

# La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines*

· JOSÉ EUGENIO BORAO MATEO ·

Universidad Nacional de Taiwán

## UN ECO DEL RENACIMIENTO EN CHINA

Es bien conocido que el jesuita mallorquín Jerónimo Nadal (fig. 1), siguiendo las enseñanzas de San Ignacio así como otras tradiciones de representación de imágenes, hizo una serie de ilustraciones sobre la vida de Jesús para facilitar su contemplación<sup>1</sup>. Empezó su proyecto en Austria en donde trazó las líneas maestras narrativas y luego viajó por Europa para encontrar un lugar donde poder imprimirlas. Primero visitó a Plantino en Amberes, luego fue a París y también lo intentó en Venecia, pero murió en 1580 en Roma antes de que el trabajo de impresión fuera iniciado, pudiendo no obstante transmitir sus esquemas y dibujos a otros jesuitas para que acabaran la obra<sup>2</sup>. Finalmente el trabajo de impresión se comisionó a los hermanos Wierix, que figuraban entre los mejores grabadores de la Europa de la época, publicándose en Amberes en 1593 bajo el título *Evangelicae Historiae Imagines*. Un año después apareció su complemento *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* que traía los comentarios de las imágenes. A la primera edición pronto siguieron otras en 1595, 1605, 1606 y 1607, que ya intercalaban las ilustraciones con el texto. El libro fue llevado a diferentes lugares de las Indias, e incluso se proyectó hacer ediciones locales, como ocurrió en China.

## EL LIBRO DE ALENI COMO TRANSMISOR DE LAS IMÁGENES DE NADAL

Ciertamente la ejecución del libro creó gran expectación en lejanos lugares, hasta el punto de que Marco Ferraro, misionero jesuita en Japón, solicitó un ejemplar del mismo antes de ser publicado<sup>3</sup>; el célebre jesuita Matteo Ricci encargó asimismo un ejemplar, y se considera que desde 1605 el libro de Nadal ya estaba en Nanjing y en Beijing, siendo finalmente traducido e impreso en China por Giulio Aleni<sup>4</sup> (fig. 2) en 1637, en la misión que los jesuitas tenían en Jingjiao, distrito de Jinjiang, al sur de la provincia de Fujian, con el título de *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* (*Explicaciones de las Escrituras con imágenes de la Encarnación de Señor del Cielo*). Esta versión china ha sido objeto de muchos estudios analizando no sólo aspectos religiosos, como las políticas de acomodación de los jesuitas en China<sup>5</sup>, sino también su impacto en el arte chino como transmisor de nuevas técnicas artísticas<sup>6</sup>. En este artículo exploraremos algunas de las ideas concernientes a estos aspectos, así como el hecho de la presentación de muchos elementos iconográficos

seculares propios del Renacimiento que también se incluyen en el libro, aunque es una lástima que Aleni no hubiera seleccionado para su versión china algunas otras imágenes más acordes con el espíritu del Renacimiento, que sí aparecen en el libro de Nadal. Nosotros haremos mención de aquellas que presumiblemente más habrían atraído la atención de los observadores chinos, no sólo conversos sino también magistrados locales o literatos, para quienes dicho libro habría sido la primera gran oportunidad de conocer el mundo europeo (algo sin equivalente en sentido contrario, a donde apenas llegaban imágenes o textos traducidos del mundo chino). En cualquier caso, es difícil por el momento determinar hasta qué punto dichas ilustraciones de Nadal, transferidas gracias a Aleni, llegaron a impactar en un amplio abanico de personas y, de haberlo hecho, en qué sentido lo hicieron.

Podemos empezar poniendo atención en el *Kouduo richao*, un diario escrito por los conversos de Aleni, especialmente uno llamado Li Jiubao, que recogió de un modo más o menos sistemático las conversaciones que Aleni mantuvo con conversos o simpatizantes de la misión entre los años 1630-1640, y que han sido recientemente traducidas, anotadas y editadas por Zürcher<sup>7</sup>. Entre ellos se encontraban veintiséis literatos, muchos de ellos jóvenes que se hallaban en la capital provincial preparando los exámenes imperiales, así como un instructor y un mandatario regional. Una razón para suponer la buena recepción del libro y sus imágenes sería la observación hecha por Dehergne de que durante un tiempo Aleni gozó de la protección del magistrado local, quien llegó a recomendar a sus súbditos la lectura y comprensión de la doctrina extranjera<sup>8</sup>. Incluso podemos suponer que el éxito de la misión jesuítica atrajo a los franciscanos españoles asentados al norte de la misma provincia de Fujian desde 1635. Esto explicaría que uno de los pocos ejemplares que se han conservado se encuentre en el Archivo Franciscano Ibero-Oriental de Madrid (AFIO)<sup>9</sup>. Además también habrían mostrado interés por el libro algunos budistas, eruditos confucianos, y en general adversarios del cristianismo, que fueron especialmente activos en 1638.

Otra manera de conocer su difusión sería intentar averiguar el número de ediciones que tuvo el libro. Al parecer la primera



edición se agotó nada más salir<sup>10</sup>, pero es difícil obtener más información. Tampoco ofrece detalles o pistas el citado *Kouduo richao*, ni siquiera de su confección, por lo que lo único que podemos hacer es prestar atención a los ejemplares que han llegado hasta nosotros<sup>11</sup>. Si analizamos uno de ellos, por ejemplo el de AFIO<sup>12</sup>, o el conservado en la Sala Borgia de la Biblioteca Vaticana<sup>13</sup>, podemos apreciar que las imágenes no siempre están situadas en el mismo orden, sugiriendo la existencia de varias ediciones. Lo mismo puede indicar la falta de algunas de las ilustraciones, llevándonos a pensar que en ediciones posteriores se habrían perdido algunas de las planchas.

¿Cuál podría ser el contenido secular que habría interesado a los espectadores chinos? Los comentarios de *Kouduo richao* no

ayudan mucho pues se refieren principalmente a explicaciones religiosas, admoniciones, etc., e incluso los de carácter iconográfico son de contenido religioso, al menos en la parte central. Por ejemplo, cuando Li Jiubao habla del poder de atracción de una imagen de Jesucristo como señor del cielo existente en la misión<sup>14</sup>, en realidad se trata de una imagen similar a la del inicio del libro de Aleni en la que aparece Jesucristo, con una bola de cristal en sus manos que contiene el Sol, la Luna y la Tierra en el centro, como creador del universo. Los comentarios desde el punto de vista del espectador, según las referencias de Li Jiubao, se refieren al realismo de la imagen, «que parece viva», pero no a los aspectos cosmológicos. De hecho, el mismo Zürcher en varias ocasiones se ve obligado a suponer lo que los lectores o espectadores chinos debían pensar tras observar ciertas imágenes o escuchar determinadas explicaciones.

Ciertamente las imágenes del libro de Aleni contrastaban con la tradición cultural china, por lo que sin duda habrían llamado la atención, no sólo por las diferencias, sino también por las semejanzas. Así la representación de ángeles o demonios, frecuentes en el libro de Aleni, como por ejemplo en la *Tentación de Jesús* (N12, 13,14-A9) o en el *Consejo del Sanedrín contra Jesús* (N79-A34), o cuando se describen los infiernos (N75,131-A47), podrían haber sido fácilmente aceptadas allí ya que «los chinos cristianos se encontraban constantemente rodeados de poderes invisibles que interferían en sus vidas»<sup>15</sup>. Lo mismo cabría decir del concepto de alma que, tal como se representa en la *Muerte de Epulón* (N74-A31), en forma de pequeña figura humana, fácilmente podría relacionarse con la presencia de los ancestros en la vida de los chinos.

#### RENACIMIENTO Y TÉCNICAS RENACENTISTAS EN EL LIBRO DE ALENI

¿Hasta qué punto podemos decir que *Explicaciones de las Escrituras con imágenes de la Encarnación de Señor del Cielo* es un libro renacentista? Si consideramos los artistas renacentistas que podemos reconocer tras el trabajo de Nadal, sin duda los más representativos son los hermanos Wierix, pero también se rastrean colecciones de grabados como los de la *Vida de la Virgen* de Durero, por ejemplo las ilustraciones de la *Anunciación* (N1-A2) o de la *Coronación de la Virgen* (A55). Otro autor que también debió inspirar a



2

los hermanos Wierix es Niccolo Nelli y su serie de la *Vida de Jesús* o sus *Misterios del Rosario*, aunque, de hecho, Nelli fue particularmente activo en Venecia como grabador y editor de obras anteriores de Cornelis Cort y también de Alberto Durero. Son muchas las imágenes de Nelli que Nadal debió indicar a los hermanos Wierix para que realizaran su trabajo, en particular su serie de la *Vida de Jesús*<sup>16</sup> y la de los *Misterios del Rosario*<sup>17</sup>. En cualquier caso, y como iremos viendo a lo largo de este artículo, muchos otros artistas renacentistas influyeron directa o indirectamente en el resultado final del libro de Nadal, y por tanto en el de Aleni.

Si orientamos ahora nuestro interés hacia aspectos de la ideología renacentista que pudieran verse recogidos en el libro de Aleni, deberíamos prestar atención al neoplatonismo. Los neoplatónicos entendían el universo como emanaciones de Dios, que estaban subordinadas unas a otras y que consecuentemente podrían representarse en círculos concéntricos, idea que podemos ver recogida en el *Descenso a los infiernos* (N75,131-A47). Algunos espectadores chinos que hubieran tenido la oportunidad de ver esta imagen expresionista describiendo el centro del globo terráqueo habitado por demonios, y presididos por una especie de «dios del fuego» atormentando en diverso grado a los pecadores, habrían quedado sin duda impresionados por ella, pero es cierto que otros más acostumbrados a la iconografía budista la habrían encontrado familiar.

Otro aspecto original a considerar entre observadores chinos sería el modo narrativo de carácter diacrónico desarrollado de diferentes maneras en el libro de Aleni. Los sistemas para lograrlo son varios. A veces, se secuencian las imágenes de una historia dentro de una misma ilustración (algo común desde el Románico), o se sitúa la causa originaria de la acción central (o su conclusión final) en un fondo inmediato (N1-A2), como hacía Fray Angélico con sus Anunciaciones. Otras veces se disponen unos grandes medallones en cuyo interior se representan las diversas escenas que preceden a la central (N19-A18; N72-A32; N147-A51)<sup>18</sup>. Otro modo de narración diacrónica es el uso de viñetas enmarcadas en ventanas, salas, etc., para secuenciar toda la historia (N2-A3). Por último, Aleni utiliza el sistema de agregación de imágenes, posiblemente por razones económicas o prácticas, combinando dos o tres páginas del libro de Nadal en una sola (N12,13,14-A9; N35,36-A13; N76,77,78-A33). En cualquier caso, el discurso del libro de Nadal/Aleni no posee la retórica barroca, sino que es expositivo, al estilo de la Contrarreforma.

El papel de los atributos para identificar a personas particulares es otro elemento muy desarrollado en la iconografía renacentista y barroca, que también puede verse a lo largo de todo el libro de Aleni. Aparecen demonios, halos, ángeles mensajeros o representaciones de los cuatro vientos cardinales, etc. Todas estas imágenes, bien familiares en la Europa cristiana del siglo XVII, crearían no obstante una cierta curiosidad entre los ob-

servadores chinos. Si ello tuvo un impacto posterior en el arte chino es un tema de discusión posterior.

Lo que quizás debió resultar más sorprendente sería el limitado concepto de urbanismo que se despliega en el libro de Aleni, realmente pobre si se compara con los de las ciudades europeas dibujadas por cartógrafos renacentistas. Es cierto que todo lo que ocurre tiene lugar en la ciudad de Jerusalén en época de Jesucristo, pero el espectador chino también habría reparado (o habría sido informado por los jesuitas) que muchos de los edificios que allí se ven eran de factura contemporánea. En el libro de Aleni las calles aparecen sin planificación, las ciudades pobremente defendidas, con débiles muros (N83-A35; N87-A36) y torres en sus esquinas semejantes a pagodas sin ventanas (A20). Por otro lado, una mirada al interior de la ciudad revela grandes avenidas semidesiertas (N27-A19; N57-A29), algo poco frecuente en las pinturas chinas homólogas que suelen reproducir calles llenas de actividad mercantil.

En algunos casos aparecen centros monumentales en las ciudades (A19) pero sin funcionalidad manifiesta, y desprovistos de mercados o lugares de negocios. Quizás un lugar sugerente para los observadores chinos podría haber sido la piscina de Siloé (N47-A17), en donde se muestra una infraestructura urbana. Pero, en cualquier caso, apenas hay rastro en el libro de Aleni de otras obras públicas como puentes, puertos, caminos, etc. Sin duda habría compensado esa carencia la inclusión al inicio del libro del mapa de Jerusalén (ausente en el libro de Nadal) para dar una idea de lo que podría ser una ciudad occidental, aunque en época romana.

Por otro lado, el tema que más ha atraído la atención de los investigadores, especialmente chinos, de la versión de Aleni del libro de Nadal es el modo en que los artífices locales copiaron las técnicas de la perspectiva, inexistentes en el arte chino, y la posible influencia que el libro hubiera podido ejercer en la evolución del arte chino posterior. Algunos autores, como Sullivan, defienden que el arte europeo influyó en la creación de la perspectiva del arte chino, en particular en los dibujos aéreos de paisajes<sup>19</sup>. Por otro lado, Mo Xiaoye señala que si comparamos al artífice chino que copió el libro de Nadal en 1637 con el que había copiado el *Método para recitar el rosario* de Da Rocha en 1619, «se revela un

cierto progreso en el uso de la técnica de la perspectiva»<sup>20</sup>. Otros investigadores, como Chen Hui-hun, plantean el problema de un modo más amplio, señalando que más que una influencia el resultado (inesperado o inducido) es un producto híbrido ya que «los artistas occidentales o chinos tienen modos diferentes de ver la naturaleza»<sup>21</sup>. Por nuestra parte, lo único que podemos hacer es analizar la progresión del trabajo del artista chino<sup>22</sup> (en el caso de que sólo hubiera uno) a lo largo del libro de Aleni en cuanto al modo de enfrentarse con la técnica de la perspectiva y observar si algún tipo de evolución o tendencia tuvo lugar en el proceso. Por ejemplo, podemos preguntarnos si al final del libro se descubre algún intento de ejecución de la perspectiva en espacios que los Wierix habían dejado en blanco, etc. Si prestamos atención a las *Tentaciones de Jesús* (A9), aún en el principio del libro, se nota por vez primera que el grabador chino recrea un diseño de Nadal: la parte posterior del templo de Jerusalén, que aquí aparece visto lateralmente, pero que en el de Nadal se representaba desde otro ángulo. Aquí el artista chino se ve obligado a aplicar el concepto de perspectiva por su propia cuenta, es decir, sin modelo que copiar. Parece buscar un punto de fuga, pero el resultado es desigual si comparamos los muros (resueltos con líneas paralelas) con los contrafuertes, en donde se aprecia una cierta perspectiva.

Veamos ahora el empleo de la perspectiva en los muros. En alguna ocasión el grabador chino traza líneas de perspectiva en lugares en que éstas no eran claras en los grabados de Nadal (N15,16), pero en general el resultado es nuevamente el de líneas paralelas sin punto de fuga. Un caso claro es el de la historia del *Siervo del centurión* (N27-A19), que presenta especial dificultad por el hecho de que el grabado de Nadal (realizado por Carol de Mallery, no por ninguno de los hermanos Wierix) tampoco se ajusta en propiedad a las líneas de perspectiva. Asimismo, otros casos deficientes (en el supuesto de que el artista chino hubiera intentado una imitación) pueden verse en otros lugares<sup>23</sup>. Sin embargo, un claro entendimiento se manifiesta hacia el final del libro. Si prestamos atención a la escena de la *Aparición de Jesús a su Madre* (N135-A50), allí vemos cómo el artista chino intenta poner énfasis en las líneas de ladrillos del muro izquierdo apenas marcadas por Wierix, y aunque el resultado no es aún perfecto se percibe la búsqueda de un punto de fuga.

3 El hijo de la viuda de Naím.  
 Libro de Jerónimo Nadal.  
 Universidad de Navarra.

4 El hijo de la viuda de Naím.  
 Libro de Giulio Aleni. Archivo  
 Franciscano Ibero-Oriental, Madrid.



Otra zona en la que el artista chino intenta aplicar líneas de perspectiva es en el suelo. A veces, y al igual que en los muros, cubre los espacios que los Wierix habían dejado vacíos mediante un enlosado con rombos del mismo tamaño (sin la graduación que busca la ilusión de la perspectiva), lo cual ocurre ya desde la primera ilustración, la del *Templo de Jerusalén* (N90-A1) (fig. 12). Cuarenta ilustraciones después (N101-A39), el grabador chino dibuja un enlosado (ausente en los grabados

de Wierix) con cierta maestría, intentándolo de nuevo poco más tarde en el fondo de la ilustración de la *Última Cena* (N102-A40), en donde configura un espacio de clara perspectiva que combina con un primer plano romboidal carente de ella. Lo mismo podría decirse del diseño de la *Aparición de Jesús a su Madre* (N135-A50), en donde, tras crear –como acabamos de señalar– una pared con perspectiva, no tiene reparo en dibujar un suelo de diseño romboidal.

Tal vez este proceso errático pueda explicarse por la posibilidad de que existieran al menos dos manos diferentes, lo cual parece incluso lógico para poder ejecutar las 56 ilustraciones en un plazo razonable. Una forma de identificar a los dos posibles artífices podría ser el separar las ilustraciones en las que aparecen los dos tipos de suelos (el de rombos y el de perspectiva) como paradigmas con los que comparar otros elementos, como, por ejemplo, caras de ojos almendrados u orientales.

Así, si hiciéramos un cuadro comparativo veríamos cómo hay siete ilustraciones en el libro de Aleni (A1, A9, A13, A22, A40, A50, A51) que pertenecen al «estilo romboidal» (excepto la A11, común a ambos); todas ellas carecen de rostros orientales (excepto en la A11) y presentan una complejidad técnica añadida. Por ejemplo, la A1 ha tenido que hacer un cambio de contenido, A9 y A13 han tenido que incorporar respectivamente tres y dos ilustraciones de Nadal en una sola, con un resultado muy natural, la A22 ha llevado a cabo una inversión de la imagen de Nadal, y la A40 y la A50 han introducido modificaciones importantes en la composición. Este artista, que intentó rellenar paredes enlucidas en Nadal con revestimiento de ladrillos y que se atrevió a dibujar un estampado floral siguiendo los pliegues de la tela, parece el artífice principal, ya que empieza y acaba el libro, al tiempo que su diseño romboidal indica una autonomía artística al interpretar el trabajo de los hermanos Wierix.

Si nos fijáramos ahora en el «estilo de perspectiva», veríamos que éste se da en otras siete ilustraciones (A3, A11, A14, A30, A32, A33, A39), y en todas ellas un distintivo es la cara oriental. A su vez, vemos que este posible segundo artista cuando tiene que enfrentarse a dos retos en la *Muerte de Lázaro* aparece inseguro en ambos, o al menos actúa de modo diferente a como lo hubiera hecho el otro artífice. El primer reto consistía en la combinación de tres ilustraciones en una, ofreciendo un resultado un poco forzado en las soluciones de continuidad de las distintas escenas; en segundo lugar, al grabar el estampado de Lázaro muerto lo hace de manera bidimensional y plana. En cualquier caso, y aunque todavía es pronto para conclusiones definitivas, de confirmarse la doble autoría de los grabados (así como la de cada una de las ilustraciones), se podrían reconciliar las aparentes contradicciones de la progresión de la técnica empleada<sup>24</sup>.

Otra técnica renacentista que podemos considerar es el claroscuro. En el libro de Nadal los hermanos Wierix la aplican continuamente, de modo más complejo en los cuerpos de las personas, pero también, de manera más sencilla, en los muros curvos de las torres. Uno de los primeros casos en que el artífice chino tiene que enfrentarse a esta técnica es en la reproducción de una torre tratada en claroscuro en la historia del *Hijo de la viuda de Naín* (N28-A20) (figs. 3 y 4). El modo en que resuelve el problema es utilizando las líneas paralelas de perspectiva para simular las sombras, si bien sigue con su estilo de representación en donde las aguas del río y del mar se unen con el cielo sin solución de continuidad. Poco después, en la *Parábola de los viñadores* (N72-A32) representa sombras en las piernas de los situados en primer término, pero sin precisar el foco de luz, con lo que las sombras resultan inconsistentes. En muchos otros lugares faltan éstas, como en los *Discípulos de Juan* (N32-A21) o en el *Ciego de Jericó* (N83-A35). Hacia el final del libro parece que el artífice chino vuelve a prestar atención al claroscuro, tal como podemos ver en la columna de la *Flagelación de Jesús* (N121-A43). Pero dicho logro desaparece inmediatamente en la escena de la *Ayuda del Cirineo* (N126-A45). Casi ya en la última imagen, la de *Pentecostés* (N149-A53), tras haber experimentado las técnicas de la perspectiva y del claroscuro, parece volver a su interés real de un arte conceptual, utilizando paredes laterales planas, suelos romboidales no graduados y ausencia total de perspectiva.

El empleo del escorzo es otro elemento a considerar en la obra de Aleni. Entre los que se trazan con bastante propiedad podemos señalar el siervo que aparece en primer plano en la *Boda de Caná* (N15-A11), o el perro de la *Parábola de los viñadores* (N72-A32). En este caso el artífice chino parece emplear una técnica impresionista de puntos que ofrece una clara idea de la tercera dimensión. Pero tal vez la ejecución más lograda tenga lugar en el *Prendimiento de Jesús* (N108-A42), y no sólo por la representación de los soldados cayendo en primer plano, sino especialmente por el caballo, que guarda grandes semejanzas con el de la *Batalla de Anghiari*, pintado por Leonardo en 1505, y copiado por Rubens un siglo después. Por otro lado, entre los escorzos supuestamente intentados pero no conseguidos se encontraría la mencionada figura de *Lázaro en su cama* (N76-A33), en donde el cuerpo cubierto por sábanas se representa de una manera plana.

Ciertamente los estudios anatómicos propios del Renacimiento propiciaron un conocimiento más claro de los músculos, senos y sombras, ofreciendo imágenes más realistas de hombres, mujeres y animales. La anatomía que podemos ver en el trabajo de Nadal/Aleni se centra lógicamente en la Pasión, no solamente en el cuerpo de Jesús, sino también en los soldados de la *Flagelación* (N121-A43). Pero los cuerpos que Aleni selecciona de la obra de Nadal son usualmente los más modestos, tal vez para no provocar a los observadores chinos, como podemos ver en la colección de desnudos del *Juicio Final* (N98,99-A38). Aleni no escogió los cuerpos casi desnudos de jóvenes soldados que aparecen en el libro de Nadal, que posan como modelos, tal como puede verse en su libro, en las ilustraciones 66, 114, 116, 119, 125, 127, 128. El ejemplo más próximo se encuentra en los soldados presentes en la *Resurrección* (N14-A49), aunque no son precisamente los que exhiben el cuerpo más apolíneo.

Podemos acabar este apartado señalando que el/los artífice/s chino/s que trabajaron para Aleni en la versión china de la obra de Nadal fueron ganando confianza en la comprensión del arte europeo, logrando relacionar ambos estilos y consiguiendo una cierta interacción. Podemos decir esto especialmente tras comparar las dos versiones de la *Última Cena* (N102-A40), una de las últimas ilustraciones (figs. 5 y 6), donde a nuestro parecer el (primer) artífice chino desarrolla toda su maestría, demostrando ser capaz de hacer su propia combinación de estilos para conseguir un mismo resultado visual. Por un lado, reorganiza por completo el fondo de la escena, añade dos columnas estriadas y dos ventanas que abre a un paisaje totalmente creado por él, pues no puede reconocerse ni en las otras ilustraciones de Aleni ni en las de Nadal no reproducidas. Por otro, la serenidad del fondo aparece alterada armónicamente por un estampado que confiere dinamismo a la escena; además, el suelo romboidal ofrece un contraste sin perspectiva que ayuda a dar más énfasis a la escena central. Incluso sitúa un perro en escorzo bajo el mantel de la mesa que produce un movimiento atractivo sin distraer la atención. En mi opinión, ésta no sólo es una creación independiente del primer artífice chino, sino una de las composiciones más maduras de todo el libro, logrando un resultado artístico superior al original.

#### PRESENTACIÓN DE UNA ICONOGRAFÍA SOCIAL

Considerando el amplio abanico de personas que transitan por

el libro de Nadal/Aleni podemos reconocer toda una iconografía social. En la cima de la pirámide social se encuentra el soberano acompañado de su corte, que aparece en un nivel inferior al del monarca o patricio de las ciudades-estado italianas o hanseáticas. La ilustración más representativa de ello sería la del *Banquete universal* (N93-A37). De todos modos, para los observadores chinos habría sido algo chocante la falta de solemnidad de estos monarcas y la poca distancia que marcan respecto a sus súbditos, a diferencia de los emperadores chinos. De hecho, en otro banquete, el del *Rico Epulón* (N73-A30), aparece un bufón al que se le da cierta preeminencia en la ilustración, algo que podría haber asombrado a los espectadores chinos, pero que por el contrario era común en las pinturas renacentistas y especialmente barrocas para recordar al soberano que también estaba hecho de carne<sup>25</sup>.

El mundo de los aristócratas apenas puede reconocerse en el libro de Aleni, siendo la imagen más próxima el *Consejo del Sanebrín* (N79-A34) en donde la imagen del consejero y del poder consensuado es manifiesta. Sí aparecen, aunque de modo menos visible, en el desarrollo de una de sus principales funciones: la militar. Es de suponer que los magistrados chinos quedarían sorprendidos por la falta de algo que manifestase el poder militar que *de facto* portugueses, españoles y holandeses exhibían en las costas de China durante las primeras décadas del siglo XVII. No aparecen armas de fuego, ni cañones, ni galeones. Sólo en una ocasión se vislumbra una pequeña galera al fondo de la *Parábola del sembrador* (N38-A23). Por el contrario, son comunes los soldados romanos con extraños uniformes, como los que acompañan al centurión (N27-A19). Como protección de las ciudades sólo se muestran torres medievales con pobres sistemas defensivos (N28-A20; N126-A45). Lo único que aparece digno de ser observado es el sistema militar de los tercios en ruta que, al igual que ocurre en muchos mapas renacentistas, puede verse en el libro de Nadal/Aleni en un segundo plano. Por ejemplo, en la ilustración de *San Juan el Precursor* (N10-A10) las tropas de Tiberio, Pilatos, Herodes, Filipino y Lisianias se dirigen a Jerusalén como si fueran a sitiar la ciudad, en perfecto orden de combate. Pero es fácil de suponer que estos sistemas de estrategia militar tan presentes en la Europa de entonces pasaran desapercibidos a los magistrados militares de China, en el caso de que alguno de ellos hubiera tenido acceso a la obra que analizamos.

5 La Última Cena. Libro de Jerónimo Nadal. Universidad de Navarra.

6 La Última Cena. Libro de Giulio Aleni. Archivo Franciscano Ibero-Oriental, Madrid.



5



6

Los espectadores chinos al ver el libro de Aleni sin duda habrían echado en falta una clase burguesa, al menos dedicada al comercio local. Sólo en *Jesús expulsando a los mercaderes* (N16-A12) la idea de un mercado aparece. Otras prácticas de vida social se muestran lo suficientemente claras como para que un chino detuviera la vista un tiempo. Por ejemplo, en la representación de una mujer leyendo un libro (la *Anunciación*: N1-A2), en la práctica de la *Circuncisión* (N5-A5) o un discurso público (N10-A9), en la separación de sexos en comidas rituales (N15-A11), en una

escena de San Juan Bautista manifestando una autoproclamación de autoridad (N16-A12), o en las reuniones peripatéticas (N18-A19), etc. Otro sector de observadores relacionados con la justicia habría mostrado interés en las escenas de azotes (N121-A43), tortura (N122-A43), crucifixión (N126-A45), ejecución (N130-A46) y duelo (N133-A48), aunque en todas ellas el protagonista fuera la misma persona. Otros aspectos relacionados con la vida urbana de la burguesía debieron interesar más aún al público de Fuzhou, como por ejemplo lo relacionado con las



comidas. Es cierto que en el libro de Nadal/Aleni no hay referencias explícitas a ningún tipo de comida, pero en su ausencia la atención se dirigiría hacia la cerámica, manteles, decoración, armarios para guardar la loza, bancos, etc., todo lo cual puede

reconocerse a lo largo del libro. Lo mismo puede decirse del mobiliario representado en él: sillas, bancos, candelabros, baldaquinos, e incluso chimeneas, etc.; o sobre la ropa, ya que aparece en multitud de formas: túnicas, botas, sombreros, camisas, etc., que atraerían la curiosidad de los observadores.



Por otro lado, sólo se muestran actividades primarias como pesca (N29-A15), ganadería (N43-A17) o agricultura. Es natural que sólo se registre este tipo de actividades campesinas pues el libro tiene una ambientación cronológica principal en Palestina durante la época de Jesús, pero también es cierto que el mundo contemporáneo se ve reflejado en el libro, quizás con más intensidad. Una estampa claramente agrícola la ofrece la *Parábola del sembrador* (N38-A23) o la de los *Trabajadores de la viña* (N72-A32), en la que se representa el cultivo en huertos. Al representar la vida del campo, se reproduce también la flora y fauna locales, aunque con poca variedad por localizarse en la región seca de Palestina. Así, los únicos árboles que aparecen son las palmeras (N87-A36), y como animales tenemos caballos (N108-A42) y dromedarios (N38-A23).

Cada grupo social manifiesta su propia arquitectura, a veces específica, a veces común. La arquitectura representada en el libro de Aleni no debió impresionar demasiado a los observadores chinos, a no ser la presencia generalizada de bóvedas (N8-A7) y la existencia de cúpulas (N27-A19). El sentido práctico de la arquitectura china habría mostrado perplejidad ante las dos prominentes columnas salomónicas que aparecen en la *Purificación de Jesús* (N8-A7), hasta el punto de que el propio artífice chino se vio obligado a ocultarlas rodeándolas con ramas de árboles. El mismo asombro habría producido, por idéntica razón, el empleo de molduras en todo tipo de dinteles, frontones, óculos, etc., de los edificios representados en el libro. De particular interés es la escena del *Centurión* (N27-A19), en donde puede verse una gran variedad de casas y palacios. En otras ilustraciones se muestran edificios residenciales, como en la *Curación del ciego* (N57-A29), o en la escena de la *Mujer cananea* (N61-A26) en donde hay una magnífica casa. Es una lástima que la fina imagen que evoca el Palatino romano –y que en el libro de Nadal ocupa prácticamente una página entera (N77)– pase casi inadvertida en el de Aleni al representar la *Muerte de Lázaro* (A33), donde el edificio aparece en la esquina de una ilustración que integra tres de Nadal.

7 *Jesucristo Rey del Universo*.  
Libro de Giulio Aleni. Archivo  
Franciscano Ibero-Oriental, Madrid.

8 *La coronación de la Virgen*.  
Libro de Giulio Aleni. Archivo  
Franciscano Ibero-Oriental, Madrid.

Es difícil imaginar hasta qué punto los lectores del libro de Aleni eran conscientes de la doble lectura cronológica de las imágenes. La acción transcurre en época de Jesús mientras que los muebles, muchos de los vestidos, objetos domésticos, etc., son contemporáneos. Del mismo modo cabría preguntarse acerca de la idea que los magistrados chinos se hicieron de los países europeos, sus monarquías, sistemas de organización, etc., tras contemplar con mayor o menor atención la obra de Nadal/Aleni. Es cierto que este libro podía haber sido percibido sólo como la biografía de un antiguo maestro occidental, contemporáneo de la dinastía Han, pero también como la imagen que Europa ofrecía ante China. De momento no parece que puedan establecerse relaciones, pero lo cierto es que el libro se publica en 1637 y en 1638 tuvo lugar una persecución del cristianismo en China.

#### ILUSTRACIONES AÑADIDAS EN EL LIBRO DE ALENI

Algunas ilustraciones publicadas en el libro de Aleni no provienen directamente del libro de Nadal, lo cual confirma la opinión común de la existencia de un amplio repertorio de imágenes en la misión de los jesuitas de Fujian. Dos de éstas aparecen al principio y dos al final del libro; las primeras corresponden al *Templo de Jerusalén*, y a *Jesucristo como salvador*, mientras que las segundas son la *Coronación de la Virgen* y un *Resumen de la Pasión*. Aleni las debió seleccionar personalmente, mostrando los efectos visuales que esperaba conseguir en los observadores.

#### JESUCRISTO SALVADOR

En realidad la imagen de *Jesucristo Salvador* (fig. 7) no es totalmente ajena al libro de Nadal, pues otra similar existe al inicio de su obra, aunque allí aparece como *Cristo resucitado, glorioso y consolador*, tal como se deduce de las llagas de sus manos y de la inscripción a su pie: «Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos». Aleni podría haber usado esta imagen de Nadal, más próxima al Budismo, pero, dada la aversión que sentía hacia esta religión, y su interés por diferenciarla del Catolicismo (de hecho, catolicismo se dice en chino *Tian-zhujiao*, literalmente: Religión del Señor del Cielo), prefirió presentar la imagen visual de Jesucristo como un ser superior y señor del universo (aunque en el significado cristiano fuera la de Salvador del Mundo), para lo cual tuvo que rehacer el diseño de Nadal, del que sólo mantuvo el marco superior.

Además, siguiendo la tradición iconográfica del *pantocrator*, Jesucristo está situado en el centro rodeado del *tetramorfos*, con lo cual recordaba de paso cual era la ley de dicho Señor de Cielo. La imagen de Aleni sigue a su vez el estilo de ilustraciones contemporáneas, continuadoras de la tradición bizantina, que se suponía representaban el auténtico rostro de Jesús. Por eso, además de su hieratismo reproduce los detalles comúnmente asociados a ese rostro, como la barba bífida o la larga melena; así como su



8

9 *La ciudad de Jerusalén*.  
Libro de Christiano Adrichomio.  
Biblioteca Nacional de España, Madrid  
ER/1352.

10 *La ciudad de Jerusalén*.  
Libro de Giulio Aleni. Archivo  
Franciscano Ibero-Oriental, Madrid.

mano derecha levantada en actitud de bendecir, mientras que la izquierda sostiene no ya el libro de la ley, propio de la época bizantina, sino la esfera del universo. La repetición de estos detalles debe tener su origen en la figura del Mandilyon que desde su recuperación en el siglo VI habría creado esta iconografía facial de Jesucristo. Este comentario enlaza con el hecho de que Aleni utilizó la historia del Mandilyon en sus diálogos en Fujian el día 6 de noviembre de 1630 mientras hablaba con el magistrado regional Liu<sup>26</sup>. Aleni decía haber visto el Mandilyon antes de ir a China, lo cual podría ayudar a explicarnos que pensara en una imagen de estas características para el inicio de su libro<sup>27</sup>.

Como decíamos, las representaciones del *Salvator Mundi*, al menos desde el siglo XV, presentan cambios importantes, por ejemplo el libro de la ley se había transformado en un globo significando el mundo terrestre, tal como podemos ver en el Salvador de Philippe Galle<sup>28</sup>, imagen prácticamente igual a la de Aleni, y tema frecuente en otros artistas<sup>29</sup>. Y, ciertamente, como señala Chen Hui-hun, esta imagen del *Salvator Mundi* podía ser observada en 1591 y 1592 en las misiones jesuíticas de Japón<sup>30</sup>. La otra versión del cambio iconográfico del libro de la ley era su conversión en globo de cristal que incluía el universo, tal como puede verse en Maarten de Vos<sup>31</sup>, opción por la que se decidió Aleni en su *Jesucristo Salvador*. Al utilizar, pues, Aleni la imagen de Jesucristo como señor del universo y salvador de los hombres, presentaba una imagen mucho más aceptable para los nuevos conversos, motivo por el que se exhibía como icono central en los altares<sup>32</sup>.

Otro cambio importante que introdujo Aleni en esta ilustración fue el texto al pie de página. En el libro de Nadal ese espacio incluye una breve descripción del libro, título, permiso, etc. Aleni no elimina esta información pero la sitúa separadamente al final de las páginas introductorias; por el contrario, el texto que incluye es un breve poema, o Elogio de Jesucristo, atribuido al famoso magistrado cristiano Xu Guangqi<sup>33</sup>, que según Chen Hui-hun era muy eficaz en su función devocional<sup>34</sup>.

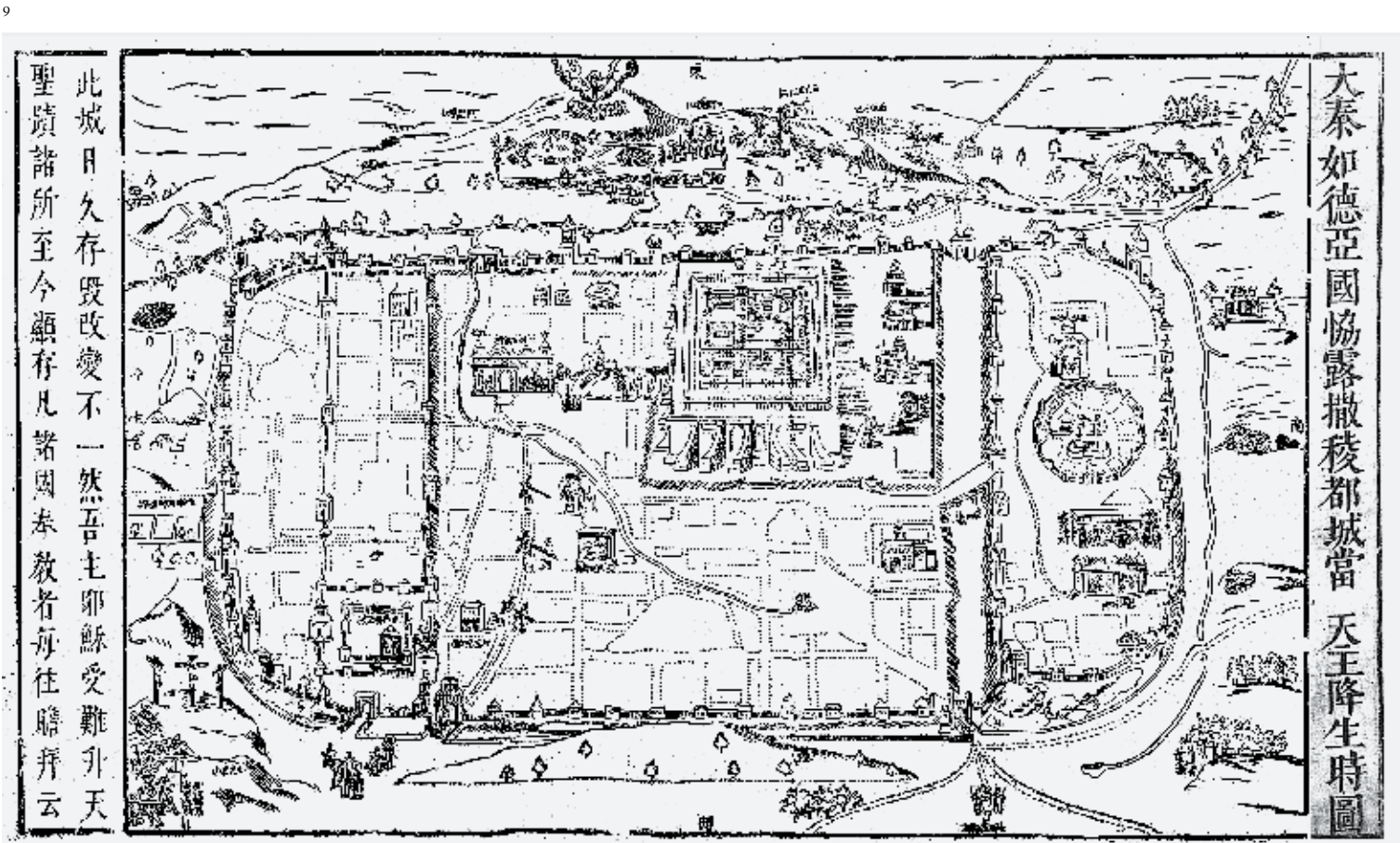
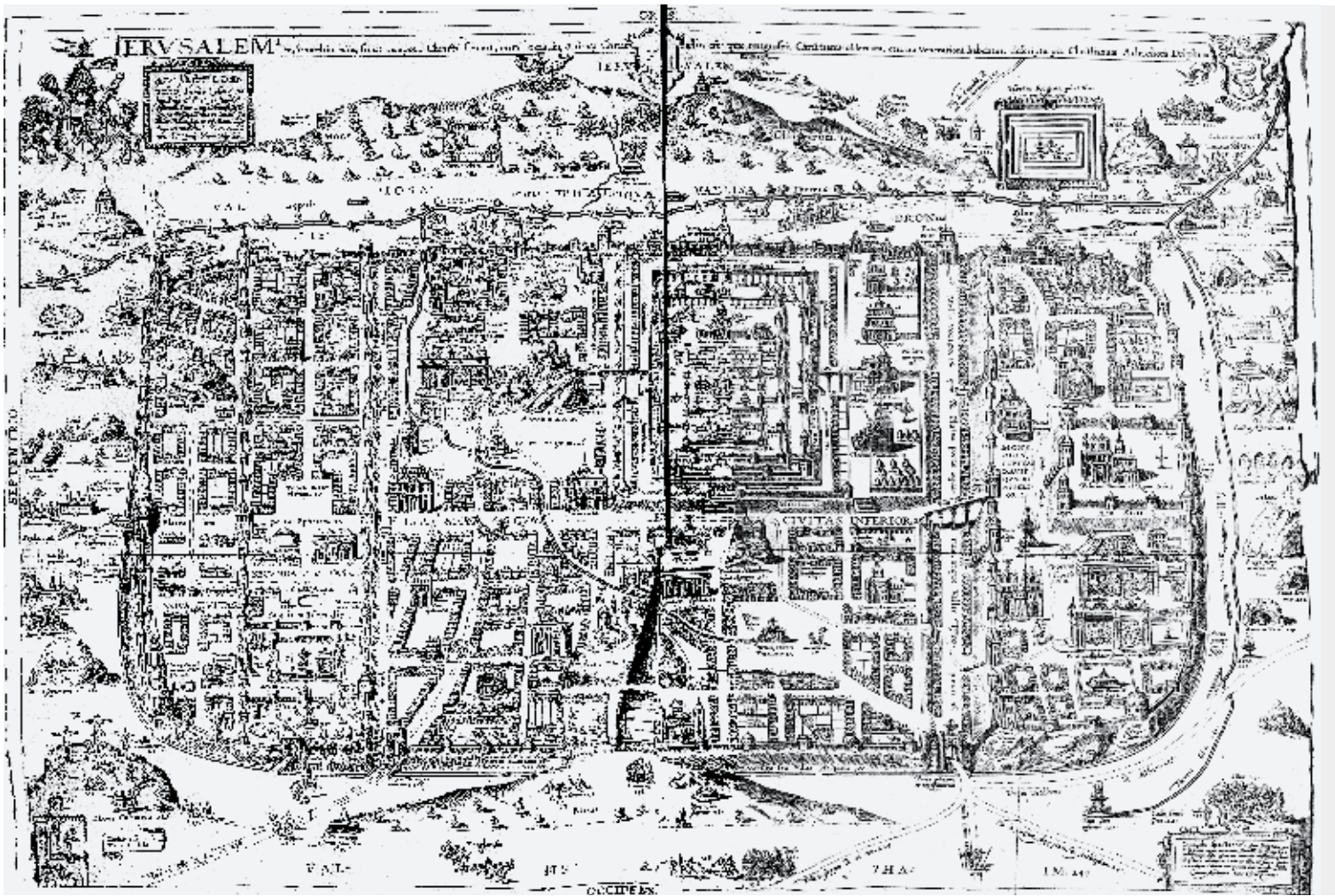
En resumen, Aleni abre su libro con una imagen de Jesucristo de simbolismo más ajustado a la realidad china que el de la equivalente en Nadal. Presenta la que se consideraba auténtica imagen de Jesús de estilo bizantino, siguiendo la tradición del

Mandilyon (posteriormente identificado con la Sábana Santa). Retiene de Nadal el marco que rodea la imagen, recuperando la tradición del tetramorfos, señalando a sus conversos la fuente de revelación a la vez que se adhiere a la fórmula renacentista de presentar a Jesucristo como Señor del Universo y Salvador, más que como el hombre resucitado y benevolente que aparece en Nadal. Finalmente, Aleni sustituye en esta primera página ilustrada la autoridad moral de la Iglesia (permisos, etc.) por el *Elogio de Cristo* de Xu Guangqi. Ciertamente, esta imagen permitía a los jesuitas visualizar en un instante el significado profundo y asequible de la figura de Jesús antes de embarcarse en una visualización narrativa más convencional de su biografía.

#### LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN

Ésta es una ilustración cuya narrativa ocupa toda una página (fig. 8), pero que en el libro de Nadal aparece de modo más marginal. La fuente de inspiración que tuvo Aleni se encuentra en la imagen correspondiente del primer libro de ilustraciones publicado en China, el *Método para recitar el rosario* (1619) del jesuita portugués Da Rocha, con figuras de rostros muy almendrados. Aún así podemos preguntarnos de dónde lo tomó Da Rocha. Parece muy probable que el punto de partida de esa imagen con apóstoles y discípulos en éxtasis haya sido, como dijimos antes, Durero, en particular el grabado 18 de su serie *Vida de la Virgen* (1510). El grupo de personas que se alinea a la derecha pertenece al de las naciones occidentales, mientras que la distribución del grupo de chinos a la izquierda es más difícil de relacionar en los grabados renacentistas, ya que aparecen como un agregado de caras chinas asociadas en un ritmo diferente al de las de los occidentales. Ambos grupos están unidos por una tiara papal, tras la cual se intuye una Jerusalén celeste al estilo de la de la *Adoración del Cordero Místico* de Van Eyck. Sin duda, a través de este cambio Aleni pretendía manifestar sus planteamientos misionales de modo más específico, en particular que la salvación era para todos, sin límites de raza.

Aleni debió tomar una mayor responsabilidad en el diseño de esta imagen. Probablemente, empezó simplificando la narración de Nadal acerca de la *Asunción*, por considerar que Nadal la había hecho demasiado redundante al diferenciar la *Asunción* (N152) y la *Recepción y coronación en el cielo* (N153), lo cual le obligó a dividir el gloria en dos pisos, colocando la *Recepción* en el inferior



此城日久存毀改變不一然吾主耶穌受難升天  
聖蹟諸所至今顯存凡諸國奉教者每往瞻拜云

大  
秦  
如  
德  
亞  
國  
協  
露  
撒  
稜  
都  
城  
當  
天  
王  
降  
生  
時  
圖

y la *Coronación* en el superior. Aleni pensó en una exposición narrativa más simplificada y comprensible combinando el *Entierro de la Virgen* (N151) con la *Recepción en el cielo* (N152) en una única imagen (A54). Finalmente, pensó en aislar la *Coronación* (N153-A55) para darle más primacía en su libro. De hecho, Aleni no era el primero que modificaba el orden de las ilustraciones de Nadal. Por ejemplo, Rubens ya lo había hecho cuando preparó su modelo para la *Asunción y Coronación de la Virgen*, encargo de la catedral de Amberes que acabó en 1611. Tal como Freedberg ha demostrado, Rubens también utilizó la *Asunción* (N152) y la *Recepción-Coronación* (N153) del libro de Nadal como punto de partida para su modelo<sup>35</sup>, resolviendo el problema en una única composición en donde la remoción del cuerpo de la tumba, la asunción, la recepción y la coronación se intercalan de un modo muy natural, consiguiendo una gran «unidad de visión».

#### RESUMEN DE LA PASIÓN

Es extraño que el libro de Aleni no se cierre con el triunfo de la *Coronación*, sino con la derrota de la Pasión (A56). La parte central de esta ilustración era un tema común entre los grabadores europeos, difiriendo entre ellos sobre la inclusión o no de María Magdalena, arrodillada y abrazando la cruz. Este es el modelo que siguieron, por ejemplo, Jan Sadeler y Pieter de Jode<sup>36</sup>, y es el que se puede reconocer en el libro de Aleni. A Sadeler se le asocia con los hermanos Wierix, hasta el punto de que sus grabados de la Pasión son muy similares a los correspondientes realizados por los Wierix, que también aparecen en el libro de Nadal. Por ello, como decíamos, no es de extrañar que la *Crucifixión*<sup>37</sup> de Anton Wierix pertenezca a esta misma distribución iconográfica. La factura de la *Crucifixión* en el libro de Aleni debió ser obra de un artista chino diferente al que hizo (o a los que hicieron) las 56 ilustraciones transferidas del libro de Nadal, ya que no sólo hizo un trabajo más simplificado sino que las figuras, especialmente la de San Juan, están totalmente orientalizadas, siguiendo el estilo del artista que trabajó para Da Rocha. ¿Tenía Aleni algún interés específico en que fuera así? No podemos estar seguros, pero en ese momento San Juan estaba recibiendo a la Virgen como madre en representación de toda la Iglesia. Ciertamente una imagen así insistía en la explicación de la universalidad de la Iglesia, el tema que acababa de ser puesto de manifiesto en la imagen anterior (A55).

#### LA CIUDAD DE JERUSALÉN

Parece que a los investigadores que se han interesado por el libro de Aleni se les ha escapado el punto de partida de la magnífica ilustración que se encuentra al principio, la *Ciudad y templo de Jerusalén en tiempos de Jesús*. En realidad aparece como una ilustración extraña al conjunto del libro, tanto porque ocupa dos páginas, como porque no tiene una escena central como el resto del libro, ya que lo único en movimiento es el camino de Jesús en la Pasión hasta su muerte en el Gólgota y la Resurrección, escenas éstas que aparecen en el ángulo inferior izquierdo del mapa. Por otro lado, es extraño que si éste es el tema central de la ilustración, no se encuentre hacia el final, sino al principio del libro. ¿Qué es lo que pudo haber motivado a Aleni para incluir dicho mapa en su libro? Desde la Edad Media era frecuente representar en las biblias un plano de la ciudad de Jerusalén, para comprender mejor el destino de estas peregrinaciones. Habitualmente la ciudad aparecía como un conglomerado de edificios con la Cúpula de la Roca –considerada como el Templo de Salomón– en el centro. Esta tradición perduró en el Renacimiento aunque la ciudad pasó entonces a describirse siguiendo modernos métodos topográficos de representación. Por esto podemos preguntarnos si Aleni copió o no uno de ellos.

Algunos investigadores chinos que han abordado el tema han pensado que el artífice chino se habría basado en algún modelo europeo, pero a la vez habría imitado el estilo de la pintura china de ciudades, que aparecen como áreas cuadradas inscritas. Por ejemplo, Chen Hui-hun dice que no se ha encontrado una referencia para dicho mapa, aunque «es próximo a los diseños urbanos chinos y a las representaciones pictóricas propias de gacetas locales»<sup>38</sup>. Por otro lado, Sun Yuming señala algo similar: «El modelo preciso para el Templo de Salomón no ha sido identificado. Aunque el mapa está basado ciertamente en un original occidental, y la manera de realizarlo recuerda el estilo chino, por el estilo descriptivo de los mapas pictóricos encontrados en gacetas locales»<sup>39</sup>. Ciertamente, la solución al problema, tal como estos autores habían sospechado, depende de un modelo anterior, pues el mapa de Aleni (fig. 10) depende casi por completo del famoso mapa de Adrichomio hecho en 1584 (fig. 9). Christiano Adrichomio (1533-1585) era un sacerdote de Delft que estudió la vida de Jesús y la geografía relaciona-

da con ella, a resultas de lo cual escribió *De vita Iesuchristi ex quatuor evangelistis contexta* (Amberes, 1578). Pero la llegada de la Reforma le llevó a exiliarse en Colonia, donde publicó dos libros más. El primero, *Descriptio Urbis Hierosolimae queadmodum ea Christi tempore floruit*, fue editado en 1584, pero el más importante fue su obra póstuma *Theatrum terrae sanctae et biblicarum historiarum: cum tabulis geographicis aere expressis* (Colonia, 1590)<sup>40</sup>.

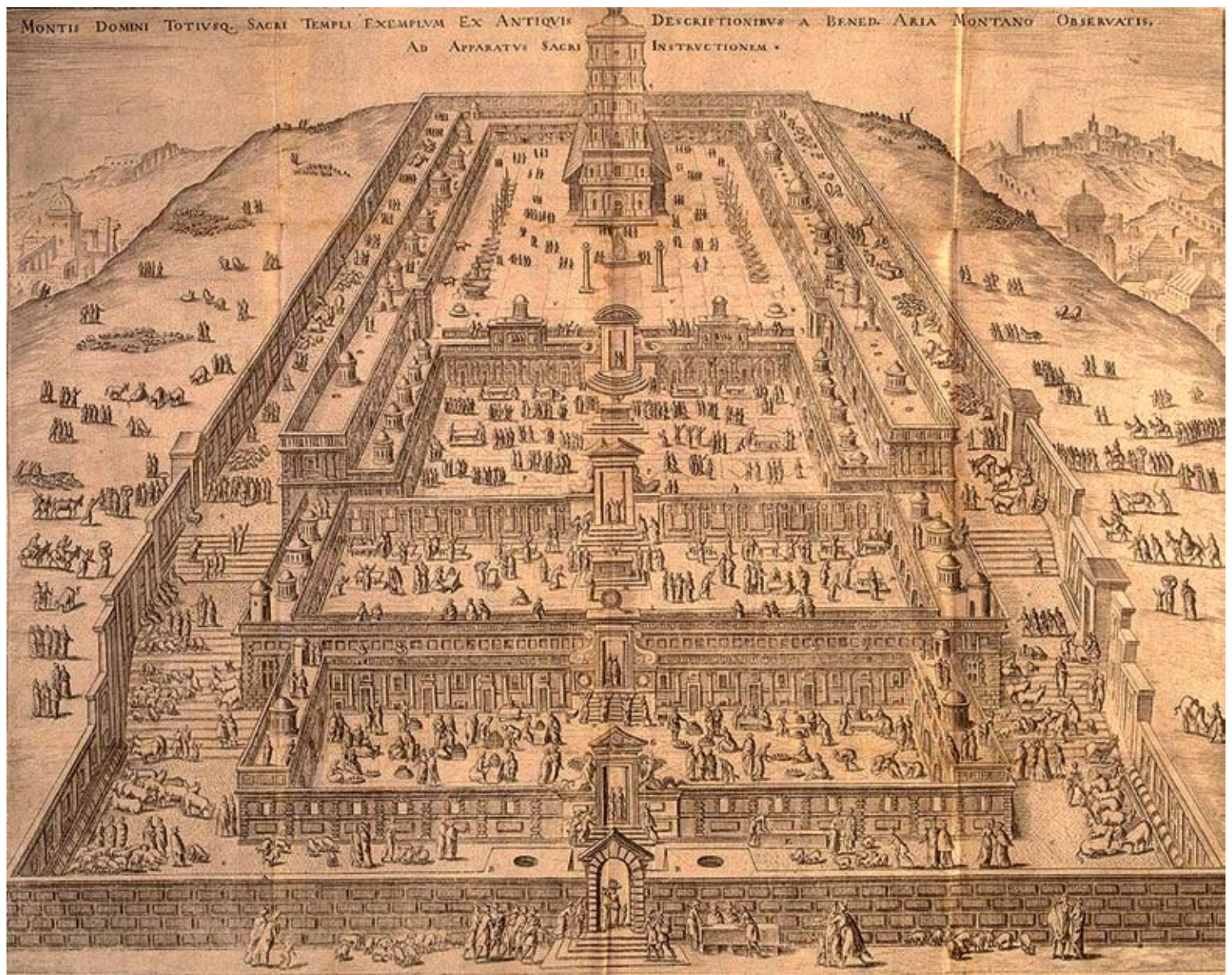
Al final de este libro de 144 páginas se le añadieron 35 más, las correspondientes a la edición anterior de *Descriptio Urbis Hierosolimae* (pp. 145-181)<sup>41</sup>. Adrichomio mostró en este mapa el área de la ciudad de Jerusalén y sus suburbios en tiempos de Cristo, refiriendo más de 270 lugares del Antiguo y Nuevo Testamentos. El libro se publicó cinco veces entre 1590 y 1682 y pronto fue traducido a varias lenguas, teniendo lógicamente un gran impacto. El volumen ofrece además una visión de Palestina y de las antigüedades de Jerusalén, y en él se incluyó el mapa de la ciudad de Jerusalén. Una contemplación detallada nos confirma que el principal propósito del mismo era el de localizar las estaciones del camino de la cruz para uso de lectores y peregrinos. Sin lugar a dudas el mapa de Jerusalén de Adrichomio (1584/1590) fue el que utilizó Aleni en 1637, aunque introduciendo algunos cambios importantes.

Si comparamos el mapa de Aleni con el de Adrichomio lo primero que observamos es que el de Aleni no está completo, ya que la mayor parte de las calles están solo indicadas, faltando la mayoría de los edificios del mapa de Adrichomio. Sólo los edificios oficiales (palacios, casa del gobernador, etc.) y los más relevantes relacionados con la Pasión fueron copiados. Las razones para simplificar la copia pudieron haber ido desde la falta de tiempo, hasta las de presupuesto, o problemas técnicos derivados de la escala del mapa de Adrichomio, unas cuatro veces superior al de Aleni, lo que hace que el espacio para plasmar los detalles del mapa original resulte insuficiente. Otra diferencia importante se encuentra en el diseño de la ciudad de David sobre el monte Sión, que aparece a la derecha en ambos casos. Adrichomio había dibujado una fortaleza cuadrada, mientras que Aleni trazó una redonda. La razón del cambio es que se sirvió también del magnífico plano de la *Ciu-*

*dad de Jerusalén y el templo de Salomón* del jesuita Villalpando, cuyo trabajo comentaremos después al hablar en detalle del templo.

Como ya hemos dicho, el propósito de las representaciones de la ciudad de Jerusalén era el de servir de guía del peregrino cristiano, por lo que sobresalían los lugares relacionados con la vida de Jesús, y particularmente su Pasión. Por este motivo la *Vía Dolorosa* y el *Calvario* eran necesarios para crear un escenario en el que los peregrinos actuaran como personajes<sup>42</sup>. De hecho, el deseo de reproducir los lugares sagrados en otras tierras para satisfacer la devoción de aquellos que no podían hacer el peregrinaje, ya se había iniciado en el siglo V en Bolonia, y así vemos que los viajes que se hicieron durante la Edad Media mencionan la *Via Sacra*. Fue en el siglo XV cuando escenas virtuales de los Santos Lugares se fueron creando en diversas partes de Europa, haciéndose en el siglo siguiente manuales devocionales producidos en los Países Bajos para facilitar una experiencia imaginaria de dicho recorrido, aunque el número de estaciones no estaba todavía definido. En el citado mapa del libro de Adrichomio, *Descriptio Urbis Hierosolimae queadmodum ea Christi tempore floruit*, las estaciones no aparecen numeradas, pero la secuencia que va desde la Transfiguración hasta la Pasión y Resurrección están incluidas, aunque el énfasis se pone en la *Vía Dolorosa*. Todo ello aparece fielmente reproducido en el libro de Aleni, aunque la escena del Gólgota queda simplificada por falta de espacio. De hecho esta moda de reconstruir escenográficamente calvarios virtuales se expandió por el Occidente cristiano a lo largo del siglo XVII, incluso en países como Polonia<sup>43</sup>.

Resumiendo, podemos decir que el mapa de Jerusalén de Aleni es un «camino del calvario», lo cual queda aún más de manifiesto si cabe por el hecho de haber eliminado los edificios que había en el original de Adrichomio. Así, las calles, casi vacías, sirven de marco al sinuoso movimiento de la *Vía Dolorosa*, que acaba finalmente en el Gólgota en el ángulo inferior izquierdo de la ilustración. Y este concepto de «calvario en un ángulo, con trasfondo de la ciudad de Jerusalén» responde a una tradición cuyo precedente más inmediato había sido delineado pocos años antes por Peter Lacksteyn e impreso por Gerard de Jode en Amberes alrededor de 1571<sup>44</sup>.



11

EL TEMPLO DE JERUSALÉN Y LA HIPÓTESIS DE VILLALPANDO  
 Pero el principal cambio en el mapa de Adrichomio fue el templo mismo, lo cual representa un asunto mucho más complejo, pues Aleni participó en la disputa acerca de la verdadera forma del Templo de Salomón que tenía lugar entonces. Desde hacía siglos, dos tradiciones competían por ofrecer la imagen más acorde con la realidad del Templo; por un lado estaba la de aquellos que consideraban que no podría diferir demasiado de los de otras religiones del área mesopotámica, y que por tanto todo el conjunto tendría una forma rectangular; por otro lado se encuentran los que atribuían a la visión de Ezequiel la principal fuente de información para reconstruirlo, ofreciendo la idea de un conjunto cuadrado. En los años previos al trabajo de Aleni los principales representantes de dichas tradiciones eran respectivamente Benito Arias Montano –el hebraísta al servicio de Felipe II para quien trabajaba como bibliotecario del Escorial, y agente internacional de compra de libros, así como de otras misiones diplomáticas– y el jesuita Juan Bautista Villalpando.

La «tradicón rectangular» ya se había iniciado con Maimónides (1135-1204), para quien el templo de Herodes seguía al de Esdras y éste al de Salomón<sup>45</sup>. Aunque su reconstrucción no era muy rigurosa reinó durante varios siglos, primero con Nicolas de Lyre (ca. 1270-1349) que hizo una versión similar a la de Maimónides, reproducida varias veces tras la llegada de la imprenta, en Roma (1471), Basilea (1502), etc. Esta imagen debió influir en la que Michael Wolgemuth hizo en 1493<sup>46</sup>. A mediados del siglo XVI, se utilizaron las técnicas de la perspectiva para dibujar dicho templo, con lo que la imagen aparecía más clara y simplificada, al eliminar muchos elementos del plano. Un ejemplo de ello es la llamada Biblia Breeches, publicada hacia 1560, una década antes de la interpretación de Arias Montano (fig. 11).

Las etapas del proceso de publicación del Templo de Jerusalén de Arias Montano en el famoso taller de Plantino en Amberes pueden seguirse a través de las cartas que se cruzaron el comisionista y el impresor. El 8 de octubre de 1575 Plantino le dice

11 *El templo de Jerusalén*  
(Montis Domini totiusque Sacri  
Templi), según Arias Montano (De  
Antiquitatum Judaicarum, libri IX).

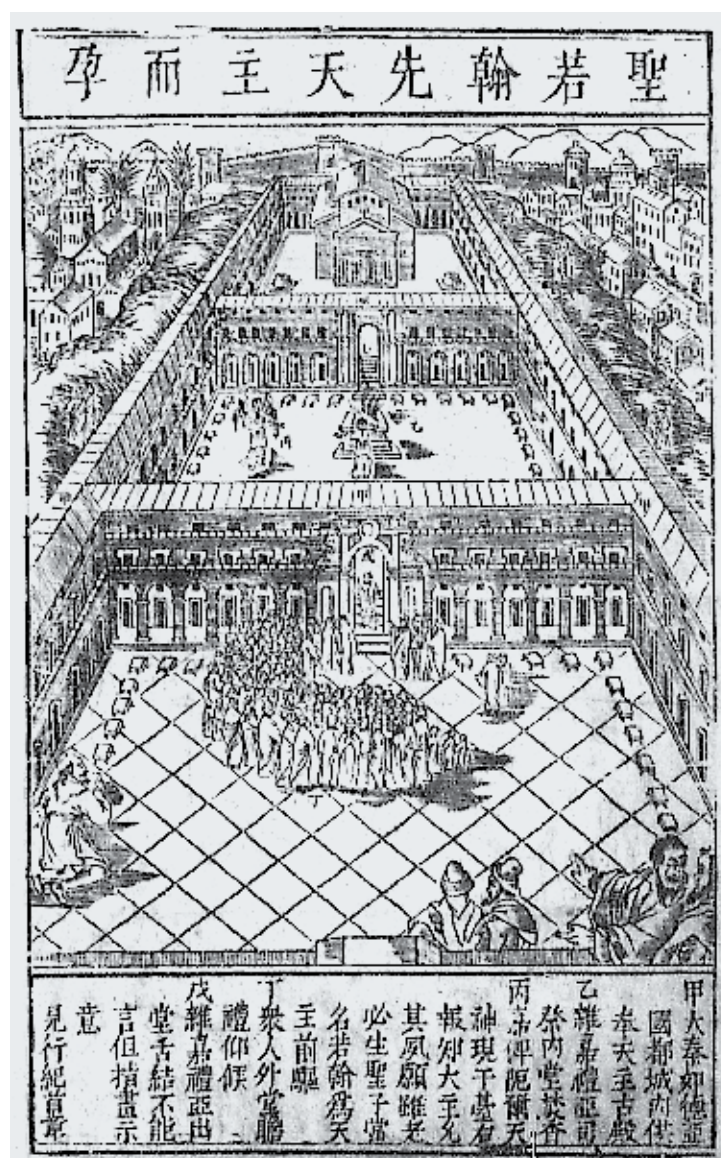
12 *El templo de Jerusalén*.  
Libro de Giulio Aleni. Archivo  
Franciscano Ibero-Oriental, Madrid.

13 *El templo de Jerusalén*.  
Libro de Giulio Aleni. Archivo  
Franciscano Ibero-Oriental, Madrid.

a Arias Montano que Joan Wierix ha acabado por fin su reproducción del Templo, y que queda a la espera de las últimas modificaciones y correcciones que Arias Montano quisiera hacer<sup>47</sup>. La imagen ya podía considerarse totalmente acabada en 1576<sup>48</sup>.

No obstante, el templo de Jerusalén de Arias Montano no influyó en el que Aleni puso sobre la ciudad de Jerusalén de Adrichomio, pero sí lo hizo de manera evidente en otra de las ilustraciones que ocupa toda una página en el libro de Nadal/Aleni (N90-A1) (fig. 12). En éste la transición de Nadal a Aleni tampoco fue totalmente literal ya que Nadal utilizó el templo para explicar la parábola del *Fariseo y el publicano*, mientras que Aleni lo incluyó al principio para narrar el anuncio del futuro nacimiento de San Juan Bautista. Este cambio temático obligó a Aleni a realizar alguna adaptación en las imágenes<sup>49</sup>. En ambos casos (Nadal/Aleni) el templo es el mismo, mostrando grandes pórticos; y si lo comparamos con el de Arias Montano también observamos que el número de arcos en los pórticos coincide, incluso en ambos casos el torrente Cedrón se señala de la misma forma, etc. Una aparente diferencia podría ser el hecho de que el diseño de Arias Montano tenga tres atrios, mientras que el de Nadal/Aleni sólo dos. Pero el tercero en realidad no debe considerarse excluido ya que la imagen está cortada y por tanto incompleta. La razón por la que Anton Wierix (el responsable de esta ilustración en el libro de Nadal) podría haber cortado la imagen sería para dar mayor espacio a la escena interior. Que Nadal y Wierix defendían la idea de los tres atrios es evidente porque en otras representaciones del Templo de Salomón (N57-A29) los tres atrios están claramente dibujados a lo largo del gran rectángulo del conjunto del templo.

Por otro lado hemos de considerar que, en los años anteriores al libro de Aleni, la «tradición cuadrada» estaba representada principalmente como dijimos por Villalpando, que produjo una serie de dibujos de la ciudad de Jerusalén y de su templo que tuvieron un fuerte impacto en Europa<sup>50</sup>. Una de las principales diferencias entre los mapas de Adrichomio y Villalpando es el uso por este último de grandes contrafuertes como soporte de la fundación de la explanada del templo. Ciertamente, Adrichomio simplificó su diseño recreando una colonia romana, con su cardo y decumano, mientras que Villalpando puso



12

énfasis en las diferencias topográficas, ejecutando un mapa mucho más real del perímetro urbano. En consecuencia, su dibujo del templo necesita de grandes fundamentos para elevar el nivel de la base del templo a la altura de la pequeña colina en la que se localiza. Pues bien, este diseño del templo, y no el de Adrichomio, fue el que eligió Aleni para incluirlo en su mapa



de Jerusalén. Villalpando justificó el diseño colosal de dichos fundamentos diciendo que correspondían a las prescripciones de Vitrubio y a las descripciones de Flavio Josefo. Pero es curioso que cualesquiera que hubieran sido las razones prácticas o estéticas, Aleni utilizó esa sorprendente imagen dibujada por Villalpando invirtiendo el diseño original, algo que fácilmente puede comprobarse comparando las dos vistas generales de Jerusalén en los mapas de Villalpando y Aleni.

En resumen, en el libro de Aleni hay tres tipos de templos. Primero, el diseñado con lujo de detalles siguiendo la «tradición rectangular» (N90-A1) y que tiene como modelo directo el diseño de Arias Montano (fig. 12). Segundo, la imagen simplificada de la misma versión anterior, que aunque sólo fue representada en una ocasión (N57-A29) (fig. 13), en el libro de Nadal aparece varias veces (N13, 50, 52, 97, 117). Finalmente, tenemos la «tradición cuadrada» de Villalpando que sustituye en el mapa de Adrichomio el templo que éste tenía allí dibujado (fig. 10). El porqué prefirió Aleni incluir el templo de Villalpando en lugar de mantener el de Adrichomio (o seguir la tradición rectangular de Arias Montano, como había hecho a lo largo del libro) no está claro. Quizás estaba fascinado por los impresionantes dibujos de su compañero de orden y pensó que tendrían mayor efecto en China, o tal vez pensó que la imagen del templo de Adrichomio era demasiado vaga y conceptual para un templo, ya que sólo representaba el interior<sup>51</sup>.

### CONCLUSIÓN

Los estudios que han abordado con anterioridad las *Explicaciones de las Escrituras con imágenes de la Encarnación de Señor del Cielo* editadas en Fujian por Aleni han puesto especial interés en los aspectos técnicos relacionados con la reproducción del libro, en particular las técnicas de perspectiva y claroscuro. En nuestra opinión, los artífices chinos eran conscientes de que se enfrentaban con una técnica diferente, y trataron de afrontar este reto de modo personal. Una manera de analizar las posibles influencias del arte occidental –o, simplemente, el diálogo habido entre las dos concepciones estéticas– puede ser la de ver cómo evolucionan a lo largo del libro, y eso es lo que hemos hecho. Nuestra conclusión al respecto es que al principio el artista chino intentó entender dichas técnicas, y tras mostrar una cierta comprensión de las mismas hacia la mitad del libro, por un lado volvió a su propio estilo original, y por otro buscó una combinación entre ambos. En cualquier caso el problema es complicado ya que no podemos estar seguros de la existencia de un solo artífice. En realidad hemos apuntado la posibilidad de al menos dos (el del «estilo romboidal» y el del «estilo de perspectiva»), lo cual, de ser así, obligaría a cualquier investigador del libro de Aleni a observar el libro de modo más detallado.

Otro aspecto a considerar es el papel que tuvo Aleni en las decisiones artísticas del libro, ya sea en aspectos relevantes o en otros más secundarios, y por tanto hasta qué punto influyó en la plasmación estética de los artistas chinos. Nuestro punto de



13

vista es el de suponer que Aleni supervisó el contenido de las escenas, dando libertad a los artistas en la parte estética. Es posible que un tercer artista trabajara en la ejecución de las ilustraciones periféricas (las dos del principio y las dos del final), pues son diferentes a las anteriores y además las que mejor representan el mensaje religioso que Aleni quería ofrecer en su misión, el de la universalidad de la salvación.

Podemos también decir que no hay trazas de la llamada política de acomodación de los jesuitas en el libro de Aleni, ni en la parte tomada de Nadal, ni en las cuatro ilustraciones añadidas; al contrario, la *Ciudad y Templo de Jerusalén* (en realidad una representación del Calvario), así como la ilustración que hemos llamado *Resumen de la Pasión*, muestran claramente y de manera cruda el aspecto que más podría haber apartado a los chinos de un intento de abrazar la fe cristiana, al representar a su fundador muerto en la cruz, como si de un criminal se tratase.

Finalmente, en este artículo hemos intentado llamar la atención sobre las imágenes que aparecen de modo secundario en las ilustraciones, pero que posiblemente interesaron más a los observadores no cristianos, ya que mostraban por primera vez una visión contemporánea de Europa, aunque mezclada con el mundo romano. Así pues, por todo lo dicho, porque además podemos reconocer en él aspectos estéticos del neoplatonismo, y porque hay un posicionamiento en las discusiones humanistas de la época acerca de cómo debía ser el Templo de Salomón, pensamos que el libro de Aleni es también, en un sentido amplio, un libro renacentista publicado en China. ♣

- 1 J. Nadal i Cañellas, *Jeroni Nadal Morey. La seva vida y la seva contribució a la cultura europea del s. XVI*, Protomallorca Edicions, Palma, 2002, pp. 155-157. Agradezco al National Science Council (NSC) de Taiwan su ayuda en la elaboración de este artículo.
- 2 A. Rodríguez G. de Ceballos, «Las imágenes de la historia evangélica de Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y de la contrarreforma», *Traza y Baza*, 5, 1974, pp. 77-95.
- 3 M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier.*, Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles, 1978, p. 493.
- 4 Aleni había entrado en China en 1613. Estuvo en Hangzhou entre 1618 y 1624 en donde publicó algunas obras de carácter científico. Pero fue en Fujian donde permaneció la mayor parte de su estancia en China, desde 1625 a 1649. Allí dejó de escribir libros científicos en favor de los de tema religioso para uso de sus conversos, separándose así en cierto modo del método misionero de Matteo Ricci. Entre sus obras se encuentran un catecismo (*Wanwu zhenyuan*); unos escritos morales (*Shengmengge*); tres biografías edificantes, siendo una de ellas de Ricci; y, para lo que nos ocupa en este artículo, unos escritos cristológicos, en particular una vida de Jesús, en 1635 (*Tianzhu jiangsheng yangxing jilüe*), y la vida ilustrada de Jesús que analizamos en esta ocasión (*Tianzhu jiangsheng jhuxiang jingjie*), de 1637. Según Criveller, esta obra es su publicación más importante. G. Criveller, *Preaching Christ in Late Ming China. Jesuits' Presentation of Christ from Matteo Ricci to Giulio Aleni*, Ricci Institute, Taipei, 1997.
- 5 Criveller, *Preaching Christ...*, p. 238. Criveller pone atención en el hecho de que, al contrario de lo que se había venido creyendo acerca de que los jesuitas ocultaban la imagen de Jesús crucificado por temor a ser rechazados, Aleni, como había hecho pocos años antes el también jesuita Da Rocha, presentaban la imagen abiertamente.
- 6 Véase Mo Xiaoye, «Do Metodo para Recitar o Rosário à Vida Ilustrada de Cristo. Sobre as gravuras católicas do último período da dinastia Ming», en *Review of Culture*, 5, Macao, January 2003. También la excelente tesis doctoral de Chen Hui-hun, *Encounters in Peoples, Religions, and Sciences*, Brown University, 2004; o el trabajo de Sun Yuming, «Cultural translatability and the presentation of Christ as portrayed in visual images from Ricci to Aleni», en *Monumenta Serica. Monographs Series*, L/2, 2008, 461-498.
- 7 E. Zürcher, «Kouduo richao. Li Jiubiao's Diary of Oral Admonitions. A late Ming Christian Journal», en *Monumenta Serica Monograph Series*, LVI/1, 2 vols., 2007.
- 8 J. Dehergne transcribió en 1958 el edicto del magistrado: «Que los literatos abandonen sus prejuicios y sus pasiones, y lleven a sus manos los libros grabados hechos por los maestros europeos, poniendo esfuerzo por entender su doctrina». Véase J. Dehergne, «Une vie illustrée de Notre-Seigneur au temps des Ming», en *Nouvelle Revue de Science Missionnaire*, 1958, pp. 114-115.
- 9 Este ejemplar es el que hemos utilizado en el presente estudio, y será citado según el orden de páginas allí existente, aunque el libro en sí no tiene paginación.
- 10 Esto lo menciona Mo Xiaoye, basándose en el prefacio de *Dao Yuan Jing Cui*, «Sobre imágenes católicas», publicado el año 13 del emperador Guanxu. Véase Mo Xiaoye, *Do Metodo...*, p. 72.
- 11 Según Sun Yuming se conservan treinta y siete copias del libro diseminadas por bibliotecas de todo el mundo («Cultural Translatability», p. 447, nota 20), que podrían dividirse en dos grupos. El grupo (A) que incluye un mapa de Jerusalén y 56 ilustraciones, y el grupo (B) que carece de dicho mapa y sólo posee 51 ilustraciones. A su vez, el final del título de los ejemplares del grupo (A) tiene los términos «chuxiang jingjie», mientras que el del grupo (B) muestra los de «yanxing jixiang».
- 12 Esta es la copia que he utilizado principalmente, y que corresponde al grupo (A) de la nota anterior.
- 13 G. Aleni, *T'ien-Chu Chiang-Sheng Ch'u-Hsiang Ching-chieh* (Imagini della Incarnazione del Signore del Cielo), Biblioteca Apostolica Vaticana, Borgia CIN-410. También pertenece al grupo (A).
- 14 Zürcher, *Kouduo richao*, pp. 224-225.
- 15 Zürcher, *Kouduo richao*, p. 121.
- 16 De esta serie de la *Vida de Jesús* podemos reconocer en el libro de Nadal/Aleni la *Anunciación* (N1-A2), la *Visitación* (N2-A3), la *Adoración de los pastores* (N4), la *Visita de los Magos* (N7-A6), la *Presentación en el templo* (N8-A7), la *Predicación en el templo* (N9-A8), la *Expulsión de los mercaderes* (N16-A12), la *Última Cena* (N102-A40), el *Prendimiento* (N110), etc.
- 17 Pertenecientes a esta serie, ilustraciones como la *Flagelación* (N121-A42) o la *Coronación de espinas* (N122-A44) se pueden reconocer en el trabajo de Wierix para Nadal.
- 18 Rodríguez G. de Ceballos, comentando el libro de Nadal, señala que este sistema narrativo sería propio del Manierismo: «La escena evangélica se reparte o subdivide en la lámina en diversos momentos temporales o psicológicos... Este procedimiento por el cual la composición se atomiza en multiplicidad de cuadros, parece una vuelta a la técnica medieval de la fragmentación, con la consiguiente pérdida de unidad de visión que había conseguido tan trabajosamente el Renacimiento. Pero esto no probaría sino que se trata de grabados manieristas, no renacentistas, y de un manierismo reformado que supedita el valor estético de la imagen a su funcionalidad en cuanto instrumento pedagógico». A. Rodríguez G. de Ceballos, *op. cit.*, p. 12.
- 19 Un ejemplo citado por Sullivan es el de los paisajes topográficos del pintor chino Chang Hung, que debió producir tras observar paisajes occidentales. Véase M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, 1989, pp. 49-50.
- 20 Mo Xiaoye, «Do Metodo...», p. 66.
- 21 Véase Hui-Hun Chen, «A European Distinction of Chinese Characteristics: the Style Question in Seventeenth-Century Jesuit China Missions», *Taiwan Journal of East Asian Studies*: 5: 1, p. 20.
- 22 Algunos escritores como Sullivan, sugieren que el artista chino que debió ejecutar el *Método para recitar el rosario* pertenecería a la escuela de Dong Qichang. Por el contrario, parece que nadie ha señalado de momento el artista que habría trabajado para la edición de Aleni. Véase M. Sullivan, *op. cit.*, p. 49.
- 23 N30-A16; N34-A16; N30-A22; N72-A32; N73-A30; N74-A31.
- 24 El principal problema que presenta esta hipótesis es la ilustración de las *Bodas de Caná* (A11) pues los dos estilos se encuentran presentes allí. Un modo de reconciliar esta contradicción sería el de suponer que ambos artistas trabajaron en dicha ilustración, el primero en la parte principal y el segundo en la escena enmarcada dentro de una habitación a la izquierda.
- 25 Véase B. Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 35-37.
- 26 Zürcher, *Kouduo richao*, pp. 224-227.
- 27 A lo largo del siglo XVI la Sábana Santa estuvo en Chambéry, excepto en los años 1535-1561. Pero el 14 de septiembre de 1587 Emanuele Filiberto de Saboya la envió a Turín para facilitar su veneración a San Carlos Borromeo. Desde entonces ha permanecido en dicha ciudad, aunque en diferentes sitios. Considerando que la investigación reciente ha probado que el Mandilyon y la Sábana Santa son lo mismo, y que las dos historias se complementan, probablemente lo que vio Aleni fue la Sábana Santa.
- 28 Esta estampa puede verse en la colección de la Biblioteca del Escorial (Esc: 28-II-2, fol. 110v).
- 29 Del mismo estilo es la más conocida ilustración de Wierix en la que el Salvador encomienda el globo terráqueo a Felipe II en presencia del Papa, para significar el origen divino de su autoridad.
- 30 Chen, *Encounters in Peoples*, p. 435.
- 31 Chen, *Encounters in Peoples*, p. 539. Otros ejemplos de la esfera celeste podemos verlos en Fernando Gallego (*Cristo en Majestad*, 1492), Dürero (*Salvator Mundi*, 1503), Previtali (*Salvator Mundi*, 1519), etc.
- 32 Zürcher, *Kouduo richao*, p. 226.
- 33 Xu Guangqi fue convertido por Ricci, luego fue presidente del Tribunal de los Ritos en la corte imperial, y donó una gran parte de sus propiedades en Shanghai a los jesuitas.
- 34 Chen, *Encounters in Peoples*, pp. 274-281.
- 35 Véase D. Freedberg, «A source for Rubens's Modello of the Assumption and Coronation of the Virgin: a Case Study in the Response to Images», en *The Burlington Magazine*, CXX, 1978, pp. 432-441.
- 36 Ilustración conservada en la Biblioteca del Escorial: Esc: 28-II-20. fol. 315b.
- 37 *Ibid.*, Esc: 28-II-8. fol. 159.
- 38 Hui-hun Chen, *Encounters in Peoples*, pp. 333-334.
- 39 Sun Yuming, «Cultural translatability...», p. 479.
- 40 Dos ejemplares de este libro pueden consultarse en Madrid. Uno en la Biblioteca Nacional, ER/1352 (ejemplar de 1600), y el otro en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, BHFL 10578. Medidas del mapa: 75 x 54 cm.
- 41 J. Alonso Asenjo, «En torno al *Viaje a Jerusalén* de Francisco Guerrero», en R. Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*, PUV, Valencia, 2000, pp. 117-154.
- 42 W. Williams, *Pilgrimage and Narrative in the French Renaissance. The Undiscovered Country*, Oxford University Press, 1998, p. 160.
- 43 El primer calvario de Polonia fue el Kalwaria Zebrzydowska (1602), al que siguió el de Pakooea (1628) y el de Gordy (1642). W. Kalinowski, «City Development in Poland», en E. A. Gutkind, *International History of City Development*, Vol. VII, Collier-Macmillan, London, 1972, p. 74.
- 44 Pieter Lacksteyn & Anton Wierix, «Map of Jerusalem» en la *Bibliothèque Royal Albert I* (Bruselas). Citado en S. Hänsel, *Benito Arias Montano*, anexo 8.
- 45 Maimonidis Commentarius in Mischnaun. Ecodicibus Hunt. 117, Bibliothecae Sassoniensis Letchworth, vol. III, sumptibus Ejuar Munksgaard, Hafuiae, 1966.
- 46 M. Wolgemuth, «Ouinta Etas Mudi» (Plano del Templo de Salomón), en *Schedel's Nuremberg Chronicle*, 1493.
- 47 A. Dávila Pérez, *Arias Montano. Correspondencia conservada en el Museo Platin-Moretus de Amberes*, CSIC, Madrid, 2002, pp. 235-238.
- 48 La imagen fue también reproducida en el libro de Benito Arias Montano, *De Antiquitatibus Judaicarum libri IX*, Raphaeleungius, Leiden, 1593.
- 49 Por ejemplo, se añade la escena de Zacarías recibiendo la vista del arcángel Gabriel. Igualmente se añade la situación en la que sale al patio central del templo pudiéndose expresar sólo con gestos.
- 50 Vol. I: *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesv In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani. Commentarii et imaginibus illustratis opus tribus tomis distinctum*, 1595. Vol. II: *De postrema Ezechielis Prophetae visione Ioannis Baptistae Villalpandi Cordubensis e Societate Iesv. Tomi secvndi explanationvm pars secvnda*, 1605. Vol. III: *Apparatus urbis ac templi hierosolymitani. Pars I et II Ioannis Baptistae Villalpandi Cordubensis e Societate Iesv. Collato Stvdio cvm H. Prado ex Eadem Societate*. Modern edition: *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando. Comentarios a la profecía de Ezequiel*, trad. de J. L. Oliver Domingo del tomo II, ed. J. A. Ramírez, Siruela, Madrid, 1991.
- 51 La vacuidad del templo en el mapa de Adrichomio se debe al hecho de que no se representa el edificio, para poder mostrar así las partes interiores.