

**LA OBRA DE GIUSEPPE CASTIGLIONE. EN BUSCA DE UNA  
SÍNTESIS ENTRE EL ARTE DE CHINA Y OCCIDENTE**



Sofía Pérez Fernández

TFG Grado en Estudios de Asia Oriental

Tutor: Jose Manuel Almodovar Melendo

Dpto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas

Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla

Curso 2020/2021

## ÍNDICE:

1.	RESUMEN / ABSTRACT.....	3
2.	INTRODUCCIÓN.....	4
3.	METODOLOGÍA.....	6
4.	OBJETIVOS.....	7
5.	PRIMEROS PASOS EN LA CORTE QING BAJO LOS EMPERADORES KANGXI Y YONGZHENG .....	8
5.1	Llegada a la corte Qing y labor bajo el mandato de Kangxi.....	8
5.2.	Obras realizadas bajo el reinado de Yongzheng.....	13
6.	MECENAZGO DEL EMPERADOR QIANLONG .....	29
6.1.	El arte durante el reinado de Qianlong .....	29
6.2.	Análisis de Obras realizadas por Castiglione bajo el mandato de Qianlong .....	33
6.2.1.	<i>“Hongli Recolectando Hongos”</i> .....	33
6.2.2.	<i>“Retrato del emperador Qianlong con la toga formal de la corte”</i> .....	35
6.2.3.	<i>“El emperador Qianlong montando con armadura ceremonial”</i> .....	37
6.2.4.	<i>“Kazajos entregando caballos como tributo”</i> .....	40
6.2.5.	<i>“El emperador Qianlong persiguiendo un ciervo en un viaje de caza”</i> .....	43
6.2.6.	<i>“Retrato de la Fragante Concubina”</i> .....	45
6.2.7.	<i>“Pacífico Mensaje de Primavera”</i> .....	46
7.	HIBRIDACIÓN SINO-EUROPEA DE LA MANO DE CASTIGLIONE EN LA ARQUITECTURA.....	49
8.	CONCLUSIÓN .....	58
9.	BIBLIOGRAFÍA.....	60

## 1. RESUMEN / ABSTRACT

A primera vista, China y Occidente podría parecer que poseen una cultura, unas tradiciones y, por tanto, unas expresiones artísticas completamente opuestas. A pesar de esta afirmación ser, en algunos aspectos, cierta, la tendencia a la globalización es imparable; prácticamente ninguna cultura ha conseguido sobreponerse a este proceso. Tras el declive del Renacimiento a comienzos del siglo XVII, surge una nueva tendencia a la renovación artística que fue aprovechada por los misioneros jesuitas quienes, siendo conocedores del interés del emperador Kangxi por las ciencias y técnicas artísticas occidentales, introdujeron la perspectiva y el realismo europeo en la corte Qing. Giuseppe Castiglione fue uno de los primeros artistas en llevar estas técnicas europeas a la corte china, por lo que su figura se torna de gran relevancia a la hora de analizar cómo se produjo una fusión cultural tan potente en las obras pictóricas y arquitectónicas cortesanas Qing durante el siglo XVIII. Si bien es cierto que Castiglione no fue el único occidental en la corte, su talento e ingenio le permitieron crear un estilo artístico propio que mezclaba los aspectos clave de ambas culturas, dando un lugar a una hibridación artística respetuosa con la cultura del país anfitrión y fiel a su formación europea que perduraría incluso tras su muerte.

**Palabras clave:** China, Europa, hibridación, arte, Qing.

At first glance, China and the West might appear to have a completely opposite culture, traditions, and therefore artistic expressions. Despite this claim being true (at least in some respects) the trend towards globalization is unstoppable; very few cultures have managed to avoid this process. After the decline of the Renaissance at the beginning of the seventeenth century, a new trend to artistic renewal emerged that was taken advantage of by the Jesuit missionaries who, being aware of the Kangxi Emperor's interest in Western artistic sciences and techniques, introduced European perspective and realism to the Qing court. Giuseppe Castiglione was one of the first artists to bring these European techniques to the Chinese court, so his figure gains a great relevance when it comes to analyzing how such a powerful cultural fusion took place in Qing courtly pictorial and architectural works during the eighteenth century. While it is true that Castiglione was not the only Westerner at court, his talent and ingenuity allowed him to create his own artistic style that mixed the key aspects of both cultures, thus originating an artistic hybridization respectful of the culture of the host country and faithful to his European formation that would last even after his death.

**Keywords:** China, Europe, hybridization, art, Qing.

## 2. INTRODUCCIÓN

Si se tuviera que definir el siglo XXI con una sola palabra, esa sería globalización; es indiscutible que vivimos en un mundo interconectado en el que podemos disfrutar de la literatura, música, cine y todo tipo de expresiones artísticas de cualquier parte del mundo sin salir de nuestras casas. A pesar de todo esto, los estudios asiáticos en el mundo artístico parecen pasar desapercibidos en nuestro país. Gran parte de la producción académica centrada en este tipo de investigaciones está llevada a cabo en Estados Unidos, Italia o Francia, por lo que, si uno quiere estudiar con profundidad el campo artístico tradicional chino, debe centrar su búsqueda en la producción académica de alguno de estos países, en los cuales encontrará más información, a veces, que la propia China. Teniendo esto en cuenta, una de las principales motivaciones para la realización de este trabajo es un interés por aprender un poco más sobre las expresiones artísticas de un país con una cultura tan diferente a la nuestra. Por otra parte, otra gran motivación surge de un par de cuestiones; ¿Por qué parece que, a la hora de hablar de arte, China desaparece del mapa? La siguiente cuestión que nos surge es la siguiente: Todo el mundo ha oído hablar de Borromini, Miguel Ángel, Da Vinci o van Gogh, sin embargo ¿por qué si pedimos a cualquier persona que nos enumere artistas de renombre en esa lista no suele aparecer nunca ningún artista chino?

De igual forma hay otras cuestiones, centradas en la figura de Castiglione que han llevado a la investigación de su caso y la realización de este trabajo. La figura de Castiglione es, cuanto menos, curiosa y nos abre ciertos interrogantes como, por ejemplo, cómo un joven milanés de veintisiete años termina siendo uno de los pintores más relevantes de uno de los imperios más grandes de la historia y cómo este mismo pintor termina creando una corriente artística totalmente nueva. Se podría decir, por tanto, que la principal motivación para la realización de este trabajo es el interés por dar a conocer a un personaje desconocido para muchos pero que, a su vez, jugó un papel clave en los primeros pasos hacia la globalización pictórica.

Para comprender mejor cómo se propiciaron unas condiciones favorables para el surgimiento de un nuevo estilo artístico que fusionaba las técnicas occidentales con las chinas, debemos remontarnos a los primeros contactos de occidente con oriente. Como bien señala López-Vera (2012), el primer contacto entre China y Europa fue a través de

los primeros comerciantes portugueses, durante la dinastía Ming. Si bien es cierto que el emperador Zhengde sentía curiosidad por todo aquello que consideraba “exótico” y este motivo le llevó a permitir a los portugueses llevar a cabo su actividad comercial en los puertos del imperio, estas condiciones favorables duraron poco; el emperador falleció al año siguiente. Con el cambio de emperador, la corte Ming dio la espalda a toda relación con Portugal durante varias décadas; esta restricción duró hasta mitad del siglo XVI cuando la necesidad de plata por parte de China forzó al emperador a autorizar de nuevo la actividad comercial, estableciéndola en Macao. De este modo, la llegada de los jesuitas al país por primera vez en 1582, el panorama que se encontraron no fue el más propicio para llevar a cabo la misión evangelizadora. Sin embargo, tenían una estrategia evangelizadora nueva.

El Concilio de Trento, desarrollado entre los años 1545 y 1563, llevó a una renovación de los métodos evangelizadores que tendría gran relevancia en la misión llevada por los jesuitas en China. Pino (2010) nos recuerda cómo este contacto de jesuitas europeos con China fue uno de los episodios más importantes en las relaciones entre oriente y occidente, sobre todo si se compara con las relaciones trágicas que surgieron entre ambos durante los siglos XIX y XX. El método que los jesuitas decidieron tomar en China se trataba de un método de evangelización por adaptación (o acomodación).

Los jesuitas se habían dado cuenta de que no podían llevar a cabo la misión evangelizadora si no tenían de su parte a las élites locales, por lo que la evangelización debía comenzar en la cima de la jerarquía y no al contrario. Mateo Ricci fue una de las figuras jesuitas más reconocidas dentro de este proceso; tras llegar a China se dedicó durante trece años a aprender el idioma para poder comunicarse y transmitir sus conocimientos. Teniendo en cuenta que los exámenes oficiales chinos se basaban en la memorización de textos, Robledo (2008) explica que Ricci trató de ganarse el interés de los letrados utilizando técnicas de memorización que se empleaban en Europa mediante lo que él denominó como “el palacio de la memoria”. Su pretensión era demostrar la superioridad de pensamiento occidental y que, viéndose atraídos por este tipo de aprendizaje, más tarde se sintiesen atraídos por la religión también. Es también durante este período cuando Ricci descubre los textos de Confucio e intenta concretar una síntesis entre el cristianismo y el confucianismo.

Ricci es quien acuña el tipo de evangelización que seguirán todos los jesuitas llegados tras él, incluido Castiglione; este método se trataba de una evangelización por adaptación.

Todos los jesuitas debían adaptarse al estilo de vida chino, a su lenguaje, a su forma de vestir e incluso a su comida. Por otra parte, el proceso evangelizador debía llevarse a cabo a través de los clásicos chinos. En resumen, lo que se pretendía era una adaptación total de los jesuitas al estilo de vida chino mediante la cual fuese posible colarse en las jerarquías, siendo el objetivo final la conversión del mismo emperador.

Cuando Castiglione llega a China, el envío de jesuitas a la corte llevaba años realizándose. El método de evangelización que debía seguir era exactamente el mismo que había propuesto tiempo atrás Ricci; llevar a la corte el conocimiento de las técnicas artísticas europeas y promulgarlo con fines evangelizadores, pero siempre respetando la cultura tradicional china. Musillo (2008) nos recuerda que intentar propagar el catolicismo mediante la promulgación de obras europeas sería una tarea difícil. No era posible utilizar directamente las técnicas europeas en la corte y pretender que el público chino comprendiese así las imágenes cristianas. Teniendo esto en mente, en el desarrollo del presente trabajo se pretende manifestar cómo Castiglione, siendo consciente de este impedimento, fue capaz de tender puentes artísticos entre ambas culturas y manifestarlos a través del arte, adaptando sus técnicas a las tradiciones pictóricas tradicionales de la corte Qing.

### **3. METODOLOGÍA**

Para la realización de este trabajo, en primer lugar, se ha llevado a cabo una búsqueda exhaustiva de textos en relación con Giuseppe Castiglione, las técnicas artísticas utilizadas en Europa en los siglos XVII y XVIII y, del mismo modo, las utilizadas en China en los mismos siglos. Para la búsqueda de estos documentos y libros se han empleado plataformas como JSTOR, Academia.edu, Google Scholar o Taylor & Francis.

Tras recopilar los documentos y libros considerados suficientes, se ha realizado una lectura detallada de todos ellos, realizando una extracción de temas importantes que deberían ser añadidos a este texto y se ha llevado a cabo un índice provisional que seguir a la hora de comenzar a redactar. Previo a comenzar a redactar, además, se ha intentado comprender y estructurar la formación artística de Castiglione en Europa y compararla con las obras que realizó durante su vida en la corte Qing para poder ser plasmado en este texto.

Una vez recopilada, leída y entendida la totalidad de los textos considerados necesarios y suficientes para la realización de este documento, se comenzó con la

redacción de este. A pesar de no haber suficientes datos y fechas como para que todas y cada una de las obras nombradas en este documento estén ordenadas cronológicamente, se ha intentado en todo momento posible seguir esta estructura. Además de cronológicamente, el texto está dividido también por emperadores, exponiendo los trabajos que Castiglione debía llevar a cabo bajo el patronaje de cada uno de ellos. Dentro de cada obra analizada para cada emperador, se ha intentado hacer mención a los aspectos formales que Castiglione importó de Europa y como fueron plasmados en cada una de ellas con el fin de explicar mejor la fusión conseguida por el artista de las técnicas europeas con la temática y técnicas chinas.

Durante todo el trabajo se han ido analizando, como se ha mencionado antes, cronológicamente las obras pictóricas que Castiglione realizó para cada emperador. Sin embargo, las obras realizadas por el milanés vinculadas a aspectos más arquitectónicos se han dejado para el apartado final del trabajo titulado “*hibridación sino-europea de la mano de Castiglione*”. El motivo de esta estructuración es que, la mayoría de las obras arquitectónicas relacionadas con Castiglione llevadas a cabo en esta época fueron ordenadas solamente por Qianlong, por lo que se ha considerado oportuno dejarlas en un apartado final, tras el emperador que las ordenó realizar.

Finalmente se considera de gran importancia mencionar varios obstáculos que han surgido durante la realización de este trabajo, siendo el más importante de todos ellos la falta de bibliografía. Si bien es cierto que existen numerosos textos que hablan sobre las misiones jesuitas en China y que, en algunos de ellos, se hace mención a la producción artística que allí se llevó a cabo, pocos hablan de la figura de Castiglione como pionero y precursor de la globalización artística. Además, para hablar de la vida anterior a la corte de Castiglione en Europa se ha tenido que hacer mención a tres textos diferentes de Musillo, siendo este el único autor encontrado con textos de acceso libre que trataran de esta parte de su vida. Finalmente, se ha tenido que desestimar el uso de gran parte de la bibliografía encontrada, a pesar de parecer importante, puesto que no se encontraba traducida ni al español ni al inglés, sino que estaba, sobre todo, en italiano o en francés.

#### **4. OBJETIVOS**

Con la realización de este trabajo académico se pretende analizar la repercusión del jesuita Giuseppe Castiglione en las representaciones artísticas llevadas a cabo en la corte Qing. Del mismo modo, se pretende poner en manifiesto cómo este autor fue capaz de

plasmar en sus obras, de una forma sutil, su formación e influencias europeas. Otro de los objetivos de este trabajo es el de explicar, a través del análisis de las obras de este artista, cómo consiguió crear un estilo artístico totalmente nuevo en el que se mezclaban técnicas occidentales con temáticas y técnicas chinas. Se pretende también explicar, centrándonos en la figura de Castiglione, cuál era el sistema de trabajo y cómo eran los encargos que los emperadores solicitaban a los artistas de la corte. Finalmente, uno de los objetivos principales de este trabajo es el de conseguir acercar al público hispanohablante a la cultura artística china, siendo esta todavía un gran desconocido para la mayoría.

## **5. PRIMEROS PASOS EN LA CORTE QING BAJO LOS EMPERADORES KANGXI Y YONGZHENG**

### **5.1 Llegada a la corte Qing y labor bajo el mandato de Kangxi.**

Giuseppe Castiglione, nacido en Milán el 19 de Julio de 1688, dedicó la mayor parte de su vida (desde 1715 hasta 1766) a trabajar para tres emperadores sucesivos de la dinastía Qing: Kangxi, Yonzheng y Qianlong. De familia de renombre, Castiglione comenzó sus estudios siguiendo la tradición entre las familias adineradas italianas de estudiar en casa con un tutor privado. Encontrar las bases de la formación artística de Castiglione es un trabajo difícil por dos motivos principales; por una parte, Castiglione recibió su formación fuera de la orden y entró en ella como un artista plenamente cualificado. Por otra parte, el único documento que habla sobre el tema es una carta escrita por el propio pintor dónde se menciona la existencia de un tutor famoso en Milán, sin embargo, no ofrece ningún nombre en concreto (Musillo, 2006).

Es importante para el desarrollo de este texto tener en cuenta los primeros pasos del pintor en su ciudad natal, Milán, para poder comprender mejor su desarrollo artístico a lo largo de los años tras su llegada a China. En la Europa del siglo XVII, para un artista, lo primordial era ser capaz de observar y aprender de lo que se está viendo, así como ser capaz de ser, hasta cierto punto, autodidacta; la ciudad del aprendiz a artista debía ser su inspiración puesto que debía ser capaz de plasmar sobre el lienzo aquello que veía. Este dato nos servirá para entender más adelante cómo Castiglione era capaz de realizar con destreza una obra realista a partir de la observación de cualquier objeto que los emperadores le enviaran. Esta capacidad adquirida a través de la atención puesta a los detalles, así como la observación y reproducción de obras de artistas de renombre, es importante para entender toda su producción artística posterior.

Castiglione ingresa el 16 de enero de 1707 en el noviciado jesuita de Génova tras haber sido seleccionado en una búsqueda de artistas virtuosos en Milán con intención de ser enviados a la corte Qing como pintores del Emperador Kangxi. Varias cartas demuestran que el envío de misioneros a la corte china no fue un evento casual, sino que el propio emperador Kangxi había solicitado a varios virtuosos europeos con la intención de emplearlos en sus talleres imperiales. Entre estos virtuosos se requería explícitamente por parte del Emperador la presencia de un pintor experto en retratos y en perspectiva óptica.

Al contrario de lo que muchos piensan, cuando Castiglione es elegido, él no era un pintor aficionado, sino que había sido probado que sus aptitudes como pintor eran más que suficientes para cumplir los requisitos que exigía el papel de trabajar en los talleres de un emperador incluso antes de haber entrado en la orden de los jesuitas. Como bien comenta Musillo (2006), los pintores reclutados por los jesuitas debían cumplir unos requisitos básicos; la destreza del artista dentro de su propio campo era uno de los requisitos principales. Además, los encargos en esta época solían guardar una correlación entre el tiempo y el dinero; era un buen pintor aquél que era capaz de entregar una obra en un tiempo relativamente corto dependiendo de las características específicas de cada encargo. Por otra parte, los viajes hasta China eran trayectos muy largos y tediosos, por lo que otro requisito necesario para este tipo de misiones era la juventud; un hombre entrado en años, a pesar de su experiencia, podría no aguantar el viaje. Además, acostumbrarse a la forma de vida en China y a sus costumbres sería más fácil para alguien joven.

Entre los siglos XVII y XVIII era común que los jesuitas no sólo se dedicasen a la vida religiosa, sino que también eran altamente reconocidos por su papel en otras labores por lo que sus conexiones iban mucho más allá de las relaciones meramente eclesiásticas. De este modo, seguramente Castiglione fuese recomendado a la Orden tras haber sido evaluado y recomendado por varios artistas más experimentados que él. Cabe destacar también que la costumbre de enviar artistas a trabajar a China con misión evangelizadora a través de la asimilación de la cultura local era una estrategia jesuita que se había estado llevando a cabo desde el siglo XVII. De hecho, el envío de Castiglione a la corte imperial, como comenta Musillo (2008) podría tener como motivo la sustitución de otro artista europeo enviado años antes, Giovanni Gherardini. Gherardini había renunciado a seguir viviendo en la corte Qing, por lo que fue enviado de vuelta a Europa. Este hecho hizo

darse cuenta a la orden de que debían considerar como factor importante en la elección de su sustituto que la persona elegida fuese miembro de los Jesuitas, puesto que Gherardini no lo era. De este modo, podrían tener más controlado al candidato y sería más difícil que regresase a Europa.

Las pinturas que Castiglione realizó en Génova nos demuestran que sigue el ejemplo de varias generaciones anteriores de artistas Milaneses; refleja el lenguaje pictórico de Cerano en la coloración y la forma de presentar los ropajes, marcado por contornos geométricos y sólidos. De él aprende uno de los rasgos más llamativos de su estilo que se verá reflejado en las obras realizadas para los emperadores de la corte Qing; una interpretación asombrosamente precisa de los textiles. Ambos pintores logran utilizar las luces y sombras a su gusto para proporcionar una textura de la tela prácticamente palpable. La luz no era utilizada simplemente para proporcionar tridimensionalidad a las telas, sino que también es empleada para representar de forma realista otro tipo de objetos como, por ejemplo, plantas, que como veremos más adelante, será un tema muy tratado por Castiglione en los bodegones realizados para Yongzheng. Por otra parte, Castiglione aprende de Camilo Procaccini, un pintor importante en la pintura religiosa milanesa, otra de sus características clave; el uso de los gestos, sobre todo en las manos. La utilización de las manos como herramienta narrativa plasmada en la composición de la obra es algo que veremos en las obras de Castiglione repetidas veces. Esta gestualidad en las manos era necesaria puesto que, en muchas de las obras de la corte Qing, sobre todo en los periodos de Kangxi y Yongzheng, no se inscribía ningún tipo de texto explicativo, por lo que la acción se representaba completamente a través de los gestos de las personas representadas. En definitiva, los elementos principales que Castiglione tomó del canon milanés fueron el uso del color y el drapeado en la ropa, mientras que de la tradición lombarda tomó el uso de la luz, la forma compositiva y su atención al detalle (Musillo, 2006).

Tras dos años en el noviciado, Castiglione es transferido a Coímbra, Portugal, con la intención de ser trasladado rápidamente a China. Sin embargo, la estancia de Castiglione en el país se prolongó más de lo previsto ya que, debido a su talento, le fueron asignados varios trabajos. Uno de los primeros trabajos que se le encarga a su llegada a Portugal es el de facilitar unos cuantos cuadros para la capilla de la universidad de San Francisco Borja; Rogers (1988) añade que, además, la reina María Ana de Austria le encomendó el trabajo de realizar los retratos de sus dos hijos, María Bárbara y Don Pedro.

El 11 de abril de 1714, después de verse su estancia en Portugal alargada por cuatro años, Castiglione abandona Lisboa y pone rumbo a China, donde desembarca el 20 de agosto de 1715 (Musillo, 2006). En Macao, Castiglione espera hasta conseguir la autorización imperial para poder llegar a Beijing, sin embargo, esta autorización no llegaría hasta dos meses después, desembarcando en Beijing finalmente el 11 de octubre de 1715.

Como se ha mencionado anteriormente, la adaptación al nuevo entorno al que se iba a presentar el artista era una característica muy importante para ser enviado a trabajar a la corte china, por ello tras su llegada al país, Castiglione adopta el nombre de Lang Shining y así es presentado ante el Emperador (Rogers, 1988). En su *Memoria Póstuma* se menciona cómo Castiglione fue llevado ante el emperador inmediatamente tras su llegada, incluso antes de poder visitar la colonia jesuita. Fue en este momento cuando Kangxi, queriendo probar las aptitudes de su nuevo subordinado, le encarga dibujar un pájaro. Al ver el pájaro, el emperador quedó maravillado y escogió varios discípulos para trabajar bajo la tutela de Shining, aprendiendo de él (como se citó en Musillo, 2008).

Es importante recalcar que el papel principal que tomaban los artistas occidentales que llegaban a la corte de Kangxi era el de transmitir las técnicas europeas a los aprendices de los talleres Qing. Además de esto, una de las estrategias empleadas durante la dinastía Qing como muestra de poder era la de mostrar las diferentes culturas que se albergaban dentro del imperio a través de comisiones artísticas que empleasen diferentes tipos de imaginario. Lo que se pretendía era mostrar cómo el imperio Qing podía controlar y contener diferentes entidades culturales bajo su dominio. “Por tanto, la adquisición, dominio e incorporación de técnicas artísticas europeas eran actos estratégicos del gobierno” (Musillo, 2008:53).

Si bien es cierto que dentro de la corte los pintores imperiales recibían un salario mensual, los llegados de Europa no recibían ningún tipo de retribución. Estos pintores raramente lograban entrar en rangos superiores de la jerarquía, sin embargo, Castiglione fue uno de los pocos que logró hacerse un hueco debido al favor del emperador. Esta posición hizo que, a pesar de no recibir salario, sí que tuviera cierto tipo de favores como regalos o beneficios en caso de que su trabajo complaciera al emperador. Como pintor real, su posición y privilegios dependían totalmente de que su trabajo y la calidad de este satisficiesen los gustos de Kangxi. Años antes de la llegada de Castiglione había sido expulsado de la corte Qing otro misionero, Michele Arailza, por no ser capaz de satisfacer

las necesidades del emperador. Este hecho, añadido a que del nuevo misionero se esperaba además de saber pintar que supiera enseñar, hizo que la Orden comenzase a darse cuenta de la necesidad de enviar a la corte Qing a pintores profesionales en lugar de a miembros con menos experiencia puesto que las exigencias de Kangxi eran mayores de lo que creían.

Castiglione trabajó para el emperador Kangxi solamente durante ocho años, por lo que no queda mucho rastro de sus obras producidas durante esa época. Sin embargo, durante esos siete años se puede saber que la labor de Castiglione en la corte fue, principalmente, la de enseñar a los trece discípulos que le habían sido encomendados las técnicas europeas de la pintura al óleo que mostraban gran diferencia entre los colores vivos del realismo europeo y las pinturas en blanco y negro y los gravados de la corte china (Biebl, 2014). Durante el reinado de Kangxi, Castiglione utilizaba las pinturas al óleo principalmente, destacando la importancia que el emperador le daba al uso de las técnicas europeas en cuanto a realismo y perspectiva. De estos años bajo el mandato de Kangxi sólo queda rastro en el Museo de Arte de Cleveland de un abanico (*Figura 1*) pintado a mano por Castiglione en colaboración con otro artista chino; en el abanico se puede ver representado el entrenamiento de un caballo en la frontera norte del imperio. Se cree que es probable que Castiglione fuese quien hubiera pintado el caballo y el otro pintor de la corte hubiera realizado el paisaje (Musillo, 2011).



*Figura 1: "A vignette of life on the Frontier".*  
Castiglione, Bingzheng (1662-1722). Cleveland  
Museum of Art. EE.UU.

Es importante destacar que Kangxi fue uno de los emperadores que, durante su reinado, propició el uso de la pintura como forma de cultivar su imagen pública y de transmitir a través de ella mensajes políticos. Como veremos más adelante en este texto, este tipo de utilización de las artes la seguirían empleando los dos próximos emperadores Qing que

analizaremos. Utilizando el arte como forma de cultivar una imagen pública favorable se pretendía dar el mensaje de que, a pesar de no ser una dinastía Han, los Qing respetaban la cultura china y tenían el favor de los dioses para reinar sobre el territorio.

## **5.2. Obras realizadas bajo el reinado de Yongzheng**

Tras la muerte del emperador Kangxi el 20 de diciembre de 1722, asciende al trono su hijo Yongzheng quien, al contrario que su padre, tuvo una opinión diferente sobre la presencia del cristianismo en China. Esta reticencia hacia la influencia que podrían tener otras religiones dentro del imperio tuvo grandes repercusiones en materia artística. Este recelo viene dado por el hecho de que el reinado de Yongzheng estuvo marcado por el cuestionamiento a su persona y a la legitimidad del reinado de una dinastía manchú. Si bien es cierto que muchos consideran el periodo de reinado de Yongzheng como la cumbre del arte cortesano Qing, la importancia de este periodo es eclipsada muchas veces por el crecimiento y la grandiosidad cultural de su sucesor, Qianlong.

El periodo de transición tras la muerte de Kangxi hasta el ascenso oficial de Yongzheng al trono sería considerado un periodo de luto oficial, por lo que todos los jesuitas que trabajaban para el anterior emperador tenían prohibido acceder a la corte. Sin embargo, Yongzheng permite a Castiglione y a un par de europeos más acceder a la Ciudad Prohibida para continuar trabajando en sus encargos (Musillo, 2011). Esto puede ser prueba de que, en ese momento, el trabajo y el estilo único de Castiglione ya comenzaba a verse como un conocimientopreciado y distinguido del resto de artistas empleados en la corte. Asimismo, durante los primeros años de reinado de Yongzheng se puso de moda entre los oficiales de alto rango y la corte los lacados de estilo europeo, por lo que los primeros encargos que Castiglione recibió en este período consistían tanto en pinturas en rollo como pinturas murales colocadas dentro de la Ciudad Prohibida.

En los archivos que se conservan aún hoy en día sobre las comisiones imperiales podemos ver cómo se hace referencia a cuatro talleres de pintura existentes durante el periodo de Yongzheng. Uno de los talleres estaba localizado en la parte superior izquierda del Jardín del Perfecto Brillo (*Yuanmingyuan*) y los otros tres estaban situados dentro de la Ciudad Prohibida. A pesar de saber a qué se dedicaba cada uno de los talleres, no hay archivos que mencionen dónde estaba exactamente colocado el taller imperial dedicado a la pintura de estilo occidental, al que a veces se hace referencia a él como “*estudio de pintura al óleo*”. Este era el taller que estaba dirigido por Castiglione. A pesar de no conocer su localización exacta, se puede deducir que este taller se encontraba en el interior

de la Oficina de manufactura y adquisición, en el Salón del cultivo mental (Lo, 2009). Se podría decir que existía una diferenciación entre los talleres basada en la localización de estos; en el taller en el que trabajaba Castiglione el número de comisiones era mucho mayor que en el resto de los otros tres talleres, por lo que podría concluirse que era uno de los más importantes. Este taller era el que se dedicaba principalmente a realizar la decoración de las paredes de los salones del palacio y a crear pinturas para auspiciar las celebraciones. Las pinturas que se realizaban en este taller representaban directamente el gusto del emperador, puesto que eran encargadas por él mismo y estaban destinadas a su espacio personal dentro del Yuanmingyuan.

Es importante también destacar el hecho de que Castiglione comenzó trabajando en la corte Qing dentro de los talleres de lacado, sin embargo, como veremos más adelante en este apartado, finalmente consigue llegar a trabajar para el emperador directamente. Durante esta época, Castiglione comienza a tener serios problemas de vista, por lo que se remite al emperador para darle a conocer la situación, haciendo hincapié en que el ambiente saturado de los talleres podría arruinar su visión de por vida.

Durante el reinado de Kangxi comenzó a surgir un sentimiento de preocupación en la corte debido a las disputas entre los cristianos de diferentes ordenes que coexistían en el imperio; los adversarios europeos de los jesuitas los habían acusado de hacerse útiles para las autoridades locales con el fin de conseguir beneficios personales en lugar de en beneficio para la expansión del cristianismo (Elman, 2003). Sin embargo, el punto álgido de este conflicto se alcanza durante el reinado de Yongzheng quien comienza una persecución oficial de la iglesia, expulsando primeramente a todos aquellos misioneros que no estuvieran en servicio inmediato en la corte. Durante esta época de restricción de actividades misionarias, Castiglione siguió realizando pinturas religiosas, entre otro tipo de comisiones. Entre estas pinturas religiosas, destaca una realizada para la iglesia de Nantang en la que se representaba el triunfo de Constantino el Grande. La intención tras esta pintura era inspirar al emperador, mostrándole las grandes victorias que podría lograr si, al igual que Constantino, se convertía al cristianismo.

A pesar de la firme oposición de Yongzheng a que el cristianismo siguiese expandiéndose por el imperio, pretendía continuar utilizando el conocimiento técnico proporcionado por los jesuitas europeos que servían en su corte. De este modo, él mismo afirmó que seguiría apoyando a aquellos europeos y favoreciéndolos mientras no actuaran de ninguna forma reprensible; es esto por lo que decidió permitir a Castiglione enviarle

directamente a él sus pinturas (Rogers, 1988). De esta forma, Castiglione pasa de trabajar solamente en los talleres imperiales a ser reconocido como figura importante dentro de la corte por el propio emperador, quien solicita personalmente sus pinturas. De todos modos, Yongzheng reduce a seis a los trece estudiantes que su padre Kangxi le había dejado al jesuita encargados para que estudiaran con él. Lo (2009) deja claro que hay constancia de los nombres de estos seis aprendices encargados a Castiglione; 班達里沙 (*Banda Lisha*), 班十 (*Bashi*), 孫威鳳 (*Sun Weifeng*), 王玠 (*Wang Jie*), 葛署 (*Ge Shu*) y 永泰 (*Yong Tai*).

Durante el reinado de Yongzheng la diversidad cultural y la presencia europea en la corte comenzó a verse representada, indirectamente, como una diversidad controlada puesto que la mayoría de ellos solo estaban en China porque trabajaban para el imperio; eran subordinados. Era necesario mantener el equilibrio entre las diferentes etnias existentes en el imperio, respetándolas, a la vez que defender el derecho a reinar de una dinastía manchú. Esta importancia de la imagen de un imperio multicultural se podía ver reflejada en la posibilidad de encontrar pinturas del emperador ataviado con ropajes de diferentes identidades culturales, religiosas o étnicas. Llegados a este punto, se podría incluso hacer un paralelismo entre estas representaciones y el propio Castiglione quien, tras años en la corte, podría ser denominado tanto Castiglione, el pintor europeo como Lang Shining, el artista de la corte Qing.

Ningún otro emperador hasta Yongzheng había sido representado como él, ataviado de tantas formas diferentes como si fuesen “disfraces”. Esto nos lleva a especular sobre qué inspiraría al emperador para ordenar ser representado de esa forma. Hung (1995), relaciona este gusto por representarse disfrazado con ropas de otras culturas con que, a principios del siglo XVIII, en Europa había surgido el concepto de los bailes de máscaras, que se volvieron realmente famosos entre las actividades cortesanas. La aristocracia comenzó a fascinarse por los disfraces exóticos, las joyas y el maquillaje exóticos. Si bien es verdad que los bailes de máscaras como tal nunca llegaron a la corte china, sí que llegaron los retratos que se realizaban en las cortes europeas de aristócratas aún ataviados con ropajes exóticos. Es por esto por lo que no debería extrañar que Yongzheng los tomase como fuente de inspiración. En el álbum *Retratos del vestuario del emperador Yongzheng* podemos ver en un retrato de él ataviado con ropa europea de la época, tratando de matar un tigre con una lanza (*figura 2*). Este retrato, un poco más desenfadado, podría ser comparable a la parte del baile de máscaras, más jovial que el posterior retrato

que se realizaba en Europa de los aristócratas aún disfrazados. De esta forma, también podemos ver un *Retrato vestido de Occidental* (figura 3) del emperador Yongzheng, de un estilo más serio y “oficial” pero aún ataviado con el mismo disfraz occidental de la anterior pintura. Es decir, podría decirse que el emperador trató de hacer una representación de ambas partes de la tendencia europea; la primera, la parte del baile sería la parte que el emperador está retratado realizando la actividad (cazar el tigre). La segunda sería la parte del retrato, en la que el emperador posó ataviado aún con el traje y peluca de estilo europeo. Es relevante destacar también que en el retrato, el emperador posa ladeado, costumbre típica de la aristocracia europea; en China los retratos imperiales se realizaban prácticamente siempre de frente.



Figura 2: *Costume Portraits of the Yongzheng emperor. 1723-36. National Palace Museum. Taipei.*



Figura 3: *Western-dress portrait of the Yongzheng emperor. 1723-36. National Palace Museum. Taipei.*

Dentro de las pinturas efectuadas bajo el mandato de Yongzheng podemos ver diferentes variedades temáticas dependiendo de la época en la que fueron encargadas. Uno de los primeros tipos de pintura que se encargaron al taller de Castiglione fueron bocetos de objetos reales, ya que Yongzheng estaba muy interesado en los bodegones. Durante esta época Yongzheng enviaba personalmente frutas, flores, animales, etc al taller para que Castiglione y sus alumnos hicieran bocetos de ellos.

Durante el primer año de reinado de Yongzheng, Castiglione dedicó su tiempo a pintar todo tipo de símbolos de buena suerte chinos para él. Como se comenta en el boletín del National Palace Museum (2016), estos cuadros eran metáforas basadas en objetos y sucesos reales que iban ocurriendo dentro de los jardines imperiales. El siguiente cuadro

que se analizará en este texto iba acompañado de una inscripción en la que el mismo Castiglione afirmaba que, en ese año habían crecido en los campos tallos de doble grano y que habían florecido lotos en los lagos de la ciudad prohibida. Siendo esto un símbolo de buenos augurios, él mismo había decidido pintarlo en forma de conmemoración. Seguramente, Castiglione era consciente del peligro que corría la misión bajo el mandato del nuevo emperador y, realizando este cuadro para el emperador, trató de calmar su recelo, mostrándole que también los jesuitas eran capaces de reconocer su derecho a reinar.

El uso de elementos simbólicos en todos estos primeros cuadros, como por ejemplo el significado del loto como una planta que crece entre el agua turbia de los estanques (paralelismo con la situación del emperador) o la presencia de doble de tallos de plantas como signo de prosperidad, nos dan a entender que Castiglione podría haber sido aconsejado por alguien cercano al emperador. Vossilla (2016) nos desvela la identidad de este “alguien”. El príncipe Yin Xiang, hermano del emperador, conocía perfectamente los intereses de Yongzheng en la botánica y su predilección por ciertas plantas. Además, Xiang era el superintendente de los suministros estatales, lo que significa que seguramente fuese él quien suministrase los pigmentos necesarios en el taller de Castiglione. Siendo el supervisor de los artistas del emperador, el príncipe debió convertirse en cercano a Castiglione, puesto que hay constancia de que él mismo le llegó a encargar varios cuadros.

Castiglione comenzó en la corte Qing realizando trabajos de estilo europeo, sin embargo, pronto se comienza a ver en él un estilo único; no solo no seguía las convenciones del estilo europeo de pintura al óleo, sino que tampoco empleaba plenamente el estilo chino. Boda (1988) hace referencia a este comienzo de mezcla en el estilo artístico del jesuita al mencionar cómo, exactamente el mismo año de ascenso al trono de Yongzheng, Castiglione realiza una pintura de un jarrón (*figura 4*) con varias flores que destaca con diferencia entre las anteriores realizadas por él debido al brillo y vitalidad de los colores que utiliza, además de por el excepcional uso que da al pincel en los trazos de la flor. Según el propio *National Palace Museum* (2015), esta sería la primera obra conservada de Castiglione en solitario. En ella se puede ver cómo el autor emplea el pigmento blanco para destacar el brillo en el esmaltado de la porcelana, resaltando así el efecto volumétrico del jarrón. En cuanto a las flores, Castiglione opta por utilizar gradualmente el color, expresando así la tridimensionalidad y el sombreado con una sola

fuente de luz. A pesar de que la obra presenta elementos típicos de los bodegones chinos, el control técnico empleado por Castiglione de la luz para aportar realismo a la obra nos hace recordar a su periodo de entrenamiento en Europa donde consiguió, a través de la observación de las obras de Cerano un control de las luces y sombras asombroso. Esta obra se debe considerar clave debido a que, siendo la primera realizada por el autor en solitario que conocemos, es un claro ejemplo de cómo Castiglione comenzaba ya a desarrollar un estilo único; la temática (flor de loto y tallos de arroz) y la firma en la obra son de claro corte chino, sin embargo, el realismo y las técnicas empleadas en la realización de la pintura son un estilo más europeo. Profundizando un poco más en la formación milanesa de Castiglione que se puede ver en esta obra, podemos asegurar que estaba familiarizado con el uso emblemático de las flores y las plantas en la iconografía cristiana. A pesar de llevar años trabajando para la corte Qing, Castiglione seguía siendo jesuita y, como tal, tenía una retórica aprehendida que le hacía representar con seriedad todo tipo de creación. Los jesuitas en la corte Qing tenían órdenes claras de representar todo aquello que les fuera encargado poniendo gran atención y cuidado al detalle. Las flores, además, como ya sabemos, en el arte cristiano tienen gran importancia puesto que están estrechamente vinculadas a la virgen. De este modo podemos ver como Castiglione fue capaz de comparar los símbolos importantes de su propia fe con aquellos que eran importantes también para la cultura del nuevo país para el que estaba trabajando.



*Figura 4: "Gathering of Auspicious Signs".  
Castiglione (1688-1766).  
National Palace Museum.  
Taipei.*

En este período de su vida, Castiglione realiza varias pinturas de jarrones más, así como imágenes de porcelana imperial sosteniendo arreglos florales que pretenden dejar constancia del respaldo divino al ascenso de Yongzheng al trono (Kleutghen,2016). Estas

pinturas podrían leerse con un cierto tinte político, puesto que el papel de Castiglione en la corte no solo fue el de un simple pintor, sino que, hasta cierto punto, habiéndose mezclado tan bien con la cultura local servía como una especie de intermediario entre los jesuitas y la corte Qing. Además, en el contexto político de la época con las dudas sobre la figura de un emperador de origen manchú, podría considerarse este acto como un posicionamiento del artista para intentar calmar las tensiones y los resquicios de sospecha por parte del emperador para con los jesuitas. En estas representaciones tempranas de elementos naturales es cuando comienza a verse el verdadero potencial de Castiglione; “podemos ver cómo es capaz de reproducir prácticamente la gama completa de texturas que van desde el reflejo de la luz en una vasija hasta la corteza de un árbol” (Kleutghen, 2016:2).

La riqueza de las pinturas que Castiglione realiza durante esta época de pájaros y flores reside en su diferenciación de la forma tradicional china de pinturas de este estilo. En las pinturas de Castiglione, las siluetas consisten generalmente en formas construidas gradualmente sin los típicos contornos sólidos y marcados que se ven normalmente en la pintura china. Para poner mejor ejemplo a esto, podemos observar la colección de este tipo de pinturas en tinta y color sobre seda llamada *Flores inmortales en una primavera eterna* (figura 5). Esta colección contiene dieciséis pinturas de las cuales hay ocho en las que se representan pájaros y otras ocho que se tratan de combinaciones de flores y pájaros. De toda esta serie, es en el último cuadro donde podemos ver la firma de Castiglione, por lo que podemos ser conocedores de que la colección completa pertenece al milanés. Las formas representadas con colores brillantes hacen ver que se trata de un nuevo modelo de pintura académica que Castiglione creó dentro de la corte de Yongzheng.

La base de Castiglione en métodos occidentales de pintura se puede ver a lo largo de toda la colección, por ejemplo, como nos señala el National Palace Museum (2015), en el degradado delicado de los pétalos de la peonía y la detallada atención puesta al tratamiento de las áreas de color. Los pétalos de la magnolia blanca y la cresta de gallo se retuercen y giran sobre diferentes tonos de color. El nivel de detalle, además, nos deja ver sombras que demuestran que Castiglione empleó, de nuevo, una sola fuente de luz. Por otra parte, los pájaros también son variados y están representados con gran dinamismo; resaltando el brillo de los ojos con pigmento blanco, una técnica que Castiglione utilizó también más adelante en los retratos de Qianlong. Castiglione, en esta colección, también utilizó el pigmento blanco para las rocas y las ramas a modo de resalto para añadir

sensación de volumen. Las composiciones de estas pinturas son bastante innovadoras también; fue capaz de ir más allá de la representación tradicional china de los pájaros para lograr unos mejores resultados combinando las técnicas y materiales de la corte con la perspectiva y sombreado occidental. Zonas tanto de los pájaros como de las flores revelan toques de claroscuro, donde Castiglione muestra una gran destreza en el uso de los pigmentos blancos para resaltar zonas más brillantes. Esta obra demuestra que, una vez más, Castiglione fue capaz de mezclar técnicas europeas con temática clásica imperial, puesto que las representaciones de pájaros y flores eran muy comunes se en porcelanas y esmaltados imperiales desde la antigüedad.



Figura 5: Colección "Immortal blossoms in an everlasting Spring". Giuseppe Castiglione. 1688-1766. National Palace Museum. Taipei.

Como se ha hecho mención con anterioridad en este texto, Castiglione no tenía una misión simplemente como pintor en la corte Qing, sino que prácticamente actuaba como un diplomático más. Por esto, debemos tener en cuenta que todos estos primeros cuadros cargados de simbolismo que auspician buenos augurios no pueden ser tomados como una casualidad. Castiglione entra en la corte manchú en uno de los momentos de mayor tensión de la historia de China, puesto que comenzaba a gobernar una dinastía proveniente de Manchuria, por lo que estas pinturas estaban diseñadas específicamente para hacer ver al emperador tanto su capacidad técnica como su capacidad para acomodarse a trabajar bajo cualquier cultura. Esta capacidad de adaptación cultural se ve reflejada en el uso de los símbolos antiguos, así como en el uso de jarrones de celadón, que era utilizado desde tiempos Song en China. De esta forma, Castiglione demostró su conocimiento y familiaridad con las colecciones de la dinastía Qing. Los emperadores de esta dinastía, a pesar de no ser Han, sentían una gran admiración por la parafernalia de la

dinastía Song y poseían una colección de piezas de esta época para demostrar su unión con los más altos ideales estéticos chinos.

Es durante esta etapa cuando Castiglione presenta ante Yongzheng una de sus mayores obras, tanto por calidad como monumentalidad; se trata del proyecto titulado *Cien caballos* (*figura 6*). En él se puede ver perfectamente el proceso de trabajo que se seguía dentro de los talleres de pintura de la corte Qing en ese momento. Es destacable mencionar esta obra en sus dos versiones, tanto en boceto como la obra final, para poder comparar ambas y cómo el autor tuvo que amoldarse estilística y temáticamente a las exigencias del emperador. Dentro de la corte del emperador Yongzheng, las órdenes eran claras sobre cómo debía ejecutarse una obra, por lo que Castiglione debía entregar un boceto a la corte para que fuese revisado y aprobado por el emperador antes de comenzar a realizar la obra definitiva. Es aquí donde toma importancia la supervivencia del boceto original de la obra (*figura 7*), que nos permite analizarla en comparativa con el cuadro final.

Esta pintura es fiel a su nombre y representa a cien caballos junto a la orilla de un río representados todos en diferentes poses y de diferentes formas. Algunos de ellos están pacíficamente pastando, otros corren por el campo enérgicamente, etc. Es este dinamismo y variedad entre los estados de los caballos lo que hace que la pintura sea una de las más variadas del artista, teniendo en cuenta que todo ocurre dentro del mismo cuadro. Como analiza el National Palace Museum, donde se encuentra la obra, este rollo comienza a la derecha con dos pinos que preparan el escenario para un paisaje que ocupa casi ocho metros de largo. La línea del horizonte es constante y se mantiene a una misma altura durante todo el pergamino y los caballos se reparten por todo este en diferentes lugares; hay caballos por las llanuras, caballos en la orilla, caballos acostándose, caballos de pie, etc.

La versión definitiva de esta pintura rollo es considerada como un avance único dentro de la pintura china puesto que incorporaba tres puntos de fuga diferentes a lo largo de la línea del horizonte. Estos tres puntos de fuga permitían la coexistencia de tres armonías compositivas separadas sin que se rompiese la unidad y el sentido de conjunto del cuadro. Esta es una de las partes del cuadro que provienen del conocimiento y técnicas europeas empleadas por Castiglione; la otra fue la utilización del claroscuro, que hizo que los caballos de esta obra destacasen entre el resto de las interpretaciones de animales producidas hasta la fecha en China.



Figura 6: Versión final de "One Hundred Horses". Giuseppe Castiglione. 1723-25. National Palace Museum. Taipei.

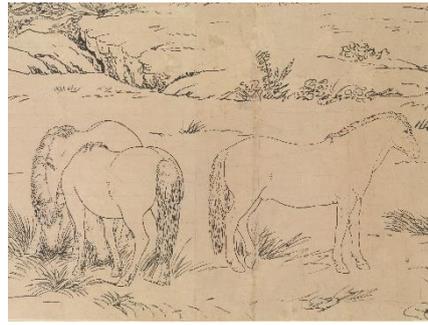


Figura 7: Boceto de "One hundred horses". Giuseppe Castiglione. 1723-25. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Se puede ver cómo, durante el reinado de Yongzheng, las obras producidas por Castiglione y otros artistas eran, generalmente, de un tamaño mediano o pequeño y raramente tenían alguna inscripción que describiera lo que estaba ocurriendo en la escena puesto que se prefería dejar que la pintura hablase por sí misma. Estas primeras obras son testigo de la considerable habilidad que había adquirido Castiglione para realizar, en el entorno chino, una mezcla de las concepciones occidentales del método de composición y las técnicas de pintura occidentales con temáticas chinas. La precisión a la hora de realizar estos elementos botánicos y, en algunos casos, animalísticos, así como el realismo y la expresividad de cada objeto representado nos ofrece una visión del estilo que Castiglione adoptó y fue perfeccionando hasta su muerte durante toda su carrera.

Además de bodegones, Castiglione también realiza varias pinturas de animales, como ocurre en el caso de su obra *Perro de pelo largo bajo las flores* (figura 8). En esta obra podemos ver representado a un perro de tonos marrones y rojizos junto a una roca de lago y flores de un viejo melocotonero en un jardín. Hacia la parte derecha del cuadro podemos ver un melocotonero viejo que se extiende fuera de la composición; de él nacen aún algunas nuevas ramas con flores de sus densas y nudosas raíces, lo que da a entender que el árbol, a pesar de antiguo, está lleno de vida todavía. En el fondo de la composición, también hacia la parte derecha, podemos observar una gran roca de lago cuya forma enrevesada complementa a la del árbol. La representación del perro posee una precisión asombrosa por la cual se puede ver en él un inherente movimiento a pesar de la quietud del cuadro. Parece que la atención del perro está puesta en algo que ocurre fuera de la composición, haciéndolo detenerse a voltear la cabeza con gran dinamismo. Castiglione demuestra en este cuadro un refinamiento extraordinario y una gran maestría a la hora de representar al animal, utilizando técnicas realísticas que no sólo transmiten

tridimensionalidad sino también representan perfectamente el brillo de su pelaje. El National Palace Museum (2015) afirma que, al capturar tanto las sutilezas de la semejanza formal con la realidad, como el espíritu interior del animal, este último se convirtió en un criterio especialmente importante para determinar el éxito de una representación de un animal en una pintura. Es decir, que las imágenes que se presentaban en la corte debían ser algo más que meras representaciones de la realidad, debían de transmitir. A pesar de que el cuadro no tiene fecha conocida, se sabe que Castiglione realizó modificaciones a una pintura de un perro pequeño durante el segundo mes lunar del quinto año del reinado de Yongzheng, por lo que en este texto nos guiaremos por esta afirmación y catalogaremos esta obra como ordenada por este emperador.



Figura 6: "Long-haired dog beneath blossoms". Giuseppe Castiglione. 1688-1766. National Palace Museum. Taipei.

En estas pinturas-rollo, Castiglione podía hacer uso de sus conocimientos y aptitudes artísticas adquiridas en Europa a la vez que respetaba las reglas que le ponía Yongzheng en sus encargos. En la parte técnica, Castiglione pudo haber tenido en consideración la técnica lombarda del uso de las témperas; las pinturas no eran bocetos, sino representaciones basadas en una observación directa y meticulosa. Como ya se ha mencionado en este texto, el canon Milanés daba mucha importancia a la capacidad del artista de observar el entorno como forma de aprendizaje. Por otra parte, en Milán, Castiglione había tenido acceso a una colección de objetos chinos del museo de Settala; esta colección contenía también pinturas de maestros milaneses entre los que se encontraba Cerano. Esta información resulta relevante si tenemos en cuenta que tanto las pinturas-rollo realizadas durante el periodo de Yongzheng como las imágenes en el inventario de esta colección estaban sin pintar, realizadas en seda sin tratar o en un papel

en blanco. La relación de Castiglione tanto con la técnica lombarda como con esta colección nos indica que fueron fuentes de inspiración para lograr componer bodegones chinos incluso si el medio, las dimensiones y los usos de las imágenes eran totalmente diferentes. Como menciona Musillo (2006), el espacio sin pintar era una forma de atraer la atención del espectador hacia la importancia puesta al detalle de la representación.

Para la realización de estos bodegones en pinturas-rollo, Castiglione intentó evitar un claroscuro muy marcado a pesar de ser una de las técnicas en las que más destacaba. Para esto utilizaba una luz difusa, pero a su vez mantenía la ilusión de la existencia de una sola fuente de luz, como se puede ver en los reflejos de los jarrones. Además, enfatizaba la cualidad reflectiva de la porcelana para mostrar con mayor calidad su textura y su volumen. A pesar de esto, se pueden ver aún rastros de claroscuro en la representación de los tallos de las plantas para añadir profundidad a los conjuntos. Las habilidades de Castiglione en cuanto a la utilización del claroscuro y la utilización de la luz le sirvieron para ser capaz de unir los elementos chinos con las formas y técnicas italianas.

A finales de los años treinta del siglo XVIII el emperador, mostrando una vez más su interés por el realismo occidental se decidió a ordenar la producción de una colección de pinturas-rollo cuya función sería la de la catalogación de objetos preciados del inventario imperial. Para decidir quién haría las pinturas, el emperador pidió tanto a algunos artistas del taller de Castiglione realizar el boceto de algunos alimentos que él había enviado al taller para decidir quién realizaría las dieciséis piezas. A pesar de que el emperador no pidió en primera instancia la presencia específica de Castiglione, encomendó la tarea al taller de pinturas de estilo occidental. Sin embargo, tras haber completado los artistas unas cuantas piezas ya, el emperador no estaba satisfecho con el resultado y mandó rehacerlas. Es en este momento cuando Castiglione comienza a pintar algunas de las piezas él mismo. La colección cuenta con, como mínimo, seis rollos en los que representan una gran variedad de objetos en cada una de ellas, por esto, el proyecto completo tardó en completarse varios años (Lo, 2009). Esta colección recibe el nombre de *Imágenes de artefactos antiguos (figura 9)* y, si bien es verdad que Castiglione, por orden del emperador, fue quien realizó gran parte de los primeros dibujos, no se sabe exactamente cuáles le pertenecen a él y cuáles realizaron los discípulos de su taller años más tarde tras haber conseguido la perfección técnica suficiente para contentar los deseos de Yongzheng.

Se podría considerar que, por la época que datan, tienen una temática bastante extraña, puesto que en ese momento este tipo de colecciones en corte se realizaba para llevar un registro de los objetos de algún lugar, pero prácticamente nunca se hacía por estética nada más. Cada rollo medía aproximadamente 20 metros de largo, por lo que los dibujos que aparecen en ellos son de un tamaño considerable; es por esto por lo que, para su mejor conservación y evitar el deterioro, el *Victoria and Albert Museum* solo tiene en exposición ciertos trozos.

Los objetos en esta representación siguen todo un orden concreto, de izquierda a derecha y en columnas. Los objetos más grandes aparecen de uno en uno, mientras que los de menor tamaño aparecen por columnas, organizado por tipos, forma o similitudes de tamaño. Se podría decir que esta pintura, por su formato y su organización, recuerda a los rollos de caligrafía típicos chinos. Uno puede “leer” en él las posesiones que pertenecieron a uno de los imperios más grandes de la historia. Ya sea como muestra de poder o por gusto personal, este rollo es la prueba gráfica de las habilidades de Castiglione; la atención puesta al detalle hace que el realismo sea impresionante, incluso en las figuras más pequeñas.



Figura 7: "Pictures of Ancient Playthings". (1729)  
Giuseppe Castiglione y artistas desconocidos. Victoria and Albert Museum.

Uno de los datos que más llama la atención sobre estas pinturas es que, debido a la gran precisión y realismo de las interpretaciones de los objetos que se muestran en los rollos, se han podido identificar objetos que corresponden a los dibujos y, gracias a ello, podemos deducir que lo que al principio era un inventario simplemente de objetos que se encontraban en la ciudad prohibida, luego también se convirtió también en representaciones de objetos del Yuanmingyuan. Uno de estos casos es el de un cuenco de Cerámica Ru (*figura 10*) que se encuentra en la Colección de Sir Percival del British Museum; este cuenco se corresponde con uno de los cuencos encontrados en la pintura rollo dibujada por Castiglione y sus discípulos (*figura 11*).

Lo (2009) afirma que el dibujo del cuenco de cerámica Ru es una de las obras de esta colección realizada por el propio Castiglione, ordenado por el emperador en persona. Tras varios estudios hechos a la pieza de la colección de David Percival y a la obra de Castiglione, se ha llegado a la conclusión de que ambas piezas son la misma. La estructura y forma de las grietas en el esmalte de la pieza es idéntica a la representada por Castiglione en la pintura, en especial una grieta en forma de R bajo el borde del cuenco, así como una grieta en el interior del cuenco que se corresponde con la dibujada. Todo esto demuestra que el pintor tuvo la pieza en sus manos para representarla (McCausland, 2002). Como bien se ha mencionado anteriormente en este trabajo, durante esta época Yongzheng comenzó a mostrar gran interés por el realismo occidental, por lo que era frecuente que enviase objetos, animales, alimentos o flores al taller llevado por Castiglione para que fuesen dibujados por él y sus discípulos, por lo que no debe sorprendernos que tanto McCausland como Lo hablen del mismo cuenco y pintor y, realmente fuese el propio Castiglione quien realizase la pintura.



Figura 10: Cuenco Cerámica Ru. Dinastía Song. Sir. Percival David Collection. Britis Museum



Figura 11: Detalle de "Pictures of Ancient Playthings". (1729) Giusepe Castiglione y artistas desconocidos. Victoria and Albert Museum.

A pesar de no haber un orden claro sobre cuándo fue realizada cada obra durante este período, la que analizaremos ahora, llamada *Pacífico Mensaje de primavera* (figura 12), podemos saber que es posterior a las anteriores mencionadas. No sólo podemos saber esto porque en ella podemos ver un poema escrito en pintura dorada, sino porque en él también podemos ver la figura de un joven. Este joven se trata del príncipe Hongli, hijo de Yongzheng, quien se convertiría años más tarde en el emperador Qianlong. Si bien es verdad que muchos catalogan esta imagen como un retrato de Qianlong, en este texto lo colocaremos la era de Yongzheng debido a la temática de la pintura.

A pesar de que en la imagen vemos tanto al padre como al hijo, la posición de Qianlong en el cuadro, un par de cabezas más abajo que Yongzheng, así como su postura enfatizan la subordinación y respeto hacia su padre. La intención de Castiglione al realizar el retrato de esta forma era la de mostrar la imagen de dos emperadores consecutivos. Ambos están representados de la misma forma, mostrando de este modo la equivalencia entre la importancia de ambas figuras; los dos van ataviados con el mismo tipo de ropa y, tras ellos, podemos observar dos tallos de bambú. En las pinturas Ming y Qing, el tallo de bambú era el símbolo tradicional de la rectitud y aparece en multitud de retratos de emperadores, puesto que era una de las características más importantes para gobernar (Hung, 1995).

Otro rasgo importante a tener en cuenta en esta obra es cómo Castiglione muestra, sutilmente y de forma simbólica, el concepto de transmisión de poder al colocar a Yongzheng entregándole a Qianlong la rama floreciendo. Esta es la única fuente de acción que se encuentra en el cuadro, por lo que adquiere relevante importancia. El propio nombre del cuadro hace referencia indirectamente a esta acción, el “pacífico mensaje de primavera” es un anuncio de la llegada de la primavera como tal, mostrada en el florecimiento de la rama que está siendo entregada. Sin embargo, también debemos tener en consideración la posibilidad de un simbolismo más allá de esta interpretación; el nombre dado por su padre a Qianlong, traducido significa “Erudito eterno de la primavera”, por lo que más adelante, a la hora de analizar la forma mural de este cuadro desvelaremos el verdadero significado detrás de la simbólica acción de la entrega de la rama floreciendo.

Es importante también tener en cuenta la ropa y peinado de ambos emperadores; en el retrato podemos ver cómo ambos visten trajes y peinados tradicionales confucianos; como se ha mencionado anteriormente en este texto, era común que Yongzheng fuese retratado ataviado con ropajes de otras etnias para representar el poder de la dinastía manchú Qing. A pesar de que el cuadro no está firmado, Shining aparece mencionado en el texto que aparece en él. Como menciona Hung (1995), en la pintura se pueden ver ciertas marcas que indican que este no sería el cuadro definitivo, sino que se trataría de un estudio que nunca llegó a terminarse; sin embargo, podemos ver la misma versión de este cuadro en un mural dentro de la ciudad prohibida que analizaremos más adelante puesto que se realizó durante el reinado de Qianlong. Es en este último periodo del reinado de Yongzheng cuando Castiglione comienza ya a pintar tanto obras con

representaciones de pájaros como retratos para el príncipe Hongli, quien será posteriormente conocido como el emperador Qianlong y a quien había conocido ya años antes en la corte de su padre.



*Figura 12: Springs Peaceful Message.* Giuseppe Castiglione (1723-35). National Palace Museum.

Si bien es cierto que a Castiglione se le conoce principalmente por sus obras pictóricas y arquitectónicas, un aspecto de su carrera artística a destacar también sería el de los relojes con autómatas. A pesar de no ser una de las disciplinas artísticas en las que el milanés destacó, fue una de sus muchas tareas desempeñadas en la corte Qing, por lo que se merece cierta mención en este texto también. Ya desde la época de Kangxi los relojes tenían un papel muy significativo como objetos oficiales que servían incluso para regalos diplomáticos, por lo que dentro de la corte existía incluso una habitación exclusiva para almacenar todos ellos. Es el mismo Yongzheng quién, como hemos mencionado anteriormente, permite a Castiglione y a otro artista más continuar trabajando durante el periodo de transición entre la muerte de Kangxi y su ascenso oficial al trono. Esto se explicaría teniendo en cuenta que para el emperador estos relojes eran muy importantes puesto que eran considerados mecanismos complejos y extraordinarios (Musillo, 2011). Los autómatas eran prácticamente escenarios en miniatura donde los movimientos mecánicos se mostraban a través de figuras de animales o personas, por lo que podemos suponer que el trabajo de Castiglione en este ámbito era el de pintar tanto las figuras como los escenarios; sus aptitudes de pintura eran tan importantes que lograba pintar escenas

maravillosas en tamaños reducidos. Para el sesenta cumpleaños de la emperatriz Xiaosheng, madre de Qianlong, se realizó uno de estos relojes a modo de regalo. Este reloj estaba decorado con un teatro semicircular compuesto por tres escenas con pinturas de Castiglione. El escenario estaba lleno de esculturas móviles, pero lo más interesante era un estanque con una cascada; el estanque era un espejo y la cascada estaba realizada con finos hilos de cristal que imitaban el movimiento del agua; el tiempo en este reloj estaba indicado por un pato que movía el pico para indicar la hora. Este reloj no solo era un homenaje al sesenta cumpleaños de la emperatriz, sino que también celebraba el proyecto de construcción de los Palacios de estilo europeo, de los que se hablará más adelante en este texto.

## **6. MECENAZGO DEL EMPERADOR QIANLONG**

### **6.1. El arte durante el reinado de Qianlong**

Qianlong es el máximo exponente de la fusión cultural sino-europea emergida durante la dinastía Qing. No solo era una fusión entre Europa y Oriente, sino que su reinado se caracterizó por un interés generalizado por todas las culturas existentes bajo su mandato. Esto es un hecho que se explica muy bien con el surgimiento en los años 90 del *New Qing History*, una corriente historiográfica que se dedicó a revisar la historia de la dinastía manchú para tratar de eliminar la concepción predominante existente de que la dinastía Qing era una dinastía manchú totalmente sinizada y ensalzar la importancia de la heterogeneidad de la ideología política y la expresión cultural dentro de la dinastía Qing. Durante el reinado de Qianlong, el crecimiento económico y el avance tecnológico fue tan grande que se hizo evidente también en el arte; de los tres emperadores de la dinastía Qing, Qianlong fue el más influyente e innovador. Además de promover la utilización de colores lujosos y la atención puesta al detalle en sus obras característico del estilo Qing, también incentivó la incorporación de técnicas pictóricas europeas a un nivel de importancia equivalente a las técnicas tradicionales chinas.

Si bien es cierto que tanto Kangxi como Yongzheng comenzaron este proceso de fusión artística cultural, Qianlong creció viéndose rodeado de todo tipo de expresiones artísticas de diferentes países; en especial, la cultura europea era parte de su vida diaria puesto que abundaban las pinturas de estilo europeo en palacio incluso antes de su nacimiento. Como analizaremos más adelante, la formación de Qianlong desde su nacimiento se trató de una formación multicultural y multidisciplinar. Las capacidades de

Qianlong llegaban a tal punto en el que era capaz de hablar manchú, chino, tibetano y mongol; como políglota, percibía cada una de las culturas bajo su imperio como fuentes de recursos artísticos. Por otra parte, practicaba tanto las tradiciones chinas y manchúes como el budismo tibetano; “parece ser que el emperador se posicionaba por encima de todas estas tradiciones y poseía la habilidad de fluctuar entre ellas a voluntad, dependiendo de su agenda” (Wang, 2014:380). Esta existencia de varias fuentes culturales a disposición del emperador desde edad temprana podría ser una de las varias explicaciones a la gran presencia europea en el arte cortesano de la época Qing.

Los elementos europeos en la corte Qing suelen verse como algo decorativo, sin llegar a profundizar en la importancia que han tenido en el desarrollo y transformación de las tradiciones artísticas chinas. Muchas veces, sobre todo en el periodo de Qianlong, esta presencia europea se ve como un simple “fetiche” del emperador con el exotismo que le proporcionaban las culturas lejanas. Sin embargo, no debemos verlo así, puesto que la hibridación cultural que se vio en el arte cortesano, en cierta parte gracias al trabajo de Castiglione, fue un fenómeno mucho más relevante.

Cuando Qianlong asciende al trono a los veinticuatro años estaba ya extremadamente familiarizado con el trabajo de Castiglione, teniendo en cuenta que lo había conocido veinte años atrás cuando llegó a la corte de su abuelo Kangxi. Además, como se ha comentado anteriormente, durante el reinado de su padre, Yongzheng, Qianlong ya había realizado algún encargo a Castiglione. En el mismo año en el que asciende al poder y, conociendo bien la reputación del artista, Qianlong le encarga a Castiglione dos obras muy importantes; la primera era un retrato que representaba al emperador ataviado con una túnica formal y símbolos del poder imperial. La segunda obra era un rollo en el que se viese representado rodeado de sus consortes. De esta forma, Castiglione pasa a convertirse en el retratista personal del emperador, siendo el creador personal y guardián de la imagen pública del representante del imperio.

Qianlong, de los tres emperadores para los que Castiglione trabajó, fue el más transgresor y el que rompió más formalidades. Por una parte, rompió con las diferencias existentes entre los artistas académicos y el resto de los artistas de la corte. Por otra parte, al contrario que su padre, quién daba unas órdenes claras y estrictas tanto técnica como formalmente hablando de las obras que quería que se realizasen para él, Qianlong tenía plena confianza en las capacidades artísticas de Castiglione; “pretendía demostrar que era capaz de atravesar, sin daños, las fronteras culturales representadas por las técnicas de

pintura extranjeras” (Musillo, 2011:11). De este modo, Castiglione tenía libertad suficiente para incorporar los fundamentos artísticos italianos que considerase oportunos en las pinturas que el emperador le encargase. Fue debido a esta libertad concedida por el nuevo emperador que Castiglione consiguió desarrollar sus habilidades y produjo sus mejores obras.

A pesar de que Qianlong no tenía miedo a incorporar las técnicas europeas que fuesen necesarias en las obras de arte que encargaba, era plenamente consciente de que la identidad manchú corría el riesgo de la completa sinización, por lo que hizo grandes esfuerzos por preservar e introducir en el país valores derivados de la vida manchú donde, por ejemplo, la figura del caballo era un pilar fundamental. Es debido a esto que muchos de los retratos realizados por Castiglione del emperador lo representan como un maestro de los caballos y también es por lo que muchas pinturas realizadas por él representan caballos además de otros animales. Es importante aclarar también, para la comprensión de ciertas obras que se analizarán más adelante en este texto cómo Qianlong consideraba que una obra no debía juzgarse simplemente por el nivel de realismo de esta, sino que debía tener un significado más allá de lo plasmado en el lienzo, debía evocar algo.

Durante tres décadas, Castiglione sirvió a Qianlong constantemente, recibiendo regalos a cambio como muestra del aprecio que el emperador sentía por él, así como una escalada por diversos puestos de la jerarquía dentro de la corte Qing. Este hecho es destacable, puesto que ningún otro artista europeo había conseguido alcanzar tal nivel de influencia en la corte. A pesar de haber pasado ya gran parte de su vida en China, no debemos olvidar que Castiglione era un jesuita, por lo que la fusión entre ambas culturas no solo estaba representada en sus cuadros, sino que también formaba parte de su día a día. Como jesuita, Castiglione tenía el deber de ser humilde, por lo que debía permanecer en la pobreza, sin embargo, esto no era fácil teniendo en cuenta que, en China, se veía obligado a aceptar todos los honores que el emperador Qianlong desease otorgarle.

Como ya se ha hecho mención con anterioridad en este texto, durante la época de Yongzheng, Castiglione hizo varios conocidos dentro de la corte Qing que le habrían aconsejado y, hasta cierto punto, ayudado. Durante el reinado de Qianlong, siendo conscientes del número de años que Castiglione llevaba en la corte no nos debe extrañar que ocurriese lo mismo. En la *memoria póstuma* de Castiglione se hace referencia al desagrado del jesuita por recibir honores del emperador, sin embargo, también podemos saber que, en primera instancia, fue la madre de Qianlong, la emperatriz Xiaosheng, quien

incitó a su hijo a ofrecerle un título oficial al artista. Debemos recordar que la emperatriz ya había tenido contacto con el artista al haber sido él mismo junto al relojero oficial de la corte quienes habían realizado para ella un reloj autómatas como regalo por su sesenta cumpleaños. No es posible saber a ciencia cierta si a Castiglione le disgustaba realmente recibir estos regalos o si era consciente de que por su posición como jesuita lo moralmente correcto habría sido tratar de rechazarlos. Sin embargo, lo que sí sabemos es que el *voto de obediencia* le dio a Castiglione un salvoconducto para poder justificar sus actos y para solucionar el conflicto entre su “lado” jesuita y su “lado” como artista Qing; este voto jesuita era uno de los más importantes, debía obedecer a sus superiores jesuitas, sin embargo, lo que le habían ordenado era trabajar para la corte Qing y eso implicaba aceptar todos los regalos, encargos y títulos que le fueran ofrecidos. Como hace referencia Musillo (2008) fue de este modo que el conflicto inicial de Castiglione podía verse resuelto como un acto más de virtud. Esta doble obediencia tanto a la orden jesuita como al imperio Qing produjo grandes resultados no solo para su propio beneficio sino también para la misión jesuita; se ganó proximidad con el emperador que influyó también en otros europeos en la corte por lo que aumentaron también los beneficios para la misión.

Castiglione, además de con otros artistas chinos, debía también competir indirectamente por su posición privilegiada en la corte contra otros artistas europeos. Podemos suponer que consiguió superar al resto, teniendo en cuenta que finalmente fue el europeo que prevaleció sobre los demás, debido a que supo aprovechar al máximo su capacidad para obtener los mejores resultados de su relación con Qianlong. Anteriormente, algunos artistas europeos habían sido expulsados de la corte Qing por diversos motivos; sin embargo, un decreto de este período informa sobre un incidente de especulación financiera llevada a cabo por Castiglione y ciertos europeos más. Este decreto afirmaba que estaba involucrado en un caso de hipotecamiento de tierras, un acto expresamente prohibido dentro de la legislación Qing. Tanto Castiglione como los demás europeos envueltos en el caso fueron amonestados en primera instancia por Qianlong, sin embargo, más tarde fueron perdonados. Es evidente, por tanto, que el puesto de Castiglione dentro de la corte Qing era aprovechado por la orden jesuita para mejorar la situación económica de la misión, así como es evidente también que el favor del emperador para con Castiglione era utilizado como forma de aumentar la presencia jesuita en la capital. Además de esto, la influencia e importancia del artista llevó también en

varias ocasiones a la orden a ser capaces de presentar ante el emperador peticiones sobre la restricción de actividad misionera en otras provincias de China.

Antes de comenzar a analizar las obras realizadas por Castiglione para el emperador, debemos tener en cuenta un par de cuestiones artísticas que se explicarán con más detalle a medida que se vayan presentando y desarrollando. Por una parte, Qianlong, al contrario que su abuelo Kangxi, tenía poco o nulo aprecio por las pinturas al óleo, por lo que no es común verlas utilizadas en esta época. Además, Castiglione seguía teniendo que prescindir de los fuertes contrastes a la hora de realizar los retratos del emperador, a pesar de ser un maestro del claroscuro. Esto se debía al gusto personal de Qianlong, quien rechazaba el sombreado marcado porque, para él, hacía que las obras se viesan manchadas. Al contrario que durante el patronaje de Yongzheng, Qianlong solía añadir en las obras que encargaba algún tipo de poema o texto, por lo que Castiglione tuvo que aprender a dominar el arte de la caligrafía. Es también importante destacar también que es durante este período cuando Castiglione se convierte oficialmente en el arquitecto y esmaltador de los palacios de estilo europeo del Yuanmingyuan, uno de los mayores exponentes de la hibridación sino-europea que creó. El nuevo estilo pictórico que Castiglione creó no solo fue utilizado en la corte durante su vida, sino que, tras su muerte, tanto sus discípulos como plenitud de artistas siguieron utilizándolo.

## **6.2. Análisis de Obras realizadas por Castiglione bajo el mandato de Qianlong**

### **6.2.1. “*Hongli Recolectando Hongos*”**

Una de las primeras obras de representaciones de Qianlong atribuidas a Castiglione es la de *Hongli recolectando Hongos* (figura 13). Por el propio nombre de la obra podemos saber que la obra fue realizada antes de que el emperador ascendiese al trono, puesto que utiliza su nombre de príncipe. En el cuadro podemos ver representado al joven príncipe ataviado en indumentaria típica taoísta, acompañado de un ciervo que, dentro de la tradición simbólica china, representaba la longevidad. Además, el príncipe sostiene en la obra un hongo *lingzhi*, considerado por el taoísmo como la comida de los inmortales y, a su lado, podemos ver a un joven ayudante que sujeta una cesta con flores vinculadas a los buenos augurios.



Figura 13: "Hongli Gathering Fungus". Giuseppe Castiglione. 1734. Palace Museum. Beijing.

Hung (1995) expone que, perteneciendo esta obra todavía al reinado del emperador Yongzheng y, siendo este aficionado a las representaciones imperiales utilizando “disfraces” de diferentes tipos y etnias, podría considerarse que Qianlong hubiera encargado a Castiglione una obra de este tipo para vincularse a través de la pintura con su padre. Esta hipótesis podría ser cierta si tenemos en cuenta que, años más tarde, el emperador ordenaría a Castiglione realizar la versión mural de la obra *Spring's peaceful message* en el que, como hemos visto, aparece también junto a su progenitor. En cierto modo, esta pintura derivaba directamente de uno de los variados retratos del emperador Yongzheng disfrazado en el que aparecía también representado como un taoísta, sosteniendo un hongo *lingzhi* y acompañado de un ciervo.

Esta obra, en la que se comienza ya a observar la fascinación del emperador por las ilusiones visuales en la pintura, no solo nos presenta una unión entre padre e hijo, sino que también los distingue al uno del otro. Yongzheng nunca inscribía sus retratos, sin embargo, Qianlong incluye un poema en la parte superior derecha de incluso sus primeros retratos, tendencia que seguirá presente en gran variedad de cuadros encargados por el emperador durante su mandato. En la inscripción podemos leer el siguiente poema:

“何來瀟灑清都客	“¿De dónde proviene este viajero desenfrenado de otro mundo?
逍遙為愛雲煙	<i>Vagando sin restricciones entre sus queridas nubes de jade y niebla</i>
筠籃滿貯仙岩芝	<i>Su cesta de bambú está llena de hongos recolectados de acantilados inmortales</i>
芒鞋不踏塵實跡	<i>Sus sandalias de paja no están marcadas por el polvo del mundo mortal</i>
人世蓬萊鏡裏天	<i>Este mundo mortal es como un cielo en un espejo</i>
霞巾仿佛南華仙	<i>Su brillante túnica es como la de un inmortal</i>
誰識當年真面貌	<i>¿Quién sabe el verdadero rostro de este joven?</i>
圖人生銷屬偶然	<i>¿Tiene esta imagen la capacidad de representarlo vistiendo ese disfraz?</i>
長春居士自題”	<i>Inscrito por el Erudito eterno de la primavera”</i>

(Kleutghen, 2010:71)

Esta inscripción es especialmente esclarecedora teniendo en cuenta que es uno de los primeros atisbos que se pueden observar del emperador Qianlong, incluso como príncipe, valorando las cualidades ilusionistas de la pintura y la variedad de formas en la que uno puede representarse a sí mismo dentro del arte. Sin esta inscripción el cuadro sería simplemente un retrato del emperador disfrazado de taoísta, pero, con ella, se convierte en una especie de acertijo que nos invita a reflexionar sobre como el arte influye en la percepción de la identidad y presencia imperial. También podríamos considerar este poema como una referencia a la pintura como un portal entre el mundo celestial y terrenal, lo que nos llevaría a comprender mejor el aprecio por las artes que Qianlong sentía.

### **6.2.2. “Retrato del emperador Qianlong con la toga formal de la corte”**

Cuando pensamos en Qianlong, la primera imagen que se nos viene a la cabeza de él es la del emperador sentado en el trono ataviado en una toga de un tono amarillo brillante. Dentro de la corte, Castiglione realizó un gran número de retratos de estilo chino, siendo *Retrato del emperador Qianlong con la toga formal de la corte* (figura 14) el más representativo del emperador Qianlong. Este tipo de retratos eran llamados *yurong* y debían seguir unas reglas muy estructuradas; debía tratarse de un retrato frontal cuyo espacio circundante debía estar vacío. Los *yurong* de los emperadores Qing debían ser

una representación política y cosmológica del mundo entero personificada por ellos; esto se conseguía a través de la toga puesto que, en los *yurong*, la toga imperial servía como mediador entre el propio emperador y el resto del mundo, era una distinción (Wu, 1996).

Castiglione fue capaz a introducir y utilizar sus conocimientos en el uso de la luz y las sombras en un tipo de obra de arte típicamente china, con unas exigencias técnicas casi rituales. Musillo (2006) asegura que Castiglione en este retrato despliega las técnicas que había aprendido de Cerano; representa con gran nivel de detalle la textura de la brillante seda de la toga, dando así al retrato un efecto de tridimensionalidad al utilizar sutilmente el claroscuro. Este claroscuro, utilizado con la destreza de Castiglione daba un toque de realismo que no interfería con el brillante tono amarillo clásico reservado a los emperadores. Por otra parte, la pintura está realizada con colores minerales chinos sobre seda, una técnica que Castiglione nunca podría haber desarrollado en Europa puesto que la seda no era utilizada en la Europa de la época para la pintura.

Técnicamente, Boda (1988) asegura que Castiglione empleó diferentes métodos para lograr enaltecer la figura del emperador Qianlong, siendo estos la combinación de una iluminación frontal fuerte, sombras sutiles y el uso del blanco y el rosado en el rostro para darle un cierto afeminamiento. Además, para añadir realismo añadió también cierto brillo a las pupilas y un reflejo casi imperceptible a la nariz. Además de la influencia de Cerano, en esta obra podemos ver cierto toque artístico que nos recuerdan a Rembrandt. La técnica empleada por Rembrandt para el uso de la luz en los retratos consistía en que el rostro de la persona representada debía estar iluminado tanto por una luz principal como por luces de relleno colocadas en ciertos ángulos, lo que creaba diferentes sombras en la cara de la persona. Sin embargo, en la tradición china, esta técnica no se empleaba puesto que dejaba medio rostro a la luz y medio rostro a la sombra, creando lo denominado como “rostro yin-yang”. En las técnicas tradicionales chinas para la realización de retratos, como hemos visto anteriormente, existían unas reglas muy estrictas. Esto se debe a que no se pretendía hacer una representación auténtica ni realista del rostro de la persona, sino que todos los retratos tenían cierto nivel de idealización puesto que “el objetivo más importante [...] era transmitir el estatus social de la persona, sus logros morales y su comportamiento ejemplar” (Poškaitė, 2020:152). Lo que hizo Castiglione para solventar este problema que se le presentaba fue ajustar el ángulo de la luz, colocándolo de una forma más frontal al rostro del emperador para que el efecto del claroscuro se viese en la zona de la nariz y la barbilla de una forma más sutil, sin “ensuciar” el rostro.

A todo esto, Biebl (2014) añade que la postura de Qianlong, la posición descansada de las manos y la expresión calmada y contemplativa de su rostro, muestran al emperador como una persona inteligente, amable y sabia. Esta capacidad de Castiglione de conseguir introducir elementos de su aprendizaje en Europa en cuadros importantes para la corte, pero siendo en todo momento respetuoso y consistente con las ideas y cuestiones técnicas del país anfitrión fue lo que hizo que lograra el beneficio de Qianlong para continuar representando ininidad de cuadros valiosos.



Figura 14: "Portrait of the Emperor Qianlong in Ceremonial Robe". Giuseppe Castiglione. 1734. The Palace Museum. Beijing

### 6.2.3. "El emperador Qianlong montando con armadura ceremonial"

Un tipo de pintura característica de la dinastía Qing es la del *tieluohua*, que consistían en obras de pequeño y mediano tamaño que estaban atadas por los bordes con una tira de tela o papel y que se fijaban directamente a las paredes sin ningún tipo de montaje. En China existía el concepto de mural en ese momento, sin embargo, estos no se realizaban sobre pared, sino que se realizaban encima de telas de seda para así poder intercambiarlas cuando fuese necesario. Por tanto, el concepto de mural como pintura permanente sobre pared se pierde y se deja paso a pinturas sobre tela que se cuelgan; unas pinturas más cercanas al concepto de "cuadro" que tenemos en Occidente. Este es el caso de la obra *El emperador Qianlong montando con armadura ceremonial* (figura 15). Que esta obra fuese realizada por un artista jesuita es, cuanto menos, sorprendente puesto que se trata

de una obra realizada por un cristiano celebrando la victoria de un gobernante cuyos ritos y creencias eran totalmente diferentes a los suyos.

Castiglione, al contrario que con Yongzheng, no trató de convencer a Qianlong de que se convirtiese al cristianismo para lograr grandes victorias, sino que hizo todos los esfuerzos posibles por ignorar la condición “pagana” del emperador y buscar en él dotes naturales que lo honrasen. Los jesuitas habían sido entrenados en cierto modo para esto mismo, para eludir deliberadamente el hecho de que sus nuevos patrones no fuesen cristianos y a buscar en ellos cualidades que denotasen virtud dependiendo de la cultura en la que se vieses envueltos. Como podemos saber por los análisis de Vossilla (2016), en *El emperador Qianlong montando con armadura ceremonial*, Castiglione nos presenta la figura de un joven de veintinueve años preparado para revisar sus tropas en el desfile militar de 1739. El tono heroico de esta pintura nos hace ver todavía la influencia europea en la pintura de Castiglione, puesto que se nos presenta la moralidad de la acción política a través de la fuerza militar, la cual también era practicada por los soberanos cristianos en sus gestas. Estas gestas militares llevaron en Europa al florecimiento de un tipo de retratos políticos ecuestres; Castiglione, en este cuadro, seguramente guiado por las directrices de Qianlong, lo muestra enfatizando el poder real a través del control y la majestuosidad de la representación del emperador.

Es por todos conocido que los retratos ecuestres son una de las figuras artísticas más importantes de la cultura europea a la hora de destacar las hazañas realizadas por dirigentes, héroes o destacados guerreros en las gestas cristianas. Sin embargo, este retrato del emperador Qianlong no solo se trata de una simple imitación de los retratos ecuestres que se realizaban en occidente, sino que el caballo, como se ha mencionado en este texto con anterioridad, y como también veremos más adelante, representaban una parte primordial de la cultura manchú, de la cual provenía el emperador y de la cual no estaba dispuesto a renunciar. Teniendo en cuenta el gusto del emperador por ver la cultura de su minoría étnica representada en la corte, puede surgirnos la duda de por qué pediría ser retratado de forma ecuestre siguiendo, hasta cierto punto, convenciones de los retratos ecuestres europeos. La respuesta es simple, Qianlong siempre ha sido conocido como uno de los emperadores con más interés por lo exótico y un gusto por la innovación, como podremos ver más adelante con la creación de los Palacios de Estilo Europeo. Este interés le llevó a sentirse también atraído por los grabados militares europeos y no es de extrañar, por tanto, que ordenase a Castiglione que le realizase un retrato en este estilo.

En cuanto a cuestiones técnicas, el tamaño de la obra, el nivel de detalle y el hieratismo en la representación del emperador sin perder precisión alguna fue un elemento introducido en el arte chino por parte de Castiglione, teniendo su base en Europa. Castiglione utiliza un ligero sombreado en la cara del emperador, apartándose de esta forma del estilo característico de los retratos chinos para infundir cierto tono de introspección en este retrato de Qianlong. Castiglione no pretendía con esta obra halagar al emperador, sino que trataba de interpretar y describir la personalidad decidida del monarca, personalidad que le llevaba a desempeñar todas sus labores con dignidad e inteligencia. Estas características que Castiglione trató de representar en el cuadro fueron las características que él mismo había encontrado en el emperador como “auto justificación” para perdonar y tratar de olvidar el hecho de que Qianlong no era cristiano. El realismo de esta obra se ve plasmado, sobre todo, en el rostro de Qianlong, representado con solemnidad, así como en su caballo, destacando en ellos la armadura, la silla y el carcaj del emperador. En cuanto a Castiglione, hay muy pocas obras paisajísticas atribuidas a su nombre, por lo que no debería sorprendernos que el paisaje de esta no hubiera sido realizado por el propio autor, sino que en realidad hubiera sido realizado por sus colaboradores chinos. Sin embargo, Vossilla (2016) afirma que las plantas que aparecen en primer plano en este cuadro han sido pintadas por Castiglione. Además, a pesar de que los materiales como el pincel y los pigmentos eran característicos de la cultura china, los cúmulos de nubes y, de nuevo, las plantas en primer plano presentan un conjunto de sombreado y luces característico del aprendizaje italiano de Castiglione. Son las montañas del fondo las que nos hacen dudar sobre la autoría del fondo paisajístico del cuadro, puesto que están representadas en el estilo clásico de pintura cortesana Qing. Sin embargo, Castiglione llevaba el suficiente tiempo en la corte manchú como para poder ser capaz de realizarlas igual que lo haría un artista chino.



Figura 15: "The Qianlong Emperor riding in ceremonial armour". Giuseppe Castiglione. 1739. The Palace Museum. Beijing.

#### 6.2.4. "Kazajos entregando caballos como tributo"

La pintura, desde tiempos antiguos, ha sido considerada una de las formas de propaganda y promoción política más eficaces. De esta forma y teniendo en cuenta que, como hemos mencionado con anterioridad, Castiglione dentro de la corte no solo tenía el papel de pintor, sino que también cierto papel político, podemos asegurar que era plenamente consciente de las implicaciones que algunos de sus encargos tenían a nivel político.

La obra "Kazajos entregando caballos como tributo" (figura 16) es un claro ejemplo de este tipo de pinturas políticas, además de ser también testigo de la importancia étnica dentro del imperio de Qianlong. En esta obra se representa a un grupo de enviados kazajos ofreciendo un tributo de caballos al emperador Qianlong como muestra de lealtad al régimen manchú. Como ya sabemos, para los emperadores de la dinastía Qing, era muy importante ser reconocidos como legítimos en el poder, siendo provenientes de Manchuria. Teniendo en mente esto y sabiendo que, durante el mandato de Qianlong, el territorio bajo el poder de la dinastía aumentó considerablemente bajo el sistema tributario, podemos estar seguros de que la intención tras el encargo de esta pintura era mostrar la relevancia y poder del imperio, personificado en la figura del emperador.

Según nos indica Aierken (2019), Castiglione divide esta pintura en dos partes; al lado derecho podemos ver al emperador junto a oficiales cortesanos manchúes y, a la izquierda, se encuentran las figuras de tres kazajos que entregan el tributo. Estas dos partes no solo

se dividen espacialmente, sino que también están diferenciadas representativamente por los fondos, los ropajes, los elementos faciales y las características culturales. De este modo, además de político, el cuadro se vuelve étnico también, puesto que no solo pretende documentar un hecho histórico, sino que también pretende mostrar las diferencias étnicas entre el pueblo manchú y el kazajo. Castiglione muestra al emperador sentado en una elegante silla, con una pantalla pintada tras él, mirando directamente al frente con las manos sobre sus piernas. Qianlong viste una túnica color melocotón y una pretina en las que, una vez más, Castiglione modifica su clásico claroscuro, rebajándolo para amoldarse a los gustos cortesanos.

Al lado de los kazajos podemos ver a dos oficiales que podrían estar presentándolos frente al emperador. Los kazajos están representados vistiendo sombreros de pico y túnicas de diseños simples. A su lado podemos ver el tributo, tres enormes caballos, en el que se puede percibir de nuevo la influencia europea; el realismo a la hora de representar la figura de los caballos que Castiglione dominaba a la perfección contrasta con el entorno en el que se encuadra la acción, típicamente chino, en el que abunda el vacío. De nuevo, Castiglione logra que la representación realista de los caballos esté tan lograda que la gradación de las pinceladas es imperceptible.

La forma de representar el paisaje, por otra parte, es típicamente china. Es un paisaje lleno de musgos, árboles y rocas, realizado con trazos de tinta incisivos que se realzan por el colorido. Sin embargo, la forma de pintar los rostros es, de nuevo, típicamente europea; la técnica que utiliza Castiglione consiste en aplicar pinceladas pequeñas y contrastantes que, utilizada como en este caso, sobre papel de fibras largas con textura, adquiere una gran viveza.



Figura 16: "Kazakhs Presenting Horses in tribute". Giuseppe Castiglione. 1757. Musée National des Arts Asiatiques. Paris, Francia.

Clunas (2017), por su parte, nos hace conocedores de la existencia de un boceto realizado por Castiglione en 1748 llamado “Zúngaros ofreciendo un caballo en tributo” (figura 17) el cual presenta la misma composición que este, lo que indica la posibilidad de que existiese otra representación de este cuadro que se haya perdido. Teniendo esto en cuenta, debemos ser conscientes también de que las pinturas de caballos, ya desde época Ming, había sido un tema recurrente, sobre todo de caballos blancos, siendo un símbolo de buenos augurios y de favor celestial hacia la dinastía gobernante. Este es otro de los motivos por los que Castiglione fue uno de los europeos que tuvo más relevancia dentro de la corte Qing; era conocedor de los simbolismos y la importancia de cada temática dentro de cada pintura que le era encargada y, además, era capaz de llevarlas a cabo con gran maestría.



Figura 17: "Dzungar offrant un cheval en tribut à l'empereur Qianlong". Giuseppe Castiglione. 1688-1766. Musée du Quai Branly. París. Francia.

Podría considerarse esta una de las pinturas realizadas por Castiglione para Qianlong más relevantes debido al trasfondo histórico y político en la que se ve envuelta. Es importante tener en cuenta para la mejor comprensión de esta obra la cuestión multiétnica en la que se inscribía el reinado de Qianlong. La palabra “kazajo”, originariamente, significa literalmente “pueblo libre”. Qianlong conquista a mediados del siglo XVIII el kanato zúngaro, eliminando una de las mayores amenazas del pueblo kazajo y proporciona un área segura para ellos. Es bajo estas circunstancias cuando el pueblo kazajo se postra frente a Qianlong, personificado este acto en el hombre del cuadro de Castiglione.

Se trata, por tanto, de una representación pictórica de un acto político tan importante como la sumisión de un “pueblo libre” bajo al poder y, a su vez, benevolencia del emperador Qianlong.

#### **6.2.5. “El emperador Qianlong persiguiendo un ciervo en un viaje de caza”**

Qianlong, como hemos hecho mención con anterioridad, ordenó a Castiglione durante su primer año de mandato la realización de un retrato con sus doce consortes. Además, el tema de su propia etnicidad y la importancia de la variedad étnica dentro del imperio también será recurrente dentro de las obras producidas bajo su reinado. Estos dos temas se ven fusionados en la obra “*El emperador Qianlong persiguiendo un ciervo en un viaje de caza*” (figura 18). En ella podemos ver a una pareja cazando juntos a un ciervo; se trata de Qianlong y su consorte uighur Rong Fei. Hay otra versión de esta obra representada en una porcelana en la que es la mujer quien espera a que el hombre le entregue la flecha; esta porcelana se encuentra en la colección de Asia Oriental del museo de la Residencia de Munich, sin embargo, en este texto nos centraremos en el análisis de la pintura.

Rong había llegado a la corte con veintiséis años, siendo Qianlong veintitrés años mayor. Debido a su comportamiento excepcional dentro de la corte, ascendió puestos dentro de la jerarquía de las concubinas, llegando a convertirse en una de las consortes favoritas del emperador y, por tanto, siendo representada en varias obras. A pesar de que no estamos seguros de que la autoría total de esta obra pertenezca a Castiglione, se sabe que al menos las figuras del emperador y la consorte están realizadas por el milanés.

En la pintura podemos observar al emperador disparando una flecha a un ciervo mientras monta a caballo, siendo seguido de cerca por Rong Fei mientras le entrega otra flecha. Como ya hemos comentado, Castiglione era un experto en mostrar la acción de los cuadros y el movimiento utilizando las manos por lo que, el acto de entrega de la flecha que realiza Rong, en pleno movimiento de los caballos, junto con la cercanía de las figuras en el cuadro podría considerarse un simbolismo para hacer referencia a la armonía existente entre Qianlong y su consorte favorita. La maestría a la hora de representar los textiles de Castiglione puede verse una vez más en esta obra, donde ambas figuras van ataviadas con elaborados ropajes imperiales. Esta pintura, realizada con colores exuberantes y líneas finas y delicadas, se ve enmarcada dentro de un paisaje rocoso con variedad de plantas y árboles. El dolor del ciervo moribundo puede verse representado por el vibrante color rojo de la sangre en la flecha y la velocidad de los

caballos se puede sentir a través de la posición de los dos jinetes. La gran habilidad a la hora de montar a caballo tanto del emperador como de Rong puede deducirse por la corta distancia entre los dos caballos y el ciervo; esta habilidad para montar a caballo era típicamente manchú, por lo podría darse el caso de que otras concubinas hubieran aprendido también este arte. Sin embargo, la importancia de montar a caballo no era simplemente manchú, sino que también era una cualidad uighur, por lo que no sería extraño tampoco que solo Rong supiera montar de una forma tan habilidosa. Sea cual sea la respuesta, Rong es la única de las concubinas mostradas en pintura montando a caballo y, mostrar a mujeres en escenas de caza en lugar de ser representadas de la forma clásica china era poco común, por no decir algo que no había sido realizado nunca antes, dentro de la corte Qing (Aierken, 2019).

La posición y forma de ser representadas de ambas figuras no es casual; al tratarse de un retrato imperial todo detalle está meticulosamente calculado. Por una parte, Rong mantiene los ojos clavados en su esposo, denotando gran compenetración entre ambos. Además, al contrario que ocurre con el emperador, al cual podemos ver su pie derecho, la consorte esconde este tras sus ropajes; este simbólico acto podría parecer casual, sin embargo, representa su condición Uighur como musulmana, quienes no podían mostrar sus pies. Aierken (2019) hace mención también al collar de la emperatriz y sus pendientes; el collar podría tratarse de un *tumar*, un amuleto Uighur utilizado en la infancia que contenía representaciones del Corán. Por otra parte, el emperador Qianlong, alzando estratégicamente su mano para alcanzar la flecha que le tiende la consorte, muestra la presencia de un anillo de jade; este anillo era utilizado por los arqueros manchúes para proteger sus pulgares y, a su vez, este elemento se hizo muy famoso en la corte Qing, por lo que también lo identifica como emperador.



Figura 18: "The Qianlong Emperor Chasing a deer on a hunting trip". Giuseppe Castiglione. 1760-1779. The Palace Museum. Beijing.

### **6.2.6. “Retrato de la Fragante Concubina”**

Como se ha hecho mención en el análisis de la obra anterior, Rong Fei es considerada la consorte favorita del emperador Qianlong. Durante el reinado de este emperador, la historia de Rong Fei y Qianlong se hizo muy popular, llegando incluso a mitificarse hasta cierto punto. Rong Fei era llamada “Fragante Concubina” debido a una leyenda que explicaba que, a pesar de que su belleza era inigualable, fue su aroma natural lo que cautivó al emperador. La obra *Retrato de la Fragante Concubina* (figura 19) representa la imagen más característica de la consorte.

En esta obra podemos ver a la consorte sentada, inclinada ligeramente hacia una mesa, con un brazo descansando en ella y el otro colocado en su regazo. Aparece vestida elegantemente con una túnica de seda bordada y porta joyas preciosas de oro y jade, complementando y acentuando su belleza. A pesar de que no se sabe a ciencia cierta si la persona representada es realmente Rong Fei, siguiendo la descripción de Dubrovskaya (2019), en la que afirma que Rong Fei era representada característicamente con una piel pálida y, sobre todo, con una característica frente exageradamente alta y ancha, además de ser conocedores del aprecio del emperador por esta consorte, podríamos estar casi seguros de que se trata de ella.

La obra no está firmada, sin embargo, ciertos detalles nos permiten dar por hecho que la obra está realizada por el milanés. Por una parte, Castiglione había realizado representaciones de la consorte en varias ocasiones anteriormente. Además, se puede ver la influencia de las técnicas europeas de Castiglione en el sutil sombreado de la cara de la mujer. Si observamos la obra con detenimiento podemos observar cómo, en la nariz, las mejillas y la pupila de la mujer, el artista utiliza el blanco para añadir resaltos que esculpan mejor la forma del rostro. Por otra parte, somos conocedores de que Castiglione había aprendido de Cerano la forma de representar los tejidos de una manera prácticamente palpable; esto puede verse perfectamente en el uso de las sombras y las luces aplicadas a los pliegues de la túnica.

Es relevante mencionar finalmente que la importancia de Rong Fei dentro de la corte fue tal que, Tras la muerte de la Segunda emperatriz en 1766, Qianlong no tomó más emperatrices, por lo que Rong Fei fue ascendida una vez más, convirtiéndose en una de las mujeres de más alto rango dentro de la corte (Millward, 1994). Es por esto que, a pesar de que en este texto solo hagamos mención a ella en dos obras realizadas por Castiglione, debemos ser conscientes de que se ve representada en numerosos cuadros más cuya

autoría no está definida, siendo uno de ellos una representación de la consorte ataviada con una armadura europea (*figura 20*). Esta obra, en numerosos textos es atribuida a Castiglione precisamente por la representación en armadura occidental, sin embargo, no se sabe a ciencia cierta que él sea el autor, por lo que no vamos a analizarla, pero sí mencionarla y mostrarla, sobre todo, teniendo en cuenta que una reproducción de esta obra se encuentra mostrada en la tumba de Rong Fei, convertida ahora en un lugar turístico.



Figura 19: "Portrait of the Fragrant Concubine". Giuseppe Castiglione. Medios S. XVIII. The Palace Museum. Beijing.



Figura 20: "Xiang Fei in European Armour". Atrib. Giuseppe Castiglione. Medios S. XVIII. National Palace Museum. Taipei.

### 6.2.7. "Pacífico Mensaje de Primavera"

Para poder hablar de la versión "mural" de la obra analizada anteriormente titulada *Pacífico Mensaje de Primavera*, debemos primero comprender bien qué es el *Tongjing Hua*. El *Tongjing hua* es un tipo de pintura china característica del siglo XVIII de la cual solo han sobrevivido al tiempo algunos ejemplos realizados durante el reinado de Qianlong; este estilo consistía en obras de tamaño masivo que solían medir sobre tres metros de alto, de largo podían llegar a medir hasta seis metros y estaban diseñadas para cubrir completamente paredes o techos. Generalmente estaban realizadas en seda, aunque para protegerlas podían estar endurecidas con papel grueso. Este estilo, aunque a primera vista pudiese parecer típicamente chino, estaba realizado en perspectiva lineal, escorzo y tenían un sombreado muy sutil para añadir profundidad y tridimensionalidad a los objetos representados. A pesar de que normalmente este tipo de estilo se usaba para representar arquitectura o paisajes de algún tipo, en algunos casos se pueden ver retratos de individuos como en el caso de *Pacífico Mensaje de primavera* (*figura 21*).



Figura 21: Detalle de "Spring's peaceful message". Giuseppe Castiglione. Salon de las tres rarezas. 1736-1795. Ciudad Prohibida. Beijing.

Esta obra se encuentra situada en el Salón de las Tres Rarezas, una pequeña habitación dentro del Salón de la cultivación mental del Yuanmingyuan que estaba reservada a una vasta colección de pinturas imperiales y colecciones de caligrafía. Esta sala se encontraba perfectamente encuadrada por la puerta; el suelo estaba decorado con azulejos de porcelana blanca y azul y ventanas con rejas decorativas que retrocedían hasta una puerta de luna que se abría a un jardín privado en el que aparecían la figura de dos hombres. A primera vista, la escena parecería real, sin embargo, una vez se pasa el marco de la puerta se revela la verdadera forma del *tongjinghua* (figura 22). En cuanto a cuestiones técnicas, Castiglione usa adaptaciones de técnicas ilusionistas de pintura europeas y técnicas de profundidad para remplazar las paredes con espacios y objetos que parecen existir en realidad.

Para crear este efecto utilizó una gran variedad de técnicas de profundidad como, por ejemplo: la perspectiva lineal para sugerir profundidad, escorzos y distorsión angular para representar cómo los objetos se proyectan y expanden en el espacio, algunos objetos que están delante de otros ocluyen a estos últimos, constancia de tamaño; un objeto que es más pequeño que otro indica que está más alejado, resolución; menos detalle indica mayor lejanía, contraste; los objetos con menos contraste suelen estar más alejados, sombreado; la posición, distorsión y forma de las sombras indican el lugar en el que está posicionado cada objeto y por último, reflectancia y dispersión; la cantidad de luz reflectada

y dispersa varía en relación a la fuente de luz y el espectador. (Kleutghen, 2015: 10).

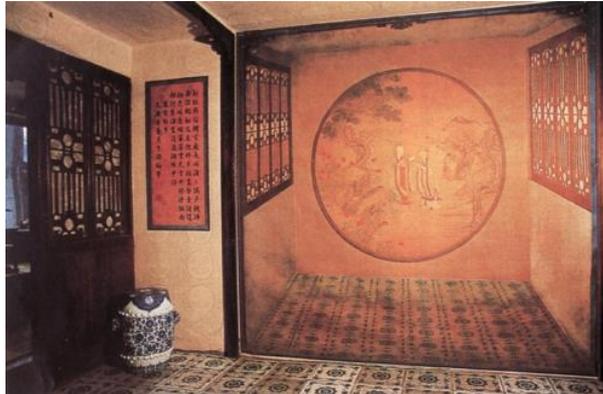


Figura 22: "Spring's peaceful message". Giuseppe Castiglione. Salon de las tres rarezas. 1736-1795. Ciudad Prohibida. Beijing.

Podemos deducir gracias al texto de Musillo (2006) que esta capacidad para representar con exactitud la sensación de profundidad podría ser relacionada directamente con el aprendizaje europeo de Castiglione una vez más de la mano de Cerano; el posicionamiento de las figuras y objetos y el uso de las luces para conseguir "introducir" al espectador en el cuadro a través de la sensación de tridimensionalidad era una técnica muy empleada por la tradición pictórica lombarda.

Un detalle muy importante a la hora de analizar este *tongjinghua* es su temática. Hemos hecho referencia anteriormente en este texto a la importancia que Qianlong daba a su pertenencia a la etnia manchú, pero, si nos fijamos bien podemos ver cómo tanto padre como hijo aparecen no solo ataviados con ropajes clásicos chinos, sino también con el peinado. Es de gran importancia tener en cuenta que este detalle no es una nimiedad, puesto que, durante el gobierno de los Qing, existía incluso una ley que obligaba a sus súbditos a cambiarse el estilo de pelo a uno manchú. Teniendo esto en cuenta, sabemos que en la versión rollo de esta obra Yongzheng se había inspirado en los disfraces europeos para justificar su representación, sin embargo, nos surge la duda de por qué Qianlong ordenaría ser representado ataviado de una etnia a la que no pertenecía. La respuesta a esta cuestión nos viene dada por la sala en la que se encontraba este *tongjinghua*, donde se albergaban pinturas y caligrafías clásicas chinas. Además, en esta sala Qianlong se dedicaba a la lectura y a la inscripción de gran variedad de obras; es por esto por lo que esta sala representaba la herencia cultural del país. El emperador y su padre aquí no representaban a unos gobernadores manchúes que habían conquistado china,

sino que ellos mismos se convertían en figuras representativas de la cultura china, lo que legitimaba su poder al eliminar su imagen como foráneos.

Dentro del contenido de la obra podemos ver, como hemos mencionado en el análisis de su formato rollo, cómo Yongzheng en la pintura le entrega a Qianlong una rama floreciendo. Esta rama floreciendo simboliza la entrega del poder del imperio y la autoridad de gobernar el país. La primavera ha simbolizado siempre la llegada de algo nuevo, un cambio, un avance, una transformación; es por esto por lo que el nombre de la pintura también está cargado de simbolismo. Como todo cuadro político, *Pacífico mensaje de primavera* está cargado de simbolismos que hacen referencia al paso del mando de padre a hijo. Sin embargo, sabemos que esta obra no pudo haberse realizado antes de la muerte de Yongzheng, por lo que debió haber sido encargada por Qianlong. El motivo por el que podemos saber perfectamente que este *tongjinghua* fue encargado por Qianlong nos lo explica con claridad Hung (1996); Yongzheng había rechazado firmemente que el nombre de su sucesor fuese conocido públicamente, por lo que el nombre estaba escrito en un papel, sellado en un cofre y colocado tras una placa colgada sobre el trono en el Palacio de la Pureza Celestial.

## **7. HIBRIDACIÓN SINO-EUROPEA DE LA MANO DE CASTIGLIONE EN LA ARQUITECTURA.**

Castiglione, durante prácticamente toda su vida como artista para la corte Qing, desempeñó un papel fundamental a la hora de crear un nuevo estilo artístico globalizado que comprendía tanto aspectos adquiridos en su Italia natal como habilidades adquiridas bajo el patronaje de los tres emperadores a los que sirvió como artista. Se podría decir que fue uno de los mayores impulsores de ciertos puentes culturales y artísticos entre China y Occidente. Sin saber con exactitud cuán relevante fue realmente su papel en esta hibridación, podemos asegurar con tranquilidad que el trabajo de Castiglione en la corte Qing insufló el arte chino de ideas barrocas y científicas.

Como bien es conocido, uno de los elementos más importantes de la cultura arquitectónica palaciega china, en especial bajo el reinado de Qianlong, era la de la monumentalidad. Castiglione fue capaz de expandir por Europa este concepto en edificios de relevancia, pudiendo ver hoy en día en Europa una gran variedad de obras y actuaciones de estilo chino; estas son las conocidas como *chinerías*. De la misma forma,

al arte de estilo europeo existente en china se les solía llamar *occidenterías*. En China, como se ha intentado demostrar en este texto anteriormente, estas primeras influencias occidentales aparecen de la mano de los jesuitas a partir del siglo XVIII. Estas *occidenterías* y *chinerías* son un claro reflejo del intercambio constante de elementos artísticos existentes entre China y Europa durante la dinastía Qing.

Castiglione, además de jugar un papel decisivo a la hora de incorporar técnicas ilusionistas europeas y la perspectiva lineal al arte Qing, dio pie al surgimiento de los conocidos Palacios Europeos, localizados al norte del Jardín de la Eterna Primavera en el Yuanmingyuan. Estos palacios son el máximo exponente de hasta qué punto llegó a incluirse la cultura europea dentro del imaginario cortesano Qing. Esta *Occidentería* se trataba de un jardín entero repleto de palacios y fuentes de estilo europeo al que solo tenía acceso el emperador y sus círculos más cercanos. El culmen del jardín aparece al final del paseo por el mismo cuando uno se podía encontrar con lo que parecía ser una aldea de estilo europeo, sin embargo, lo impresionante es que no se trataba más que de una ilusión creada por enormes pinturas realizadas en perspectiva sobre muros de mampostería. Si bien es verdad que ya durante la época de Kangxi se comienza el proyecto del Yuanminyuan como palacio de retiro del emperador, es Qianlong quien decide añadir palacios y jardines de estilo barroco para albergar todo tipo de muebles y regalos que venían de parte de otros gobernantes europeos. Qianlong ordena a Castiglione el dibujo de planos para una serie de mansiones occidentales, fuentes y jardines y seleccionar de entre sus compañeros a unos cuantos jesuitas como colaboradores. Todos los edificios y jardines se construyeron entre 1737 y 1766. Durante el reinado de Qianlong, los artistas europeos y chinos trabajaban en colaboración para crear una combinación de técnicas chinas con las técnicas europeas.

Como explica Kleutghen (2013), la estructura empleada en esta aldea de aspecto europeo también fue importada; había doce pinturas en doce paredes dispuestas en seis pares paralelos superpuestos hundidos en forma de V hacia una decimotercera pared (con su correspondiente pintura) en el vértice de esta; esto imita a un arreglo para escenario encontrado en un importante texto de perspectiva del jesuita Andrea Pozzo (maestro e inspiración de Castiglione) llamado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (figura 23). Incluso ya derruidas, las paredes de los edificios seguían siendo tres veces más altas que una persona; esto demuestra la monumentalidad necesaria para conseguir una perspectiva realista a escala que se pudiese apreciar tanto de lejos como de cerca.

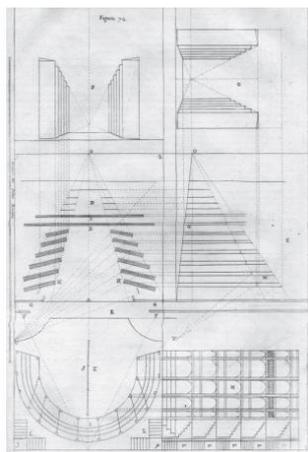


Figura 23: Figura 72. Scenes for the stage. Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. 1707. Extraído de Kleutghen, 2013.

Es cierto que de los palacios poco queda, sin embargo, Qianlong quedó tan complacido con el resultado que ordenó a Castiglione la realización de grabados de los nuevos edificios y jardines. Se hizo una serie de cerca de veinte grabados basados en los dibujos realizados por Castiglione (*figura 24*). Sin embargo, solo quedan tres copias de los grabados originales en los que podemos observar cómo eran estos. El propio nombre de la obra da a entender que lo que estamos viendo no es más que una ilusión; esta cualidad de la teatralidad era muy importante en las obras del siglo XVII en China y se plasma muy bien en esta obra puesto que representa perfectamente las dos reacciones del espectador al pasear por los jardines. Por una parte, el espectador queda prendado de la monumentalidad de los edificios, sin embargo, una vez dentro se da cuenta de que todo es una pintura por lo que solo un ojo sofisticado podría alcanzar el balance suficiente para apreciar tanto la ilusión óptica creada por la perspectiva como la pintura en sí (Kleutghen, 2013). La fusión cultural entre esta forma de representación china y la técnica de perspectiva y la reproducción de estilos arquitectónicos europeos nos demuestra cómo Castiglione jugó un papel decisivo a la hora de tender puentes culturales que perdurarían en el tiempo. Estos palacios representan una Europa fantaseada por China, lo que los emperadores creían que sería Europa. Cabe también destacar que los nombres dados por Qianlong a los grabados que representan estos palacios nos hacen ver que no pretendía hacer creer que lo que se veía era real, nombrando los grabados como “perspectivas”; pretendía mostrar las habilidades y el poder de su tecnología visual y la importancia que existía en que el espectador fuese alguien lo suficientemente sofisticado como para ser

capaz de apreciar lo “especial” de este tipo de pinturas, así como de ser capaz de ver la belleza tanto de la pintura como de la ilusión que creaba.

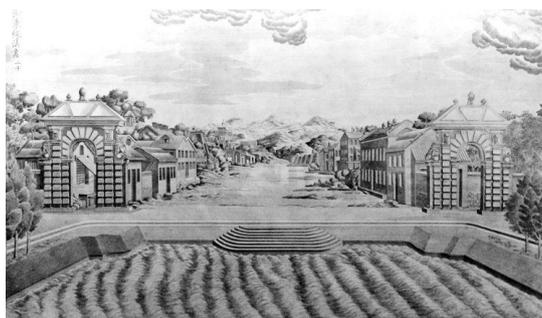


Figura 24: No. 20: *Hudong Xianfahua, Painting of Perspective, East of the Lake*. Giuseppe Castiglione. 1977. Museo Italo Americano.

Consecuentemente, G. Castiglione no representó la ruptura con la tradición, pero reivindicó la modernidad. Su modelo de hibridación tipológica, entre fantasía y realidad, China y Europa, fue una vez más un claro exponente de la fusión de las dos culturas y tradiciones en el contexto de una primera tendencia globalizadora. Es de admirar cómo Giuseppe Castiglione unió la acción misional, magistralmente desarrollada en la corte de Qianlong, con la vocación más trascendental de las ciencias y las artes: el sentido de servicio. (Castilla, 2015:641)

Finlay (2007) en su texto nos hace referencia a otra fuente de inspiración europea de Castiglione para este tipo de palacios, una muy cercana a su propia experiencia, *Villa Alari* (figura 25) en Cernusco, un palacio localizado muy cerca de su ciudad natal, Milán. Esto es un dato importante, puesto que a pesar de no encontrar evidencia de que los grabados de esta Villa llegasen a China, Castiglione pudo haberla visto numerosas veces durante su vida aún en Italia. Como muchas villas europeas de esta época, estaba rodeada de jardines amurallados y, como podemos ver en la imagen, en primer plano a la derecha podemos ver unas escaleras que bajan hasta el agua de lo que parece ser un estanque, al igual que veíamos en el grabado de la figura 24 de la aldea occidental del Yuanmingyuan.

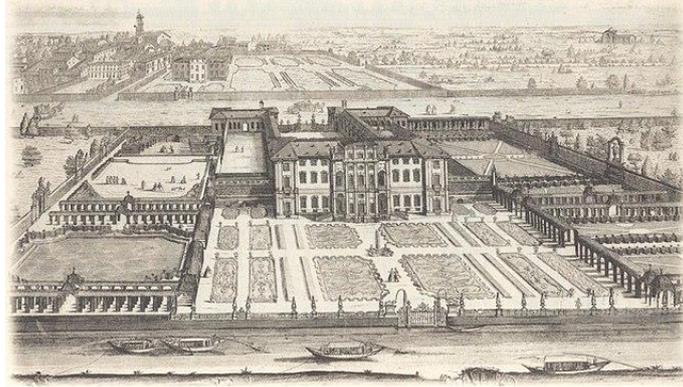


Figura 25: Villa Alari Visconti. Marc Antonio dal Re. 1743. Milán.

Los palacios del Yuanmingyuan, técnicamente hablando, combinaban las técnicas chinas con las europeas a la perfección; tanto las estructuras como las columnas estaban realizadas en madera china, sin embargo, los recubrimientos eran de piedra y mármol blanco. Las columnas exteriores, las escaleras y las estatuas estaban todas realizadas siguiendo el estilo europeo, así como la distribución del espacio que pertenecía a un estilo cortesano occidental también. Alguno de los palacios, en lugar del barroco en el exterior se empleó un estilo rococó, característico del sur de Europa. En las cerámicas ornamentales de los palacios podemos ver perfectamente una fusión entre ambas tendencias puesto que estaban vidriadas de diferentes colores. Además de en estas cerámicas, también confluían ambas culturas en otras decoraciones que convivían entre las mismas paredes como es el caso de los adornos barrocos que, a veces, se veían acompañados de azulejos *liuli*, una forma de cristalería característica de China.

Dentro del Yuanmingyuan también podemos saber que existían jardines y fuentes de estilos europeos. Uno de los palacios más importantes del Yuanmingyuan era el 谐奇趣 (Palacio de los Placeres de la Armonía) (*figura 26*), que consistía en un edificio central flanqueado por largas y curvas galerías que terminaban en pabellones octagonales. El complejo entero en forma de U dejaba lugar a una monumental fuente en el centro. Justo en frente al conjunto quedaba una piscina reflectante con un par de escalones al estilo europeo. Como podemos observar en el grabado, justo en el borde izquierdo podemos observar la existencia de un puente gigantesco; este puente era la entrada principal a la parte del Yuanmingyuan dedicada a los palacios europeos. Los cinco arcos en la parte inferior del puente estaban decorados con cabezas de leones de las que salían chorros de agua. Tras este puente podía encontrarse una pared que formaba parte del muro perimetral que rodeaba los palacios; este muro estaba decorado con pilastras y molduras que hacían que el puente tomase la forma de arco del triunfo. La decoración arquitectónica del muro

enmarcaba una vista lejana de otra puerta de estilo europeo. Esta ilusión óptica es la que da nombre al puente, que se traduce literalmente como “Puente de la Perspectiva”. Parece ser que los elementos arquitectónicos comprendían tanto construcciones de sillería tridimensional como trampantojos, la parte del muro que se veía desde el centro del arco estaba modelada en bajorrelieve y pintada para lograr representar una perspectiva lejana. Podemos encontrar una ilustración del *Nymphæum* de la *Chateau de Tanlay* (fig 27), localizada en París, en la que vemos la estructura en forma de arco con pabellones flanqueándolos y una gran escultura en el nicho central. Podemos ver también cómo la estructura está elevada y una especie de puente con cinco arcos inferiores decorado con cabezas de leones por las que brotaba el agua. Se podría decir que Castiglione tomó este diseño del *Nymphæum* y lo modificó cambiando la estatua central por un trampantojo para añadir la perspectiva de una puerta lejana.



Figura 26: South Façade of the Palace of Harmonious delights. Grabado. Autor desconocido. 1783. Francia.

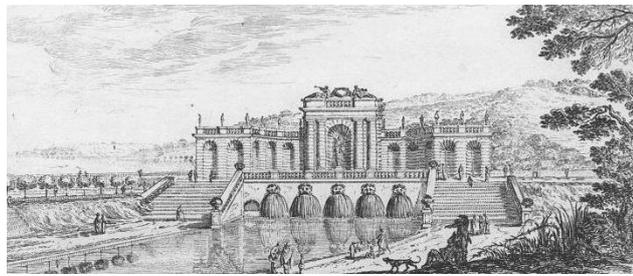


Figura 27: Le Muet's "Grotte" du Chateau de Tanlay. Israel Silvestre. S. XVI-XVII. Francia.

En el “*Nymphæum*” del Palacio de los placeres de la Armonía, si nos fijamos en la imagen, podemos ver que existía la denominada “Fuente del Zodíaco” (figura 28). Como ya ha sido mencionado en este texto, los relojes tuvieron mucha importancia durante el periodo Qing, por lo que no es extraño encontrarnos relojes también en los Palacios Europeos. Esta fuente reloj se encontraba delante de la fachada del edificio principal y Castiglione había sido encargado con el trabajo de diseñarla, mientras que Benoist se habría encargado de la parte mecánica. El flujo de la corriente de agua llenaba la fuente y, a cada lado de esta había una fila de animales con cuerpo humano esculpidos en piedra cuyas cabezas estaban realizadas en bronce. Cada animal representaba uno de los símbolos del zodiaco chino, así como las doce divisiones horarias del día, por lo que funcionaba como un reloj. Cada dos horas, de un animal diferente brotaba agua y al mediodía brotaba de todos ellos a la vez. Esta fuente es uno de los máximos exponentes de la hibridación conseguida por Castiglione entre oriente y occidente; el tiempo

representado por los doce animales zodiacales chinos, movidos por la tecnología europea dentro de un marco de rocalla (típico del estilo rococó) y a su vez rodeados de elementos y simbologías imperiales. Cinco de las estatuas de los doce animales fueron robadas durante la segunda guerra del opio en 1860, sin embargo, para profundizar más en la importancia que esta obra en especial tuvo, es relevante mencionar que, en el año 2011, el famoso artista chino Ai Weiwei realizó una reinterpretación de estas figuras titulada *Cabezas del zodiaco* (figura 29) recubiertas en un baño dorado. La intención del artista con esta reinterpretación fue la de expresar y compartir su interés por la historia y el arte chino. A pesar de que esta reinterpretación no tiene nada que ver con las piezas originales en cuanto a significado ni composición, es interesante descubrir que la relevancia de las piezas de Castiglione continúa sirviendo incluso a artistas contemporáneos como fuente de inspiración para la realización de nuevas obras.



Figura 28: "Fuente del Zodiaco" Giuseppe Castiglione, Michel Benoist. 1759. Yuanmingyuan. China.



Figura 29: "Zodiac Heads". Ai Weiwei. 2011. Portland Art Museum. EE. UU.

Gracias al texto de Finlay (2007) podemos ser conocedores de la existencia de una fotografía realizada sobre el año 1870 del Puente de la Perspectiva (fig 30); esta fotografía se realizó desde el este, al contrario que el grabado ordenado por Qianlong, que estaba realizado desde el sur. Sin embargo, esta fotografía nos permite ver con claridad los detalles que el grabado sólo nos permite intuir; la falsa puerta es una construcción muy elaborada con pilastras y molduras decorativas, decorada en algunas partes con ornamentos con detalles barrocos. En la parte superior del puente podemos ver tejados de estilo chino, fusionados perfectamente con la decoración europea de los arcos; esto también podría haber sido intencionado, puesto que, al ser el puente parte del muro, separaba la parte de los Palacios europeos del resto del Yuanmingyuan. Al otro lado de

este muro la arquitectura de los edificios era totalmente de estilo chino, sin embargo, desde esta otra parte aún podía verse parte del puente.



Figura 30: Puente de la Perspectiva. Autor desconocido. 1870.

Si bien es cierto que Castiglione no inventó los trampantojos ni fue el primero en llevar a China la técnica, si que tuvo gran influencia en su aplicación. Como ya se ha hecho referencia anteriormente en este texto, Castiglione llega a la corte de Kangxi como sustituto de otro artista, Giovanni Gherardini. A los jesuitas se le fue ordenada por parte de Kangxi la misión de construir una iglesia en la que Gherardini fue el encargado de pintar el techo de la nave con una vista ilusionista hacia una cúpula abierta. Tanto Gherardini como Andrea Pozzo eran maestros de la *quadratura*, una técnica proveniente del trampantojo que consistía en pintar ilusiones ópticas en los techos y paredes de las iglesias. Castiglione, durante su aprendizaje en Milán trabajó con varios *quadraturistas*, por lo que conocía perfectamente la técnica. Ya en China, Castiglione pudo aplicar también esta técnica en la Iglesia de San José, en Pekín; jugando con las luces y sombras fue capaz de lograr la ilusión óptica de una cúpula inexistente. Los libros de Andrea Pozzo sobre *quadratura* estaban disponibles en las bibliotecas de los misioneros jesuitas en China, por lo que no es difícil imaginar que Castiglione tuvo fácil acceso a ellos.

Tanto el Puente de la perspectiva como los palacios europeos comparten un gran número de detalles distintivos con *Villa Alari* y otras villas distintivas de Cernusco. Los muros pantalla que puntúan el muro perimetral de *Villa Alari* se pueden ver claramente imitados en el Puente de la Perspectiva. Si bien es verdad que, como se ha mencionado anteriormente, Castiglione toma su inspiración para el puente del *nymphaeum*, es indiscutible que la arcada ciega que emplea en los diseños arquitectónicos de los palacios europeos proviene de la estructura de los jardines del norte de Italia, donde abundan los

elementos arquitectónicos. Hay infinidad de ejemplos al norte de Italia además de los mencionados anteriormente que comprenden estas características repetidas en los palacios europeos por Castiglione y el resto de los artistas occidentales de la corte Qing. Además de influencia italiana, en los jardines de los palacios europeos Castiglione también toma influencias de Francia. En Italia las piscinas reflectantes no eran comunes en los diseños de los jardines, sin embargo, en Francia sí; la piscina que aparece en el grabado del Palacio de los placeres de la armonía parece rectangular pero solo contaba con una orilla con acabado en mampostería y varios escalones que quedaba directamente frente a los palacios (Finlay, 2007).

Es importante tener en cuenta para comprender bien el papel de Castiglione en la globalización artística que el intercambio cultural surgido entre China y Europa no fue una transmisión unilateral; tanto China tomó y adaptó técnicas y conceptos europeos como ocurrió viceversa. Un claro ejemplo de la relevancia que tuvo el diseño arquitectónico de los Palacios Europeos (*figura 31*) para la aparición de las denominadas *chinerías* es, como hace referencia Castilla (2015) es el del Palacio de Dolmabahçe en Turquía (*figura 32*). Su decoración contiene tanto elementos europeos como orientales; los techos de formas exuberantes contienen adornos en tonos dorados y sus paredes pueden verse adornadas con pinturas en perspectiva que dan una ilusión de falsa continuidad arquitectónica.



*Figura 31:* Yangque Long dongmian. Imágenes de los Palacios Europeos. 1781-1787. Biblioteca Nacional de Francia. París.



*Figura 32:* Fotografía del Palacio de Dolmabahçe. Turquía, Estambul.

En la Roma contemporánea a Qianlong, el poder de la iglesia se demostraba mediante la construcción de ambiciosos edificios, palacios, plazas, fuentes, etc en las ciudades, siendo estas construcciones siempre supervisadas por el clero. Es debido a esto que tanto Castiglione como los demás jesuitas que trabajaban en el diseño de estos palacios de estilo

europeo tenían claro cuál era su trabajo y cómo realizarlo. Se podría decir durante el reinado de Qianlong, el intercambio cultural que comenzó tímidamente durante el reinado de su abuelo, el emperador Kangxi a través del intercambio de conocimiento en matemáticas y que pasó también por su padre Yongzheng a través de la interpretación visual de diversidad de su imperio, alcanza su máximo esplendor con el último peldaño de conexión: la hibridación. Esta hibridación, al igual que el poder imperial estaba representada a través del control de elementos inquebrantables; el tiempo, el agua, el espacio y la arquitectura; el poder de la dinastía Qing quedaba representado como un poder absoluto. En cuanto a Castiglione, su importancia dentro de la corte Qing y, sobre todo, bajo el gobierno de Qianlong quedó perfectamente plasmada cuando, tras su muerte, fue galardonado como vicepresidente de uno de los llamados “Seis Ministerios”; el puesto honorífico más grande que un jesuita había sido nombrado. Además, el emperador mostró personalmente sus condolencias con trescientos *liang* de plata para su funeral (Boda, 1988).

## 8. CONCLUSIÓN

El principal objetivo de la misión jesuita en China de conseguir un gran número de conversos a la fe cristiana no llegó a cumplirse debido a que la corte Qing era, en el tema religioso, muy hermética y desconfiaba de cualquier tipo de influencia extranjera por miedo a sublevaciones. Sin embargo, no podría decirse que la misión fue un fracaso; la labor de los jesuitas en la corte supuso un gran cambio a la hora de percibir las representaciones artísticas como hoy lo hacemos.

Puede que ninguno de los tres emperadores llegase a convertirse al cristianismo, pero, en cuanto a cuestiones artísticas se refiere, hubo un aumento en el flujo de información y técnicas considerable. Es inevitable afirmar que la figura de Giuseppe Castiglione dentro del mundo artístico ha tenido gran relevancia; fue capaz de entender como ningún otro su misión dentro de la corte, introduciendo técnicas europeas en las obras que producía, pero siguiendo en todo momento las órdenes de su patrón, fuese cual fuese este. Fue, además, capaz de amoldarse, no sólo a una cultura completamente nueva, sino también a las exigencias y gustos de cada uno de los tres emperadores a los que sirvió, sin defraudar en ningún momento a sus superiores dentro de la orden. Castiglione utilizó lo que mejor sabía hacer, pintar, para fundir ambas culturas sobre un mismo terreno. Esperaba que, realizando pinturas para ellos, sus obras abrieran las puertas para que el cristianismo se extendiese por China.

A través de sus obras, se ha pretendido reflejar cómo el artista tuvo un papel fundamental tanto en el desarrollo de la producción artística Qing de la época como en la hibridación artística entre Europa y China. Consiguió con su talento fusionar las técnicas europeas del claroscuro, la perspectiva linear y el realismo con las temáticas y los materiales puramente chinos que le eran exigidos y proporcionados, logrando así una armonía completa entre ambas. La importación de las pinturas al óleo y su maestría en el uso de las luces y las sombras le llevó a fascinar a las altas esferas en la corte, consiguiendo así escalar en una jerarquía hierática a la que pocos europeos lograban acceder.

Las aportaciones al mundo artístico que Castiglione realizó en China facilitaron la comprensión y el avance intercultural entre dos civilizaciones dispares. Como se ha hecho mención en este trabajo, una de las influencias más grandes que Castiglione tuvo dentro de la dinastía Qing fue la de la perspectiva linear. Este concepto era totalmente nuevo dentro del arte chino, sin embargo, podemos encontrar pinturas que siguen estos principios en las paredes de salas enteras dentro de la Ciudad Prohibida. Esto representa claramente cómo los conceptos técnicos que Castiglione introdujo en la corte, al principio en menor tamaño, fueron evolucionando y ganando reconocimiento dentro del imaginario imperial. Cuando uno observa las imágenes de estas salas repletas de *tongjinghua*, sorprende cómo el realismo europeo se fusiona con la paisajística china, aportando una sensación de tridimensionalidad majestuosa. Es importante remarcar que los *tongjinghua* todavía tienen impacto en el desarrollo artístico chino del momento.

A pesar de que su mayor importancia recae en la pintura, arquitectónicamente hablando hemos demostrado que Castiglione tuvo también gran influencia; el diseño de los Palacios Europeos del Yuanmingyuan es testigo de ello. Una vez más, el artista fue capaz de combinar estructuras arquitectónicas típicas de los edificios europeos con elementos de gran importancia para la cultura china, como por ejemplo los tejados. Los tejados de los edificios de estilo europeo mantenían el característico color jade o azul marino en los azulejos. Estos azulejos eran muy comunes en la arquitectura tradicional china y, los ritos imperiales dictaban estrictamente el color que debían tener, por lo que Castiglione los mantuvo en el diseño de los palacios, integrándolo de nuevo en un estilo único.

Siendo su nombre un gran desconocido en occidente, su obra ha influenciado a artistas no solo en la China y Europa del siglo XVIII, sino también a artistas contemporáneos,

quienes han visto en sus obras inspiración para la creación de nuevas obras de arte adaptadas también a los tiempos actuales. Su legado perduró tras su muerte y su influencia dentro de la corte fue de gran relevancia. No solo sirvió a tres emperadores, sino que consiguió ganarse la confianza de todos y cada uno de ellos, especialmente de Qianlong, a quien sirvió durante más de treinta años.

Tras su muerte, Castiglione fue enterrado en el cementerio de Zhalan, al oeste de Beijing. Incluso en su tumba podemos presenciar cómo su figura está estrechamente ligada a la hibridación sino-europea, estando esta coronada tanto por una cruz como por un dragón. Podríamos concluir asegurando que, siendo su nombre un gran desconocido en occidente, bajo los cimientos que fundamentan el arte contemporáneo resuena la maestría de un joven italiano que una vez consiguió fusionar, en un solo lienzo, dos culturas consideradas polarmente opuestas.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Aierken, Y. (2019). *Ethnicity and Identity in the Art of Giuseppe Castiglione*. [Tesis doctoral, Arizona State University]. [https://www.researchgate.net/profile/Yipaer-Aierken/publication/334279801\\_Ethnicity\\_and\\_Identity\\_in\\_the\\_Art\\_of\\_Giuseppe\\_Castiglione/links/5d212ab2a6fdcc2462c7ad16/Ethnicity-and-Identity-in-the-Art-of-Giuseppe-Castiglione.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Yipaer-Aierken/publication/334279801_Ethnicity_and_Identity_in_the_Art_of_Giuseppe_Castiglione/links/5d212ab2a6fdcc2462c7ad16/Ethnicity-and-Identity-in-the-Art-of-Giuseppe-Castiglione.pdf)
- Biebl, F. (2014). The Magnificence of the Qing – European Art on the Jesuit Mission in China. *Encountering the other - Travel Books on North-America, Japan and China from the Maastricht Jesuit Library, 1500-1900*, 6, 223-239.
- Boda, Y. (1988). Castiglione at the Qing Court – An Important Artistic Contribution. *Oriental Art*, 19 (11), 44-51.
- Castilla, M. (2015). Giuseppe Castiglione (Lang Shining), Precursor de la Primera Mundialización Pictórico-Arquitectónica. *Estudios de Asia y África*, 51 (3), 623-646.
- Clunas, C. (2017). *Chinese Painting and Its Audiences*. Princeton University Press.
- Dubrovskaya, D. (2019). Lang Shining's Paradigm, and The Castiglioneschi from the State Museum of Oriental Art. *Oriental Art*. 1 (150-159).
- Elman, B (2003). The Jesuit Role as “Experts” in High Qing Cartography and Technology. <https://www.semanticscholar.org/paper/5.-The-Jesuit-Role-as-Experts-in-High-Qing->

and-

[Elman/4d0d76a3336d892b04e97f317e557d74a5f8ca6d?year%5B0%5D=2011&year%5B1%5D=2011&sort=relevance](#)

- Finlay, J. (2007). The Qianlong Emperor's Western Vistas: Linear Perspective and Trompe l'Oeil Illusion in the European Palaces of the Yuanming yuan. *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 94, 159-193.
- Hung, W. (1995). Emperor's Masquerade – 'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong. *Oriental Art*, 26 (7), 25-41.
- Hung, W. (1996). The Double Screen. *Medium and Representation in Chinese Painting*. Reaktion Books.
- Kleutghen, K. (2015). Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces. University of Washington Press.
- Kleutghen, K. (2013). Staging Europe: Theatricality and Painting at the Chinese Imperial Court. *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 42, 81-102.
- Kleutghen, K. (2010). The Qianlong Emperor's Perspective: Illusionistic Painting in Eighteenth-Century China. [Tesis doctoral, Harvard University]. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/qianlong-emperors-perspective-illusionistic/docview/613672316/se-2?accountid=14744>
- Lo, H. (2009). Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture. [Tesis doctoral, Stanford University]. <https://www.worldcat.org/title/political-advancement-and-religious-transcendence-the-yongzheng-emperors-1678-1735-deployment-of-portraiture/oclc/499473206>
- López-Vera, J. (2012). La misión jesuita en Japón y China durante los siglos XVI y XVII, un planificado proceso de adaptación. *Asiadémica: revista universitaria de estudios sobre Asia oriental*, 1 (1), 44-56.
- McCausland, S. (2002). The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in The Percival David Foundation. *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 66, 65-75.

- Millward, J. (1994). A Uyghur Muslim in Qianlong's Court: The Meanings of The Fragrant Concubine. *The Journal of Asian Studies*, 53 (2), 427-458.
- Musillo, M. (2006). Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766). [Tesis doctoral, University of East Anglia]. <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.432448>
- Musillo, M. (2011). Mid-Qing Arts and Jesuit Visions: Encounters and Exchanges in Eighteenth-Century Beijing. En Delson, S. *Ai Weiwei: Circle of Animals*. Prestel Publishing.
- Musillo, M. (2008). Reconciling Two Careers: The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter. *Eighteenth-Century Studies*, 42 (1), 45-59.
- National Palace Museum (2015). *Portrayals from a Brush Divine: a special exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione's Arrival in China*. Recuperado el 11 de mayo de 2021, de <https://theme.npm.edu.tw/exh104/giuseppecastiglione/en/index.html#main>
- Pino, M. (2010). El método de acomodación jesuita y la evangelización de las órdenes mendicantes en China Imperial. *Culturales*, 6(12), 147-180.
- Poškaitė, L (2020). Authenticity / genuineness / truth (Zhen 真) in Chinese traditional art theories and aesthetics. *Art History & Criticism*, 16 (1), 145-158.
- Robledo, M. (2008). Mateo Ricci y el palacio de la memoria: el poder de las imágenes mnemotécnicas en la China de la dinastía Ming. En San Ginés, P. *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Universidad de Granada.
- Rogers, H. (1988). For Love of God: Castiglione at the Court of Qianlong. En Chou, J. y Brown, C. (1988). *Chinese Painting under the Qianlong Emperor. The Symposium Papers in Two Volumes*. (pp. 141-160).
- Vossilla, F. (2016). The Jesuit Painter and His Emperor: Some Comments Regarding Giuseppe Castiglione and the Qianlong Emperor. *National Palace Bulletin*, 49, 69-87.
- Wang, C. (2014). Whiter Art History? A Global Perspective on Eighteenth-Century Chinese Art and Visual Culture. *The Art Bulletin*, 96 (4), 379-394.