

EL BELLO DESORDEN DEL JARDÍN CHINO Y LA ESTÉTICA INGLESA ILUSTRADA

THE BEAUTIFUL DISORDER OF THE CHINESE GARDEN AND
THE ENGLISH ENLIGHTENMENT'S AESTHETICS

Rosa Fernández
Universidad de Málaga

Resumen: *En el siglo XVIII, coincidiendo con el surgimiento del moderno jardín paisajista inglés, autores como Joseph Addison, Alexander Pope, Horace Walpole o William Chambers, encabezaron un importante debate estético en torno al diseño del mismo. Las descripciones de los jesuitas de los jardines chinos, que destacaban sus composiciones irregulares y asimétricas, captaron el interés de estos autores, surgiendo un término estético específico, sharawadgi. Los conceptos de paisaje y de lo pintoresco serán los conectores intelectuales a través de los que se canalizará el interés hacia el jardín chino en la Inglaterra ilustrada. Asimismo, esta recepción de la influencia china estuvo marcada por un debate político paralelo al de los jardines, entre posiciones conservadoras y liberales. Desde las coordenadas de la estética transcultural actual, este ensayo plantea una relectura de la influencia del jardín chino en el debate estético sobre jardines de la Ilustración inglesa.*

Palabras clave: *estética del jardín chino, sharawadgi, pintoresco, jardín paisajista inglés, irregularidad*

Abstract: *In 18th century, when the English landscape garden was being developed, authors such as Joseph Addison, Alexander Pope, Horace Walpole or William Chambers led an important aesthetic debate about garden design. The Jesuit missionaries' descriptions of Chinese gardens, with their emphasis on their irregular and asymmetric layouts, caught these*

author's interest, arising a specific aesthetic term, sharawadgi. The concept of landscape and the picturesque were the intellectual vehicles through which the interest in the Chinese garden arose in the English Enlightenment. Moreover, this reception of the Chinese influence was also influenced by a parallel political debate, between conservative and liberal positions. From a current transcultural aesthetic approach, this essay proposes a re-interpretation of the Chinese garden's influence on the aesthetic debate within English enlightenment.

Keywords: *Aesthetics of Chinese garden, sharawadgi, picturesque, English landscape garden, irregularity.*

What I have said of the best forms of gardens, is, meant only of such as are in some sort regular; for there may be other forms wholly irregular, that may, for ought I know, have more beauty than any of the others"

Sir William Temple, *Upon the Gardens of Epicurus* (1685)

I. ESTÉTICA, TRANSCULTURALIDAD Y SINERGIAS CONCEPTUALES

Si en un sentido amplio se puede afirmar que en todas las épocas y culturas se han dado manifestaciones artísticas y estéticas, en un sentido restringido, ligado al origen histórico-cultural del término "estética", se entiende que la disciplina nace como tal con el moderno sistema de las bellas artes y la atención a la forma y al diseño de los objetos que canonizara Immanuel Kant con su *Crítica del discernimiento* (1791)¹. Y sería precisamente en este primer siglo de la estética académica, y de la mano de la jardinería, un arte habitualmente poco valorado pero que curiosamente Kant decidió incluir entre las bellas artes, como encontraremos las primeras apreciaciones estéticas sobre artes de origen no europeo².

El filósofo alemán Wolfgang Iser empleó el neologismo "transculturalidad" a finales del pasado siglo para aludir al profundo fenómeno de hibridación y mestizaje cultural en las sociedades de nuestros días, pero también para cuestionar la concepción de las culturas entendidas al modo herderiano,

¹ En este punto suscribo las posiciones de Larry Shiner acerca del moderno sistema de las bellas artes y el surgimiento de la estética en el mismo; cf. LARRY SHINER, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2003. Sobre todo en la introducción se refiere al sentido más amplio del concepto de estética que abarcaría las distintas culturas.

² Sobre la inclusión de la jardinería entre las bellas artes, cf. I. KANT, *Crítica del discernimiento*, Madrid, Antonio Machado, 2003, §14 y §51.

como totalidades monolíticas y homogéneas. Tras la postmodernidad, el reto al que pretende responder una propuesta estética transcultural en nuestros días, consiste precisamente en evitar el binarismo simplificador de ese modelo de cultura cerrado que perpetúa jerarquías de poder en el plano intelectual; y, para ello, es importante rechazar el tomar como punto de partida un concepto de totalidad excluyente, procedente de la tendencia a la generalización de la mente humana. Para Krystina Wilkoszeska, se trata de preferir el concepto de transacción, de redes relacionales y de emplear conceptos sincréticos que atraviesen las tradicionales relaciones bipolares³. Giuseppe Patella añade la noción del “en medio”, y la imagen del puente, que al tiempo que divide conecta, o la “mediación que divide”, y que mantiene unidos los términos en virtud de la distancia que los separa⁴. En relación con la propuesta de estos autores, el presente ensayo pretende acotar en un estudio histórico concreto esas coordenadas más amplias, entendiendo que las nociones de paisaje y la categoría de lo pintoresco han ejercido el rol de “concepto transaccional” y puente que a la vez que dividía también conectó los universos estéticos de China y Europa en el siglo XVIII.

Cualquier cuadro de Claude Monet, de su serie de puentes de estilo japonés sobre estanques con nenúfares, nos podría servir a modo de metáfora visual para ilustrar cómo el debate teórico acerca de los jardines paisajistas que tuvo lugar en Inglaterra en el siglo XVIII hizo de puente conector entre la estética china y la europea. Se generó, así, en Europa un primer atisbo de debate estético con la única tradición cultural que la propia Europa se tomó más en serio por la magnitud de su antigüedad literaria, la vastedad y riqueza de sus recursos y sus numerosos logros científicos y tecnológicos⁵. La recepción de la influencia china en la estética de los jardines de la Inglaterra ilustrada nos permite constatar dinámicas históricas de acercamiento por parte de Europa a otras culturas a través de similitudes formales más o menos aparentes, pero desde marcos teóricos profundamente disímiles. Como trataré de mostrar, a pesar de las divergencias filosóficas profundas, se generó un acercamiento intelectual que podría verse como un lejano precedente del escenario globalizado del arte en nuestros días. Por otra parte, en el momento actual, la filosofía china tradicional implícita en la estética de los jardines, por su particular propuesta metafísica procesual a partir de opuestos complementarios, puede

³ Krystina WILKOSEWSKA, “Transcultural studies in Aesthetics”, en Jos DE MUL y Renée VAN DE VALL (eds.), *Gimme Shelter. Global Discourses in Aesthetics*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, pp. 84-85.

⁴ Giuseppe PATELLA, “Aesthetics and ‘transcultural’ turn”, en *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes* 2, n. 2 (2015), p. 137.

⁵ Un debate en el que de modo explícito solo participaron autores europeos, pero que fue nutrido por la mediación de los jesuitas, los cuales aportaban valiosos documentos tanto escritos como visuales, en ambas direcciones, de China a Europa, pero también de Europa hacia China.

leerse como una invitación a abandonar los dualismos metafísicos que tanto han caracterizado a la filosofía clásica occidental.

En los epígrafes siguientes, a través de la exposición de la recepción de los jardines chinos en la Inglaterra del siglo XVIII, trataré de poner de manifiesto dos grandes rasgos que considero estructurales en los intercambios intelectuales entre Europa y otros marcos estético-filosóficos y culturales a partir de la Ilustración.

(1) La existencia de similitudes y paralelismos, más o menos superficiales, de partida y en base a ello, el surgimiento de “conceptos puente” que, a modo de filtros intelectuales, permiten poner en relación y asimilar lo foráneo a lo propio. El *in between* al que se refiere Patella podría entenderse aquí en términos espacio-temporales, como aquellos factores que aparecen como históricamente contingentes pero que generan lo que podríamos denominar “sinergias conceptuales” y una atmósfera propicia para la apertura y el intercambio de ideas y prácticas culturales.

En el caso de la estética de los jardines, los dos conceptos-puente clave fueron el de la categoría estética de lo pintoresco y el concepto de paisaje. Además, otras nociones relacionadas a modo de constelación conceptual, fueron la de *genius loci* o el espíritu del lugar, el protagonismo absoluto de la imaginación, la emoción y la exaltación de la libertad, la inmediatez y la espontaneidad tanto en el terreno del arte y la experiencia de la naturaleza como en el político e ideológico. Del lado chino, las nociones de *qiyung shendong* o “ritmo vital”, como primer principio teórico de la pintura, y la de “paisaje prestado” en la teoría de los jardines serán dos importantes referentes conceptuales relacionados, mientras que el surgimiento de un nuevo término, *sharadwagi*, para designar los diseños irregulares de los jardines chinos será el fruto más concreto de esta transacción intelectual sino-inglesa.

(2) La utilización de un referente cultural extra-europeo, simbolizado a través de su arte y su estética, con objeto de resolver contiendas de poder intra-europeas, entre distintos países y/o distintas posturas políticas e ideológicas. J.J. Clarke menciona dos importantes asociaciones, la de Francia con China en el siglo XVIII, en el contexto ilustrado y rococó; y la de Alemania con India en el siglo XIX, en el contexto romántico⁶. Así, desde la sinofilia francesa del siglo XVIII, ejemplificada en términos artísticos en la fiebre de la *chinoiserie* que se mezcló con el estilo rococó, se exaltó la sociedad confuciana como modelo de sociedad ideal con una moral que se asimilaba a los ideales del laicismo igualitarista de la revolución francesa; por otra parte, la indofilia germánica que acompañó al romanticismo decimonónico constituyó una manera de distinguirse y oponerse intelectualmente a Francia, en tanto que principal

⁶ Cf. J. J. CLARKE, *Oriental Enlightenment. The Encounter between Asian and Western Thought*, London, Routledge, 1997, p. 67.

rival continental de la Alemania de la época. En el caso que nos ocupará en este artículo, este tipo de disputas intelectuales internas se verá reflejado en dos autores ingleses, Horace Walpole y William Chambers, y en cómo sus divergentes posturas y acusaciones mutuas respecto a la posible influencia del jardín chino en el jardín paisajista inglés estaban conectadas con la rivalidad política y cultural entre Francia e Inglaterra, o entre la posición política conservadora (*tory*) de Chambers y la más liberal de Walpole (*whig*).

Por último, en nuestros días, los avances en los estudios sinológicos nos permiten realizar una evaluación crítica más precisa en términos de similitudes y diferencias de fondo entre el jardín chino y el paisajista inglés desde el plano de los marcos conceptuales más amplios en los que se insertan. En este sentido, una de las mayores autoridades sobre el jardín chino en las últimas décadas, Maggie Keswick, ha señalado que, “aunque Occidente se apropió los principios del ocultamiento y la sorpresa, los serpenteantes canales y veredas, y algunas versiones preciosistas de los pabellones chinos, toda la fuerza y la complejidad del jardín chino se disipó en el transcurso de su transferencia a suelo europeo”⁷. En este punto argumentaré que es precisamente el marco conceptual dualista de la metafísica europea, con sus dualidades ser humano/naturaleza, cuerpo/mente, racionalidad/emocionalidad, pensamiento/sentimiento, conocimiento/acción, estasis/ movimiento, etc. el que en última instancia nos ha impedido comprender el jardín chino, como derivación y máxima expresión del pensamiento procesual no-dualista inherente a la filosofía china tradicional.

En lo que sigue, en primer lugar, me referiré a los primeros testimonios escritos de viajeros europeos que estuvieron en contacto directo con los jardines chinos. Seguidamente, me referiré a la imbricación que se dio en el siglo XVIII en Inglaterra entre la teoría de los jardines europea y la visión del jardín chino que llegaba de China en esa época. Por último, en la conclusión volveré a referirme a la estética transcultural y a las premisas aquí esbozadas.

II. EL JARDÍN CHINO A OJOS EUROPEOS: EL ARTE DE OCULTARSE IMITANDO A LA NATURALEZA

Entre los europeos, el primer testigo ocular directo de un jardín chino que reflejó por escrito sus impresiones fue Marco Polo, quien en el siglo XIII visitó los jardines imperiales del emperador mongol Kublai Khan y dejó constancia en su *Libro de las maravillas* de la magnificencia de la residencia de verano

⁷ Maggie Keswick, *The Chinese Garden*, London, Academy Editions, 1978, p. 24 [trad. propia] [En el original: “Although the West appropriated the principles of concealment and surprise, the winding waterways and paths, and some prettified versions of Chinese pavilions, all the strength and intricacy of Chinese garden design drained away in the course of transference to European soil”].

ajardinada de éste, descrita como un lugar que “está tan cuidado, y decorado con tanto gusto, que resulta extraordinario para disfrutar y solazarse”⁸. Respecto a la residencia oficial de Peking, Marco Polo refiere el típico rasgo de la jardinería china consistente en erigir colinas artificiales pobladas con hermosos árboles de hoja perenne, e incide sobre la gran armonía del conjunto, que invita a la contemplación.

Tras el incremento de los contactos comerciales por vía marítima y coincidiendo con la moda de la *chinoiserie* en toda Europa, durante los siglos XVII y XVIII, serán los misioneros jesuitas que se instalarán en la corte de la dinastía Qing, los que plasmen en sus escritos sus impresiones de primera mano acerca del jardín chino. El jesuita, matemático de la corte de Luis XIV, Louis Le Comte (1656-1729) publicó en 1701 sus *Nouveaux Mémoires sur l'état de la Chine*, obra en la que menciona los rasgos de irregularidad del jardín chino, aunque en su caso no se muestra positivamente impresionado, más bien al contrario. Así, describe el jardín chino como desordenado y formado por grutas, colinas artificiales y “trozos enteros de roca que amontonan unos sobre otros sin más designio que imitar la naturaleza”⁹, una imitación de la naturaleza que, como trataré de mostrar, será mal comprendida si se toma como referente la noción de mimesis de origen greco-latino.

Muy distinta opinión tuvo sobre los jardines chinos el misionero jesuita Jean Denis Attiret (1702-1768), quien medio siglo después del anterior se instaló en la corte del emperador Qianlong –apodado el emperador jardinero por su gran afición al diseño de jardines–. En ella trabajó como pintor y participando también en la creación del célebre jardín imperial *Yuanming yuan*. En 1743 escribe una de sus *Lettres édifiantes et curieuses*, que será muy leída en toda Europa por su descripción detallada de estos jardines imperiales, con encendidos comentarios de elogio hacia los mismos por su singular belleza. A diferencia de Le Comte, para Attiret, la lograda imitación de la naturaleza mediante las composiciones aparentemente desordenadas, irregulares y asimétricas sí eran dignas de admiración. Asimismo, en sus descripciones, gusta de comparar el jardín chino con el europeo, a modo de contraste. Así leemos que en el jardín del emperador “se sale de un valle no por bellas avenidas rectas como en Europa sino a través de zigzags (...) Los canales no están, como entre nosotros, bordeados de piedras de talla tiradas a cordel, sino de piedras rústicas con trozos de roca algunos de los cuales avanzan, otros retroceden, y colocados todos con tanto arte que se dirían obra de la naturaleza”¹⁰; respecto al acceso a los edificios “se sube a ellos no por escaleras de piedra artísticamente

⁸ Michel BARIDON, *Los jardines. Antigüedad-Extremo Oriente*, Madrid, Abada, 2004, p. 359.

⁹ *Ibid.*, p. 419. En este fragmento de Le Comte, citado por Baridon, se menciona que “El emperador posee fuentes de invención europea”, en alusión al jardín de diseño formalista versallesco que Qianlong se hizo construir dentro del *Yuanming yuan*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 421.

trabajada, sino por rocas que parecen escalones labrados por la naturaleza"¹¹; respecto a los puentes le comenta a su interlocutor "no creáis que estos puentes tienen un recorrido recto; nada de eso; van girando y serpenteando de suerte que un puente que podría no tener más de 30 o 40 pies en línea recta resulta de 100 o 200 por los giros que se le hacen dar"¹². En un ilustrativo pasaje en relación con el ideal estético de la simetría y la regularidad señala:

"Cada país tiene su gusto y sus usos. Hay que convenir en la belleza de nuestra arquitectura: nada es tan grande ni tan majestuoso. Nuestras casas son cómodas, no se puede decir lo contrario. Entre nosotros se quiere en todas partes uniformidad y simetría. Se quiere que no haya nada disparejo o desplazado, que una parte responda exactamente a la que tiene en frente u opuesta. También en China se ama esta simetría, este bello orden y disposición. El palacio de Peking del que os he hablado al comienzo de esta carta está en este gusto (...)

Pero en las casas de placer [denominación de los jardines imperiales chinos] se quiere que casi en todas partes reine un bello desorden, una anti-simetría. Todo se basa en este principio: 'Es una campiña rústica totalmente natural lo que se quiere representar, una soledad, no un palacio bien ordenado y en toda regla de simetría'".¹³

Attiret era consciente de la gran ruptura que suponían los diseños de jardines chinos respecto a los cánones estéticos con los que él mismo se había educado en Francia y por eso parece advertir al lector sobre la necesidad de percibirlos con los propios ojos para poder apreciarlos en su justa medida: "Cuando se oye hablar de esto, uno se imagina que debe ser algo ridículo, que debe producir un efecto desagradable: pero cuando uno está allí, piensa de diferente manera y se admira el arte con el que se ha logrado esta irregularidad"¹⁴.

Sin embargo, como bien sabemos hoy, impulsada por la fiebre de la *chinoiserie*, no solo su carta se puso de moda, entre las clases cultas y amantes de lo chino en Europa, sino que alimentó la fantasía y el imaginario europeo inspirando la creación de numerosos jardines que buscaban emular el jardín chino pero que suscitaban asimismo la crítica por parte de sus detractores. La carta de Attiret permite identificar ya dos de los grandes ejes conectores de los debates de jardinería europea moderna en relación con los jardines chinos: la irregularidad y asimetría como elemento clave del diseño compositivo y, relacionado con el primero, la búsqueda de la naturalidad y la imitación de la naturaleza salvaje, entendida en clave paisajística.

¹¹ *Ibid.*, p. 422.

¹² *Ibid.*, p. 423.

¹³ *Ibid.*, p. 426. Los corchetes son míos.

¹⁴ *Id.*

Además de William Chambers, de quien me ocuparé más adelante, un último viajero europeo del siglo XVIII dejó constancia por escrito de su contacto directo con los jardines chinos. El padre Martial Cibot (1727-1781) llegó a China en 1758, también se familiarizó con el jardín *Yuanming yuan* por haber realizado en él labores de fontanería y en la década de 1770 publicó, en colaboración con el padre Amiot, las *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les mœurs, les usages, etc. des Chinois par les missionnaires de Pékin*. En ella pretende representar un inmenso cuadro histórico del denominado “jardín de placer” chino, desde la antigüedad hasta su propia época, en un tono un poco épico, donde la fantasía y la exageración se mezcla con datos históricos que pudieron ser más o menos ciertos. Además de los rasgos que los dos autores anteriores mencionaron, Cibot destaca también la tendencia a la miniaturización –particularmente en árboles que se hacía crecer en vasijas y cuyas ramas se retorcían–, y la sensación de vitalidad y dinamismo basada en el contraste de elementos. En un pasaje que empieza refiriéndose al tratamiento de las aguas, señala que estas “producían en todas partes una impresión de vida y movimiento y variaban a cada paso la perspectiva encantadora de los diversos puntos de vista que embellecían. Otros pretendieron reunir en sus jardines todo aquello que se encuentra disperso y diseminado aquí y allá por las más inmensas regiones. Gargantas y desfiladeros, llanuras y valles, cadenas rocosas y bosques, campos y praderas, lagos y estanques, ríos y riachuelos, ciudades, aldeas y caseríos, caminos, senderos, puentes y pasajes: el recinto de su jardín lo reunía todo y era como un resumen del universo”¹⁵.

A modo de recapitulación, el padre Cibot realiza una descripción en la que compara implícitamente con el jardín racionalista francés de su época y en la que se aprecian bastantes semejanzas con el paisaje pintoresco, ya plenamente de moda en Europa:

“Recordemos ahora todo lo que hemos dicho sobre las colinas, montículos, valles, aguas corrientes y durmientes; imaginemos todo esto arreglado, distribuido y dispuesto según un plan trazado a imitación de la naturaleza; pensemos no en avenidas allanadas y espaciadas, simétricas y alineadas, sino en senderos estrechos y múltiples que se ensanchan y se estrechan, avanzan o retroceden, suben o bajan, según la forma de los lugares que atraviesan, pero siempre de modo tan feliz que conducen agradablemente a los puntos de vista más alegres, a las soledades más campestres, a las sombras más frescas, y no engañan a nuestras primeras miradas más que para preparar sorpresas y salvar al paseante de la saciedad del hábito”¹⁶.

¹⁵ *Ibid.*, p. 436.

¹⁶ *Ibid.*, p. 442.

A diferencia de los anteriores autores, Cibot alude también de modo indirecto a una obra en la que William Chambers defiende el jardín chino y la utiliza como apoyo a su propuesta de que se introduzcan ideas procedentes del jardín chino en Europa para, así, contrarrestar la monotonía y los gastos inútiles que, a su juicio, generaba el jardín racionalista.

Por otra parte, el principal documento visual que contribuyó a situar el jardín chino en el imaginario europeo fue la serie de grabados *Treinta y seis vistas de los palacios imperiales y jardines chinos en Jehol* (Jehol, 1713), realizados por el jesuita Matteo Ripa (1682-1746), como parte de un encargo del emperador Qianlong a partir de pinturas de un artista chino. Ripa viajó a Inglaterra en 1724 donde entró en contacto con la nobleza y aristocracia y con gran probabilidad compartió sus grabados. En 1753, treinta años más tarde, se publicó la serie de grabados *The Emperor of China's Palace at Peking* y aunque no aparecen firmados, presumiblemente están basados en los del propio Ripa. Como señala Miller respecto a esta colección de grabados publicada a mediados del siglo XVIII: “muchos de los rasgos de estos jardines chinos habrían resultado familiares al observador inglés a partir de desarrollos internos a la propia Inglaterra, en Stow por ejemplo, durante las décadas previas: los grupos de árboles de variado follaje irregularmente dispuestos, el amplio empleo del agua, la asimetría y la ausencia de una planificación geométrica, el elegante emplazamiento de pequeños pabellones para entretener a los invitados. Otros elementos, tales como la integración del paisaje distante en la vista del jardín, la forma aparentemente natural y el sutil tratamiento de los bancos de lo que eran después de todo estanques artificiales, la intimidad de la relación entre las residencias y los jardines, eran rasgos que en aquel momento se estaban volviendo parte del jardín paisajista inglés”¹⁷.

Pero antes de abordar estos puntos de confluencia con el jardín chino, señalaré a grandes rasgos los elementos esenciales del jardín paisajista inglés, la complejidad de sus fuentes de inspiración y variantes del mismo.

¹⁷ Mara MILLER, “The Emperor of China’s Palace at Peking: A New Source of English Garden Design”, en *Apollo*, 119, n° 265 (1984), pp. 183. [trad. propia]. [En el original: “Many of the features of these Chinese gardens would have been familiar to the English viewer from developments within England, at Stow for example, during the previous few decades: the irregularly placed clumps of trees of varied foliage, the extensive use of water, the asymmetry and lack of geometric plan, the elegant placement of small pavilions for entertaining guests. Other elements, such as the integration of the distant landscape into the garden vista, the natural-appearing shape and the subtle treatment of the banks of what were after all artificial ponds, the intimacy of the relation between the dwellings and the gardens, were features that were at that very time becoming part of the English landscape garden”].

III. EL JARDÍN PAISAJISTA INGLÉS DEL SIGLO XVIII:

ENTRE EL NATURALISMO ARCÁDICO Y LO PINTORESCO

La tradición del jardín estructurado geométrica y simétricamente se da en la mayoría de las culturas de la antigüedad, e incluye tanto al jardín del mundo greco-latino como el de las tradiciones islámica o hindú¹⁸. Sin embargo, será a partir del siglo XVII, con el despotismo ilustrado, cuando su asociación con un régimen político y un país concreto alcance su cénit de la mano de los jardines de Versalles, diseñados por André Le Nôtre bajo el reinado Luis XIV. En ellos, sin duda, la escala a la que se llegó en el sometimiento y dominio de la naturaleza por parte del ser humano podría leerse como una metáfora del sometimiento de los súbditos al monarca, quien detentaba un poder total sobre los mismos. Aunque esta asociación entre jardinería y política en el caso del despotismo ilustrado es bastante conocida, tal vez no lo sea tanto el que la jardinería paisajista inglesa se relacionó con la *revolución gloriosa* de 1688 y la subsiguiente *Carta de derechos* de 1689, por la que se establecían claros límites al poder de la corona. La invocación del jardín chino, su mayor o menor aceptación como fuente de inspiración en el jardín paisajista inglés, vino a reflejar también desde una clave simbólica las diversas posiciones políticas del momento.

Sin embargo, aunque el sistema imperial chino podría parecerse más al régimen del despotismo ilustrado –de hecho, la moda de la *chinoiserie* en pleno *Ancien Régime* francés retroalimentará esta asociación–, las similitudes formales entre el jardín chino y el jardín inglés moderno, ambos de tipo paisajista y naturalista, eran evidentes y, desde que llegaron las primeras noticias acerca del jardín chino a Inglaterra, en el siglo XVII, fue recurrente la apelación a los aspectos formales del mismo en apoyo del entonces nuevo “jardín moderno” inglés¹⁹. Pero la atracción por el jardín chino vino dada por unos rasgos previos de partida, en los que ya se evidenciaban aspectos en común, como desarrollaré en el siguiente apartado. De entrada, podríamos sintetizar en cuatro los factores principales que confluyeron en la Inglaterra de la época y dieron lugar al surgimiento del jardín inglés:

1. Búsqueda de la imitación de la naturaleza en su estado lo menos intervenido posible por la mano del ser humano. La apelación a la noción latina

¹⁸ En castellano, la literatura sobre jardines y filosofía ha experimentado un auge reciente, con publicaciones como las de Santiago BERUETE, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner, 2016, o la de Mario SATZ, *Pequeños paraísos. El espíritu de los jardines*, Barcelona, Acantilado, 2017. Desde la estética, la reciente publicación de Marta TAFALLA, *Ecoanimal. Una estética plurisensorial, ecologista y animalista*, Madrid, Plaza y Valdés, 2019, incluye un capítulo sobre jardines. En inglés, entre las obras de referencia clásicas habría que mencionar la de David COOPER, *A Philosophy of Gardens*, Oxford, Clarendon Press, 2006 y la de Mara MILLER, *The Garden as an Art*, New York, State University of New York Press, 1993.

¹⁹ Así lo denominará el teórico y diseñador de jardines del siglo XVIII, Sir Horace WALPOLE Cf. Horace Walpole, *El arte de los jardines modernos*, Madrid, Siruela, 2005.

del *genius loci* o “espíritu del lugar”, realizada por primera vez por el poeta y amante de la jardinería Alexander Pope (1688-1733), formará parte de este deseo de no-intervencionismo.

2. Una compleja interacción e interdependencia de la jardinería con la poesía, la arquitectura y la pintura, siendo el caso de que muchos de los autores del debate sobre jardines fueron, además de diseñadores de jardines, poetas, como Alexander Pope, o pintores y arquitectos, como William Kent. Desde la poesía y la pintura se proporcionará la temática de tipo arcádico o edénico en la que se buscará inspiración para los jardines paisajistas.

3. La emulación de la pintura paisajista de la escuela italiana; esto último vino favorecido por la costumbre que se instauró entre la aristocracia británica de realizar el *Grand Tour* por Europa, un viaje formativo de juventud en el que se alternaba la contemplación de grandes paisajes naturales, especialmente los alpinos, con la cultura clásica de Roma, en cuya ciudad se contemplaban con admiración la obra de pintores paisajistas del siglo anterior como Salvatore Rosa, Claude Lorrain o Nicolas Poussin.

4. El surgimiento de la categoría estética de lo pintoresco y la importancia decisiva de la imaginación como facultad estética. Este hecho se aprecia por primera vez en la obra de Joseph Addison (1672-1719) *Los placeres de la imaginación*, publicada en 1712 como conjunto de ensayos en la revista *The Spectator*²⁰. En estos ensayos, a menudo se mencionan los jardines como ejemplo de la belleza pintoresca, aunque aún no se emplea el término “pintoresco”, sino los de “novedad”, “singularidad”, “variedad” etc.²¹. Como el padre Cibot, Addison también refiere el tedio que acompaña a nuestra vida cotidiana como motivo que nos impulsa a buscar este tipo de belleza que reside en lo singular, poco común o en la variedad.

Asimismo, podríamos distinguir con Mara Miller cuatro fases formativas del jardín paisajista inglés, en medio de las cuales se situaría la influencia china²². La primera se remonta a principios del siglo XVII y a la descripción totalmente novedosa que hace Milton del Jardín del Edén en su *Paraíso perdido*, en el cual, en vez de describirlo de modo convencional como regido por una

²⁰ Cf. La edición de los artículos de Joseph Addison publicados en *The Spectator* y reunidos según la traducción que en el siglo XIX realizó José Luis Munarriz están editados y traducidos por Tonia Raquejo en Joseph ADDISON, *Los placeres de la imaginación*, Madrid, Visor, 1991. Asimismo, una selección de los mismos concernientes a los jardines, se encuentran traducidos por Paula Martín Salván, Cf. Paula MARTÍN SALVÁN, *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*, Madrid, Trotta, 2006, pp. 47-69.

²¹ T. C. BROWN, “Joseph Addison and the Pleasures of ‘Sharawadgi’”, en *ELH* 74, n. 1 (2007) 171-193.

²² Mara MILLER, “Gardens as Political Discourse in the Age of Walpole”, en Gordon J. SCHOCHET (ed.), *Politics, Politeness, and Patriotism*, Proceedings Volume of the Folger Institute Seminar “Politics and Politeness: British Political Thought in the Age of Walpole”, Washington D.C., 1993, pp. 263-280.

geometría básica, lo describe como un lugar salvaje y sin árboles recortados. La segunda se encontraría en el ensayo del escritor y diplomático inglés William Temple (1628-1699) *Upon the Garden of Epicurus*, publicado en 1692, en el cual, con objeto de recomendar los jardines que imitan la naturaleza, se refiere al jardín chino:

“Lo que he dicho sobre las mejores formas para los jardines se refiere sólo a aquellos que son regulares; pues puede haber otras formas enteramente irregulares que podrían, por cuanto yo sé, ser más bellas que cualquiera de las otras: pero debe deberse a disposiciones extraordinarias de la naturaleza en ese lugar, o a un grado sumo de fantasía o juicio en la ejecución, que reduzca muchas partes discordantes a cierta figura que sea, en conjunto, muy agradable. Algo de esto he visto en algunos sitios, pero sobre todo he oído hablar de ello a otros, que han vivido mucho tiempo entre los chinos, un pueblo cuyo modo de pensar parece tan lejano al nuestro en Europa como lo está el propio país. El mayor alcance de su imaginación lo emplean en ejecutar figuras, cuya belleza debería ser grande e impactar a la vista, pero sin ningún orden o disposición de partes que pueda observarse normal o fácilmente. Y aunque nosotros apenas poseemos noción de este tipo de belleza, ellos en cambio tienen una palabra particular para expresarla; y al encontrarla a primera vista, dicen que el *sharawadgi* es hermoso o admirable, o cualquier otra expresión de aprecio”²³.

La tercera fase la protagonizó William Kent (1685-1748), arquitecto y pintor formado en Italia, quien introdujo importantes innovaciones, como la sustitución de las vallas que delimitaban las propiedades por zanjas semi-escondidas, denominadas en inglés *ha-has*, en alusión a la exclamación de sorpresa que conllevaba encontrarse con ellas en el paseo por el jardín; este tipo de diseño permitía la incorporación del paisaje circundante a la finca como parte del jardín y tendrá un importante paralelismo con la noción china del “paisaje prestado”. Con Kent además se puso énfasis en la selección de las vistas, compuestas con criterios pictóricos, las alusiones clásicas en los edificios y las inscripciones, y los diseños que evitaban la línea recta y el arte topiaria; el diseño de senderos serpenteantes y una integración más natural del agua, imitando formas naturales e irregulares en el tratamiento de lagos, estanques y arroyos, serán rasgos que permitirán la comparación con el jardín chino a través del concepto de *sharawadgi*. Uno de los autores que más elogió el estilo de Kent fue Horace Walpole, quien llegó a afirmar que el primero “vio que toda la naturaleza era un jardín” y alabó la habilidad de trasladar al diseño de jardines sus habilidades como pintor y arquitecto²⁴.

²³ Citado por Horace Walpole, en su “Ensayo sobre la jardinería moderna”, en Paula MARTÍN SALVÁN, *op. cit.*, p. 91.

²⁴ Cf. Horace WALPOLE, *El arte de los jardines modernos*, Madrid, Siruela, 2005.

La cuarta fase la atribuye Miller a Alexander Pope, quien, como modo de respetar la naturaleza propia del lugar en el que ha de situarse el jardín, invocó la noción de la antigüedad clásica del *genius loci* o “el espíritu del lugar”²⁵, la cual ya aparece en el libro V de la *Eneida* de Virgilio y que Lord Shaftesbury había recuperado en su obra *Los moralistas* (1709)²⁶. Esta noción resonará con los rasgos filosóficos del jardín chino. Sin embargo, la recepción y la influencia del jardín chino tuvo un efecto muy dispar entre los exponentes del jardín moderno inglés, los cuales se diferenciaban, tanto en sus posiciones políticas, como en sus interpretaciones de la relación con la naturaleza y las culturas del pasado que el jardín debía tener.

IV. EXOTISMOS ESTÉTICOS Y RIVALIDADES POLÍTICAS:

SHARAWADGI Y EL JARDÍN ANGLO-CHINO

La palabra *sharawadgi*, de origen etimológico incierto, empleada por primera vez por William Temple en el pasaje previamente mencionado, fue un término que se creyó de origen chino pero que en realidad formó parte de la construcción de la estética de los jardines chinos en el imaginario intelectual europeo²⁷. En *Los placeres de la imaginación* Addison lo refiere de modo indirecto y en alusión al pasaje del propio Temple:

“Los autores que nos han dejado relatos sobre China nos dicen que los habitantes de ese país se ríen de nuestras plantaciones europeas, trazadas con regla y línea, porque, según dicen, cualquiera es capaz de colocar los árboles en hileras y formas regulares. Ellos gustan de mostrar su genio en obras de esta naturaleza y siempre ocultan el arte por el que se rigen. Al parecer existe una palabra en su lengua mediante la cual expresan la belleza particular de una plantación que sorprenda a la imaginación a primera vista, sin llegar a saberse qué es lo que produce tan agradable efecto”²⁸.

Este pasaje es importante en la medida en que, como señala Brown, convierte a Addison en el primer europeo en valorar positivamente la dimensión

²⁵ Cf. Paula Martín SALVÁN, *op. cit.* En el estudio introductorio se aborda específicamente la noción de *genius loci* y se incluye un texto de Alexander Pope “De los jardines”, pp. 61-69, en el que Pope cita a Kent y alaba la imitación de la naturaleza frente al jardín formalista.

²⁶ Anthony ASHLEY COOPER, CONDE DE SHAFTESBURY, *Los moralistas*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1997. Para la relación entre *sharawadgi* y Shaftesbury, cf. Yu LIU, “The Possibility of a Different Theodicy: The Chinese ‘Sharawadgi’ and Shaftesbury’s Aesthetics and Ethics”, en *The Southern Journal of Philosophy* 42 (2004) 213-236.

²⁷ Sobre el origen del término cf. Ciaran MURRAY, “Sharadwagi Resolved”, en *Garden History* 26, n. 2 (1998) 208-213; W. KUITERT, “Japanese robes, sharawadgi, and the landscape discourse of Sir William Temple and Constantijn Huygens”, en *Garden History* 27 (2014) 77-10.

²⁸ Joseph ADDISON, *Los placeres de la imaginación*, en Paula MARTÍN SALVÁN, *op.cit.*, p. 53.

estética de una tradición cultural extra-europea²⁹. Sin embargo, de acuerdo con la tesis de Mara Miller sobre la vinculación de los jardines a los discursos políticos³⁰, al profundizar en la complejidad del debate inglés sobre los jardines, podemos constatar lo siguiente: que a pesar de las similitudes formales entre el jardín inglés moderno y el chino, primó la similitud de tipo político entre el sistema imperial chino y el despotismo ilustrado francés, y la vía de conexión entre jardín y decorativismo rococó en el que también estaba presente la *chinoiserie*. Esta clara asociación estético-política entre Francia y China, hará que un sector de los teóricos del jardín inglés rechace el jardín chino, así como la influencia del mismo en el jardín inglés. La denominación de los propios franceses del jardín moderno inglés como “jardín anglo-chino”, restándole mérito a los propios ingleses, no hará sino empeorar esta situación de enfrentamiento entre detractores y defensores del jardín chino en Inglaterra.

El principal exponente de esta última posición crítica con el jardín chino es Horace Walpole (1717-1797), escritor de literatura, diseñador y teórico de los jardines al mismo tiempo y uno de los principales defensores de la Constitución inglesa. En su *Ensayo sobre la jardinería moderna*, publicado por primera vez en 1771, tras señalar que efectivamente los jardines chinos eran de diseño asimétrico e irregular, los criticó por considerar esta irregularidad como fruto del capricho –como caprichoso y amanerado será el estilo rococó, tan del gusto monárquico– y compara dicha irracionalidad con la artificialidad del jardín formalista francés. En sus propias palabras, los jardines chinos: “son tan caprichosamente irregulares como los formalmente uniformes e invariables jardines europeos... Una roca artificial perpendicular surgiendo de una explanada y sin conectar con nada, a menudo perforada en varios lugares con huecos ovalados, no tiene mayor pretensión de parecer natural que una terraza recta o un parterre”³¹. En nota al pie menciona Walpole la velada intención política de la denominación “jardín anglo-chino”, creada por los franceses para referirse al jardín inglés:

“Los franceses han adoptado últimamente nuestro estilo de jardín; pero han optado por mostrar su agradecimiento a rivales más lejanos, por lo que nos niegan la mitad del mérito, o más bien la originalidad de la invención, al atribuir el descubrimiento a los chinos, y llamar a nuestro estilo de jardinería *le goût Anglo-Chinois*. Creo haber demostrado que esto es un error, y que

²⁹ Tony C. BROWN, “Joseph Addison and the Pleasures of ‘Sharawadgi’”, en *ELH*, 74, n.1 (2007) 171-193.

³⁰ Mara MILLER, “Gardens as Political Discourse in the Age of Walpole”, *cit.*, y Mara MILLER, “The Politics of Garden Design: Perspective on the Walpole-Chambers Debate”, en Gordon J. SCHOCHE (ed.), *Empire and Revolution*, Washington D.C., Proceedings of The Folger Institute Center for the History of British Political Thought, 1993, vol.6, pp. 227-234.

³¹ Horace WALPOLE, “Ensayo sobre la jardinería moderna”, en Paula MARTÍN SALVÁN, *op.cit.*, p. 92.

los chinos han pasado a un extremo del absurdo, del mismo modo que los franceses y los antiguos avanzaron hacia el otro, estando ambos igualmente lejos de la naturaleza: la formalidad regular es el punto opuesto a los fantásticos *sharawadgis*³²

Aunque Walpole busca apoyo en Plinio para defender la importancia de la irregularidad en las composiciones, sin embargo, también en numerosos pasajes advierte del peligro que encierra la búsqueda de la variedad por la variedad y el barroquismo amanerado al que puede conducir el alejamiento de la simplicidad clásica, que, en su opinión, ejemplificaban los diseños de William Kent, como el de los célebres jardines de Stowe o Chiswick. Así nos advierte: "Si alguna vez perdemos de vista el sentido de la propiedad en el paisaje de nuestros jardines, terminaremos vagando por los fantásticos *sharawadgis* de los chinos. Hemos descubierto la perfección. Hemos dado al mundo el verdadero modelo de jardinería; dejemos a otros países imitar o corromper nuestro gusto; pero dejemos que reine aquí en el verdor de su trono, original por su elegante simplicidad, y orgulloso sólo del arte de suavizar la severidad de la naturaleza y de copiar su grácil toque"³³.

El principal oponente de Walpole será William Chambers (1723-1796), arquitecto, diseñador de jardines de la realeza y creador de gran parte de los célebres jardines de Kew en Londres, en los que, además de una pagoda china, aparecen diferentes monumentos de diversas culturas. Chambers viajó a China en su juventud y, cuando alcanzó fama, escribió obras en las que defiende el jardín y los diseños chinos, apelando a su experiencia personal en dicho país. En 1772, un año después de la publicación de Walpole, Chambers hará lo propio con su *Disertación sobre la jardinería oriental*, en la que se defenderá de las críticas vertidas contra él un año antes. Para ello, criticará, por un lado, lo que considera "el estilo de jardín simple", una imitación de una naturaleza vulgar y falta de artísticidad, por parte de famosos diseñadores como Capability Brown o William Kent; y, por otro, censurará asimismo "el estilo de jardín artificioso", que identifica con el jardín formalista francés. En sus propias palabras: "Me parece que es obvio que ni el estilo de jardinería simple ni el artificioso, aquí mencionados, son correctos. Uno es una desviación demasiado extravagante de la naturaleza, el otro una adherencia demasiado escrupulosa a la misma. Un modelo es absurdo, el otro insípido y vulgar. Una mezcla juiciosa de los dos sería, ciertamente, mejor que cada uno de ellos"³⁴.

³² *Ibid.*, p. 93-94. Efectivamente, a partir de mediados del siglo XVIII y durante el siglo XIX, se extendió la moda de este tipo de jardines por toda Europa, incluso en el propio Versalles, en el *Petit Trianon* de María Antonieta, esta mandó realizar un pequeño jardín de estilo anglo-chino.

³³ *Ibid.*, p. 105.

³⁴ William CHAMBERS, *Disertación sobre la jardinería oriental*, en Paula MARTÍN SALVÁN, *op.cit.*, p. 116.

El ensayo de Chambers, la monografía más extensa sobre el jardín chino hasta su época, ofrece una visión fantástica e idealizada, destinada a defender sus propias construcciones y, para ello, dirá que el objetivo de los artistas chinos es “despertar una gran variedad de pasiones en la mente del espectador y la fertilidad de su imaginación, siempre dilatándose en busca de novedad, les proporciona mil artificios con los que lograr tal objetivo”³⁵. En otro pasaje, en clave de comparación poética, defiende el intervencionismo en la naturaleza y el efectismo, muy del gusto pintoresco y rococó, en el jardín chino: “La escena de un jardín debe ser tan distinta de la naturaleza silvestre como un poema heroico lo es de una narración en prosa, y los jardineros, como los poetas, deberían dar rienda suelta a su imaginación, y dejarla volar más allá de los límites de la verdad, siempre que sea necesario para elevar, embellecer, avivar o añadir novedad a su objetivo”³⁶. Chambers, influido tanto por la *chinoiserie* afín al rococó, como por el estilo pintoresco en pintura, aceptará lo chino desde este filtro perceptivo y conceptual, originando, así, una mezcla de jardín pintoresco-exótico.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN. LA IRREGULARIDAD COMO PRESENCIA DEL RITMO VITAL EN EL JARDÍN CHINO

A los misioneros jesuitas, educados visualmente en la *Gran Teoría de la belleza* europea, entendida como medida y proporción –de la cual la propia simetría espacial (gr. *symmetria*, lit. “con metro”, “con medida”) era una derivación–, les llamaba poderosamente la atención la *planificada irregularidad* de los jardines chinos, su “bello desorden” –en palabras de Attiret–, lo que no dejaba de ser una *contradictio in terminis* según el canon clásico greco-latino³⁷. La conocida crisis y fragmentación de la *Gran Teoría* en el siglo XVIII, que llevó al surgimiento de las categorías de lo sublime y lo pintoresco, coincidió con la positiva aceptación de la irregularidad y lo que según los parámetros clásicos se vería como “desordenado”. En este contexto, el jardín chino, en tanto que irregular y desordenado, se asimiló a la belleza pintoresca, como ilustra el ensayo de Joseph Addison. La categoría de lo pintoresco, con su exaltación, de la novedad, la variedad, la sorpresa y la irregularidad³⁸; con su estimulación del acto de viajar como modo de encontrar dichas cualidades, tanto en la naturaleza como en el arte, fue, sin duda, el principal concepto-puente y la puerta de acceso privilegiada para abrazar culturas extra-europeas desde un imaginario que anhelaba ya la fantasía exotizante. No en vano, como hemos

³⁵ *Ibid.*, pp. 131-132.

³⁶ *Ibid.*, p. 123.

³⁷ Denominación de W. Tatarkiewicz, Cf. Władysław TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, [1975] 2015.

³⁸ Cf. William GILPIN, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004, p. 71.

visto, aunque sea en tono despectivo, Walpole menciona ya los “fantásticos *sharawadgis*”.

Pero, además, lo pintoresco entroncó particularmente bien con la estética del jardín chino, no solo por el exotismo que suponía China, como cultura lejana y desconocida, sino porque los propios rasgos de sus jardines, que representaban paisajes, donde la irregularidad, la asimetría y la variedad eran las normas estéticas básicas, parecían ser justo lo que se demandaba en la cultura visual europea de la Ilustración, especialmente la inglesa, en la que el paisaje, gracias a la pintura, también había cobrado gran protagonismo³⁹.

En retrospectiva, podría afirmarse que durante los siglos XVIII y XIX las circunstancias *estaban maduras* para fomentar sinergias, intercambios y préstamos estéticos entre Europa y otras culturas, siendo paradigmática en este sentido, por su carácter pionero, la atención al jardín chino por parte de los europeos, así como, la atención de los chinos al jardín formalista europeo, como parte de una moda “occidentalista” que recorrió durante el siglo XVIII la corte de la dinastía Qing, especialmente bajo el gobierno del emperador Qianlong (1711-1799). En efecto, la presencia de los jesuitas en China propició el conocimiento de los jardines formalistas europeos, siendo el caso de que Qianlong, tras ver grabados de los jardines europeos, entre 1747 y 1783 hizo construir en *Yuangming yuan* un palacio y un jardín de estilo formalista europeo (ch. *Xiyanglou*), con fuentes y estanques de estilo versallesco, y cuya ejecución fue dirigida por los propios jesuitas que trabajaban en su corte. En ambos casos, tanto en el jardín *anglo-chino* que se expandió por toda Europa, como en el jardín formalista chino de Qianlong, el barroquismo efectista y recargado y la teatralidad habían sustituido al verdadero espíritu filosófico que en su día había inspirado dichos estilos artísticos; aunque obviamente, el jardín europeo, al que imitaba el de Qianlong, no estaba tan alejado en cuanto a la función política, de su copia china.

Además de esta superficial recepción del jardín chino en Europa a través del exotismo pintoresco, también hemos comprobado la existencia de un debate paralelo, más o menos soterrado, de índole política. En el mismo, el estereotipo chino era utilizado como arma arrojadiza en las “contendias domésticas” entre naciones y regímenes políticos europeos, algo que la disputa Walpole-Chambers ilustra a la perfección. Por una parte, con la propuesta de jardines *anglo-chinos* de Chambers se verían refrendadas las posiciones

³⁹ Sobre el concepto de paisaje y su origen en Europa en la modernidad de la mano de la pintura cf. Javier MADERUELO, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006; sobre el concepto de paisaje en China cf. Antonio J. MEZCUA LÓPEZ, *Cultura del paisaje en la China tradicional: Arqueología y orígenes del concepto de paisaje*, Granada, Comares, 2009. Para una visión comparativa con Europa, cf. María Teresa GONZÁLEZ LINAJE, *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. [Tesis doctoral]. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2005.

más conservadoras, de tipo monárquico/imperial, asociadas previamente al jardín formalista, pero que a través del rococó y la *chinoiserie* se extendió al jardín inglés con influencia china; por otra, con la propuesta de Walpole se verían representadas las posiciones liberales que trajo consigo la constitución inglesa de 1688, y que, mediante la arquitectura palladiana y el tratamiento más libre la naturaleza, buscaban legitimarse en la antigüedad republicana greco-romana y en la espontánea libertad de los paisajes más o menos salvajes o asilvestrados.

Desde los estudios sinológicos recientes⁴⁰, podríamos preguntarnos, retomando la observación de Keswick con la que se abría este artículo, ¿qué es lo que los autores ingleses no pudieron percibir en la irregularidad del jardín chino?, ¿en qué medida diferían entre sí el concepto de “paisaje prestado”, común a ambos tipos de jardinería paisajística, así como la consulta con el *genius loci*?; si bien tanto los jardines chinos como los paisajistas europeos debían mucho a la pintura, ¿en qué medida la disparidad tan grande entre la pintura paisajista europea y la pintura paisajística china condicionó asimismo la dispar interpretación de las escenas creadas en ambos tipos de jardines? Todas estas preguntas de fondo son pertinentes si atendemos a los marcos conceptuales de cada tradición cultural. Por la extensión que ello requeriría, no es este el lugar para hacer un desarrollo pormenorizado de las mismas. Sin embargo, retomando las premisas de partida relativas al escenario estético transcultural actual, podríamos al menos señalar algunas cuestiones generales de filosofía y estética china que permitan interpretar mejor el sentido de la irregularidad del jardín chino que tanto impresionó a los europeos.

El jardín clásico chino es una expresión de la propia filosofía china taoísta, que es de tipo inmanentista y no-dualista⁴¹ y según la cual “la naturaleza” comprende todo el universo –incluido el ser humano–. El universo, desde la óptica taoísta, es entendido como un único proceso dinámico (*dao*) de tipo alternante, mediante el cual se manifiesta la energía universal (*qi*), a través de dos tendencias opuestas y complementarias: el *yin* (principio femenino, la oscuridad, lo suave, etc.) y el *yang* (principio masculino, la claridad, la dureza, etc.). Las artes, realizadas por el ser humano, han de ser vistas también como parte de dicho flujo de energía (*qi*) y su efecto de resonancia; las artes se

⁴⁰ La obra pionera es la de Osvald SIRÉN, *Gardens of China*, New York, Ronald Press Company, 1949 y la obra de referencia clásica hasta hoy sigue siendo la de Maggie KESWICK, *The Chinese Garden*, cit. En español, cf. Maggie KESWICK, “El arte del jardín”, en *El Paseante* (número triple sobre taoísmo y arte chino) 20-22 (1993) 48-60.

⁴¹ Sobre el dualismo metafísico, en tanto que marco teórico de la tradición filosófica europea y su repercusión en la estética y en el concepto de naturaleza cf. Marta TAFALLA, *op.cit.*, pp. 65-69; asimismo el capítulo 5, “Apreciar la naturaleza” es especialmente pertinente en relación con la diferencia entre el concepto de paisaje, que nace en la modernidad europea, en relación con la pintura, entendido como escenario/decorado de lo humano y el concepto de entorno, más afín a la manera china de entender el paisaje.

conciben como caminos o vías (*dao*) para el cultivo de sí y persiguen la armonización con ese flujo universal (*qi*) que recorre y vivifica todo lo que existe en el universo⁴².

Precisamente, es en la naturaleza no modificada por la mano del ser humano, donde de modo más puro y prístino se manifiesta la armonía entre esa dualidad de opuestos complementarios. Dada la orografía de China, fue la dualidad montaña (principio *yang*) / agua (principio *yin*), (literalmente el término "paisaje" en chino, *shanshui*, será la unión de los ideogramas que significan montaña-agua) la que ha recogido simbólicamente la esencia del flujo universal entre los opuestos alternantes. Así pues, los jardines, con la presencia de grandes rocas que evocan montañas y estanques, que aluden a la presencia del *dao* por su asociación con el agua, recrean la dualidad de opuestos complementarios en su devenir recíproco el uno en el otro. Los jardines, como las demás artes ligadas al taoísmo (la pintura, la caligrafía, la poesía, la música) persiguen ser una continuación de dicho flujo universal, que, como la propia vida, es eternamente creativa y nunca se repite (de ahí la importancia del ritmo y la irregularidad).

Al tomar como motivo de inspiración el paisaje natural, en realidad, lo que las artes chinas tradicionales persiguen es la armonización con el flujo universal de alternancia entre opuestos a través de su expresión en forma artística (un poema, una caligrafía, una pintura, un jardín o, como era el caso a menudo, mediante la concurrencia de varias de estas artes). Es por ello que las artes representativas no buscan reproducir la apariencia de las cosas y que el primero de los seis cánones de pintura de Xie He, autor del siglo V, es *qiyung shendong*, que podríamos traducir con Isabel Cervera, como "creación de un tono y una atmósfera semejante a la vida (*qiyun shendong*)"⁴³; contra el realismo y la verosimilitud, la pintura y las artes que se inspiran en la naturaleza, buscan transmitir una atmósfera evocadora que despierte la imaginación apelando no solo a la vista, sino a los cinco sentidos. Por eso el pintor del siglo XI Guo Xi hablaba de paisajes pintados por los que se puede pasear o en los que se desearía habitar⁴⁴.

Lejos de la convención visual europea de la perspectiva central y del punto de vista fijo (o punto de fuga) sobre el que convergen todas las líneas imaginarias que estructuran el espacio pictórico, en la pintura de paisaje china, la sensación de profundidad se construye a partir de una perspectiva móvil o

⁴² Sobre la filosofía china, entre otros, cf. Anne CHENG, *Historia del pensamiento chino*, Barcelona, Bellaterra, 2002 e Isabelle ROBINET, *Lao zi y El Tao*, Palma de Mallorca, Jose J. de Olañeta, 1999; sobre arte y estética china, entre otros, Cf. George ROWLEY, *Principios de la pintura china*, Madrid, Alianza-Forma, 1981 y la revista *El paseante "Taoísmo y arte chino"*, cit.

⁴³ Isabel CERVERA, *Arte y cultura en China*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 160-161.

⁴⁴ Cf. Luis RACIONERO, *Textos de estética taoísta*, Madrid, Alianza, 2016 [1983], p. 79.

flotante, gracias a la cual la temporalidad se inserta en la obra⁴⁵. Es por ello que las diversas vistas paisajísticas que componen el jardín europeo y las que componen el jardín chino, a modo de pequeñas escenas, son muy distintas en el fondo por el propio tratamiento del espacio y el tiempo en las artes visuales de Europa y China.

Respecto al paisaje prestado (ch. *jiejing*), en el único manual histórico de jardinería china que nos ha llegado, escrito por el maestro jardinero Ji Cheng en el siglo XVII, se dice algo que conecta igualmente con la idea del *genius loci*:

“No hay una única forma correcta de sacarle el mayor partido al paisaje; sabes que algo está bien cuando te conmueve.

Hacer uso del paisaje natural es la parte más importante del diseño del jardín. Hay varios aspectos tales como el uso del paisaje en la distancia, cerca, a la mano, sobre uno, debajo de uno y en ciertas épocas del año. Pero la atracción de los objetos naturales, tanto la forma perceptible al ojo como la esencia que conmueve al corazón, debe ser plenamente imaginada en tu mente antes de que eches mano del pincel y el papel y solo entonces tendrás la posibilidad de expresarlo completamente”⁴⁶.

Ese ejercicio de “conmoción del corazón desde la imaginación”, al que nos invita Ji Cheng, en el que se conectan mente y corazón en armoniosa unidad, es el que permite sentir la transmutación de los opuestos en acción y que se expresa, en su vitalidad, a través del ritmo; un ritmo que, como un orden útil e imperceptible a los sentidos toscos ordinarios, preside la irregularidad y la asimetría; un ritmo que es a la vez parte de la siempre impredecible secuencia temporal que concatena los acontecimientos en la vida. Como también ha señalado otro autor:

“[los jardines chinos] no son el resultado de la imitación directa de la naturaleza, ni el resultado de la abstracción y transformación de la naturaleza. Los jardines chinos son una expresión de concepción artística inspirada por el sentimiento de las personas hacia la naturaleza”⁴⁷.

⁴⁵ Cf. G. ROWLEY, *op. cit.*

⁴⁶ Ji CHENG, *The Craft of Gardens. The Classic Chinese Text on Garden Design*, Shanghai, Better Link Press, 2012, p. 120 [trad. inglesa de Alison Hardie]. [Traducción propia, en el original: “There is no definite way of making the most of scenery; you know it is right when it stirs your emotions. Making use of the natural scenery is the most vital part of garden design. There are various aspects such as using scenery in the distance, near at hand, above you, below you, and at certain times of the year. But the attraction of natural objects, both the form perceptible to the eye and the essence which touches the heart, must be fully imagined in your mind before you put pen to paper, and only then do you have a possibility of expressing it completely”].

⁴⁷ Hu JIE, *The Splendid Chinese Garden. Origins, Aesthetics and Architecture*, Shanghai, Better Link Press, 2013, p. 19. [Traducción propia, en el original: “they are not the result of direct imitation of the nature, nor the result of abstraction and transformation of the nature. Chinese gardens

Lo que los europeos del siglo XVIII no alcanzaron a percibir, al menos en toda su profundidad filosófica, era que la irregularidad y el aparente desorden del jardín chino nos atraen porque son a un tiempo expresión del movimiento interior de la propia naturaleza, una naturaleza en proceso que circula también a través de la imaginación del jardinero o jardinera que posee destreza en el arte de la resonancia interior.

Ciento cincuenta años después de que Ji Cheng publicara su tratado sobre jardines, en las décadas de 1770 y 1780, ni el emperador Qianlong cuando contemplaba los jardines formalistas versallescios de *Yuanming yuan*, ni la emperatriz María Antonieta cuando hacía lo propio en el jardín anglo-chino del *Petit Trianon* de Versalles, estaban activando su imaginación en la dirección señalada por este. Un siglo más tarde, paradojas de la historia, sería una coalición franco-británica la que, durante la segunda guerra del opio, destruiría el complejo de *Yuanming yuan* por completo y aprovecharían para saquear numerosas obras de arte; mientras que los edificios chinos de madera ardieron de modo fulminante y sin dejar rastro, las ruinas del mármol siguen allí, como si testimoniaran la persistencia de la belleza clásica contenida en cada uno de sus irregulares fragmentos.

M^a Rosa Fernández Gómez
Departamento de Filosofía
Campus de Teatinos
Universidad de Málaga
Málaga 29071
rosafernang@uma.es

are an expression of artistic conception inspired by people's feeling for the nature"]. Los corchetes en el texto son míos.