII, "el número de científicos dentro de las órdenes religiosas católicas era impresionante",[43] la única orden con la cual ninguna otra podría compararse era la Compañía de Jesús. Entre los dedicados científicos miembros de la Compañía

[40] Samuel Edgerton, Jr., *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, p. 259.

[41] David F. Noble, *A World Without Women. The Christian Clerical Culture of Western Science*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1992, p. 164.

[42] Véase Antonella Romano, *Sciences et religions de Copernic à Galilée*, École Française de Rome, Roma, 1999; R. Feldhay e Y. Elkana, "After Merton: Protestant and Catholic Science in Seventeenth-Century Europe", número especial de *Science in Context*, vol. III, núm. 1, 1989, y "Catholicism and Early Modern Science", en David C. Lindberg y Ronald L. Numbers (eds.), *God and Nature. Historical Essays on the Encounter between Christianity and Science*, University of California Press, Berkeley, 1986, pp. 136-166.

[43] Cit. por Noble, *A World Without...*, p. 212.

se cuentan notables personalidades, como Giambattista Riccioli (1598-1671), Francesco Grimaldi (1680-1740), Christophorus Clavius (1538-1612) y el controvertido Athanasius Kircher (1602-1680),[44] para nombrar sólo algunos.

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.[45] Esta formación, diría yo, estaba lejos de ser muy especializada, aunque no fuera por otra razón sino que, por lo menos hasta bien entrado el siglo XVIII, en Europa todavía no existía una categorización de las diferentes disciplinas del conocimiento. Palabras como "arte" y "ciencia" se usaban a menudo en los diccionarios como sinónimos, cuando aún no se definían claramente sus ámbitos semánticos. Nicolas Standaert ha sugerido que podría hacerse una amplia diferenciación con respecto a los procesos mentales que los engendran, —con lo cual el "arte" se genera por una

[44] Para encontrar datos biográficos de estos científicos, véase Sommervogel, *Bibliothèque...*, vol. VI, pp. 1796-1805; vol. III, pp. 1833-1834; vol. II, pp. 1212-1224; vol. IV, pp. 1046-1077. Cf. también "A Catalogue of Jesuitica in the 'Philosophical Transactions of the Royal Society of London'", en *Archivum Historicum Societati Iesu*, vol. 27, 1958, pp. 339-362. Las recientes investigaciones de Antonella Romano ofrecen importantes y perspicaces observaciones de estos problemas. Véase por ejemplo su *La contre reforme mathématique. Constitution et diffusion d'une culture mathématique jésuite à la Renaissance*, École Française de Rome, Roma, 1999.

[45] Un argumento en favor de la importación a China de conocimiento científico actualizado se ofrece en Isaia Iannaccone, "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 (ed.), *Western Humanistic Culture Presented to China by Jesuit Missionaries (XVII-XVIII Centuries)*, Institutum Historicum S. I., Roma, 1996, pp. 159-174. 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 (1552-1610, Dehergne, pp. 219-220, Pfister, pp. 22-43), Diego Pantoja (1571-1618, Dehergne pp. 193-194, Pfister, pp. 69-74) y Niccolò Longobardi (1559-1654, Dehergne, pp. 153-154, Pfister, pp. 58-67) no eran científicos propiamente dichos, Johann Schreck (1576-1630, Dehergne, pp. 242-243, Pfister, pp. 153-159), Johann Adam Schall von Bell (1591-1666, Dehergne, pp. 241-242, Pfister, pp. 162-183) y Ferdinand Verbiest (1623-1688, Dehergne, pp. 288-290, Pfister, pp. 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.

articulación dialéctica de pensamientos y opiniones, y la "ciencia" es el fruto del razonamiento demostrativo.[46] Aun cuando en el siglo XVIII tales categorías amplias 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",[47] siguió imperando.

De hecho, varias fuentes advierten acerca del peligro de aplicar fronteras disciplinarias y categorizaciones rígidas que son típicas de nuestra época[48] a las antiguas culturas de Europa y China.

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

Echemos ahora una rápida ojeada a la evolución histórica del arte de la perspectiva. Pero antes, parecen necesarias unas palabras preliminares. Detenernos en el 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' ",[49] se saldría de los límites de este ensayo. Los estudiosos no se han puesto de acuerdo aún en si la perspectiva es una conven-

[46] Nicolas Standaert, "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*, Brill, Leiden, 2000, p. 292, nota 10 (287-317).

[47] David Spadafora, *The Idea of Progress in Eighteenth-century Britain*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1990, p. 29.

[48] Véase, por ejemplo, J. V. Field, "Mathematics and the Craft of Painting: Piero della Francesca and Perspective", en J. V. Field y Frank A. J. L. James, *Renaissance and Revolution. Humanists, scholars, craftsmen and natural philosophers in early modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 95 (73-95), y Catherine Jami, "From Clavius to Pardies: The Geometry Transmitted to China by Jesuits (1607-1723)", en Federico Masini, *Western Humanistic Culture...*, p. 175 (175-199).

[49] *Volträge der Bibliotheck Warburg*, vol. XXV, núm. 4, 1924, pp. 258-331.

ción cultural, adoptada primero por los artistas de la Italia renacentista para plasmar, en una superficie bidimensional, la profundidad del espacio tridimensional, y por ende sólo significativa en el contexto de un conjunto de prácticas artísticas y culturales vigentes en esa época o si, según mantienen los teóricos de la percepción, es una manera muy eficaz de plasmar el espacio, la cual, aunque había sido "descubierta" a principios del siglo XV, sigue siendo la versión más cercana a la manera en que los seres humanos perciben realmente el espacio.[50]

Que la perspectiva lineal haya de entenderse sólo como un "símbolo artificial dentro de un sistema similar al sistema lingüístico, que expresa los valores peculiares de la civilización occidental",[51] o si realmente coincide con nuestra percepción física del mundo externo, es algo que no puede dilucidarse en este texto, y no se hará intento alguno para argumentar en favor de alguna de estas posiciones. 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 ciencia 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 una "forma simbólica"[52] y, en consecuencia, nuestra atención debe pasar de la sustancia a los propósitos que se suponía que la perspectiva debía cumplir.

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 los primeros tratados de perspectiva lineal y su aplicación a la pintura se escribieron 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 geo-

[50] Para conocer una síntesis de las diferentes posturas, véase Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, y Edgerton, *The Heritage of Giotto's Geometry*....

[51] Edgerton, *The Heritage*..., p. 4.

[52] El concepto de "forma simbólica" de Panofsky se deriva de Ernst Cassirer. Véase su *Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje*, trad. de Armando Morones, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, pp. y *passim*.

métricas 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".[53] 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.[54]

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:

> Se dio cuenta de que el "espacio" hipotético en el cual Euclides imaginaba sus figuras y dibujaba sus diagramas textuales era completamente homogéneo e isotrópico. Grosseteste entonces tuvo la brillante idea de que la luz, en todo el universo, se propaga exactamente de la misma manera. No es coincidencia que Dios creara la *lux* el primer día, como el medio esencial por el cual impartir su gracia divina, según las leyes geométricas de la *perspectiva*.[55]

En los principios del Renacimiento, tratados como el *De pictura* de Leon Battista Alberti y *Perspectiva Pingendi* de Piero della Francesca (*ca.* 1416-1492), trataban de redefinir la perspectiva como el dominio exclusivo de artesanos y pintores en la medida en que les permitía plasmar las apariencias y el espa-

[53] Edgerton, *The Heritage...*, p. 5. Sobre la imagen de Dios como un geómetra, véase Evgeny A. Zaitsev, "The Meaning of Early Medieval Geometry. From Euclid and Surveyors' Manuals to Christian Philosophy", en *Isis*, vol. 90, 1999, pp. 522-553. La contribución principal de este ensayo es precisamente mostrar cómo las tres disciplinas de la geometría, la agrimensura y la metafísica se entrelazan y cómo el simbolismo cristiano influye en el alcance y estructura de los textos de geometría.

[54] Field, "Mathematics and the Craft...", p. 93.

[55] Edgerton, *The Heritage...*, p. 44. David C. Lindbeerg ve a Grosseteste principalmente 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 XII. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981 (1ª ed. 1976), p. 102.

cio físicos sobre una superficie de dos dimensiones. Aunque dependía de las matemáticas, estaba lejos de ser una práctica científica. De hecho, no se necesitaba una aplicación estricta de la matemática para crear una ilusión óptica.[56] 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 las matemáticas en dos ciencias primarias, a saber, la aritmética, como ciencia de los números, y la geometría, como ciencia de las magnitudes, seguida de la perspectiva, astronomía, música, arquitectura y navegación.[57]

La creciente idea de la perspectiva como parte de la matemática dio lugar, en el siglo XVII, a diferencias regionales y los artistas del periodo, en diversos grados, participaron en un proceso por el cual la brecha que separaba la práctica de la pintura y la teoría sistemática de la perspectiva lineal se ampliaba constantemente. La culminación de este proceso, durante los siglos XVIII y XIX, desembocaría en la paradoja según la cual un aumento del interés teórico en el espacio como se percibe ópticamente y se plasma geométricamente hallaba un parangón en 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 proceso complejo y articulado, pero por razones de espacio, me veo obligada aquí a sintetizar el tema en un apretado párrafo.[58]

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 únicamente hasta fines del siglo XVIII. En particular, quisiera dirigir la atención aquí a la escuela bolo-

[56] Field, "Mathematics and the Craft...", p. 94. Véanse también las obvias irregularidades aparentemente cometidas con conocimiento de causa por Masaccio en su *Trinità* (*ca.* 1426), Santa Maria Novella, Florencia.

[57] Frederick A. Homann, S. J., "Christopher Clavius and the Renaissance of Euclidean Geometry", en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. LII, 1983, p. 234 (233-246).

[58] Véase sobre todo *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1990 y "Perspective and Meaning. Illusion, Allusion and Collusion", en M. Harrison (ed.), *Philosophy and the Visual Arts*, Dordrecht, 1987, pp. 255-268.

ñesa de pintura en perspectiva iniciada por Angiolo Michele Colonna (1600-1687) y Agostino Mitelli (1609-1660), en la cual las posibilidades expresivas implícitas en la pintura en perspectiva empezaron a ser exploradas 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 llamarlos 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,[59] 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 ampliamente 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,[60] la reforma católica romana fue puesta en práctica con un énfasis en la predicación, yo afirmaría 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 —el cual era imposible de conocer por medio de la lógica— inmediatamente inteligible.[61] Como la arquitectura pintada del cielo se des-

[59] Elisabetta Corsi, "Late Baroque Painting prior to the Arrival of Matteo Ripa. Giovanni Gherardini and the Perspective Painting Called *Xianfa*", en Michele Fatica, Francesco D'Arelli (eds.), *La missione cattolica in Cina tra i secoli XVIII-XIX, Matteo Ripa e il Collegio dei Cinesi*, Actas del Coloquio Internacional, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1999, pp. 103-122.

[60] Margaret M. Miles, *Images as Insight. Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*, Beacon Press, Boston, 1985, p. 109.

[61] Karen Pinkus, en su examen de las *imprese*, sugiere que mientras los intentos humanistas por establecer una prioridad del *logos* sobre la *imago* —tanto, que "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. *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996. Véase asimismo David Freedberg, *The Power of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 185.

tacaba 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. Roger Bacon (*ca.* 1220-*ca.* 1292) fue el primero en resaltar la importancia de las imágenes como útiles herramientas para lograr la conversión del infiel: "pues así como las maravillas ópticas no pueden ser captadas de manera inmediata por todos los hombres sino que deben ser creídas primero, así en cuestiones de la fe el hombre debe ser enseñado primero a creer para que quizás entienda después".[62]

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 una decoración exuberante en las iglesias. Hay una larga lista de teóricos jesuítas que escribieron prolíficamente sobre la importancia de las *images spirituelles*, imágenes simbólicas "que le hablan a la mente", entre quienes 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.[63]

[62] Lindberg, *Theories of Vision...*, p. 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, pp. 41-42. Es necesaria más investigación para poder ampliar los estudios sobre las maneras en que este problema es abordado en la literatura científica de los jesuítas.

[63] Véase una evaluación reciente de Théophile Raynaud, quien, por cierto, también estaba comprometido con el rito chino de la controversia, en J. D. Loach, "The Influence of the Counter-Reformation Defence of Images on the Contemporary Concept of Emblem: the Theoretical Foundations Laid by Théophile Raynaud", en Peter M. Daly y John Manning (eds.), *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory. 1500-1700*, AMS Press, Nueva York, 1999, pp. 155-191. El imaginativo ensayo de Roland Barthes sobre Ignacio de Loyola también debiera ser tomado en cuenta. *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, París, 1971, pp. 45-80. Acerca de los teóricos jesuitas, véase Sommervogel, *Bibliothèque...*, vol. I, pp. 965-985; vol. VI, pp. 1517-1550; vol. V, pp. 905-945.

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 toda 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 específica, el desarrollo de una rica tradición musical dentro de los colegios e iglesias jesuítas que se dio hacia fines del siglo XVI,[64] ciertamente estaba determinado por el compromiso postridentino de la compañía con la educación y la prédica.

He aquí cómo un visitante inglés describe la Chiesa del Gesù:

> Donde se insertan todos los inventos posibles para atraer los afectos de los hombres y para arrebatar su entendimiento: como, primero, lo glorioso de sus Altares, número infinito de imágenes, ornamentos de los sacerdotes, y las diversas acciones que usan en el servicio religioso; aparte de la música más excelente y exquisita del mundo, que sorprende nuestros oídos. Así que todo lo que pueda ser imaginado, para expresar ya solemnidad, ya devoción, por ellos es usado.[65]

Esta afortunada combinación de expresivos elementos visuales y auditivos desplegados en la de Gesù 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 Sant' Ignazio, con la imponente decoración de Pozzo, más que la del Gesù, que parece constituir un prototipo más seguro. La exuberante iglesia del noviciado jesuita de San Martín en Tepotzotlán, México, erigida entre 1630 y 1760, viene a la memoria. Desafortunadamente, no contamos con ejemplos tan espléndidos de esta arquitectu-

[64] Véase un examen de la importancia de la función del motete dentro de esta tradición en T. Frank Kennedy, S. J., "Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries", en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXV, 130, 1996, pp. 197-213, y William J. Summers, "The Jesuits in Manila, 1581-1621: The Role in Music and Rite, Ritual, and Spectacle", en John W. O'Malley, S. J. (ed. *et al.*), *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, Londres, 1999, pp. 659-679.

[65] "Discourse on Rome", cit. en Miles, *Images as Insight...*, pp. 109-110.

ra en China y nada queda hoy día de los frescos ejecutados por los pintores jesuitas que trabajaron allí, aunque algunos documentos escritos sugieren que, en unos cuantos casos, debieron ser tan imponentes como los de Pozzo.[66]

Semejante continuidad quizá pueda explicarse diciendo que proviene de la predilección de la corporación jesuita por eficaces montajes audiovisuales del tipo descrito anteriormente,[67] así como de una tradición pictórica particular.

Esta tradición emergió de la obra de maestros como *Baciccio* (Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709) y Andrea Pozzo, S. J. (1642-1709), y se originó con la pintura en perspectiva conocida como *quadraturismo*. El más grande exponente de esta escuela del siglo XVII es Angelo Michele Colonna, quien fue maestro de Giovanni Gherardini. En el siglo XVIII se dividió, por un lado, en pintura escénica con Fernando Bibiena (1657-1743) y su familia y, por el otro, en pintura en perspectiva con Vittorio Maria Bigari (1692-1776), conocido por sus frivolas aventuras visuales en estilo rococó.

Un ejemplo muy bueno de esta pintura ilusionista puede verse en el amplio fresco de la nave principal de la Chiesa del Gesù, donde *Baciccio* usó su dominio de la perspectiva, literalmente atravesando el techo, abriéndolo al cielo para ofrecer una visión de Jesús con ángeles y santos glorificados (*Trionfo del nome di Gesù*, 1669-1683). Andrea Pozzo ofreció una prue-

[66] Véase Corsi, "Late Baroque Painting...", pp. 114-115. Véase asimismo David Mungello, *The Forgotten Christians of Hangzhou,* Hawai'i University Press, Honolulú, 1994, pp. 31-35, que proporciona una descripción de la estructura que sigue el modelo de la del Gesù, de la antigua iglesia del Salvador, hoy llamada Iglesia de la Inmaculada Concepción, como parte del colegio jesuita de Hangzhou. Acerca de la difusión de las invenciones de Pozzo, véase Thomas Dacosta Kaufmann, "East and West: Jesuit Art and Artists in Central Europe, and Central European Art in the Americas", en John W. O'Malley, S. J. (ed. *et al.*), *The Jesuits...*, pp. 274-77 (274-304). Sobre el noviciado de Tepotzotlán véanse los trabajos de María del Consuelo Maquívar, en particular *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*, INAH, México, 1995 y Javier Gómez Martínez, *Historicismo de la arquitectura barroca novohispana*, UIA, México, 1997, pp. 45-81.

[67] Hay una vasta bibliografía sobre el patrocinio de los jesuitas al arte. Véase el importante estudio de Gauvin Alexander Bailey, "'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...*, pp. 38-89. Acerca del arte en las misiones jesuitas, véanse especialmente las pp. 47-63, y Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, University of Toronto Press, Toronto, 1999.

ba aún más grande de su virtuosismo en el domo falso de la Iglesia de San Ignacio en Roma (1685) y en la *Gloria di Sant'-Ignazio* (1688-1694) que decoraba la bóveda de esa iglesia.

Este ilusionismo, obviamente a tono con el espíritu del barroco, para entonces tenía muy poco en común con el arte de la perspectiva como fue formulado originalmente. La imaginación barroca, que se prestaba a refinamientos técnicos, se desarrolló con base en los conceptos formados por Brunelleschi y Alberti, para crear la ilusión de una realidad más "real" que la real. Los resultados concretos de esta práctica pictórica fueron tan osados que provocaron perturbadoras reacciones y dieron lugar a una prohibición definitiva por parte de uno de los más grandes exponentes del clasicismo: Francesco Milizia (1725-1798), que los definió como "arquitectura al revés" y como una "delirante confusión de fantasía barroca".[68]

De Shixue *a su fuente*

La *summa* de los conceptos de la perspectiva barroca queda representada precisamente por la *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, S. J.,[69] un manual que enseña cómo pintar grandes frescos ilusionistas en bóvedas y techos, usando el método del "punto de distancia". El tratado se publicó por vez primera en Roma, en 1693, en latín e italiano, cuyo título completo era *Perspectiva Pictorum et Architectorum, Andreae Putei S. J., Pars Prima, in qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quae pertinent ad Architecturam*, dedicado al emperador Leopoldo I, con 220 grabados. Su éxito fue casi inmediato y pronto se hicieron nuevos tirajes. La edición de 1693 fue seguida por la de 1700 (Roma), encuadernada en dos volúmenes con el texto en latín e italiano y 226 ilustracio-

[68] Cit. en J. Schlosser Magnino, *De Kunst Literatur*, Viena, 1924, trad. italiana *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Florencia, 1964, p. 620.

[69] B. Kerber, "Bibliographie zu Andrea Pozzo", en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXVII, 1965, pp. 96-134; *id.*, *Andrea Pozzo*, Walter de Gruyter, Berlín, 1971; Sommervogel, *Bibliothèque...*, vol. VI, pp. 1143-1146; para hacer un análisis de la técnica de la perspectiva utilizada por Pozzo, véase M. H. Pirenne, *Optics, Painting and Photography*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970 (trad. italiana, *Percezione visiva*, Franco Muzzio, Padua, 1991, pp. 110-28).

nes; según De Backer, las más bellas.[70] Otras ediciones romanas habrían de ver la luz en 1717, 1723, 1737, 1764 y 1798. También hubo dos ediciones en latín y alemán: agosto de 1706, 1719, respectivamente, y dos en latín e inglés: Roma 1700 y Londres 1707. El sorprendente éxito de la obra también queda atestiguado por una traducción al griego moderno, en un miscelánea compilada por Panagiota Doxaras, conservada en la Biblioteca Marciana de Venecia.[71]

Dado el renombre de la *Perspectiva Pictorum*, fue natural que también se encontraran ejemplares en la biblioteca de los jesuitas de la capital de China. Además, el interés de Kangxi y su fascinación con esta técnica determinó el nacimiento de una verdadera escuela formal de pintura en perspectiva en la Corte Imperial bajo la guía de Giovanni Gherardini. Es muy probable que Gherardini mismo haya llevado consigo un ejemplar de la *Perspectiva Pictorum*. Incluso aunque parece probable que Nian Xiyao haya conocido a Gherardini, quien prestó sus servicios en la Corte de 1699 a 1704, me inclino a pensar, en cambio, que aprendió los primeros rudimentos del arte de la perspectiva de los alumnos del pintor modenés, quien, según lo dicho por Matteo Ripa,[72] todavía seguían activos para cuando este último llegó a China en 1711.

Hacia el final del libro, Andrea ofrece una descripción de la pintura que hizo en Sant'Ignazio. Relata en detalle cómo enfocó simbólicamente la construcción en perspectiva para que coincidiera con el centro de la escena: un rayo de luz divina se transmite al santo y de él irradia a toda la humanidad —con lo que se aludía a los logros evangélicos de la compañía— en la misma manera en que los rayos visuales que percibe el ojo viajan por el espacio para abarcar a lo visible.

> La mia idea in quella Pittura fu di rappresentare le opere di S. Ignacio e della Compagnia di Gesù in dilatare per tutto il Mondo la Fede Christiana. In primo luogo abbracciai tutta la Volta con un Edifizio di

[70] A. De Backer, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, L. Grandmont-Donders, Lieja, 1853, p. 594.

[71] Schlosser, *La letteratura...*, p. 626.

[72] Matteo Ripa, *Memorie del Padre Ripa durante tredici anni di residenza al servizio dell'Imperatore della Cina* (ms. Amodei), Roma, s. f., Archivum Sacrae Congregationi de Propaganda Fide, fols. 361-362v.

Prospettiva. Poi in mezzo adesso dipinsi le trè Persone della SS. Trinità; dal petto di una delle quali, cioè del Figlio Humanato esce un nembo di raggi, che và a ferire il cuore de S. Ignacio, e quindi di riflesso si sparge per le quattro parti del Mondo dipinte in sembianza di Amazoni, che premono il dorso di Mostri feroci, cioè de' Vizj, dai quali erano state tiranneggiate. Vicino à queste vedonsi gl'huomini Apostolici della Compagnia, corteggiati da diversi Popoli da loro convertiti alla Fede. Quei focolari che vedete nelle due extremità della Volta, rappresentano il Zelo di S. Ignacio, il quale nel mandare i suoi Compagni à predicare l'Evangelio, dica loro: *Ite, Incendite, inflamate omnia.*[73]

II

La ciencia de la visión

En la primera parte de este ensayo, nos hemos ocupado del relato de las fortunas de *Shixue*, "La ciencia de la visión", en Europa y China, y de las de su autor, lo cual he narrado de una manera muy sintética. Añádase que los dos últimos párrafos de la primera parte se han consagrado a un examen preliminar 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 un pintor de techos como és-

[73] "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, 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 ven en ambos extremos de la bóveda representan el celo de san Ignacio, quien, mientras envía a sus compañeros a predicar el Evangelio, les dice: 'Vayan, incendien, inflamen todo' ". Andrea Pozzo, S. J., *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1717, leyenda de la figura núm. 100.

tos en una variedad de diversos escenarios.[74] 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 Sant' Ignazio (leyenda de la ilustración núm. 100 de *Perspectiva*), pero no destaca el uso simbólico que Pozzo hace de la perspectiva.

Dios, en el discurso de Pozzo, 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 extremità*") son los puntos de distancia determinantes que ordenan el espacio ideal de la pintura y aluden simbólicamente, pues se considera que representan el celo del santo ("*rappresentano il Zelo de S. Ignacio*"), 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 eficaz, 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.[75] Aún así, es necesaria más investigación para poder llegar a conclusiones más 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.[76]

[74] Véase la nota 67.

[75] Véase R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. dal Cignani ai Gandolfi*, Boloña, 1977, pp. 59-60.

[76] Peter M. Engelfriet, *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, 1998, p. 23.

Si los misioneros jesuitas veían a la enseñanza y práctica de la perspectiva como parte de su estrategia misionera, ¿qué clase de respuesta generaron en sus receptores chinos?

Nian Xiyao fue uno de los que recibió formación sobre la perspectiva.[77] En los prefacios a su traducción parcial de *Perspectiva*, 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,[78] el arte occidental de la perspectiva fue repensado en términos de métodos tradicionales, y se consideraba que sus preceptos eran acordes a la tradición pictórica de los principios de la dinastía Song.

El propio Gherardini debió de estar de acuerdo con esta posición, pues afirmó que "ils sont [los chinos] pourtant charmez d'un beau dessein, d'un païsage bien vis & bien ménage, d'une *perspective naturelle* [subrayado mío]",[79] al contrario del generalizado supuesto eurocéntrico según el cual la pintura china carecía de profundidad y sombra.

Primer prólogo (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*

[77] Mi investigación actual se ocupa de textos escritos por otros pintores que recibieron una formación similar, como Zou Yigui (學士 1686-1772), Tang Dai (唐岱 1661-después de 1752) y otros. Algunos resultados preliminares han sido presentados en Elisabetta Corsi, "Termini cinesi utilizzati come sinonimo de 'prospettiva' ed echi del naturalismo in alcuni testi sulla pittura del diciottesimo secolo", en Piero Corradini (ed.), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Cafoscarina, Venecia, 1997, pp. 110-116 (97-120).

[78] Engelfriet, *Euclid in China*..., p. 453.

[79] *Relation du Voyage fait à la Chine sur le Vaisseau l'Amphitrite, en l'anné 1698*, Nicolas Pepier, París, 1700, p. 78.

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 3a).[80] Qian Long 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.*

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 mismo. Cuando el ojo humano percibe un objeto dado, se 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 [visto] desde abajo" 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.*

[80] C. O. Hucker, *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford University Press, Stanford, 1985, núm. 2704, pp. 252-253.

- "*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 más 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 jesuítas. 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.[81]
- 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 no veía ninguna contradicción en ambas nociones y con términos conciliadores atribuía 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...".[82]
- "*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 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*

[81] Anne Burkus-Chasson, " '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, núm. 2, 1996, p. 184 (169-190). Su argumento es examinado por Craig Clunas en su *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Princeton University Press, Princeton, 1997, pp. 130-132.

[82] Craig Clunas, *Pictures and Visuality...*, p. 132.

cosas es igual al proceso de aprehensión" 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 de la dinastía Ming sobre la manera correcta de "ver una pintura". En palabras de Wang Keyu, según las cita Craig Clunas, "ver pinturas básicamente es apropiado para el caballero (*shidafu*)", 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.[83]

- "*Pintar el alero [visto] desde abajo*", *yang hua fei yan* 仰畫飛檐, es una cita tomada de *Mengxi hitan* 夢溪筆談, "Conversaciones en el jardín del Río de los Sueños", de Shen Kuo 沈括 (1031-1095), quien usa esta expresión para describir la manera en que Li Chcng 李成 (919-967) pinta paisajes y plasma la profundidad y la distancia.

Shen Kuo es una de las mentes científicas más grandes de la historia de China. En su obra, encontramos la primera mención clara de la brújula magnética, la primera descripción del levantamiento de mapas que muestran los relieves, numerosas descripciones de fósiles y muchas otras interesantes contribuciones científicas. *Mengxi bitan*, aunque se le menciona en el *Chouren zhuan*, no es un tratado de matemáticas en sentido estricto, sino que contiene notas acerca de cualquier cosa que la ciencia observaba en aquel tiempo, así como interesantes anotaciones de una naturaleza algebraica y geométrica.

En cuanto al significado de la oscura frase "*pintar el alero [visto] desde abajo*", se le considera muy cercana al espíritu de la perspectiva occidental. Yu Jianhua 俞劍華 escribe: "Es verdaderamente una pena que un descubrimiento que tiene más de mil años de antigüedad haya caído en el olvido, debido al hecho de que nadie notó que se implicaba a la perspectiva en este método".[84] Esta queja surge a partir

[83] *Ibid.*, pp. 116-7.

[84] Yu Jianhua, *Zhongguo hualun leibian* 中國畫論類編, Renmin meishu, Pekín, 1986, vol. I, p. 626.

de la crítica de Shen Kuo al método adoptado por Li Cheng, cuando representa pabellones y pagodas en colinas. Dice:

> Cuando el pintor Li Cheng 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 con respecto al objeto retratado, exactamente cuando uno se detiene a observar una pagoda desde la base y las ménsulas de los aleros se ven de otra manera. Esta percepción es errónea porque en la pintura de paisajes 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 ven las reales, a saber, mirándolas desde la base hacia arriba, verían 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 ésta [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.[85]

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 Kuo 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. En la obra de Shen Kuo, *Mengxi bitan*, hay referencias al *feiniao* 飛鳥, "vista a ojo de pájaro", y *feiniao tu* 飛鳥圖, "mapa a vista de ojo de pájaro", y aunque no sobrevive ninguno de sus mapas, hay evidencia suficiente de que Shen Kuo realizaba actividades cartográficas, lo que daba como resul-

[85] Yang Jialuo 楊家駱 (ed.), *Mengxi bitan jiaozheng* 夢溪筆談校證, Shijie, Taipei, 1989, vol. I, pp. 546-7. Véase Susan Bush y Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard University Press, Cambridge, 1985, p. 112; Valérie Malenfer Ortiz, *Dreaming the Southern Song Landscape. The Power of Illusion in Chinese Painting*, Leiden, Leiden, 1999, p. 86, para conocer una traducción diferente de este pasaje.

tado una combinación de empirismo y textualismo.[86] Shen Kuo usó diversos procedimientos para determinar distancias y alturas, como el nivel del agua asociado con la tabla de nivel y la regla graduada, basados en las propiedades de triángulos rectángulos similares, el llamado método *gougu* 勾股, que más tarde llegó a asociarse a la perspectiva occidental.[87]

Hay un estrecho vínculo entre la pintura china de paisaje y la cartografía, y no sólo porque comparten el término *tu* 圖 para significar tanto "mapa o diagrama" como "retrato o pintura". Una consonancia estética más profunda 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 Kuo 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".[88]

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. Ésta es la razón por la cual me ha parecido necesario completar mi discurso con ilustraciones. Espero que los que encuentren interesante la materia adoptarán estos principios y los propagarán.

- *"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

[86] Cordell D. K. Yee, "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*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 114-117.

[87] Elisabetta Corsi, "Termini cinesi...", *op. cit.*, pp. 107-109 (97-120).

[88] Valérie Malenfer Ortiz, *Dreaming the Southern Song Landscape...*, p. 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., "From Mental Matrix to Mappamundi to Christian Empire: The Heritage of Ptolemaic Cartography in the Renaissance", en David Woodward, *Art and cartography. Six Historical Essays*, Chicago, 1987, pp. 39-40 (10-50).

去百斜, "profundas distancias penetran el espacio y cien líneas se alejan de un punto único", fórmula de Guo Rouxu (*ca.* 1080), en el tratado *Tuhua jianwen zhi* 圖畫見聞志.[89] Nian Xiyao vio aquí correctamente 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 intersectan 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 examinado con minucia y representado en su realidad. Por ello, no se puede decir, con descuido, de tales obras que son como la realidad, sino que son más bien frías, sin vida, porque sin verosimilitud, ¿cómo puede haber vitalidad?

Escrito en el año jiyou (1729) por Ou zhai Nian Xiyao

Segundo prólogo (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 cuestas", 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

[89] Traducción en Susan Bush y H. Y. Shih, *Early Chinese Texts...*, p. 111.

aplicar sus principios, no podían alcanzar el mismo nivel de maestría (como sus contrapartes europeos).

- "*innumerables ríos y cuestas*", *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 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".[90]

Para este fin, decidí primero que todo exponer los principios generales de esta técnica y añadir ilustraciones como referencia general, con lo que revisaba ya la forma, ya el contenido, incluso aunque fuera en un formato todavía incompleto.

Aunque enseñé esta técnica a artistas que compartían mis intereses, inevitablemente degeneró en una cierta superficialidad. Por ello, recientemente he acudido 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*", *Xian fa* 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, incluso si implica uno de los términos que se podría interpretar como sinónimo de perspectiva.

[90] Liu Yiqing 劉義慶 (403-444), *Shishuo xinyu* 世說新語, Dachong Shuju, Tainan, s. f., *juan* 43, p. 57.

- "*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 lo tanto forma el extremo de la línea [punto de partida o de llegada de la línea], es el *duan*".[91] El propio Shen Kuo hablaba de *zao wei zhi shu* 造微之術, "el arte de sumar los pequeños detalles", con referencia al cálculo de unidades indivisibles obtenido 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 Kuo 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.[92] Por el contrario, no es para nada improbable que Nian Xiyao conociera el Canon mohísta, pues su estudio de este importante texto fue resumido en el siglo XVIII durante el resurgimiento de la filosofía previa a la dinastía Han.[93]
- "*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 ríos lejanos no hay olas, y los seres humanos que se ven a la distancia no tie-

[91] *Mozi jiaoshi* 墨子校釋, editado por Zhang Chunyu 梁啓超, Zhonghua Shuju, Taipei, 1936, p. 30, núm. 61. Para una lectura de este pasaje en donde se compara con principios euclidianos, véase Joseph Needham, *Science and Civilization in China*, Cambridge University Press, Cambridge, 1959, vol. III, pp. 91-95; véase asimismo *Graham, Later Mohist Logic, Ethics and Science*, The Chinese University Press y SOAS, University of London, Hong Kong y Londres, 1978, pp. 301-311.

[92] "A Systematic Approach to the Mohist Optics", en Shigeru Nakayama y Nathan Sivin, *Chinese Science. Explorations of an Ancient Tradition*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), p. 107 (105-152). Para conocer una proposición sobre el canon mohísta que Graham y Sivin leen como un intento por formular las leyes de la perspectiva de una manera muy oscura, véanse pp. 130-134.

[93] Véase Benjamin A. Elman, *From Philosophy to Philology. Intellectual and Social Aspects of Change in Late Imperial China*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), pp. 76-79.

nen ojos. No es que en realidad carezcan de estas características, es sólo que no son visibles".[94] 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 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.[95]

Si tomamos algo muy grande, como 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, por esta razón se llama el punto principal. Lo que se origina del punto es la línea y lo que se origina de la línea se llama el 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 Pittura* 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

[94] *Lin Quangao zhi* 林 泉 高 致, en Yu Jianhua 俞 劍 華 (ed.), *Zhoongguo hualun leibian* 中 國 畫 論 類 編, Renmin Meishu, Pekín, 1957, vol. I, pp. 639-640.

[95] Para conocer una exposición sobre la teoría del arte de Zong Bing, véase Chen Zhuanxi, *Zhongguo huihua lilun...*, pp. 15-25.

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".[96]

Cuando se plasma un objeto específico en el plano, si se le coloca a una distancia [relacionado al punto de visión] *de cerca de cinco* chi, *tendrá un tamaño específico; pero a una distancia de, digamos, un* zhang, *tendrá otro. 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.*

Aquél que, al desear probar esta técnica pintando por ejemplo un interior, pueda posicionar 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 lo 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 perspec-

[96] Libro I, sec. 2, líneas 14-20 y 25-26, reimpresión, Laterza, Bari, 1975, pp. 10-12.

tiva, 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 éste es mi deseo.

... Escrito el primer día del segundo mes del año yi mao, de Yongzheng (1735) por Ou zhai Nian Xiyao.

Conclusiones

Sería una tentación descartar el encuentro descrito arriba 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 debería 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 anteriores 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 hacer que se desviara de su mensaje original. De hecho, creo que los cambios al mensaje original no deberían descartarse como corrupción o distorsión; más bien, como sugiere Anthony Grafton, "representan decisiones artísticas e intelec-

tuales conscientes, más que fracasos al reproducir una verdad primitiva".[97]

Como podría 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 "entrelineas" del *corpus* principal de la narración de Nian. En verdad, los cuerpos extraños, aunque su composición ideológica cambie, "no desaparecen del todo, sino que son atraídos a lo que Homi Bhahba llama el 'entrelineas', la zona de intersección en la cual todas las significaciones culturalmente determinadas se ponen en tela de juicio por una condición híbrida no resuelta e irresoluble".[98]

De manera más específica, 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 maneras particularmente digeribles 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.

De hecho, se ha reconocido que durante la dinastía Song del norte, se hicieron ciertos experimentos de percepción visual y la plasmación del espacio plástico mediante la luz y la sombra. Zhang Zeduan 張擇端, *Qingming shanghe tu* 清明上河圖, "Vadeando el río durante el festival de primavera", es 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, como sería igualmente erróneo interpretar la teoría de la percepción del Renacimicn-

[97] Anthony Grafton y Ann Blair (eds.), *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1990, p. 2.

[98] Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Clarendon Press, Oxford, 1991, p. 4. Greenblatt se refiere a Homi K. Bhabha, "The Commitment to Theory", *New Formations*, vol. 5, 1988, pp. 5-23.

to como determinada por una mera preocupación de retratar el mundo justo como lo ve el ojo.

La verdad, de hecho, es muy diferente. Así como Zhang Zeduan armó fragmentos provenientes de distintos escenarios, como 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",[99] el resurgimiento del pensamiento platónico durante el Renacimiento causó que una descripción demasiado detallada de la realidad física fuera considerada como una actividad nimia, indigna de un artista de verdad.[100]

Quizás, en ambos casos, fue necesario cierto grado de adaptación creativa de los elementos externos para darle nueva vida a una vieja idea.

Por ello, poner un énfasis mayor en las adaptaciones creativas que tuvieron lugar como resultado del encuentro entre chinos y europeos nos puede conducir a una novedosa apreciación de los cambios subsiguientes que habrían de darse en ambas culturas. ❖

Traducción del inglés:
GERMÁN FRANCO TORIZ

Dirección institucional de la autora:
Centro de Estudios de Asia y África
El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco núm. 20
Pedregal de Sta. Teresa
10740 México, D.F.

[99] Heng Chye Kiang, *Cities of Aristocrats and Bureaucrats. The Development of Medieval Chinese Cityscapes*, University of Hawai'i Press, Honolulú, 1999, pp. 117-121.

[100] Martin Kemp, *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1997, pp. 80-81.