



Fig. 242. — Buda sentado (grutas de Yun-Lang). CHINA. (*Misión Chavannes*).

septentrionales. La primera audaz penetración fué el viaje de Sven-Hedin, quien, partiendo de la India, atravesó todo el Turquestán chino, descubriendo una serie de ciudades en el distrito de Khotan, ya abandonadas en el siglo VIII, y que son sin duda verdaderas Pompeyas chinas del período de propagación del budismo. Dos comisiones alemanas, por la vía de Rusia, volvieron al Khotan, regresando con una infinidad de reliquias, tabletas y esculturas. Sólo hace tres años que en el Louvre fueron inauguradas las salas de otra comisión francesa en el Turquestán chino, la llamada misión Pelliot, que tuvo la fortuna de encontrar en las ruinas de un convento búdico un escondrijo con todos los tesoros, pinturas y libros abandonados por la comunidad en el siglo IX de nuestra Era. Otra comisión francesa, dirigida por el insigne profesor de la Universidad de París, M. Chavannes, ha publicado ya sus dos grandes álbumes de monumentos del Norte de la China. En el momento de corregir estas líneas, tenemos noticia de la reciente publicación del libro de Stein sobre las ruinas existentes en los desiertos centrales de la China y del regreso de una comisión japonesa de esta parte del Turkestán, donde se han de encontrar los eslabones que enlazan el arte indio y persa con el de la China.

Cuando todos los resultados de estas exploraciones se hayan podido ordenar cronológicamente, podrá aventurarse alguna idea sobre la historia del arte en el Extremo Oriente. Adviértese, por de pronto, cómo China se conserva fiel mucho tiempo á los principios clásicos del arte greco-búdico. Las fotografías de la comisión Chavannes de las grutas de Yun-Lang (fig. 242) reproducen un colosal grupo de esculturas gigantescas y relieves, en una montaña del Norte de



Fig. 243. — Procesión de monjes búdicos (grutas de Long-Men). CHINA. (Misión Chavannes).

China, que muestran cómo se conservaron hasta el siglo VI las enseñanzas del arte greco-búdico de la India. Varias de estas figuras, de una altura enorme, están talladas en la pared, que acaban de cubrir infinidad de relieves con personajes menores dentro de nichos. No hay todavía sensible diferencia entre los relieves de este Panteón búdico de la China septentrional y los del arte búdico semigriego de la India. Acaso sólo puedan distinguirse en reflejar, aumentándola, aquella peculiar impresión de serenidad y placidez del tipo del Buda, que en China manifiesta tal vez más profundo recogimiento, mayor dulzura expresiva de una piedad universal.

En otro grupo de monumentos publicados por la comisión Chavannes, vemos ya al arte chino del siglo VIII avanzar un nuevo paso: son los relieves de las grutas de Long-Men, donde hay procesiones de monjes búdicos y demás ceremonias de la comunidad (fig. 243). Los relieves están hechos con gran naturalismo; las figuras parecen retratos. La China tenía para esto sus tradiciones y precedentes; entre los varios pintores suyos de que existen recuerdos escritos anteriores á la propagación del budismo, hubo algunos que se hicieron célebres por sus retratos. Todas estas pinturas, por lo demás, han desaparecido; hemos de juzgarlas sólo por la admiración que de ellas demuestran los escritores. Acaso únicamente queda una obra, de un pintor del siglo IV, en una seda que adquirió hace diez años el Museo Británico, la cual muestra los sellos de los varios coleccionistas que en el transcurso del tiempo la poseyeron, entre ellos algunos antiguos emperadores aficionados á la pintura.

Por esto los relieves de Long-Men, con el sentido pictórico de los pliegues de las ropas que visten las figuras y su ordenación casi en perspectiva en el



Fig. 244. — Cromotipia japonesa de Hokusai. 1820. (De las cien vistas del Fusiyama).

plano de la roca, nos suministran también preciosas indicaciones acerca del arte chino primitivo.

Hasta el siglo VIII no vuelven á encontrarse artistas bastante emancipados del estilo greco-búdico para que se pueda decir que se constituye una verdadera escuela artística en la China. Sus manifestaciones principales corresponden á la pintura. Sus construcciones de madera ó de piedra, imitando los ensamblados de las piezas leñosas, están decoradas con dragones dorados, lacas y cerámicas, pero distan mucho de recordar los conjuntos monumentales de la India y la Indochina. El mismo palacio imperial de Pekín, que fué ocupado por los europeos en 1897, no es más que un inmenso parque con puentes y kioscos, sin perspectivas grandiosas. Le rodea una muralla inmensa, interrumpida por puertas y torres decoradas con cerámicas. (Lám. XIII, C).

Las pagodas chinas en forma de torres con varios pisos y techos de cerámica, parecen derivadas de las *gopuras* indias de piedra, dispuestas en zonas escalonadas.

El culto de los antepasados y la religión filosófica de Confucio no predisponen, en verdad, para la construcción de grandes templos en la China. En cuanto á la arquitectura militar, puede decirse que la defensa de todo el imperio se reduce á la gran muralla, inmensa pared que aísla á la China por el Norte, con alguna puerta monumental. (Lám. XIII, A).

Pero no era en la arquitectura, que exige un impulso creador y apasionado, donde tenían que revelar su fuerza espiritual los pueblos más lejanos del



Extremo Oriente. La moral resignada y especulativa de Confucio preparaba sin duda para el estudio de la naturaleza. El sabio, sin querer indagar el gran misterio del Universo, sentía simpatía infinita por todos los seres humildes, sus hermanos en esta fugaz aparición del mundo. «Un día soñé que yo era una mariposa», decía un filósofo; «¡quién sabe si ahora no soy más que una mariposa que está soñando que es un hombre!» Las primeras pinturas chinas reproducen muy á menudo el cuadro del asceta que, al pie de un árbol, contempla extático la niebla agolpándose sobre el valle. Pronto los asuntos serán una simple rama de almendro agitada por el viento primaveral (Lám. XIV), ó un pájaro, apostado en el tallo de una caña, cantando en medio de una atmósfera húmeda, representada así por medio de manchas claras de color. Las escuelas se suceden con las varias dinastías; los mismos

emperadores son á veces grandes artistas; los monjes pintan también y se valen de sus dibujos para expresar sus sentimientos piadosos. A fines del siglo VIII, un pintor y monje japonés habla de la instrucción que había recibido en China. «El maestro, — decía, — me enseñó que los secretos de la doctrina no pueden ser transmitidos sin ayuda de pinturas. Por esto llevé yo conmigo diez y seis artistas y les enseñé á dibujar las figuras sagradas.»

Pronto el Japón aprende de la China el arte de la pintura; un primer maestro japonés, Kanaoka, del siglo VIII, logra en su época una fama como la de los fundadores de las escuelas italianas del Renacimiento. Otro, ya del siglo XV, Sesshiu, es llamado á China para decorar una residencia imperial, y allí pinta, en uno de los plafones del palacio, la montaña sagrada del Japón, el cráter del Fusiyama. Los artistas japoneses la reproducen generalmente en sus paisajes; es un cono perfectamente regular, un antiguo volcán apagado, coronado de nieve. Un gran pintor japonés de la última época, Hokusai, de mediados del



Figs. 245 y 246. — Bronces japoneses.



Rama de ciruelo florido agitada por la brisa.
(Pintura china de Lou-Fou. Siglo XV)
Colección del vizconde Taha-Kazu.



Paisaje montañoso, por Sesshiu,
el primer gran pintor del Japón (siglo XV).
Colección del marqués Nagashigé Kuroda.



El sabio contemplando el mundo.
(Pintura china de Ma-Yuan. Siglo XIII)
Colección del vizconde Mitsuki.

siglo XVIII, forma una colección de pinturas con las llamadas cien vistas del Fusiyama, que reproducen fielmente la montaña sagrada á todas las horas del día y en las diversas estaciones; vista una vez entre la niebla (fig. 244), al través de la lluvia ó de las redes de un pescador. Hokusai es verdaderamente un prodigio de facultades para la pintura; su pasión le hacía producir sin cesar; fué uno de los genios más afortunadamente dotados para el arte que haya tenido nunca la humanidad. Hasta su muerte siguió trabajando, sin poder resistirse nunca á los impulsos de su genio. «Esta es la obra de un viejo que tiene la manía de seguir dibujando,» firmaba en sus últimos años. Hokusai representa además la última fase de la pintura oriental, que es el naturalismo popular. Los primeros pintores chinos, trabajando muchas veces según las inspiraciones de los filósofos y poetas, habían manifestado predilección por las escenas de placidez, por los paisajes impregnados de mística suavidad, y sobre todo, por las figuras simbólicas de los diversos estados del alma. Al pasar al Japón la pintura se hace más viva, y sigue poco á poco por esta pendiente naturalista, hasta llegar al caso de Hokusai, quien reproduce con preferencia las escenas de la multitud, del bajo pueblo, los grupos cruzando un puente, las riñas de la calle y las faenas de los obreros, las tiendas y los juegos de los niños.

Nunca dejan de manifestar, sin embargo, los artistas del Extremo Oriente esta simpatía casi fraternal por los seres inferiores, mezclada con un amor infinito, una gran



Fig. 247. — Bronce chino. Filósofo cabalgando en un reno.

piedad por los animales y las plantas, que hallamos ya latente en las primeras escuelas filosóficas de China. Esto hace que hasta en los productos industriales del arte chino y japonés, en los bronce y las lacas, veamos á los animales sorprendidos en su vida propia y como acariciados por la mano cariñosa del artista (figs. 245 y 246). Los bronce chinos, por lo general, están más suavemente modelados y reflejan asuntos más intelectuales. Basta comparar, por ejemplo, el grupo del filósofo cabalgando en un reno, de la fig. 247, y el bronce que representa á un genio superior, el dios Shoki, aniquilando á dos demonios (fig. 248).

Las producciones artísticas del Extremo Oriente han penetrado en el mundo occidental, comunicándonos, sin darnos de ello cuenta, un sentido nuevo de la

vida. Los animales en el arte griego, por ejemplo, parecen humanizados; los caballos del Parthenón alientan como si tuvieran nuestra inteligencia, pero en las pinturas y esculturas chinas y japonesas el destello divino está latente en toda la creación, con la prodigiosa variedad de cada especie.

Cuando quieren copiar una planta, cada hoja dibujada ó pintada por uno de estos artistas orientales, aparece individualizada con su carácter propio. Mucho antes que nuestras escuelas modernas de impresionismo, los artistas chinos y japoneses hubieron de complacerse en pintar el color de una sola nube y los tonos irisados de la niebla. Aun en las cosas más pequeñas, demuestran el mismo amor que da la percepción de la unidad de la naturaleza. La primera de las seis reglas de la pintura, fijadas al fin del siglo quinto



Fig. 248. — Bronce japonés. El dios Shoki.

por Sie-Ho, prescribe ya expresar sobre todo «el espiritual elemento de la vida». Del texto no muy claro de Sie-Ho parece que esto debe conseguirse por medio del movimiento propio de cada ser, animal ó planta. La segunda regla es la de transparentar la estructura orgánica, lo que él llama «la ley de los huesos», por medio del pincel. El artista asiático debe, pues, reproducir con el arte toda la vida, penetrar en el interior de los seres naturales, sorprender su alma con el gesto y su estructura por la forma.

La arquitectura del Japón corresponde también á las formas de China; sin embargo, las piedras volcánicas de sus islas hacen cambiar un poco la fisonomía de las construcciones; las paredes están formadas por grandes bloques poligonales, encima de los cuales se levantan los pisos superiores, de maderas recubiertas de oro y lacas. Algunos de sus grandes templos nacionales sólo se pueden comparar á los más grandes santuarios del Occidente. Por lo común se han escogido lugares ya de suyo imponentes por el paisaje, y allí, abriendo enormes brechas en la montaña, han constituido las plataformas donde se levantan los pórticos y recintos sagrados. A diferencia de China, la religión nacional del Japón exigía templos para el culto colectivo. El culto sintoísta de los manes y grandes antepasados políticos, iba combinado con el de Buda; en los templos japoneses hay generalmente grandes estatuas sentadas del Buda, fundidas en bronce, de dimensiones colosales. Lo más característico de estos santuarios japoneses es siempre el paisaje fantástico, que se ha respetado y exagerado aún artificialmente, con sus bosques seculares y cascadas, que vienen á despeñarse al pie de los templos. Los arquitectos constructores de los templos nacionales del Japón son principalmente grandes paisajistas, como los geniales arquitectos franceses de la escuela de Le Notre ó los creadores de las villas italianas del Renacimiento. Es curioso observar, sin embargo, que estos templos gigantescos del Japón no han sido todavía estudiados convenientemente. La gran obra monumental de Gouse: *L'art japonais*, los describe sólo vagamente, sin planta alguna ni análisis de la construcción. Sorprende el excesivo retraso en que se hallan los estudios de arte del Extremo Oriente, á excepción de la pintura, que es lo que más ha interesado hasta ahora á los europeos.

En el Japón, la arquitectura civil es simplicísima. Las casas particulares, hasta



Fig. 249. — Guarda-espada japonés.



Fig. 250. — Guarda-espada japonés.



Fig. 251.— Monedas manchúes con caracteres arcaicos.

los palacios reales, no son sino un techo de tejas sostenido por los más indispensables pilares y vigas. Los muros son de madera y las separaciones interiores sólo de papel, formando compartimientos. Entregado en absoluto á una contemplación fantástica de las formas naturales, el arte japonés hace maravillas en las pequeñas obras decorativas, que llena de hojas, pájaros y mariposas. Los admirables broncees destinados á servir de guarda-espada, muestran la inagotable imaginación de los fundidores japoneses (figs. 249 y 250). Se ha hecho de ellos un comercio extraordinario; las antiguas tribus guerreras del Japón debían tener una especie de monomanía por la decoración de sus armas. Estas guardas, á las que se aplicaba el puño y la hoja, debían cambiarse fácilmente; ellas nos dan las muestras más graciosas del arte decorativo japonés; las composiciones de sus relieves planos acusan un gusto tan moderno que parecen obra de los artistas coetáneos de Occidente.

Las lacas, las porcelanas, los marfiles son minuciosas interpretaciones de la naturaleza, llenas de vida. Hasta en las monedas (fig. 251), los pueblos orientales dan muestra de su fecunda imaginación.

RESUMEN.— El arte griego penetra en la India con la invasión armada de Alejandro. Coincidiendo con la propagación del budismo, se forma un arte greco-búdico con las representaciones de la nueva religión. El arte greco-búdico no llega á imponerse más que en las provincias del Norte de la India. En el resto de la península acaba por sucumbir á las tradiciones de la mitología, la escultura y la arquitectura bramánicas, caracterizadas por una aglomeración incesante de formas y relieves. A este arte bramánico, ligeramente influido por la escuela greco-búdica del Norte de la India, pertenecen los principales conjuntos de templos, pagodas y cavernas esculpidas de la India, de donde se propaga á la Indochina, dando vida á los conjuntos monumentales de Angkor. En cambio, el arte greco-búdico penetra en la China por las provincias occidentales del Turkestán chino, en el primer siglo de nuestra Era. Poco tiempo después, toda la China se ha convertido al budismo y olvida pronto su arte primitivo, del que quedan, en todo caso, contados recuerdos. El arte greco-búdico se conserva en la China más ordenado y metódico, sin la aglomeración de las escenas y molduras de la India. El espíritu filosófico de contemplación de las religiones de Confucio y Buda rechaza las grandes obras monumentales. El arte chino que descuellan es el de la pintura y sus enseñanzas se comunican al Japón.

BIBLIOGRAFÍA.— FERGUSSON: *Monuments of central India*, 1886. *Cave temples in India*, 1880. FOUCHER: *L'art greco-budique du Gandara*, 1905. *Archaeological survey of India*. 24 vols. *L'art Kmerr. Gazette des Beaux Arts*, 1904. — Una obra de conjunto. MÜNSTERBERG: *Chinesische Kunstgeschichte*, 1912. CHAVANNES: *Mission archéologique dans la Chine septentrional*, 1909. A. STEIN: *Ruins of desert Cathay*, 1912. PETRUCCI: *Les caractéristiques de la peinture japonaise*, 1907. *La philosophie de la nature dans l'art de l'Extreme Orient*, 1911. L. BINYON: *Painting in the far East*, 1908. GILES: *Introduction to the History of chinese pictorial art*, 1905. OKAKURA: *Ideals of the East*. GONSE: *L'art japonais*.

REVISTAS: *Revue Asiatique*. Paris. — *Orientalisches Archiv* Leipzig.



Fig. 252.— Casamatas ó corredores en las murallas de Tirinto.

CAPITULO XI

HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA CLÁSICA.— ARTE PREHELÉNICO.
TROYA.— LAS EXCAVACIONES DE MICENAS Y TIRINTO.— LOS PALACIOS DE CRETA.
LA PINTURA, LA ESCULTURA Y LA ORFEBRERÍA.

ESTUDIAR la historia del arte griego es hacer la historia del arte de la humanidad. Estas palabras de Winckelmann, el fundador de la arqueología clásica, indican el interés capital, la sugestión exclusiva que ha ejercido el arte clásico durante largo tiempo. A principios del siglo pasado, el Oriente era aún desconocido, y casi también el Egipto; el arte griego era, por consiguiente, no sólo el mejor, sino además el único. Todos los otros pueblos vagamente conocidos del mundo antiguo eran bárbaros, y su arte incomparablemente inferior al de Grecia, y más tarde también al de Roma.

Este era el concepto de Winckelmann,— que subsistió por mucho tiempo,— y á pesar del exclusivo interés que despertaba, era muy poco lo que se conocía aún del arte clásico. La Grecia, bajo la dominación turca, estaba cerrada á las investigaciones arqueológicas; no se disponía de otro material de estudio que el recogido en el suelo de Italia y que había servido para formar las colecciones principales de toda Europa: la colección de esculturas de los Papas en el Vaticano; la del municipio de Roma en el palacio del Capitolio; las de Nápoles, formadas con los broncees y mármoles descubiertos en Pompeya y en otros lugares de la Italia meridional; las de Florencia y Parma, reunidas por los príncipes